



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

El lugar de lo siniestro en la fotografía contemporánea

Realidad y ficción, identidad y muerte

Ana Isabel Cajiao Nieto

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Departament d'Història de l'Art

Facultat de Geografia i Història

**EL LUGAR DE LO SINIESTRO
EN LA FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA
Realidad y ficción, identidad y muerte**

ANA ISABEL CAJIAO NIETO

Director: Dr. Josep Casals i Navas

Tutora: Dra. Anna Maria Guasch

Doctorado en
Sociedad y Cultura: Historia, Antropología, Arte y Patrimonio (HDK17)

Línea Estética y Teoría del Arte

Barcelona, 2016

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis es el final de un largo camino de indagación sobre innumerables temas que desde hace mucho tiempo despiertan mi curiosidad, y que, a lo largo de estos años, se han ido revelando como pequeñas puertas de entrada a un mundo insaciable de inquietudes y estímulos sobre la complejidad del ser humano.

En este trayecto de exploración y descubrimiento la guía de mi director, el Dr. Josep Casals, ha sido fundamental y por ello mismo quiero dedicarle un agradecimiento particular. Con su conocimiento y dedicación ha sabido guiarme en la aproximación a cada uno de los temas tratados, descubriéndome nuevas visiones y perspectivas de análisis sobre las inquietudes planteadas. Con su paciencia y comprensión, ha sabido tranquilizarme e impulsarme a seguir adelante en los momentos en los que lo he necesitado, demostrando siempre confianza y credibilidad en la labor desarrollada. Quiero por esto manifestarle mi más profundo agradecimiento por haberme ayudado, desde un inicio, a llevar a cabo este importante proceso de aprendizaje.

No puedo no dedicar otro agradecimiento muy especial a mis padres y mis hermanos por la paciencia y el apoyo incondicional que me han dado en todos estos años. Desde el primer momento en que decidí emprender mi vida de este lado del océano me han acompañado en cada uno de los pasos realizados; han dedicado horas y esfuerzos ayudándome a tomar las decisiones justas, apaciguando mis miedos y entretejiendo las páginas de esta investigación con sus experiencias, lecturas y sugerencias.

Pero esta tesis es también el resultado de muchas y variadas horas de conversación, observación y reflexión en torno a nuestras dinámicas de comportamiento y a la forma en que, sumergidos entre las imágenes, hemos ido aprendiendo a relacionarnos con el mundo. En este proceso no puedo que agradecer a todas las personas que he tenido cerca a lo largo de estos últimos años y que, de una u otra manera, han contribuido a enriquecer las ideas y pensamientos que alimentan este trabajo.

A Paola, Ruth, Juan Carlos, Eli, Nicolás M., Ramón, Blana, Andrés, Arola, Ada y, a todos aquellos que conforman mi familia local, quiero darles las gracias porque han sido fundamentales para llegar hasta el final de este proceso; cada uno de ellos ha contribuido de manera muy especial aportando dudas, preguntas y reflexiones, pero también entusiasmo y soluciones. A Ka le agradezco por su ayuda gráfica pero sobre todo por su cercanía, confianza e interés. A Sara quiero darle un agradecimiento especial, porque sin su asesoría, dedicación y cariño, este último trayecto habría sido más complicado. Y finalmente a Alejo cuya presencia recorre varias de las páginas de este texto y con quien compartimos, durante estos cinco años, innumerables sentimientos, lecturas, conversaciones y experiencias que alimentaron profundamente este trabajo.

Por último quisiera agradecer a Santlluc y al santo lucas que han sido una base fundamental para poder llevar a cabo esta investigación y mantenerme firme en mis objetivos.

ÍNDICE

RESUMEN	9
---------------	---

PRESENTACIÓN GENERAL DE LA INVESTIGACIÓN

A. Introducción	11
B. Objetivos	16
C. Estado de la cuestión y marco teórico	18
• Teoría fotográfica	19
• Teoría de lo siniestro y de la imagen	26
• Fuentes fotográficas y artísticas	33
D. Metodología	38
E. Estructura de la tesis	42

PARTE 1

LA FOTOGRAFÍA

Capítulo 1

La fotografía como registro de realidad

1.1. La fotografía como índice	49
1.2. Fotografía y manipulación	56
1.3. Realidad y ficción	66

Capítulo 2

Fotografía y memoria

2.1. Fotografía como fragmento del tiempo / fotografía como recuerdo	75
2.2. La fotografía para conservar	84
2.3. Medusa	92

Capítulo 3

La fotografía como espejo del Yo

3.1 Narciso	101
-------------------	-----

3.2. Máscaras	107
3.3. El retrato guillotina	113

PARTE 2

DAS UNHEIMLICHE

Capítulo 4

Lo siniestro

4.1. Lo siniestro a partir de Freud	121
4.2. Navegando en la dualidad	131
4.3. En la transición del límite	143

PARTE 3

LA FOTOGRAFÍA COMO EL LUGAR DE LO SINIESTRO

Capítulo 5

Infancia y familia

5.1. Lo siniestro como eco de la contemporaneidad	159
5.2. Entre la realidad y la ficción	161
5.3. Lo familiar: íntimo y extraño	173
5.3.1 Gregory Crewdson	186
5.3.2 Loretta Lux	199
5.3.3. Sally Mann	216
5.3.4. Moira Ricci	236

Capítulo 6

Der Doppelgänger

6.1. El doble	257
6.1.1 Zeneyp Kayan	270
6.1.2. Ariko Inaoka	276
6.1.3. Tereza Vlčková	287
6.1.4. Michel Journiac y Gillian Wearing	294

6.2. Identidad y muerte	313
CONCLUSIONES	333
LISTA DE IMÁGENES	341
ANEXO	347
BIBLIOGRAFÍA	
A. Bibliografía general	367
B. Referentes tomados de Internet	385
C. Referencias vídeo	404

RESUMEN

Esta tesis se plantea el estudio de la estrecha concomitancia que existe entre la fotografía contemporánea y la manifestación de lo siniestro.

A partir del ensayo de Freud de 1919, *Das Unheimliche*, y la constatación del rol protagónico que asume hoy la fotografía digital en los procesos de construcción de realidad, se analizan los motivos que hacen de la imagen fotográfica un campo propiciatorio para la experimentación de lo ominoso.

El análisis se desarrolla por medio de una serie de ejemplos fotográficos, producidos a partir de la década de los 80's, por artistas activos en Europa y Estados Unidos. Las obras analizadas convergen en su capacidad de suscitar en el espectador una indescriptible sensación de inquietud y temor de difícil identificación. Los ejemplos seleccionados transitan indistintamente entre la realidad y la ficción, dejando en evidencia la ambivalencia característica de la fotografía y la maleabilidad de nuestra percepción.

La fotografía se desvela, entonces, como una vía idónea para bucear en aquella experimentación de lo siniestro que se desata ante una posible pérdida del límite que separa la realidad de la ficción. El temor y la angustia frente a lo desconocido se hace visible por medio de unas imágenes aparentemente inocuas, en las que, sin embargo, lo familiar se hace extraño y lo que, hasta entonces se había mantenido oculto –en lo impronunciable de los deseos– se hace manifiesto.

La infancia y la familia, así como la búsqueda de la propia identidad, se desvelan como interesantes ámbitos para la indagación. Por medio de sus representaciones fotográficas se evidencian las formas mediante las cuales lo siniestro se manifiesta ante la mirada del espectador.

A través de las imágenes, emergen los recuerdos removidos y reaparece lo que había sido sepultado en lo más profundo del sujeto. La experimentación de lo ominoso se

hace entonces ineludible y sitúan al individuo al borde del abismo donde habitan los temores y los deseos que conforman su interior.

Fotografía y siniestro nacen y se expanden de forma paralela; su relación se presenta, de este modo, como una interesante clave de lectura apta para entender la contemporaneidad y exhortar al sujeto hacia nuevas formas de aproximación a su propia realidad.

PRESENTACIÓN GENERAL DE LA INVESTIGACIÓN

A. Introducción

La presente investigación nace como continuación del trabajo *¿Imágenes de violencia o violencia de la imagen? Creación del imaginario visual del conflicto armado en Colombia* realizado como proyecto final del master en Estudios Avanzados en Historia del Arte de la Universidad de Barcelona. Mediante el estudio de la relación entre imágenes fotográficas producidas en ámbito periodístico e imágenes fotográficas producidas en ámbito artístico la investigación analizaba el rol de la fotografía en la definición de un arquetipo visual de la violencia política vigente en Colombia desde hace más de seis décadas. El paralelismo entre ambas tipologías de imagen permitía entonces abarcar el tema de la investigación desde dos importantes lenguajes de nuestra contemporaneidad, el periodístico y el artístico, e indagar desde esta doble vertiente la concepción de nuestra propia realidad.

La relación entre las dos tipologías del lenguaje fotográfico hacía posible poner en evidencia, por una parte, la importancia de la fotografía como un medio idóneo para explorar el tema de la percepción de lo real y lo ficticio, y por la otra, el valor de la creación artística en cuanto herramienta capaz de romper esquemas preestablecidos y desatar en el espectador dudas y cuestionamientos sobre su propia visión del mundo. Ambos planteamientos se demostraban adecuados para una exploración más amplia sobre el sujeto y la realidad y abrían la puerta de entrada hacia una indagación sobre las angustias y los temores que invaden la contemporaneidad.

Sobre esta base de ideas y la constatación de una producción masiva y desbordada de imágenes fotográficas en todos los ámbitos de la cotidianidad se perfilan los primeros cuestionamientos que dan origen a la presente investigación. Nuestros intereses se encaminan ahora hacia el análisis de aquellas imágenes que, aun estando carentes de cualquier referencia explícita a la agresión, son capaces de desatar en el espectador una cierta sensación de inquietud y temor; fotografías donde lo representado no pretende dar respuestas sino que, por el contrario, busca interpelar al espectador y

poner bajo cuestionamiento sus certezas y estereotipos frente a nociones tan comunes y familiares como son la infancia, la familia y la muerte.

En medio de una sociedad como la actual –donde los avances tecnológicos abren cada vez más las puertas a grandes reproducciones fidedignas de la realidad, donde las ficciones, los mundos alternativos y la virtualidad son lo habitual–, definir los parámetros de percepción de ambos planos no resulta ser una labor fácil. A su vez, la indeterminación que caracteriza las sensaciones y la dificultad para trasladar del interior del sujeto al exterior de la imagen aquello que no tiene forma, refuerzan la indefinición inherente a la noción de límite y la imponen como una clave de lectura apropiada para desentramar las causas de una producción creciente de imágenes inquietantes.

A partir de estas nociones, la presente investigación se desarrolla como una reflexión sobre la manera en que los temores, los deseos y las incertidumbres que caracterizan al sujeto se manifiestan a través de sus imágenes.

El punto de partida de la investigación halla su origen en la necesidad de reflexionar y comprender la forma mediante la cual la actual producción desmedida de imágenes fotográficas interfiere en nuestra percepción de la realidad, en la adquisición de nuevo conocimiento y en la producción y conservación de los recuerdos. Su presencia constante e ineludible ha alterado la manera en que construimos nuestra memoria individual y colectiva, así como la forma en que asimilamos nuestro entorno y los mecanismos mediante los cuales nos definimos a nosotros mismos.

Gracias a su fácil producción y circulación en diferentes redes de comunicación, hemos cambiado incluso la forma en que entendemos el lenguaje fotográfico convirtiéndolo en una de nuestras principales vías de interacción con la realidad y la ficción y situándolo en el centro de nuestros mecanismos de intercambio de información.

Estos cambios respecto a la forma de entender, interactuar y percibir la realidad, mediados ininterrumpidamente por las fotografías, generan en el individuo constantes fluctuaciones respecto a los parámetros de referencia a partir de los cuales define sus propios comportamientos e identifica los límites que separan lo real de lo ficticio. Esta

indefinición o maleabilidad de los límites, característica de la contemporaneidad, determina también nuestros procesos de construcción como sujetos y sienta las bases para una manifestación actual de la que ha sido definida como “la inquietante extrañeza” (según su traducción francesa) o lo *Unheimliche*, según la terminología freudiana.

En 1919 Sigmund Freud, en *Das Unheimliche*¹ uno de sus ensayos más famosos, describe lo siniestro, lo ominoso o lo inquietante, según su traducción castellana², como todo aquello que debiendo permanecer oculto ha sido desvelado; como todo aquello que transita indistintamente entre lo familiar y lo desconocido, entre lo íntimo, lo secreto y lo oculto y donde de forma imprecisa se manifiestan los temores, las fantasías y los deseos más profundos del individuo. Lo siniestro encuentra un campo de exploración perfecto en las imágenes fotográficas antes descritas, donde las sensaciones indescriptibles e indescifrables que afectan al sujeto en los meandros más secretos de su inconsciente se hacen visibles y se presentan de forma latente frente a la mirada inquieta del observador.

La fotografía, como uno de los principales referentes sensoriales de nuestro entorno, se confirma nuevamente como uno de los campos de búsqueda más ricos de estímulos aptos para la indagación de las pulsiones y los deseos del sujeto y donde los temores se manifiestan como marcas indelebles de la sociedad que las origina. La fotografía consuela, acompaña y entretiene el temor al olvido. Pero su cercanía extrema con la realidad, así como su supuesto contacto directo con el referente, hacen de ella un falso paliativo contra las transformaciones que conllevan el paso del tiempo y la llegada inevitable de la pérdida propia de la muerte. La imagen fotográfica –suspendida entre el consuelo contra el olvido y el recuerdo constante de la presencia continua de la

¹ En 1919 Sigmund Freud publica el ensayo titulado *Das Unheimliche* en el cual teoriza por primera vez las características de dicha sensación y los principales motivos desencadenantes de su manifestación. Ésta será una de las pocas nociones estéticas a las que el psicoanalista se enfrenta a lo largo de toda su producción teórica, pero será también una de las que más trascendencia alcance a lo largo del siglo XX en ámbitos diferentes al psicoanálisis. Actualmente el ensayo se constituye, sin lugar a dudas, como texto de referencia obligada en lo que respecta al estudio de lo siniestro.

² El término alemán *Unheimliche*, de tan difícil definición, ha sido traducido al castellano como siniestro, ominoso o inquietante extrañeza, tomando en préstamo esta última expresión de la traducción francesa (*l'inquiétante étrangeté*). Por lo tanto, a lo largo del presente texto se utilizará indiferentemente una u otra palabra.

ausencia— sitúa al individuo al borde del abismo, entre la incertidumbre de lo que perciben sus ojos y la fragilidad de sus sentidos.

Esta tesis se plantea entonces como una indagación, a través de la fotografía, de los nexos que de forma subterránea vinculan la sensación de desasosiego, característica de lo siniestro, con el temor atávico del individuo a la pérdida y al vacío que acompañan la muerte. La fotografía, vista como una plataforma ideal para consolidar y subvertir nuestra relación con la realidad, y a la vez alimentar la ilusión de una perpetuación invariable de los recuerdos, se presenta como un espacio ideal para dicha exploración.

Desde su primera teorización en manos de Freud, son muchos los estudios que se han realizado en torno a la categoría de lo *Unheimliche*, encontrando en las manifestaciones artísticas una vía ideal de aproximación al tema. Los artículos, ensayos, textos y planteamientos teóricos desarrollados en torno a lo ominoso durante las últimas décadas son inagotables, como veremos más adelante, y dejan en evidencia una necesidad latente de indagar en la representación de lo siniestro y abordar el tema desde múltiples perspectivas. Su presencia se ha convertido en una constante dentro de la cultura contemporánea, extendiéndose no sólo a obras artísticas, literarias, pictóricas o cinematográficas sino incluso a producciones de índole televisiva³ convertidas en íconos de la cultura popular.

Si bien la manifestación de lo inquietante a través del cine y la literatura ha sido ampliamente explorada, no sucede lo mismo con relación a la producción artística fotográfica. Dentro de esta perspectiva son relativamente pocos los estudios que tienen como objeto principal de análisis el profundo enlace que vincula la imagen

³ Bastará con citar algunos de los casos más emblemáticos de este tipo de producciones televisivas como pueden ser *The Twilight Zone*, serie creada por Rod Sterling y transmitida por las televisión estadounidense entre 1959 y 1964 (el título de la serie fue traducido en español como la *Dimensión desconocida* o *En los límites de la realidad*); *The Alfred Hitchcock hour*, creada y presentada por el director inglés durante los años de 1955 a 1965 o series más recientes como pueden ser *The Kingdom* (1994) dirigida por Lars Von Trier o la polémica serie británica *Black Mirror* creada por Charlie Brooker en el 2012. Si bien todas estas producciones han sido catalogadas como series de ciencia ficción, se distinguen por su capacidad de generar en el espectador una sensación de continua expectativa sobre los hechos que se suceden a lo largo de la historia, y dentro de los cuales se hace difícil distinguir con claridad el límite entre lo real y lo ficticio a sabiendas incluso de que lo que estamos viendo es una ficción. Como veremos a lo largo del texto la indeterminación entre la realidad y la ficción es uno de los principales desencadenantes de la sensación de lo siniestro.

fotográfica, en cuanto tal, con la experimentación de lo siniestro. Los textos realizados tienden en su mayoría a tratar el tema de manera indirecta, o mediante ejemplos que también entablan diálogos con lo abyecto y lo sublime, dos categorías sin duda cercanas a lo siniestro, pero tan amplias y complejas como la anterior.

Una paréntesis dentro de este vacío teórico que vale la pena resaltar es el caso de la fotografía surrealista ampliamente estudiada en cuanto tendencia artística encaminada a generar en el espectador una aproximación incierta y provocativa sobre la realidad y la ficción⁴ y, en cuanto tal, inevitablemente ligada a la manifestación de lo siniestro. Para un teórico como Hal Foster el concepto de lo ominoso resulta un eje conceptual fundamental para entender el surrealismo, como lo demuestra en su libro *Belleza compulsiva* en el que afirma que:

Si hay un concepto capaz de abarcar el surrealismo, tendría que ser contemporáneo respecto de él, inherente a su campo; y es, en parte, la historicidad de tal concepto lo que aquí me interesa. Creo que el concepto que reúne esas cualidades es el de lo siniestro [*the uncanny*], es decir, un interés en los eventos en los que la materia reprimida regresa de manera tal que desestabiliza la identidad unitaria, las normas estéticas y el orden social.⁵

El caso de la fotografía surrealista se plantea entonces como un caso emblemático de referencia dentro del análisis planteado en esta investigación, sin embargo, no será en ella donde enfocaremos el análisis, sino que, por el contrario, nuestro interés será el de superar los márgenes establecidos por dicho movimiento artístico y dirigir la mirada hacia la contemporaneidad.

Nuestro estudio se verá entonces circunscrito por las transformaciones que se presentan en la sociedad occidental a partir de las últimas dos décadas del siglo XX, marcadas, desde un punto de vista fotográfico, por la llegada de la tecnología digital y

⁴ Para una mayor aproximación al tema se recomiendan los siguientes estudios: BAJAC, Quentin; CHEROUX, Clément; LE GALL Guillaume; POIVERT Michel y MICHAUD Philippe-Alain. *La subversion des images*. Cat. Expo. París: Centre Georges Pompidou (23/09/2009-11/ 2010); DE DIEGO, Estrella (et. Al). *Els cossos perduts. Fotografia i surrealistes*. Cat. Expo. Barcelona: Fundació "La Caixa" (21 febrero-14 abril 1996); KRAUSS, Rosalind. "Uncanny" en BOIS, Yves-Alain i KRAUSS, Rosalind. *Formless. A User's Guide*. New York: Zone Books, 1997. Pág. 192 – 197. [1ª ed. 1996].

⁵ *Ibíd.* Pág. 18.

la valoración de la fotografía como creación artística, y desde un punto de vista teórico, por la recuperación de los planteamientos freudianos respecto a la interpretación de lo siniestro y su consecuente extensión hacia la esfera de lo artístico.

La presente tesis se plantea pues como un análisis sobre la relación que se establece hoy en día entre la fotografía artística y lo ominoso. A partir de un estudio sobre el rol protagónico que asume la fotografía en la contemporaneidad y una descripción sobre los principales factores desencadenantes de la manifestación de lo siniestro, el encuentro entre los dos campos de estudio se explorará por medio del análisis de algunos ejemplos fotográficos representativos de la inquietante extrañeza. Actuarán como ejes fundamentales del análisis la fluctuación continua de los límites que separan la realidad de la ficción, así como un aparente desvanecer de todas las fronteras que delimitan la constitución del sujeto y lo sumergen en la incertidumbre que acompaña al temor a la muerte.

Como una «mancha» indistinta capaz de atraer la atención del observador para distraer la mirada –según afirmaba Lacan al referirse a la angustia⁶–, lo siniestro se manifiesta a través de la fotografía rasgando el velo de protección que cubren los sentidos. Sobre la superficie aparente de la realidad se proyecta la infinita maraña de sensaciones y emociones que se ocultan en el interior del sujeto, y la fotografía se exhibe como la “vía real”⁷ de la inquietante extrañeza.

B. Objetivos

A partir de las constataciones anteriores se establece como el objetivo principal de la presente investigación demostrar que la fotografía artística contemporánea se impone como un ámbito propiciatorio de lo siniestro.

⁶ LACAN, Jaques. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 10 – La angustia, 1962 -1963*. Texto establecido por Jacques-Alain Miller. Buenos Aires: Paidós, 2006.

⁷ La expresión es tomada en préstamo de Freud cuando afirmaba: “los sueños son la vía real del inconsciente”. Cfr. *La interpretación de los sueños*. Madrid: Alianza editorial, 1966 [1ª ed. 1898].

Para alcanzar dicha meta, será importante desarrollar una primera aproximación a la fotografía entendida como un objeto teórico estrictamente vinculado con la realidad y, en cuanto tal, fuente de innumerables reflexiones en torno a la percepción del universo, físico y emocional, del sujeto. Dicha exploración nos llevará inevitablemente hacia un análisis de las nociones de realidad y ficción y a las consecuencias que trae consigo la aparente fusión del límite que las separa.

Así, nos hallaremos frente a la necesidad de explorar las características que asume hoy en día un concepto tan complejo e imposible de definir como es lo siniestro. En dicho proceso, encontraremos en las fotografías artísticas las aliadas ideales de la indagación. Se tratará entonces de identificar, mediante el estudio de algunos ejemplos fotográficos, los mecanismos mediante los cuales dicha sensación se manifiesta por medio de la imagen.

Las obras serán incluidas a modo de ejemplo de los distintos planteamientos teóricos, por lo tanto, aparecerán a lo largo del trabajo en función de la relación que entablan con los cuestionamientos desarrollados y en ningún caso se pretenderá hacer un estudio exhaustivo de los artistas seleccionados.

Los motivos identificados por Freud como los desencadenantes de la experimentación de lo siniestro guiarán nuestra indagación, llevándonos a seleccionar proyectos fotográficos centrados en la representación de la infancia, la familia y el proceso de definición de la identidad personal del sujeto. Dentro de este último aspecto, el tema del doble, claramente asociado a la manifestación de lo ominoso, se presentará como un importante punto de reflexión.

Del mismo modo que lo será el análisis de los nexos que vinculan la manifestación de lo siniestro con el temor atávico del hombre a la propia muerte y, de consecuencia, con la necesidad de una producción insaciable de fotografías.

C. Estado de la cuestión y marco teórico

El trabajo se desarrolla a partir de dos grandes ámbitos de estudio: la fotografía entendida como un objeto teórico susceptible a múltiples lecturas y lo *Unheimliche* estudiado a partir de la definición de Freud. Ambos campos de estudio se entrelazan a lo largo del texto por medio del análisis de algunas obras de arte elegidas a modo de ejemplo de los planteamientos propuestos.

Lo siniestro, por su misma naturaleza incierta, entrelaza continuamente, en su proceso de definición, el desarrollo del individuo con el de la cultura, imponiendo así una aproximación de estudio abierta e interdisciplinar. Una interdisciplinariedad necesaria e inevitable dentro de la aproximación teórica que exige la búsqueda del vínculo entre lo ominoso y la obra de arte, y que, como afirmaba Roland Barthes, nos lleva a la creación de un objeto nuevo incapaz de corresponder con ninguna de las disciplinas puestas en relación⁸. Por lo tanto, si bien la inquietante extrañeza es una sensación íntimamente vinculada a la subjetividad, no permite ser explorada sin una visión más global de la sociedad y sus cambios. De ahí que, al embarcarse en el estudio de dicho término, resulte imprescindible combinar el enfoque teórico del psicoanálisis con otros enfoques como el sociológico, el antropológico o el filosófico y, en el caso que nos compete, evidentemente con la historia y la teoría del arte (en particular modo la teoría fotográfica), así como con la estética, la semiótica o los estudios culturales, entre otros.

Textos y aportaciones provenientes de los ámbitos de estudio antes especificados también serán puestos en relación con fuentes de índole cinematográfica o literaria y las fotografías se presentarán como un núcleo de convergencia de innumerables interpretaciones.

⁸ Roland Barthes en su ensayo de 1971 *De la obra al texto* afirma: “La novedad que incide sobre la noción de obra no proviene forzosamente de la renovación interior de cada una de esas disciplinas, sino más bien de su encuentro en un objeto que tradicionalmente no tiene que ver con ninguna de ellas. En efecto, se podría decir que la *interdisciplinariedad*, que se ha convertido hoy en día en un sólido valor en la investigación, no puede llevarse a cabo por la simple confrontación de saberes especiales; la interdisciplinariedad no es una cosa reposada: comienza *efectivamente* (y no solamente como emisión de un piadoso deseo) cuando se deshace la solidaridad de las antiguas disciplinas, quizás hasta violentamente, gracias a los envites de la moda, en provecho de un objeto nuevo, de un lenguaje nuevo, que ni el uno ni el otro pertenecen al dominio de las ciencias que se pretendían confrontar apaciblemente.” BARTHES, Roland. “De la obra al texto” en la revista *Revue d’Esthétique*, Nº 3, 1971.

Dada la vastedad de los dos campos de estudio antes especificados, a continuación se llevará a cabo una breve recopilación de los principales aspectos de análisis que han sido tenidos en consideración en la elaboración del discurso y de los textos teóricos de referencia que han tenido un mayor relieve dentro del mismo. Es importante especificar que, si bien el análisis empieza a partir de la fotografía y no de lo siniestro, ambos campos tienen igual relevancia en el desarrollo de nuestras hipótesis. La elección de dicho orden está determinada por la relevancia que tiene, dentro del planteamiento general de la tesis, el predominio de la imagen en la contemporaneidad. Los diferentes referentes teóricos serán reunidos según el principal ámbito de trabajo dentro del cual han sido enmarcados sus planteamientos en la presente investigación, si bien dicha división no debe considerarse como una rígida categorización puesto que muchas de las fuentes primarias consultadas se vinculan con más de uno de los apartados marcados a continuación.

Teoría fotográfica

En el ámbito de la fotografía encontramos diversas reflexiones teóricas volcadas a analizar las múltiples funciones que ésta ha asumido a lo largo de los años desde el momento de su invención hasta la actualidad. Si bien son muchas las perspectivas de análisis desde las cuales es posible estudiar la fotografía –entendida como ‘un objeto teórico’, como la define Rosalind Krauss en su esencial texto *Lo fotográfico por una teoría de los desplazamientos* (1990)⁹– las principales teorías hasta ahora desarrolladas pueden ser reunidas en torno a dos grandes cuestiones: por una parte, la fotografía entendida como índice y por ende como huella directa de la realidad, por el otro, la fotografía vista como una creación subjetiva y por ende determinada por las elecciones y las intenciones de su creador.

La llegada de la fotografía a finales del siglo XIX representa el inicio de la, cada vez mayor, participación de la máquina y la reproducción técnica de la imagen dentro del mundo de la creación visual. La facilidad de su producción, así como la rápida difusión dentro de todos los ámbitos de la sociedad, originan una profunda perturbación

⁹ Cfr. KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

antropológica¹⁰ ampliamente estudiada por diversos especialistas en el campo y al respecto de la cual Roland Barthes escribe: “es precisamente por el hecho de ser la Fotografía un objeto antropológicamente nuevo por lo que debe situarse al margen, me parece, de las discusiones corrientes sobre la imagen”¹¹.

Las particularidades de este medio que la distinguen del resto de las imágenes hacen de la fotografía una nueva alternativa de exploración de lo desconocido y lo no visible, como lo explica Walter Benjamin en su ensayo *Breve historia de la fotografía*, cuando afirma que la consolidación de esta última se vincula a ese valor mágico que les es conferido por “la necesidad de encontrar ese lugar invisible en el que aún hoy, en ese minuto visible pero ya lejano, el futuro anida de manera tan elocuentemente, que mirando hacia atrás, podremos descubrirlo”¹².

A estas reflexiones del pensador alemán, ligadas estrictamente a la fotografía, se suman las que desarrolla más adelante en un texto tan revelador como *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*¹³ donde ahonda en sus reflexiones sobre el impacto producido por la imposición y difusión de la máquina dentro del proceso de creación artística, así como sobre el alcance social y estético de un producto visual tan particular y único como es la fotografía. Junto a las consideraciones de Benjamin en torno al trastorno antropológico generado por la fotografía, llegarán las desarrolladas por Siegfried Kracauer, en sus reflexiones sobre los usos de la fotografía dentro de una sociedad de masa más orientada hacia el entretenimiento y la vacuidad de la

¹⁰ Con relación a la perturbación antropológica que conlleva la llegada de la fotografía y su rol fundamental dentro de los procesos de auto-definición activos en el individuo a partir de la imagen, remito a los estudios planteados por Yves Bonnefoy en su texto *Poésie et photographie*. París: Éditions Galelé, 2014, así como a las aportaciones realizadas por teóricos de referencia tan importantes como Walter Benjamin o Roland Barthes. Este último en *La cámara lúcida* alude a este fenómeno como a un *trastorno de civilización*: “Es curioso que no se haya pensado en el *trastorno* (de civilización) que este acto nuevo anuncia. Yo quisiera una Historia de las Miradas. Pues la Fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad.” BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 2014 [1ª ed. 1980]. Pág. 33.

¹¹ *Ibíd.* Pág. 100.

¹² BENJAMIN, Walter. *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro libros, 2011. [1ª ed. 1931]. Pág. 17.

¹³ Cfr. BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. México: Editorial Itaca, 2003 [1ª ed. 1935].

inmediatez que a la consecuencia de sus actos, según lo explica en los ensayos recopilados en el volumen *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa 1*¹⁴.

El inevitable vínculo que une a la fotografía con la realidad ha hecho de la imagen fotográfica un ilusorio testimonio de veracidad y la ha llevado a adjudicarse durante varias décadas la polémica definición de índice (es decir como símbolo creado por contacto directo con su referente)¹⁵. La consciencia de la posibilidad de un registro fotográfico de los grandes eventos del mundo –así como de las experiencias personales del individuo– sitúan a la fotografía en el núcleo de todo proceso de construcción histórica y la convierten en un elemento imprescindible en la relación del ser humano, tanto con su presente, como con su pasado. A partir de estas constataciones, teóricos como Susan Sontag¹⁶, Philippe Dubois¹⁷ o Gisèle Freund¹⁸ exploran de manera detallada las particularidades del medio fotográfico. Cada uno de ellos se dirige desde su propio punto de vista a la indagación del documento fotográfico para así diseccionar la imagen en cada uno de sus componentes. Los aspectos técnicos, estructurales y temáticos son puestos bajo análisis desde la perspectiva del espectador, evidenciando los mecanismos de percepción desencadenados por el estrecho vínculo que existe entre el objeto fotografiado y la imagen final.

Pero la fotografía, como cualquier otra forma de representación visual, es indescifrable sin el acompañamiento de la palabra y su significado está atado a la interpretación que de ella se haga. La verbalización de las ideas se hace necesaria en todo proceso de elaboración de contenidos y, dentro de este proceso, la imagen fotográfica no representa la excepción. En este sentido resultan esenciales las reflexiones

¹⁴ Cfr. KRACAUER, Siegfried. *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa 1*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2008. [1ª ed. 1963].

¹⁵ Para una profundización sobre las características y diversas modalidades del signo se remite a PEIRCE, Charles Sanders. *Peirce on Signs. Writings on semiotic by Charles Sander Peirce*. James Hoopes, (ed.). London: The University of North Carolina Press, 1991 [1ª ed. 1944].

¹⁶ Cfr. SONTANG, Susan. *Sobre la fotografía*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2007; *Frente al dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara, 2003.

¹⁷ Cfr. DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós, 1986.

¹⁸ Cfr. FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993 [1ª ed. 1974].

desarrolladas por Roland Barthes en su recopilación de textos titulada *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*¹⁹ o por Rosalind Krauss en el ya citado anteriormente *Lo fotográfico*, así como en varios de los artículos publicados en el interior de la revista *October*²⁰.

Dentro de la línea de planteamientos enfocados en la fotografía como un vehículo privilegiado de la memoria ocupan un lugar de fundamental relevancia los aportes hechos por Roland Barthes en su famoso texto *La cámara lúcida*. En él, no sólo traza algunos de los ejes conceptuales más determinantes y característicos de la teoría fotográfica del siglo XX, sino que además nos ofrece, mediante una lectura explícitamente personalizada y subjetiva de la fotografía, algunas de las más significativas claves de aproximación a la imagen fotográfica utilizadas en el desarrollo del presente trabajo. Las nociones de *punctum* y *studium*, así como su detallado planteamiento sobre el estrecho vínculo que une la fotografía a la muerte son, sin lugar a dudas, algunas de las principales ideas que sientan las bases de nuestra reflexión. En torno a estas primeras constataciones se entrelazan varios de los cuestionamientos que guían nuestra búsqueda de lo siniestro a través de la fotografía contemporánea, como veremos más adelante en varios de los apartados de la presente investigación.

Sin embargo, este carácter de aparente realidad que determina la producción fotográfica no la hace exenta de un vínculo con la fantasía y la ficción. Dentro de esta perspectiva de análisis, que ve a la fotografía como el resultado de una creación subjetiva, se desarrollan todas aquellas propuestas interesadas en liberar a la imagen fotográfica de su responsabilidad como portadora de la verdad. De este modo, en el análisis de la fotografía se pone el acento sobre el carácter verosímil de la imagen resultado de la mirada y las elecciones ejercidas por el fotógrafo en el momento de su

¹⁹ BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986 [1ª ed. 1982].

²⁰ La revista *October*, fundada en 1976 por Rosalind Krauss y Annette Michelsen, se presenta desde sus orígenes como una plataforma de análisis crítico del arte contemporáneo. La creación artística es abordada desde una perspectiva interdisciplinar, en la que el contexto social y político de su producción constituyen elementos fundamentales para la interpretación. La revista marcó una tendencia en el campo de la historia y la crítica del arte norteamericana gracias a la introducción de la teoría estructuralista de origen francés. En ella han escrito algunos de los teóricos contemporáneos más destacados como son Rosalind Krauss, Yves Alain-Bois o Hal Foster, entre otros.

realización. Esta maleabilidad tan característica de la fotografía, que la conduce indistintamente tanto al plano de la ficción como de la realidad, ha sido un núcleo de interés constante dentro de la producción artística y teórica del fotógrafo Joan Fontcuberta, quien a través de sus obras y de sus textos nos invita a poner bajo tela de juicio la credibilidad de la imagen fotográfica y el rol del fotógrafo como transmisor de información dentro de la sociedad contemporánea. Entre sus publicaciones vale la pena resaltar *El beso de Judas* (1997) o *La cámara de Pandora* (2010)²¹, además de sus innumerables entrevistas y artículos más recientes dirigidos a cuestionar la creación de nuevas imágenes fotográficas en la era digital²².

Del mismo modo que la llegada de la tecnología digital pone en entredicho la existencia del ‘instante decisivo’²³ –característico de una gran tendencia de la fotografía documental–, y trastoca radicalmente los procesos de trabajo del fotógrafo, su difusión masiva altera también la actitud del espectador. De cara a nuestra investigación, se hacía entonces necesario expandir la búsqueda hacia un análisis de los motivos y los mecanismos de percepción que mantienen aún vigente en el espectador una interacción automática con la imagen fotográfica entendida como un testimonio de realidad. Para ello fueron guías enriquecedoras textos como *Un’autentica bugia*, del periodista e investigador italiano Michele Smargiassi²⁴, que desarrolla un amplio estudio sobre los criterios de verdad y falsedad aplicados al

²¹ Cfr. FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997; FONTCUBERTA, Joan (ed.). *Estética Fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013 [1ª ed. 2003]; *La Cámara de Pandora: la fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

²² Cfr. FONTCUBERTA, Joan. “Por un manifiesto postfotográfico” en *La Vanguardia*. Cultura. 11 mayo 2011. <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>. Se destaca también dentro de esta línea de planteamientos la exposición *From here on. A partir de ahora. La Postfotografía en la era de internet y la telefonía móvil*, realizada en Barcelona del 22 de febrero al 13 de abril 2013 en el centro Arts Santa Mònica y la Fundación Foto Colectania, bajo la curaduría de Clément Chéroux, Joan Fontcuberta, Erik Kessels, Martin Parr y Joachim Schmid, así como el ciclo de actividades y conferencias realizadas entorno a la exposición.

²³ El concepto del ‘instante decisivo’ desarrollado por el fotógrafo Cartier-Bresson con relación a su forma de entender y abordar la fotografía, se impuso en poco tiempo como un paradigma del buen fotógrafo creando tras de sí una tendencia específica de producción fotográfica. Cartier-Bresson afirmaba “La fotografía es, para mí, el impulso espontáneo de una atención visual *perpetua*, que atrapa el instante y su eternidad.” CARTIER-BRESSON, Henri. *Fotografiar del natural*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. Pág. 35.

²⁴ Cfr. SMARGIASSI, Michele. *Un’autentica bugia. La fotografia, il vero, il falso*. Roma: Contrasto, 2009; *Fotocrazia. Evoluzioni e rivoluzioni nel futuro, nel presente e nel passato del fotografico*. Blog de autor en el diario *La Repubblica*. <http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/>

documento fotográfico o las reflexiones de teóricos como Led Manovich²⁵ y W. J. Mitchell e inclusive las del mismo Fontcuberta, que sirvieron de base para una reflexión más amplia con ecos en los procesos mismos de producción y difusión de la imagen.

La fotografía, entendida como un objeto teórico, abre las puertas a una gran variedad de planteamientos sobre el sujeto, tanto desde la perspectiva del creador como del receptor de la imagen. Todas las producciones visuales son el resultado de una intención, bien sea por parte de quien las produce como de quien las encarga, pero su significado y su valor dependen de la interrelación que instauran con el bagaje experiencial y cultural de quien las percibe. De esta manera, la imagen fotográfica se convierte en algo más que una reproducción instantánea y automática de la realidad; en ella convergen los parámetros de lectura impuestos por la sociedad que las recibe, los conocimientos previos de quien la observa y las intenciones de quien las produce.

La fotografía, al igual que cualquier otro producto cultural es el resultado de su tiempo, por lo tanto de las necesidades e inquietudes latentes en aquella transición de siglo que, junto al surgimiento de esta nueva tecnología de reproducción mecánica, veía nacer el psicoanálisis y se confrontaba con los planteamientos filosóficos de pensadores como Friedrich Nietzsche y Ernst Mach²⁶, centrados en cuestionamientos sobre la constitución del sujeto y sus formas de interacción con la realidad. En esta línea de cuestionamientos los planteamientos teóricos vinculados a la fotografía como espejo del Yo son puestos en relación con las ideas expuestas por pensadores como Jacques Rancière²⁷, en torno a la relación entre arte, política y receptor, o los planteamientos propuestos por un filósofo como Massimo Cacciari²⁸ en torno al concepto de la frontera y la crisis de la percepción. Sin olvidar las teorías propuestas

²⁵ Cfr. MANOVICH, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós, 2005.

²⁶ Cfr. MACH, Ernst. *Análisis de las sensaciones*. Barcelona: Alta Fulla, 1987 [1ª ed. 1925].

²⁷ Cfr. RANCIÈRE, Jacques. *Le destine des images*. París: la Fabrique, 2003; *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011 [1ª ed. 2004]; *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona y Universidad Autónoma de Barcelona, 2005; *El inconsciente estético*. Buenos Aires: del Estante, 2005. *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago, 2010.

²⁸ Cfr. CACCIARI, Massimo. *Dell'inizio*. Milán: Adelphi Edizioni, 2001.

por el filósofo italiano Giorgio Agamben²⁹ y por Josep Casals³⁰ sobre la crisis de la experiencia y la formación del sujeto en la sociedad actual.

Dentro de esta línea de cuestionamientos teóricos, el retrato, y todas las implicaciones sociales y psicológicas que éste ha tenido a lo largo de la historia, se presenta como uno de los aspectos más interesantes y atractivos de la fotografía. Son tantas y tan complejas las reflexiones posibles en torno a este tema que ameritan una investigación específica³¹. Por este motivo, en el presente trabajo, el tema del retrato y el autorretrato no está desarrollado en profundidad, si bien se presenta bajo la máscara de Narciso y marca varias de las pautas de análisis que nos interesa plantear. Entre ellas, el ensayo *El estadio en el espejo como formador de la función del yo (je)* de Jacques Lacan³² se presenta, sin lugar a dudas, como un eje de referencias fundamental para el tratamiento de todo el análisis; las teorías expuestas por el psicoanalista ponen de manifiesto la importancia del reconocimiento de la propia imagen dentro del proceso de autodefinición y la necesaria experimentación de una fase de desdoblamiento, entre imagen y cuerpo, que lleva al individuo a reconocer como propio aquel ser reflejado sobre la superficie. A partir de estas nociones son analizadas varias de las imágenes seleccionadas y son puestas en evidencia algunas de las condiciones que desatan la manifestación de lo siniestro por medio de la fotografía.

Además de Lacan sirvieron de referencia textos dedicados específicamente al retrato fotográfico, como pueden ser *I'll be your mirror*³³ de Fabiola Naldi o *Formato tessera*³⁴

²⁹ Cfr. AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Turín: Giulio Einaudi Editore, 2001. [1ª ed. 1978]; *Nudità*. Roma: Nottetempo, 2010.

³⁰ Cfr. CASALS, Josep. *Constelació de pasaje. Imagen, experiencia, locura*. Barcelona: Anagrama, 2015.

³¹ El retrato ha sido una fuente vastísima de estudios y reflexiones dentro del campo de la historia y la teoría del arte, tanto desde su tradición pictórica, como en el ámbito específico de la fotografía. Dada la variedad de perspectivas desde las cuales ha sido tratado resulta imposible hacer aquí una recopilación completa de textos, ensayos, exposiciones y trabajos artísticos desarrollados al respecto. No obstante, algunos textos de referencia interesantes pueden ser: WARBURG, Aby. *Arte del ritratto e borghesia fiorentina – Le ultime volontà di Francesco Sassetti*. Florencia: La Nuova Italia, 1987 [1ª ed. 1902]; GENTILI, Augusto (ed.). *Il ritratto e la memoria. Materiali I*. Roma: Bulzoni, 1989; WOODS-MARSDEN, Joanna. *Renaissance self-portraiture: the visual construction of identity and the social status of the artist*. New Haven: Yale University Press, 1998; RIDEAL, Liz (ed). *Mirror, mirror: self-portraits by women artists*. New York: Watson-Guptill Publications, 2002; entre otros.

³² LACAN, Jacques. "El estadio del espejo como formador de la función del yo (je)" en *Escritos I*. México: ed. Siglo XXI, 2009 [1ª ed. 1966].

³³ NALDI, Fabiola. *I'll be your mirror: travestimenti fotografici*. Roma: Cooper, 2003.

di Federica Muzzarelli, pero también reflexiones de índole psicológica, filosófica y provenientes de la teoría del arte vinculadas a la identificación del Yo por medio del reflejo de la propia imagen³⁵.

Como podemos ver, la indagación de los varios aspectos que componen el soporte fotográfico deja en evidencia la amplia estratificación de conceptos y nociones que se esconden detrás de la imagen fotográfica, así como los diferentes valores que ésta posee y que desbordan la simple idea de la imagen como un recuerdo de las experiencias vividas. Esta idea de la fotografía como memoria, fuertemente anidada en la base de su producción, determinará una buena parte de nuestro análisis, pero se irá entrelazando poco a poco con las nociones de realidad y ficción y con el temor atávico a la muerte, hasta conducir nuestra investigación hacia la búsqueda de la relación entre la imagen fotográfica y la sensación de lo siniestro.

Teoría de lo siniestro y de la imagen

Como dijimos anteriormente, el otro grande ámbito de estudio dentro del cual se desarrolla la presente investigación corresponde con lo siniestro en cuanto noción estética de difícil conceptualización. No obstante el paso de los años, los planteamientos desarrollados por Freud a inicios del siglo XIX, a lo largo de su extensa producción teórica, marcan un eje conceptual ineludible al enfrentarse con el estudio de la manifestación de lo siniestro³⁶. La pertinencia de sus propuestas con respecto a

³⁴ MUZZARELLI, Federica. "Formato tessera. Storia, arte e idee" en *Photomatic*. Prólogo de MARRA, Claudio. Testimonios de BARILLI, Renato y VACCARI, Francesco. Milán: Bruno Mondadori, 2003.

³⁵ Cfr. VALÉRY, Paul. *Narcís*. Barcelona: 1986; AA.VV. *Lo specchio e il doppio. Dallo stagno di Narciso allo schermo televisivo*. Cat. Expo. Mole Antonelliana, Turín. [24 junio – 11 octubre, 1987]. Milán: Fabbri Editore, 1987; BOATTO, Alberto. *Narciso infranto. L'autoritratto moderno da Goya a Warhol*. Bari, Italia: Laterza, 1998; STOICHITA, Victor. *Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla Pop Art*. Milán: Il Saggiatore, 2000 [1° ed. 1997]. FERRARI, Stefano. *La psicologia del ritratto nell'arte e nella letteratura*. Bari: Laterza, 1998; HIRSCH, Marianne. *Family frames: photography, narrative and postmemory*. Cambridge: Harvard University Press, 2012.

³⁶ A lo largo de su extensa obra Freud retomará y desarrollará ulteriormente varios de los principales mecanismos de defensa del inconsciente ya presentes en *Das Unheimliche*, por lo que resultaría inapropiado enumerar en esta nota la totalidad de sus escritos. Sin embargo, vale la pena subrayar la relación con los conceptos trabajados en textos como *La interpretación de los sueños* (1898), *Totem y Tabú* (1913), *Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte* (1915), *Duelo y melancolía* (1917), *Más allá del principio de placer* (1920), *La cabeza de Medusa* (1922), *El malestar en la cultura* (1930).

las inquietudes que guían la presente investigación es incuestionable y por ello se impone como núcleo central de la indagación³⁷.

Como hace notar la teórica belga Anneleen Masschelein en su más reciente texto *The Unconcept*³⁸ lo ominoso es, sin embargo, un concepto joven que se ha impuesto como tal desde hace relativamente poco tiempo, gracias a la recuperación del término y a la relectura de las teorías freudianas llevadas a cabo, en primer lugar, por la escuela francesa. Dentro de éstas adquieren una particular relevancia las aportaciones realizadas por Jacques Lacan en su *Seminario X* dedicado a la angustia³⁹ y el *Seminario XI* centrado en el análisis de la mirada⁴⁰.

No obstante lo *Unheimliche* se convierta, desde mediados de los años 70's, en un elemento importante dentro de la producción artística, la complejidad del término y la dificultad que conlleva intentar definirlo lo mantienen aún a la deriva de un claro posicionamiento teórico. El intrincado proceso que ha acompañado la conceptualización de lo siniestro lo sumergen en un polémico debate sobre la validez de su aceptación como una categoría estética en cuanto tal –a la par de lo sublime y lo abyecto– o como un concepto de índole psicoanalítica⁴¹. Para un estudio detallado de

³⁷ Aportaciones posteriores o incluso precedentes al ensayo de Freud–sin duda importantes en el proceso de teorización del término pero que sobrepasan nuestro ámbito de interés– no han sido tenidos en consideración entre los ejes de referencia primordiales para el desarrollo del presente trabajo. De este modo textos fundamentales en el proceso de conceptualización del término, como *La Dissémination, La Fiction et ses fantômes. Une lecture de l'Unheimliche de Freud* (1972) de Hélène Cixous o *Introducción a la literatura fantástica* (1970) de Tzvetan Todorov no harán parte de nuestras referencias al estar enmarcados en un análisis de índole principalmente literario y lingüístico. Se les reconocerá, en todo caso, su valor en el proceso de afirmación del vínculo entre lo siniestro y la creación artística, así como en la alusión a la importancia de la pérdida de los límites entre la realidad y la ficción en la manifestación de lo inquietante.

³⁸ MASSCHELEIN, Anneleen. *The Unconcept. The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory*. Albany, State University of New York, 2011.

³⁹ LACAN, Jacques. *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 10: La angustia 1962 - 1963*. Buenos Aires: Paidós Ibérica, 2006 [1ª ed. 2004].

⁴⁰ LACAN, Jacques. *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. 1964. Buenos Aires: Paidós, 1984* [1ª ed. 1973].

⁴¹ Una de las principales dificultades al enfrentarse con el estudio de lo *unheimliche* es la imposibilidad de delimitar o concretar su misma naturaleza, lo que lo ha llevado a ser definido, en ciertas ocasiones, como un concepto teórico/filosófico, pero también, como una categoría estética, sin alcanzar por ello una aprobación conjunta por parte de los estudiosos. Al respecto la autora belga Anneleen Masschelein se posiciona de la siguiente manera: “Para ir aún más lejos, ninguna de las conjeturas conceptuales “originales” – incluidas las de Freud– fueron lo suficientemente fuertes como para activar de inmediato el proceso de conceptualización. De hecho, el concepto de lo siniestro ha sido recogido en realidad sólo a partir de las últimas tres décadas del siglo XX, cuando el ensayo de Freud sobre el tema, escrito en

la genealogía y la evolución teórica del término remito al texto *The Unconcept* de Anneleen Masschelein o a la reciente tesis doctoral de Tania Alba *La genealogía de lo siniestro como categoría estética*⁴².

A partir de la década de los ochenta –gracias a una paulatina emersión del mundo mitteleuropeo en manos de teóricos como Jean Clair, Josep Casals, Claudio Magris⁴³, Eugenio Trías, entre otros– se vive una programática recuperación y relectura del panorama intelectual austríaco de finales de siglo XIX, marcado por una profunda crisis del sujeto y sus procesos de autodefinición. Dentro de dicho panorama, lo siniestro, así como los demás planteamientos desarrollados por Freud, ocupan un lugar significativo⁴⁴ y se ofrecen, bajo la mirada de un nuevo cambio de siglo, como una herramienta útil para abordar de manera crítica una sociedad caracterizada por la agitación social, política y económica⁴⁵.

Autores como Jean Clair, Josep Casals, Maurice Blanchot, Jean Pierre Vernant⁴⁶ o Régis Debray⁴⁷ enriquecieron nuestro análisis por medio de sus aportaciones respecto a las

1919, fue ampliamente descubierto, principalmente por la teoría y la literatura crítica francesa y anglosajona. Esto nos lleva hacia la tesis central de este libro, concretamente que *lo siniestro freudiano es un concepto teórico de finales del siglo XX.* MASSCHELEIN, Anneleen. *The Unconcept*. Ob. Cit. Pág. 4 [trad. de la autora].

⁴² ALBA, Tania. *Genealogías de lo siniestro como categoría estética*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Pere Salabert y presentada en el Departamento de Historia del Arte, Facultad de Geografía e Historia de la Universitat de Barcelona, enero 2016.

⁴³ Cfr. MAGRIS, Claudio. *El Danubio*. Barcelona: Anagrama, 1988; *Lontano da dove: Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale*. Torino: Piccola biblioteca Einaudi, 1989; *Il mito ausburgico nella letteratura austriaca moderna*. Torino: Einaudi Editore, 1996.

⁴⁴ A parte de varios de los textos antes citados, uno de los ejemplos más significativos de este característico redescubrimiento de lo siniestro en la literatura crítica de finales del siglo XX es la publicación, en 1997, del Vol. 3 de la revista *Paradoxa*, titulado “The return of the Uncanny” bajo la edición de Michael Arzen. Un monográfico de dos volúmenes totalmente dedicado a la exploración de lo siniestro desde múltiples puntos de vista (cine, literatura, arte, teoría postcolonial, etc.) en el cual se indaga, ya desde su título, en el aspecto de extrañeza y desasosiego característico del regreso a la consciencia de aquellas experiencias traumáticas que han sido reprimidas por el sujeto en el fondo de su inconsciente. Según la teoría psicoanalítica, el regreso de lo reprimido es el motivo desencadenante de aquella sensación de inquietud y temor que origina lo ominoso, puesto que lo que regresa a la consciencia lo hace de una manera nueva y transfigurada que hace difícil su reconocimiento.

⁴⁵ Para mayor información sobre dichas cuestiones remito a la publicación CASALS, Josep (ed.). *D’Art. Entre dos finals de segle*. Revista del Departament d’Història de l’Art. No. 22. Universitat de Barcelona, 1996.

⁴⁶ Cfr. VERNANT, Jean-Pierre. *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona: Editorial Ariel, 1993 [1ª ed. 1973].

⁴⁷ Cfr. DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada de Occidente*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1994 [1ª ed. 1992].

implicaciones sociales y emocionales que conllevan la muerte y su representación. Jean Clair nos permitió hacer el paso decisivo hacia el análisis del vínculo entre la imagen artística, la mitología griega, el temor y la muerte con un texto que se revelará fundamental para nuestro estudio como es *Medusa. Contribución a una antropología de las artes visuales* publicado en 1989. Las aportaciones teóricas del pensador francés –desarrolladas por medio de ensayos críticos, pero también por medio de la curaduría de numerosas exposiciones dedicadas a la exploración del sujeto y su constitución emocional, como es el caso de *Identità e alterità. 46ª Bienal de Venezia o L'Âme au corps: arts et sciences, 1793 – 1993* en el Grand Palais de París⁴⁸– fueron de gran ayuda para la confirmación de algunos de los principales planteamientos de la tesis y de la metodología de aproximación a la obra artística utilizada.

Libros como el reciente *Constelación de pasaje. Imagen, experiencia, locura* de Josep Casals⁴⁹, así como las reflexiones en torno a la muerte, la disgregación del cuerpo y la pérdida de la sustancia del ser hechas por pensadores como Maurice Blanchot⁵⁰ o George Bataille⁵¹, representan la base de un primer análisis sobre los intrincados procesos emocionales que atraviesan al individuo cuando se ve obligado a confrontarse con el temor a la pérdida y la ansiedad de la ausencia que acompañan la muerte. La representación visual y textual de dichas sensaciones desencadena el encuentro con la inquietante extrañeza.

Dentro de este enorme campo de aportaciones teóricas desarrolladas en las últimas décadas a partir de los planteamientos freudianos y su aplicación en el campo de las artes y la estética, cabe la pena mencionar a dos ejemplos de filósofos, muy diferentes

⁴⁸ Cfr. CLAIR, Jean. *Medusa*. Milán: Abscondita, 2013 [1ª ed. 1989]; *L'Âme au corps: arts et sciences, 1793 – 1993*. Cat. expo. en las Galeries nationales du Grand Palais de París [19 octubre 1993 – 24 de enero 1994]. Gallimard: Electa, 1993; *Identità e alterità. Figura del corpo: 1895 – 1995*. La Biennale di Venezia, 46ª Esposizione Internazionale d'Arte. Palazzo Grassi, Venezia 1995; *Melancolía. Motivos saturninos en el arte de entreguerras*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1999.

⁴⁹ Cfr. CASALS, Josep. *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*. Barcelona: Anagrama, 2003; *Constelación de pasaje. Imagen, experiencia, locura*. Ob. cit.

⁵⁰ Cfr. BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona, Paidós, 1992 [1ª ed. 1955]; *El instante de mi muerte. La locura de la luz*. Madrid: Tecnos, 1999 [1ª ed. 1994]; *La comunidad inconfesable*. Madrid: Arena Libros, 2002; *Lautréamont e Sade*. Milán: Se, 2003 [1ª ed. 1963].

⁵¹ Cfr. BATAILLE, Georges. *Historia del ojo*. Prólogo de Mario Vargas Llosa. Ilustraciones de Hans Bellmer. Barcelona: Tusquets Editores, 1978 [1ª ed. 1928]; *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores, 1997 [1ª ed. 1957].

entre sí pero igualmente compenetrados con el tema, que resultaron basilares para las hipótesis que nos planteábamos analizar: Eugenio Trías y Slavoj Žižek. Por una parte Trías, en su libro *Lo bello y lo siniestro*⁵² publicado en 1982, nos ofrece –mediante un detallado análisis de las obras de Botticelli, las películas de Hitchcock y la tragedia griega,– un claro ejemplo de la inevitable contraposición, y a su vez estrecha compenetración, presentes en las categorías de lo bello, lo sublime y lo siniestro. Mientras que por el otro, Slavoj Žižek, a partir de la teoría psicoanalítica y en particular modo de las teorías lacanianas, analiza diversos ejemplos sacados del cine o la literatura del siglo XX para poner de manifiesto su relación con los cambios y los temores de la contemporaneidad, además de evidenciar el enorme poder que ejerce la fantasía y la ficción en la estabilidad psíquica del individuo⁵³.

Desde esta perspectiva fueron claves también las aportaciones de un estudioso como Román Gubern, especializado en cultura de la imagen y comunicación visual, que en textos como *Las raíces del miedo*, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas* o *Patologías de la imagen*⁵⁴ entre otros, proporciona interesantes ideas sobre las dinámicas de producción y percepción de lo prohibido, así como sobre los incontables signos de temor e incertidumbre que se ocultan tras las creaciones audiovisuales más comunes y populares de la contemporaneidad.

Es así como poco a poco lo siniestro se establece como una vía de aproximación a las incertezas de la contemporaneidad válida desde diversas áreas del conocimiento. Su presencia se desliza del campo del psicoanálisis y la teoría literaria, donde mayor había sido su teorización, hacia las artes visuales, el cine, la sociología, la antropología, los estudios visuales y de género, las teorías postcoloniales, la arquitectura y hasta las nuevas tecnologías. Lo ominoso se impone entonces como una noción de referencia

⁵² TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Prólogo de Vicente Verdú. Barcelona: Debolsillo, 2006 (1ª ed. 1992).

⁵³ Cfr. ŽIŽEK, Slavoj. *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*, trad. Horacio Pons, Buenos Aires: Nueva Visión, 1994 [1ª ed. 1992]; *Mirando al sesgo. Una introducción a Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós, 2000; *El acoso de las fantasías*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007; *The Pervert's guide to cinema [Documental]*. Dirección: Sophie Fiennes. Presentado por: Slavoj Žižek. Coproducción GB-Austria-Holanda. Reino Unido: a Lone Star, Mischief Films, Amoeba Film [2006].

⁵⁴ GUBERN, Román y PRAT, Joan. *Las raíces del miedo: antropología del cine de terror*. Barcelona: Tusquets editores, 1979; GUBERN, Román. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama, 2005 (1ª ed. 1989); *Patologías de la imagen*, Anagrama, Barcelona, 2004.

fundamental para enfrentar e indagar la crisis del nuevo siglo, motivada por una profunda y arraigada sensación de extrañeza.

De este modo, así como la imposición de la tecnología digital abre campo, en esta investigación, a una exploración más directa del permeable y corruptible carácter de veracidad de la fotografía, el aflorar de las nociones de realidad y ficción como dos de los principales factores desencadenantes de lo siniestro, conducen nuestra indagación hacia planteamientos más recientes en los cuales es puesto en entredicho el concepto positivista de “realidad”, como su sucede en el caso de los pensadores, Paul Watzlawick y Heinz von Foerster⁵⁵ o las aportaciones de Jean Baudrillard⁵⁶ sobre el hiperrealismo y el simulacro.

A raíz de estos estudios en torno a lo *Unheimliche* y sobre la base teórica antes desarrollada relativa a la naturaleza conflictiva de la fotografía, se perfila de forma cada vez más concreta un innegable vínculo entre lo siniestro y lo visual. Se hace entonces necesario reconducir la búsqueda hacia cuestiones estrechamente ligadas a la imagen que permitan un análisis de la misma tanto, desde el punto de vista de su percepción como, de su relación con el contexto social y político de su producción.

Dentro de este panorama general relativo a una exploración crítica de la imagen, resultan fundamentales las aportaciones hechas por Xavier Antich en sus artículos semanales del diario Ara⁵⁷, así como por Georges Didi-Huberman. Este último, profundamente interesado en la imagen en el sentido más amplio de la palabra, plantea una forma de aproximación al arte donde las distintas ramas que constituyen las denominadas humanidades interactúan descomponiendo la imagen y planteando complejos problemas de interpretación de lo visual activos durante la recepción y difusión de la obra. Libros como *Imágenes pese a todo* y *La invención de la histeria* se presentan como dos referentes básicos ligados al tema de la angustia y al temor. Pero del mismo modo, textos como *Lo que vemos, lo que nos mira*, *La imagen mariposa*, *La*

55 Cfr. WATZLAWICK, Paul y KRIEG, Peter. *El ojo del observador. Contribuciones al constructivismo*. Barcelona: Gedisa Editores, 1998 (1ra ed. 1991).

56 Cfr. BAUDRILLARD, Jean. *Il delitto Perfetto – La televisione ha ucciso la realtà?*. Milán: Cortina, 1996. *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama (4ª ed.) 2001 [1ª ed. 1987].

57 Cfr. ANTICH, Xavier. *La voluntat de comprendre: filosofia en minúscula*. Barcelona: Arcadia, 2016.

imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg o la más reciente publicación en español *Falenas. Ensayos sobre la aparición 2*⁵⁸ constituyen una fuente fundamental con relación al poder de la imagen y a la función que ésta asume como sustituto o símbolo de la ausencia, la muerte y la verdad.

Como veremos a lo largo de la investigación, abordar un tema como lo ominoso implica inevitablemente sumergirse en todos aquellos aspectos más profundos, indescifrables y complejos de la formación del yo, donde la presencia de la multiplicidad del ser se hace inevitable y su consciencia se constituye como un paso ineludible en el proceso de autodefinición.

Desde esta perspectiva resulta particularmente interesante el análisis realizado por Julia Kristeva en textos como *Poderes de la perversión o Extranjeros para nosotros mismos*⁵⁹. Mientras que en el primer texto Kristeva se centra en la descripción y definición del concepto de lo abyecto, que al igual que el concepto de lo sublime se encuentra estrechamente relacionado con lo siniestro, en el segundo, filtra –a través de las teorías postcoloniales– los principales puntos del planteamiento freudiano sobre lo ominoso, ofreciéndonos como resultado de dicho razonamiento un cambio de perspectiva en la forma de ver y entender la figura del extranjero. Para la teórica, ese temor a lo desconocido que origina la sensación de lo siniestro es en realidad un temor hacia nosotros mismos en cuanto sujetos compuestos por innumerables facetas y de este mismo modo imposibilitados a un conocimiento absoluto y total tanto de nosotros como del Otro. Escribe Kristeva: “Extrañamente, el extranjero nos habita: es la cara oculta de nuestra identidad, el espacio que estropea nuestra morada, el tiempo

⁵⁸ Cfr. DIDI-HUBERMAN, Georges. *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra, 2007 [1ª ed. 1982]; *Lo que vemos, lo que nos mira*. Horacio Pons, traductor. Buenos Aires, Argentina: Manantial, 1997 [1 ed. 1992]; “L’antropomorfisme destrossat segons George Bataille”, en *Els cossos perduts. Fotografia i surrealistes*. Cat. Expo. Fundació “la Caixa”, Barcelona [21 febrero – 14 abril 1996]; *L’image survivante: histoire de l’art et temps des fantomes selon Aby Warburg*. París: Les Éditions de minuit, 2002; *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004 [1ª ed. 2003]; *La imagen mariposa*. Barcelona: Mudito & Co, 2007; *Falenas. Ensayos sobre la aparición 2*. Contracampo libros 15. Santander: Shangrila Textos Aparte, 2015.

⁵⁹ Cfr. KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Luois-Ferdinand Céline*. Madrid: Siglo XXI, 1988 [1ª ed. 1980]; *Extranjeros para nosotros mismos*. Esplugues de Llobregat: Plaza & Janés, 1991 [1ª ed. 1988]; *El porvenir de una revuelta*. Barcelona: Seix Barral, 2000 [1ª ed. 1988].

que arruina la comprensión y la simpatía. [...] El extranjero empieza cuando surge la conciencia de mi diferencia”⁶⁰.

Fuentes fotográficas y artísticas

Es importante aclarar que el recorrido teórico apenas planteado no hace referencia de forma exhaustiva a todas las fuentes utilizadas, sino que pretende poner énfasis en los principales apartados que componen el panorama teórico de la presente investigación. Las fuentes bibliográficas se entrelazan con una búsqueda de tipo visual y con la indagación del panorama artístico contemporáneo. Todo lo anterior, sin embargo, se complementa necesariamente con una observación crítica de la propia realidad.

El estudio de las imágenes⁶¹, las exposiciones dedicadas a lo siniestro, así como las publicaciones y exhibiciones de los artistas seleccionados también constituyeron una fuente primordial del trabajo de investigación.

⁶⁰ KRISTEVA, Julia. *Extranjeros para nosotros mismos*. Ob. Cit. Pág. 9.

⁶¹ Al igual que sucede con el resto de la producción artística contemporánea, resulta prácticamente imposible hacer un seguimiento absoluto de toda la producción fotográfica contemporánea. Sin embargo, a través de la consulta de revistas especializadas en fotografía, tanto en versión impresa como digital, la visita a centros especializados en fotografía o festivales de repercusión internacional, así como la consulta de sus páginas web y el archivo de sus exposiciones pasadas, fue posible hacerse una visión general del panorama fotográfico internacional. Algunas de las revistas y sitios consultados son: la revista española *OjodePez* editada por La Fábrica, *Aperture*. New York: Aperture Foundation. (<http://www.aperture.org/magazine>), *C International Photo Magazine*. London: Ivory Press. (http://www.ivorypress.com/cPhoto/cPhoto_2.html), *EXIT, Imagen & Cultura*. Madrid: Rosa Olivares y Asociados. (<http://www.exitmedia.net/>), *Eyemazing*. Amsterdam: Picture Booklets Publishers B. V. (<http://www.eyemazing.com/>), *C International Photo Magazine*. # 1 (Junio 2005), # 8 (Junio 2009). London: Ivory Press, 2005, Junio 2009. 9 números. Revista biannual. ISSN: 1748-8869, *Connaissance des Arts Photo*. # 1 (Septiembre 2004), # 21 (Septiembre 2009). Paris: D.I. Group, 2004, Septiembre 2009. 21 números. Revista trimestral. ISSN: 1773-8652, *Posi+tive. Different Views Around The World* (<http://www.positive-magazine.com/>), *Zone Zero. Convergencia fotográfica* dirigida por la Fundación Pedro Meyer (<http://zonezero.com/es/>), *File. A Collection of Unexpected Photography* (<http://www.filemagazine.com/>), *F-Stop a Photography Magazine* (<http://www.fstopmagazine.com/home.html>) todas ellas con un rico archivo digital. A nivel de festivales mi limitaré a enunciar algunos de los más importantes que se llevan a cabo en el contexto europeo y en el entorno geográfico más próximo, como son: en España *Scan Festival Internacional de Fotografía* en Tarragona (<http://www.scan.cat/es/>), *PhotoEspaña* en Madrid (<http://www.phe.es/>), *VISIONA. Programa de la Imagen de Huesca* (<http://www.dphuesca.es/visiona>) y *Getxophoto* en la ciudad vasca (<http://getxophoto.com/web/go.php/inicio>); en Francia principalmente *Les Rencontres de la Photographie* en la ciudad de Arles (<https://www.rencontres-arles.com/Home>) y *Paris Photo* (<http://www.parisphoto.com/paris>) en la capital francesa y en Italia *Cortona On The Move* (<http://www.cortonaonthemove.com/it/>) y *Fotografia Europea* en Reggio Emilia (<http://www.fotografiaeuropea.it/>), entre muchos otros. Y en cuanto a museos o centros especializados en fotografía vale la pena hacer referencia a la *Fundación Foto Colectania* en Barcelona (<http://www.colectania.es/>), *ICP International Center Of Photography* en New York (www.icp.org),

A continuación se hará referencia algunas de las principales exposiciones realizadas entre finales del siglo XX e inicios del XXI donde el tema de lo ominoso ha constituido el núcleo central de la indagación, o cuanto menos un elemento fundamental en la propuesta crítica de sus curadores⁶².

Entre ellas cabe la pena resaltar las siguientes exposiciones: *Sensation: Young British Artists From the Saatchi Collection*, llevada a cabo en 1997 en la Royal Academy de Londres, que no sólo contribuyó a consolidar la preeminencia de Saatchi entre los coleccionistas británicos de arte contemporáneo sino que marcó una nueva tendencia artística dentro de las nuevas generaciones caracterizada por una aproximación crítica y polémica frente a la realidad y a la manipulación ejercida por todos los entes de poder; *Uncanny – Vanessa Beecroft, Anna Gaskell, Dana Hoey, Natacha Lesueur, Wendy McMurdo*, comisariada por Urs Stahel y celebrada en 1999 en el Fotomuseum Winterthur de Suiza. A través de las obras fotográficas de estas cinco artistas, la exhibición se enfocaba en la exploración de los actuales desplazamientos de los límites entre la realidad y la ficción, entre lo íntimo y lo público, entre el bien y el mal. La gran exposición monográfica del artista Mike Kelly (USA 1954 -2012) llevada a cabo en la Tate Liverpool en el 2004 y titulada justamente *The Uncanny*. La exposición concebida como un proyecto en curso del artista, pretendía “explorar la memoria, la recolección, el horror y la ansiedad a través de la yuxtaposición de una amplia colección de objetos personales con esculturas figurativas realísticas”⁶³. Mediante la combinación de

Museo Fotografía Contemporánea en Milán (www.museofotografiacontemporanea.org), *Fotomuseum Winterthur* en Zurich (www.fotomuseum.ch) y *Centre pour l'Image Contemporaine* en Saint-Gervais Geneve (www.centreimage.ch).

⁶² A parte de las exposiciones descritas a continuación donde la alusión a lo siniestro está presente de manera directa en el título mismo de la exhibición, son muchísimas las exposiciones realizadas durante las últimas tres décadas dirigidas a explorar los temores, angustias e incertidumbres que amenazan la sensibilidad y el equilibrio psíquico del hombre contemporáneo. Sólo por nombrar algunas: *Phantasma und phantome. Gestalten des Unheimlichen in Kunst und Psychoanalyse*, curada por Georg Christoph Tholen y Rainer Zendron. OK Offenes Kulturhaus, Linz, 1995; *Ecce uomo*, curada por Gemma de Angelis Testa y Sergio Risaliti. Spazio Oberdan, Milán-Italia 2006; *Fantasmagoría. Espectros de ausencia*, curada por José Roca. Casa de la Moneda, Bogotá-Colombia 2007; *Metamorfosis. Visiones fantásticas de Starewitch, Švankmajer i los hermanos Quay*, comisariada por Carolina López en el CCCB. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 2014; *+ Humanos. El futuro de nuestra especie*. Comisariada por Cathrine Kramer. CCCB. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 2015.

⁶³ Texto extraído de la web dedicada a la exposición. Para mayor información sobre esta última y la obra del artista Mike Kelley se remite a la página web de la Tate Liverpool, donde es posible encontrar interesantes textos y entrevistas vinculadas con el pensamiento y el proceso de creación de dicho proyecto: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/mike-kelley-uncanny>

elementos pertenecientes a la vida personal del artista y las numerosas esculturas policromas que componían la exposición, Kelley buscaba aludir a la recreación directa de la figura del doble, vista como un personaje suspendido entre la vida y la muerte, y en cuanto tal capaz de desatar en el espectador la ansiedad e incomodidad que caracteriza lo siniestro. La exhibición *Uncanny Encounters* realizada en el Istanbul Modern entre septiembre del 2011 y enero del 2012 bajo la curaduría de Çelenk Bafra y Levent Çalıkoğlu. Por medio de la obra de seis jóvenes artistas turcas (Silva Bingaz, Banu Cennetoğlu, Çınar Eslek, Zeren Göktan, Zeynep Kayan, Melisa Önel) sus curadores indagan en las sensaciones de inquietud que la fotografía es capaz de desencadenar en el espectador y en la potencia que la narración artística adquiere en este contexto. En el texto de presentación de la exposición encontrábamos la siguiente afirmación “El primer encuentro con la fotografía genera una sensación inquietante. [...] El artista no sólo lidia con los aspectos filosóficos, socioculturales, individuales y artísticos de los encuentros siniestros que se generan por medio de sus narraciones visuales, sino que también explora en las posibilidades de la fotografía hoy en día”⁶⁴.

Por último me gustaría hacer una breve mención a la reciente exposición *Magical Surfaces: The Uncanny in Contemporary Photography* comisariada por Ziba Ardalán e inaugurada en la Parasol Unit de Londres el pasado 13 de abril del presente año. En el texto del catálogo Ardalán afirma:

Tal vez las condiciones de la vida moderna son las que le han asignado a la fotografía la tarea, responsabilidad y privilegio de descifrar visualmente el rompecabezas de lo siniestro y continuar la labor de Jentsch y Freud.⁶⁵

Esta frase que, a grandes líneas, podría adaptarse en buena parte a las hipótesis que nos interesa desarrollar en el presente trabajo se encuentra luego en contraste con la elección de los trabajos fotográficos seleccionados por la comisaria como representantes de dicha afirmación. La exposición, compuesta por obras de Sonja Braas, David Claerbout, Elger Esser, Julie Monaco, Jörg Sasse, Stephen Shore y Joel

⁶⁴ Texto extraído de la página web del Istanbul Modern [trad. de la autora]:

http://www.istanbulmodern.org/en/exhibitions/past-exhibitions/uncanny-encounters_59.html

⁶⁵ ARDALAN, Ziba. “Intriguing Appearances of the Uncanny” en AA.VV. *Magical Surfaces: The Uncanny in Contemporary Photography*. Cat. expo. en la Parasol Unit de Londres [13 de abril – 19 de junio 2016]. Pág. 22 (trad. de la autora).

Sternfeld, se enfrenta a la representación de lo siniestro en la fotografía contemporánea por medio de imágenes que recuerdan más fácilmente la imponencia y magnitud de lo sublime que la inquietud e incertidumbre característica de lo ominoso.

En dicha exposición el término de *uncanny* y todos los significados y valores que dicha palabra abarca son explorados de forma muy genérica corriendo el riesgo de una excesiva simplificación. La comisaria, Ziba Ardalan, aferrándose principalmente a la ambigüedad y la indefinición que determinan el concepto de lo siniestro, hace posible que fotografías tan variadas y provenientes de una línea de exploración vinculada principalmente a la representación contemporánea del paisaje, queden reunidas bajo un uso generalizado y aleatorio de lo *unheimlich*. Ardalan extrae de este último únicamente su capacidad de sorprender y desprender en el espectador sensaciones de duda frente a lo observado, y si bien, ambas características se encuentran presentes en lo siniestro, no son ni una exclusividad de éste último ni tampoco los rasgos más específicos de dicha sensación. La sorpresa y la duda que destilan del encuentro con lo ominoso se caracterizan por estar acompañadas de una incierta sensación de angustia y ansiedad frente aquello que percibimos y que no nos es posible desvelar con la mirada y las fotografías expuestas en *Magical Surfaces* difícilmente pueden ser asociadas a dichas sensaciones.

Como bien lo hace notar Ardalan, el uso difuso que ha adquirido la palabra siniestro ha hecho que dicho término se asocie de forma inmediata con la idea de terror, de peligro u horror, simplificando excesivamente uno de los aspectos que más lo determinan y es justamente su imposibilidad de definición. Sin lugar a dudas, esta misma característica es, en buena parte, la causa de la generalización con la que se aplica actualmente el término *unheimliche*.

Como decíamos, si bien es verdad que lo siniestro conlleva una cierta dosis de ansiedad que en determinadas circunstancias puede estar acompañada de temor, dicha sensación no necesariamente está determinada por elementos de violencia o agresión. Ardalan en su intento por valorar esos aspectos no negativos de lo *unheimliche* e intentar dirigir la mirada del observador hacia los otros elementos que

lo acompañan, acaba haciendo una elección de obras y artistas en las que resulta difícil identificar su vínculo con lo siniestro.

Estas discrepancias con la interpretación y visualización de lo siniestro en la fotografía contemporánea realizada por Ziba Ardalan han resultado de suma utilidad en el desarrollo de las cuestiones planteadas a lo largo de la presente tesis. La confrontación con otra perspectiva diferente sobre la manera de definir y delinear un concepto tan complejo como lo siniestro a través de la fotografía –un medio a su vez sumamente rico de nociones y valores cargados de ambivalencia– refuerzan los planteamientos que se exponen a lo largo de la investigación con respecto al porqué y a la manera en que lo siniestro encuentra en la fotografía contemporánea una vía idónea para su manifestación. No obstante la fotografía sea un medio suspendido en los límites entre la realidad y la ficción, y lo siniestro, a su vez, sea un concepto que navega en esta misma dualidad, no toda imagen por ser fotográfica es necesariamente siniestra y la identificación de esta sutil variación será el núcleo de análisis sobre el que trabajaremos en las siguientes páginas.

Con relación a lo que respecta la búsqueda y el estudio de las obras seleccionadas a modo de ejemplo, resultan fundamentales las páginas web personales de aquellos artistas que las poseen, como es el caso de Loretta Lux⁶⁶, Tereza Vlčkova⁶⁷ o Ariko Ianoka⁶⁸ pero también la lectura de las diversas entrevistas concedidas por ellos en revistas y sitios especializados en arte, como pueden ser *The New York Times Magazine*, *Interview*, *The Guardian*, *American Foto* o *Artforum*; así como los catálogos de las exposiciones personales o colectivas donde han participado, los vídeos dedicados a sus procesos de producción, la observación directa de su obra en exposiciones a las que he podido asistir o incluso, en los casos en los que ha sido posible, diálogos realizados en primera persona, como es el caso de la artista italiana Moira Ricci.

Como podemos ver, las aportaciones arriba delineadas dejan nuevamente en evidencia la ausencia de estudios destinados a una exploración metódica y consistente

⁶⁶ Cfr. www.lorettalux.de

⁶⁷ Cfr. www.terezavlckova.com

⁶⁸ Cfr. www.aarriikkoo.com

sobre la manifestación de lo siniestro en la fotografía contemporánea y a los nexos teóricos y perceptivos que los vinculan. Del mismo modo, la multiplicación de estudios y exposiciones dedicados a lo siniestro, así como el gran rol protagónico que ha adquirido la fotografía dentro de la contemporaneidad reafirman la actualidad del tema seleccionado y la latente necesidad de indagar y desentrañar esa generalizada sensación de inquietante extrañeza que se despliega a lo largo de la sociedad que habita el inicio del siglo XXI.

D. Metodología

Metodológicamente la tesis se construye sobre la combinación de dos distintos procesos de investigación y análisis. Por una parte, el estudio detallado de todo el complejo teórico enunciado en el apartado anterior y que es la base fundamental sobre la cual se elaboran las conjeturas interpretativas que componen la investigación; por el otro lado, la búsqueda, selección y análisis de las fotografías que ejemplifican y a la vez desencadenan las inquietudes planteadas en el presente trabajo.

La investigación no pretende hacer un estudio detallado de un determinado fotógrafo, movimiento o género artístico sino que se plantea como una exploración visual sobre algunos de los motivos y formas que asume hoy en día la noción de lo ominoso. Por lo tanto, las imágenes analizadas se presentan como posibles ejemplos de una entre las tantas formas de abordar lo siniestro.

Los criterios de selección de las obras, ampliamente descritos en la introducción, pueden resumirse de la siguiente manera: desde una perspectiva geográfica la elección se enmarca dentro de un ámbito de producción occidental; desde el criterio cronológico está determinado tanto, por la llegada de la tecnología digital como por el desarrollo de una nueva tendencia dentro de la creación fotográfica encaminada a poner en valor la escenificación de lo fotografiado y la belleza compositiva de la imagen; ambos fenómenos se encuentran activos a partir de finales de la década de los ochenta. Desde el punto de vista de la temática está delimitado por la representación de la infancia, los lazos familiares y la búsqueda de identidad personal.

Es importante aclarar que, si bien la selección de las obras estudiadas ha seguido estos parámetros geográficos, temporales y temáticos, su incorporación al ámbito de lo siniestro ha estado reforzada por las declaraciones de los mismos artistas con relación a las inquietudes que los han llevado a dar origen a las obras.

A pesar de todo, dada la naturaleza perceptiva del fenómeno puesto bajo análisis es inevitable que la elección visual de los casos de estudio, así como su interpretación, esté marcada por la subjetividad que caracteriza la aproximación a nociones y herramientas pertenecientes al campo de la estética, como es el caso que nos compete. Y de igual manera, es inevitable que junto a los ejemplos elegidos sean muchos otros los casos que habrían podido ser incluidos y que han quedado fuera de la elección.

El método interpretativo utilizado en la presente investigación se basa en un análisis interdisciplinar de la imagen, por lo tanto hace uso de herramientas conceptuales y metodológicas pertenecientes a diferentes disciplinas, como vimos, en primer lugar, el psicoanálisis pero también la teoría del arte, la estética o los estudios visuales. El análisis de los textos enunciados anteriormente en el marco teórico son la base sobre la cual se fundamenta el desarrollo de las hipótesis planteadas, mientras que el estudio formal o de contenido de las imágenes es lo que marca las pautas en el proceso de identificación de los factores desencadenantes de la percepción de lo siniestro.

La recolección de la base de datos que compone la investigación se llevó a cabo a través de la documentación bibliográfica conservada en las principales bibliotecas y centros de estudio de arte contemporáneo de la ciudad de Barcelona. Por lo tanto el centro de documentación del MACBA: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, el archivo del CCCB: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona y las diferentes bibliotecas de la ciudad especializadas en arte y filosofía se constituyen como una base fundamental de nuestra búsqueda.

Dada la abundante circulación de textos, artículos e imágenes que se generan actualmente por Internet, éste se establece, sin lugar a dudas, como una fuente fundamental de información; a través de plataformas de búsquedas científicas, como

Web of Knowledge o *Jstor*, especializadas en la conservación y difusión del conocimiento académico, ha sido posible tener acceso a los más recientes análisis sobre lo siniestro desarrollados en artículos, ensayos o tesis doctorales. En medio de esta avalancha de textos aprender a identificar las fuentes de información más oportunas y enriquecedoras para el análisis propuesto no ha sido una tarea fácil; no obstante, el interés por mantener la atención del estudio centrado en la fotografía contemporánea ha facilitado la demarcación de un filtro de selección.

La búsqueda bibliográfica se complementó necesariamente con una inspección de carácter fotográfico. Para ello fue determinante la asistencia a exposiciones, bienales, museos e instituciones vinculadas a la fotografía, además de la consulta de catálogos de exposiciones, websites de artistas o especialistas en el tema y la consulta de revistas especializadas en arte contemporáneo.

Entre los festivales visitados vale la pena recordar *PhotoEspaña 2013* y *PhotoEspaña 2015* que permitieron una inmersión directa en la producción fotográfica dentro del contexto contemporáneo. En ellos fue posible descubrir nuevos fotógrafos, pero también hacer un repaso visual marcado por nuevas miradas sobre la obra de fotógrafos ya emblemáticos como Edward Weston, Harry Callahan o Emmet Gowin. En los tres casos el eje conceptual de las exposiciones estuvo marcado por una lectura de sus obras determinada por el vínculo familiar o afectivo de los artistas con los sujetos fotografiados. A su vez exposiciones como *Uncanny encounters*, en el Istanbul Museum of Modern Art, Estambul o *Metamorfosis. Visiones fantásticas de Starewitch, Švankmajer i los hermanos Quay*, realizada en el CCCB. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona representaron dos importantes puntos de referencia sobre la manera de abordar el tema de la ambivalencia entre realidad y ficción. La primera desde una perspectiva estrictamente ligada a la fotografía y la segunda, por medio de tres creadores explícitamente dedicados a la exploración de lo fantástico y lo ficticio desde una perspectiva cargada de complejas referencias a la psique humana.

Por su parte, la visita a exposiciones monográficas dedicadas a la exploración de la obra de un solo artista como es el caso de *Iñaki Bonillas. Archivo J. R. Plaza* llevada a cabo también en La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona (del 24 de febrero al 6 de

mayo 2012), *Alberto García-Alix. Autorretrato* en La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona (del 7 de febrero al 5 de mayo 2013), y *Family Love. Darcy Padilla* en el Arts Santa Mónica (del 18 de junio al 14 de septiembre del 2014) aportaron nuevos elementos en la definición de los criterios de selección respecto a la tipología de trabajos a analizar.

Un aspecto fundamental en el proceso de exploración fotográfica y posterior análisis de los trabajos seleccionados fue el encuentro directo con la obra de algunos de estos fotógrafos. En algunos casos se debió a exposiciones monográficas dedicadas a ellos, como es el caso de *At Twelve. Sally Mann* en La Fábrica de Madrid (del 13 de septiembre al 17 de noviembre 2012) o la más reciente *Gillian Wearing* realizada en el IVAM a finales del 2015 (del 24 de septiembre 2015 al 24 de enero 2016), en otros, gracias a la inclusión de algunos de sus trabajos en exposiciones colectivas, como sucedió con Gregory Crewdson en la exposición *The New York Times Magazine. Fotografías* llevada a cabo en el Palau Robert de Barcelona en septiembre del 2012 o Moira Ricci en la exposición *Self. Una exposición sobre el "otro" autorretrato*, realizada en la galería H2O de Barcelona en diciembre 2014.

A estas visitas hay que sumar los viajes de búsqueda de material y exploración fotográfica realizados al Institut of Photography de Nueva York en el año 2011 y 2013 y la conversación llevada a cabo con Pedro Vicente, docente y teórico de la fotografía y actual director de *VISIONA. Programa de la Imagen de Huesca*, con quien se sostuvo un diálogo en torno a la presencia, cada vez mayor, dentro de la creación artística contemporánea del tema del álbum familiar y de la representación de sus vínculos y transformaciones en la era digital⁶⁹.

Por último será importante hacer alusión a la relevancia que tuvo en el proceso de investigación la asistencia a cursos y seminarios vinculados de forma directa e indirecta al tema de nuestra indagación. Entre ellos vale la pena resaltar el seminario *L'emoció no diu "Jo"* impartido por Georges Didi-Huberman en el Macba en octubre 2014, así como el seminario *Artes extremes. Lògica dels límits* organizado por el Grega. Grup de Recerca en Estètica General i Antropològica del Departamento de Historia del Arte de

⁶⁹ La entrevista completa se encuentra transcrita en el Anexo I.

la Universidad de Barcelona y el más reciente ciclo de conferencias organizado por el CCCB en ocasión de la exposición *+Humanos*, dentro del cual quisiera resaltar la charla impartida el pasado 15 de marzo 2016 por la pensadora Jo Labanyi con el título *Pensar las emociones*.

De cara a una aproximación al panorama fotográfico contemporáneo resulta de particular relevancia hacer referencia a la asistencia a las tres ediciones del ciclo *Focus On* organizado por el CFD. Barcelona en colaboración con La Virreina Centre de la Imatge⁷⁰. Si bien el ciclo se plantea inicialmente como un punto de encuentro y debate focalizado en la producción de fotografía documental, las temáticas y problemáticas expuestas por los distintos invitados inevitablemente se entrelazan con algunas de las cuestiones desarrolladas en la tesis, en particular modo la relación entre la imagen y la memoria y entre la fotografía y la realidad. Para finalizar haré sólo una breve alusión a la conferencia *El enigma de la fotografía* impartida por el teórico francés Michel Frizot en el Instituto Francés de Barcelona el pasado mes de abril 2016 en el marco de la exposición *Toda fotografía es un Enigma*, llevada a cabo en la Fundación Foto Colectania, del 4 de marzo al 21 de mayo 2016, bajo la curaduría del mismo Frizot.

E. Estructura de la tesis

La tesis no se desarrolla según un esquema de análisis cronológico y mucho menos geográfico sino que actúa una reflexión transversal que se basa en la consideración de otro tipo de factores determinantes en la producción y recepción de la imagen, que si bien no están nunca desvinculados totalmente del tiempo y del lugar en donde se producen, sí logran ir más allá de unos límites de índole temporal y espacial.

⁷⁰ La primera edición realizada en el 2012 y dedicada a la fotografía de conflicto contó con la participación de Paul Lowe, Laetitia Tura y Antoine Agoudjian y Anastasia Taylor-Lind; la segunda edición dedicada a la noción del “campo de batalla” se realizó en el 2013 con la participación de Simon Norfolk, Miquel Bastida y Paul Seawright. La tercera edición desarrollada a comienzos del presente año estuvo completamente dedicada a *The Sochi Project*, un trabajo realizado por el fotógrafo Ron Hornstra en colaboración con el escritor Arnold van Bruggen dedicado a la ciudad rusa de Sochi antes de ser sede de los Juegos Olímpicos de Invierno 2014.

De acuerdo con lo explicado anteriormente y con los objetivos de la investigación, la tesis se estructura a partir de dos grandes apartados: la fotografía y lo siniestro. A medida que ambos apartados se irán desarrollando, también se irán anticipando los diversos elementos sobre los cuales hemos entretelado su relación. Por lo tanto, a lo largo del texto el lector se hallará en más de una ocasión algunas temáticas repetidas que, sin embargo, serán tratadas desde la doble perspectiva, la fotográfica y la de lo siniestro, sin ser por ello desarrolladas completamente en ninguno de los dos ámbitos de estudio. De esta manera se pretenderá entablar un diálogo continuo entre las dos partes y poner en evidencia los puntos de contacto entre lo siniestro y la fotografía.

En el primer capítulo analizaremos cuáles han sido los motivos y las características que han hecho que la fotografía se instale en el imaginario colectivo como un testimonio de realidad y veracidad. A partir de los planteamientos de los principales teóricos de la fotografía, estudiaremos las implicaciones sociales y perceptivas que dicha relación implica, así como la fragilidad y puesta en duda de la naturaleza deíctica y 'objetiva' con la cual ha sido asociada la imagen fotográfica.

De este modo, surgirán por primera vez dentro del texto las nociones de realidad y ficción así como la complejidad que acompaña todo intento de definición de las mismas. Si bien, en este primer capítulo ambas nociones serán analizadas desde la perspectiva de la imagen fotográfica y su recepción, las ideas aquí desarrolladas servirán como base de partida para su siguiente exploración con relación a lo siniestro.

A partir de ahí la atención se encaminará en el segundo capítulo hacia el análisis de la fotografía como medio para conservar la memoria, generar recuerdos y combatir el paso del tiempo. Para luego concluir el análisis de esta primera parte con el tercer capítulo dedicado a la función que asume actualmente la imagen fotográfica en el proceso de definición del sujeto. También en este caso, muchas de las nociones aquí analizadas con respecto a la identidad personal del individuo serán nuevamente replanteadas en la segunda parte por medio del análisis de las imágenes seleccionadas.

Una vez delineados los principales cuestionamientos teóricos de la fotografía, la tesis se adentra en el estudio del segundo componente del presente trabajo, es decir *Das Unheimliche*. Por lo tanto, a partir de las primeras definiciones del término

desarrolladas por Freud, en la segunda parte del texto pasaremos a la indagación de las aportaciones hechas por diversos pensadores. Nos enfocaremos con particular atención en Lacan y sus posteriores reinterpretaciones por parte de filósofos como Slavoj Žižek o Julia Kristeva, entre otros. En este apartado, a la maleabilidad y complejidad de las nociones de realidad y ficción, se sumarán dos de los principales conceptos desarrollados por Lacan y que marcarán de manera categórica el desarrollo de nuestras hipótesis: por una parte, la aparición de lo Real y su manifestación por medio de la fotografía y por el otro, el objeto *a* como el motor del deseo.

Luego de esta primera aproximación genérica a los componentes característicos de lo siniestro, sus motivos desencadenantes y las sensaciones generadas en el individuo, pasaremos, en la tercera parte, a indagar de qué manera y por medio de cuáles vías la manifestación de lo siniestro se entrelaza con la fotografía artística contemporánea.

El análisis de los imaginarios colectivos sobre la familia y la infancia –alimentados en gran parte por las representaciones fotográficas que se han hecho de los mismos, tanto en el ámbito de lo privado como de lo público, desde la invención de la fotografía hasta hoy–son puestos bajo cuestionamiento gracias a algunas de las obras de los fotógrafos Gregory Crewdson, Loretta Lux, Sally Mann y Moira Ricci. A través de sus imágenes estudiaremos las facetas siniestras e inquietantes de la infancia y la familia, dos aspectos fundamentales para la formación del individuo que han sido habitualmente estereotipados bajo unos esquemas muy concretos de representación y valor moral. Por medio de las series fotográficas *Beneath the roses* (2002 – 2008) de Crewdson, *20.12.53 – 10.08.04* (2004 – actualidad) de Ricci e *Immediate Family* (1984 – 1994) de Mann descubriremos cómo hasta la imagen aparentemente más inocua es capaz de despertar en el espectador sus más profundos temores.

El análisis del rol que cumple la fotografía en la definición de identidad del sujeto continuará su desarrollo a través de la lectura de proyectos como *Erna and Hrefna* (2009 – 2015) de Ariko Inaoka, *Two* (2007 – 2008) de Tereza Vlčková y *Album* (2003 – 2004) de Gillian Wearing. La obra de estas tres artistas nos servirá como vía de acceso para explorar el *doppelgänger*, un aspecto decisivo en la noción de lo siniestro que pone en evidencia la crisis del sujeto. Por medio de estos trabajos nos será posible

indagar en la multiplicidad del sujeto, en la maleabilidad de la frontera que delimita la realidad de la ficción y en el rol que cumple la fotografía en esta aparente disolución de los dos planos de la percepción, así como en el arraigado temor a la muerte que se oculta bajo el desasosiego generado por el descubrimiento del doble.

Para concluir, en el último capítulo nos embarcaremos en una exploración final relativa a los vínculos subterráneos que entrelazan a la fotografía con la definición de la identidad del sujeto, con lo siniestro y con la muerte. A través de la imagen fotográfica se hace posible la visualización de lo impronunciado y lo no visible, por medio de ella se manifiestan las inquietudes latentes en un sujeto habitado por la incertidumbre y lo indescifrable de una sociedad en continua transición.

PARTE 1

LA FOTOGRAFÍA

CAPÍTULO 1

La fotografía como registro de realidad

1.1. La fotografía como índice

“Hay mucha más realidad bajo el cielo de la que podrán atrapar jamás todas las cámaras fotográficas de este planeta”⁷¹

Con una cámara frente a los ojos, una fotografía colgada en la pared y un álbum de fotografías de familia empieza actualmente la vida de la mayoría de individuos del mundo occidental. Desde el momento mismo del nacimiento e incluso desde mucho antes de éste, la vida de las personas es registrada en cada uno de sus pasos evolutivos. Cada instante de la existencia es transformado en una imagen fija y cada expresión del rostro es atrapada por la cámara fotográfica para ser conservada intacta a través del tiempo. Mientras las formas de nuestro cuerpo varían y nuestro rostro se transforma, el lente fotográfico bloquea la posibilidad del cambio y reproduce situaciones de otra forma imposibles de recordar.

Hemos crecido recordándonos incluso en aquellos instantes de vida que nos es imposible recordar, reconociéndonos en la expresión de un bebé recién nacido, en el vientre de nuestras madres o durante los primeros años de vida. Hemos aprendido a apropiarnos, mediante las imágenes, de todos aquellos lugares, experiencias y situaciones determinantes dentro nuestro recorrido existencial sin siquiera ser conscientes de haberlos vivido, y todo gracias a la fotografía.

Pero del mismo modo que nos hemos acostumbrado a conocernos a nosotros mismos en momentos de vida hasta hace unas décadas relegados a la permeable memoria de nuestros predecesores, también nos hemos habituado a distinguir y archivar en nuestra memoria personal recuerdos sobre la apariencia de espacios e historias lejanas

⁷¹ SMARGIASSI, MICHELE. *Un'autentica bugia. La fotografia, il vero, il falso*. Roma: Contrasto, 2009, pág. 113. (Trad. de la autora).

a nuestros sentidos. A través de la fotografía los límites físicos y temporales de la percepción del mundo se han visto subvertidos para dar paso a una concepción diferente de la realidad, y sobre todo de la relación del sujeto con la misma.

La ligereza e inmediatez que caracterizan la producción de imágenes fotográficas en nuestros días hacen de este medio la puerta de entrada a un concierto de posibilidades sobre múltiples interpretaciones de la realidad. La ansiedad desatada por el deseo de conservar todo aquello que la mirada observa, de continuar viéndolo y reviviéndolo más allá de su momento de realización, es ahora apaciguada por la inmediatez de la fotografía. La opción tangible de fijar sobre un soporte ajeno al cuerpo aquello que los ojos ven ha transformado la realidad en un sinfín de iconos reproducibles y transportables en el tiempo y en el espacio. La realidad se presenta así como un rompecabezas compuesto por una infinidad de fragmentos intercambiables entre sí, en cuanto producidos a partir de la misma realidad tangible del ser humano, y a la vez únicos en cuanto resultados de la visión exclusiva del sujeto creador.

El contacto directo con la realidad que, según las categorías del signo teorizadas por Charles Sanders Peirce⁷², hace de la fotografía un índice⁷³, le otorgan a este tipo de imágenes un poder excepcional frente a los demás medios de reproducción visual del mundo. Con la fotografía se le da forma, apariencia e imagen a cada uno de los elementos que componen la realidad y hasta las cosas más lejanas a nuestra cotidianidad terminan formando parte de ella como un elemento más de nuestro saber. Como afirma Susan Sontag, “las fotografías nos permiten la posesión imaginaria

⁷² Para Peirce el signo es algo que para alguien, está en el lugar de algo según un determinado aspecto o característica y, en función de su génesis y relación con el objeto y el intérprete que lo constituyen se clasifica según una de las siguientes tres categorías: índice, el signo guarda una relación física directa con el objeto que representa; ícono, el signo mantiene una relación de similitud con el objeto representado; símbolo, el signo representa al objeto según una convención social estipulada.

⁷³ La categorización de la fotografía como índice, tan valorada por teóricos como Walter Benjamin, Roland Barthes, Rosalind Krauss o Philippe Dubois entre otros, es una de las definiciones más polémicas dentro de la teoría fotográfica por la indeterminación de los elementos de análisis que alberga. No obstante, durante décadas se ha impuesto como la base fundamental de sustentación del carácter verídico de la fotografía y de su rol como testigo de realidad. Con la tecnología digital el valor indicial de la fotografía se diluye en medio de un proceso productivo que no exige un contacto directo entre signo y referente, y sin embargo, como veremos más adelante, resultará interesante constatar cómo, desde el punto de la recepción, la imagen fotográfica sigue siendo recibida y utilizada bajo la premisa de un carácter deíctico.

de un pasado irreal”⁷⁴; gracias a ella visualizamos lo inexistente y nos apropiamos de aquel mundo que de otra manera no podría sino quedar relegado al campo de la imaginación. Ahora no sólo nos es posible tener acceso a una gran variedad de situaciones lejanas en el tiempo y en el espacio sino que además, es mediante su reproducción técnica, que asumimos como real su existencia. A través del filtro de la fotografía los eventos lejanos, en el tiempo y en el espacio, adquieren un mayor grado de realidad y la creencia del sujeto en lo acaecido se refuerza mediante su visión.

Ya durante la década de los setenta cuando la tecnología digital aún no se vislumbraba en el panorama general de la producción de imágenes, Susan Sontag dedicaba páginas de estudio a la dependencia del individuo, cada vez más obsesiva, a registrar el mundo mediante la fotografía. La ansiedad del sujeto, generada por el temor a olvidar los momentos especiales de la vida, las personas amadas o los eventos críticos de la historia, así como la necesidad imperativa de generar documentos visuales capaces de transmitir un sentido de objetividad y de testimonio, son finalmente apaciguados por este medio tecnológico que se convierte así, ante todo, “en un rito social, una protección contra la ansiedad y un instrumento de poder”⁷⁵. Con la llegada de la tecnología digital muchos de los aspectos vinculados al carácter realista y testimonial de la fotografía son puestos bajo cuestionamiento. A cambio, su participación activa en el proceso de construcción del sentido de realidad vive un proceso de exacerbación y la imagen fotográfica acaba imponiéndose como una de las bases fundamentales en la definición de la relación del sujeto consigo mismo y con su entorno inmediato.

La dependencia a la cámara se hace evidente, no sólo en la reconstrucción del pasado sino sobre todo en la confirmación del presente. Desde el momento en que la cámara fotográfica deja de ser un objeto de lujo y su uso se generaliza entre la sociedad, ésta se convierte en una extensión imprescindible de la mirada y del tacto del ser humano. La realidad no se modifica físicamente mediante el uso de esta herramienta, pero sí se recrea gracias a la narración que de ella se hace a partir de su propia imagen. Mediante la fotografía la realidad se aferra y se multiplica indefinidamente hasta

⁷⁴ SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2007 [1ra ed. 1973]. Pág. 19.

⁷⁵ *Ibíd.* Pág. 18.

convertirse en un objeto más de nuestro hogar, en un objeto desligado de su tiempo y de su espacio, reproducible en cualquier lugar. Gracias a la fotografía el tiempo presente ya no simplemente se deja transcurrir sino que su existencia se valora sólo en función de su conservación. Generar testimonios visuales de los momentos vividos se convierte en una necesidad tan apremiante que el presente se transforma inmediatamente en huella del pasado. Los instantes vividos se eternizan y dignifican bajo la lente fotográfica, pero a la vez, sin ésta esos mismos acontecimientos parecen perder relevancia o diluirse inevitablemente en el mar de los recuerdos. La necesidad imperativa por conservar el pasado termina de este modo por anular la percepción del presente, o cuanto menos, por sobreponerse a ella.

Barthes dice: “La fotografía instala no una conciencia del *estar ahí* de la cosa, sino la conciencia del *haber estado ahí*. [...] en la fotografía se da una conjunción ilógica entre el *aquí* y el *entonces*⁷⁶. La tendencia compulsiva por fotografiar lo vivido termina por incapacitar la percepción continuada de la realidad transformando la experiencia en un conjunto de instantes pasados y concluidos. De este modo, la que hasta hace unas décadas resultaba una actitud casi exclusiva del turista se ha convertido ahora en una normalidad, y el desaforado deseo por fotografiar los lugares y los momentos más emblemáticos del viaje ha terminado por anular la presencia misma del individuo, relegando a la cámara fotográfica la función de ver y reconocer su alrededor⁷⁷. Giorgio Agamben identifica este fenómeno como la manifestación de una general expropiación de la experiencia por parte del hombre contemporáneo y con relación a ello afirma:

⁷⁶ BARTHES, Roland. *Retórica de la imagen* en “La escritura de lo visible”. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986 [1ª ed. 1982]. Pág. 40.

⁷⁷ Bajo la compulsiva necesidad de registrar cada momento de la vida se esconde esa “crisis de la experiencia” que analizan teóricos como Adorno, Benjamin o Agamben refiriéndose, tanto a la violencia extrema de los acontecimientos de la historia del siglo XX, como a la saturación de eventos, estímulos u opciones que bombardean al individuo y le impiden, de este modo, tener la posibilidad de asimilar y adquirir nuevas experiencias. Giorgio Agamben afirma: “El hombre moderno regresa a casa en la noche agotado por una avalancha de eventos – divertidos o aburridos, insólitos o comunes, atroces o placenteros – ninguno de los cuales se ha convertido, sin embargo, en experiencia. Es esta incapacidad de traducirse en experiencia lo que hace hoy insoportable –como nunca en el pasado– la existencia cotidiana”. AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e storia. Distruzione dell’esperienza e origine della storia*. Turin: Ed. Giulio Einaudi, 1978 e 2001. Pág. 6. (Trad. de la autora).

las experiencias se cumplen fuera del hombre. Y, curiosamente el hombre se queda a mirarlas con alivio. Una visita a un museo o a un lugar de peregrinaje turístico es, desde este punto de vista, particularmente instructiva. Puesta frente a las más grandes maravillas de la tierra (digamos, el *patio de los leones* en la Alhambra), la abrumadora mayoría de la humanidad se niega hoy en día a tener la experiencia: prefiere que, quien tenga la experiencia, sea la cámara fotográfica.⁷⁸

Al incontrolable deseo por conservar eternamente la imagen observada se suma una ciega confianza en el acto mismo de disparar el obturador como una forma infalible de asegurar la experiencia incluso más allá del tiempo de su realización. Frente a una oferta inagotable de posibles descubrimientos, la contemplación lenta y detallada es substituida por una veloz captura del momento y una acumulación infinita de instantes. Como dice la escritora Eliane Brum,

Hay tanta información disponible, pero tal vez nos estemos volviendo imbéciles. Porque nos falta la contemplación, nos falta el vacío que impulsa la creación, nos faltan los silencios. Nos falta hasta el tedio. Sin la experiencia no hay conocimiento.⁷⁹

La fotografía se ha convertido así en una especie de droga colectiva que genera adicción. La cámara se vuelve imprescindible en toda situación “en cuanto aparato que da realidad a las experiencias”⁸⁰ y en cuanto estrategia ideal para camuflar y eliminar las malas sensaciones. Nos hemos acostumbrado tanto a la posibilidad de reproducir visualmente nuestro entorno que cualquier acontecimiento vivido sin su correspondiente *souvenir* visual se transforma en una lejana fantasía susceptible de desaparecer bajo el flujo de los recuerdos acumulados. En el predominio absoluto de la visión, ‘ver para creer’ se establece como el imperativo dominante de la contemporaneidad, los acontecimientos no sólo ya no son creíbles sin esa prueba irrefutable de realidad que es la fotografía sino que se han vuelto inimaginables. Como afirma Philippe Dubois:

⁷⁸ Id. pág. 7

⁷⁹ BRUM, Eliane. “Exhaustos-y-corriendo-y-dopados” en el diario *El País*. Sección Internacional. 8 de julio 2016. Versión digital.

http://internacional.elpais.com/internacional/2016/07/05/america/1467744562_472863.html

⁸⁰ SONTAG, Susan. *Sobre fotografía*. Obra cit. pág. 19.

En calidad de índice, la fotografía es *por naturaleza* un testimonio irrefutable de la existencia de ciertas realidades. Ella procede ontológicamente como el San Juan de las Epístolas, diciéndonos: <he aquí lo que he visto, he aquí lo que he tocado. Ahora sois vosotros los que tenéis que ver, *tocar con los ojos*>.⁸¹

Es efectivamente mediante los ojos que tocamos nuestro entorno y construimos nuestra propia realidad, tanto la cercana como la lejana. Es principalmente a través de las imágenes producidas por los medios tecnológicos que asignamos forma a nuestros sueños, deseos y fantasías. Y es a partir de estas mismas que generamos también expectativas con relación a nuestro futuro y a la que será la narración de nuestro propio pasado.

En la contemporaneidad, la imposición de lo visual sobre todos los demás sentidos nos ha llevado a generar mecanismos inversos en los procesos habituales de relación con lo que nos rodea y constituye como individuos. La gran difusión de la fotografía ha dado pie a la creación de un sin número de estereotipos visuales vinculados a todos los ámbitos de la realidad, desde los ideales de vida –marcados por las imágenes de la supuesta cotidianidad de personas de poder o famosas– hasta el aspecto de las ciudades que habitamos, los mundos exóticos que fantaseamos o las relaciones que deseamos instaurar. La facilidad y rapidez con la que estas imágenes se han impuesto en nuestra memoria las ha llevado a tomar el predominio sobre la experiencia y a marcar los parámetros de nuestras acciones; los sentidos ya no van en busca de descubrir lo nuevo sino de confirmar aquellos ideales de vida tan bien descritos por las fotografías. Las imágenes ya no parecen ser el testimonio de nuestras acciones sino que son éstas las que se realizan siguiendo el ejemplo impuesto por las imágenes. La multiplicación descabellada de imágenes y su desbordada difusión en todos los ámbitos de la cotidianidad ha terminado por imponer en el individuo un molde para los deseos, una plantilla de ideales que marca el transcurrir de la experiencia. Como dice Fontcuberta, “vivimos en un mundo de imágenes que preceden a la realidad. [...] En realidad no buscamos la visión sino el *dejà-vu*”⁸², la confirmación en primera

⁸¹ DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Buenos Aires: Paidós Comunicación, 1994 [1ra ed. 1983], pág. 68.

⁸² FONTCUBERTA, JOAN. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997, pág. 71.

persona de la existencia de aquel mundo que la fotografía nos ha enseñado y la posibilidad de convertirnos a nosotros mismos en los protagonistas de aquellas escenas que marcan nuestra percepción.

La relación de contigüidad entre el soporte fotográfico y el objeto fotografiado que caracterizaba el proceso químico de la fotografía en sus orígenes dotó a estas imágenes de un carácter excepcional y hasta ese entonces nunca antes visto. La pintura pudo finalmente liberarse de la función mimética que venía desarrollando y la intervención de un elemento tecnológico en el proceso de producción de la imagen permitió que el sujeto rompiera las barreras físicas de su percepción y de su entendimiento.

Con la fotografía se hace posible evidenciar y redescubrir el carácter imprevisible que define a la realidad. La intervención de la máquina abre paso a la visualización del azar o a lo que Benjamin define como el inconsciente óptico⁸³: las variaciones impredecibles de la luz, del movimiento e incluso de la cámara, así como los detalles que se escapan a la vista humana, se exhiben en la fotografía enriqueciendo la imagen con el factor sorpresa. La toma de conciencia por parte del individuo sobre la imposibilidad de mantener el control absoluto sobre su propia existencia, sumado al aspecto hiperrealista de la fotografía, le confieren a esta última ese carácter único de veracidad y prueba de realidad que durante tantas décadas la definió. Ya Emile Zola en su época afirmaba: “no se puede decir que se ha visto a fondo una cosa hasta que no se ha hecho una fotografía”.

La imagen fotográfica se presenta, por lo tanto, como una vía de acceso a nuevas visiones, tanto de lo cercano como de lo desconocido; el realismo de la imagen ayuda a enriquecer y exponer la imaginación a descubrimientos inesperados, confirmándole

⁸³ “La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla al ojo; distinta sobre todo porque, gracias a ella, un espacio constituido inconscientemente sustituye al espacio constituido por la consciencia humana. No es difícil, por ejemplo, darse cuenta (aunque sólo se a grandes rasgos) de la manera de andar de la gente, pero seguro que no sabemos nada de su actitud en esa fracción de segundo en que se alarga el paso. La fotografía, en cambio, la hace patente con sus instrumentos auxiliares: la cámara lenta, las ampliaciones. Sólo gracias a ella tenemos noticia de ese inconsciente óptico, igual que del inconsciente pulsional sólo sabemos gracias al psicoanálisis.” BENJAMIN, Walter. *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro libros, 2011. Págs. 15 – 17.

al espectador que lo que ve depende de lo que imagina. La película *Blow up*⁸⁴ (1966) de Michelangelo Antonioni se presenta, desde este punto de vista, como el emblema visual de todas estas diatribas sobre el valor de la fotografía como registro de realidad, sobre la fe ciega que se le atribuye al ojo mecánico de la cámara y a lo inabarcable e indefinida que puede llegar a ser la realidad bajo cualquier forma de aproximación, bien sea sensorial o tecnológica. Como bien explica Fontcuberta en su texto *El beso de Judas*:

Un ánimo razonable escéptico nos impele a deducir que creer que la fotografía testimonia alguna cosa implica, en primer lugar, precisamente eso, creer, tener fe. El realismo fotográfico y sus valores subyacentes son un acto de fe.⁸⁵

La fotografía asume así un rol excepcional como mediador en la construcción del sentido de realidad y es a través de ella que se concretizan ideas, narraciones, recuerdos y proyecciones del sujeto y de la colectividad.

1.2. Fotografía y manipulación

La potencia de la imagen fotográfica –desencadenada por su apariencia estética, su cercanía y contacto con la realidad, además de su capacidad intrínseca de condensar en un solo instante el núcleo de la escena– acaba interponiéndose entre el sujeto y la realidad. Aquella imagen que alberga, mediante su ausencia, a la persona que manipula el aparato y moldea a su antojo la realidad, es la misma que elimina del

⁸⁴ La película *Blow-up* dirigida por Michelangelo Antonioni y escrita por el mismo Antonioni junto a Tonino Guerra, a partir del cuento *Las babas del diablo* (1959) de Julio Cortázar, es una de aquellas obras cinematográficas convertidas en emblema de los grandes cuestionamientos sobre la ambigüedad entre la realidad y la ficción, la representación y el devenir y el rol de la fotografía como punto de conexión entre los dos planos de la percepción. La trama se desarrolla en la Swinging London de la década de los sesenta y se teje en torno al supuesto descubrimiento de un homicidio por parte de un fotógrafo de moda. El protagonista cree descubrir el delito luego de ampliar compulsivamente una de las fotografías que ha hecho poco antes a una pareja en el parque. De ahí el título de la película, *blow-up*, que hace referencia justamente al término utilizado en fotografía para referirse al aumento o zoom sobre una zona concreta de la imagen. A partir de la idea de que el ojo de la cámara es capaz de captar mucho más de lo que puede ver la visión humana, Antonioni pone bajo tela de juicio la veracidad de la representación y el poder que tiene la interpretación de la imagen en la creación y creencia de realidades. La película fue ganadora de la Palma de Oro a mejor película en el Festival de Cannes de 1966 y tuvo dos nominaciones al Oscar ese mismo año por mejor guión y mejor dirección.

⁸⁵ Id. pág. 67.

relato el contexto donde se desarrolla la escena, el tiempo de realización y los múltiples puntos de vista que en ella convergen. El instante fotografiado se presenta entonces como una falsa ilusión de control sobre el caótico fluir de la vida, así como la inevitable reducción del evento a una única perspectiva acaban por interferir en la relación entre espectador y espectáculo. Al respecto Rosalind Krauss afirma:

Al aumentar las formas en que el mundo se presenta a la mirada, el aparato fotográfico mediatiza esta presencia, se sitúa entre el observador y el mundo, modela la realidad según sus propios términos: lo que prolonga y aumenta la visión humana, también suplanta al propio observador. El aparato fotográfico deja de ser asistente para convertirse en usurpador⁸⁶.

La extrema similitud entre fotografía y fotografiado y el inevitable vínculo entre ambos le atribuye a la imagen fotográfica un peligroso valor de realidad. A pesar de los consabidos mecanismos de manipulación que desde sus inicios se han aplicado sobre la imagen fotográfica y a los usos que a través de la historia se han sabido hacer de ella –dando cabida a falsificaciones, banalizaciones y confusas interpretaciones–, la fotografía sigue estando aún hoy acompañada del sello de la verdad. “Toda fotografía promueve, profundiza y alienta nuestro fantasma de una relación directa con lo real”⁸⁷ afirma Krauss. Es a través de ella que exteriorizamos nuestra visión del mundo, fijamos en el tiempo lo fugaz de lo observado y nos apropiamos de las sensaciones experimentadas. Mediante la reproducción fotográfica dotamos los eventos vividos de un aspecto físico común a nuestra mirada y a la de quienes en ellos participan y gracias a ella acomodamos la realidad a nuestros deseos eliminando del presente lo que no queremos conservar.

¿Podrá jamás la fotografía demostrar algo de lo que no estamos ya desde un principio dispuestos a creer? La respuesta es sí [...]. La fotografía juega en la frontera crepuscular entre lo que es socialmente y culturalmente aceptable y aquello que (aún) no puede serlo [...]. Las incongruencias presentadas a través de

⁸⁶ KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002 [1ra ed. 1990], pág. 126.

⁸⁷ Id. pág. 102

la fotografía tienen más posibilidad de ser aceptadas que las incongruencias puramente verbales.⁸⁸

La tradicional dependencia de la imagen fotográfica del referente que la genera le ha otorgado a ésta el atributo de la verdad. Nuestra racionalidad se ha acostumbrado a dejar en suave reposo el cuestionamiento constante sobre la autenticidad del icono observado y nuestra mirada ha aprendido a asumir como fidedigna la realidad en ella cristalizada. Como dice Michele Smargiassi en su libro *Un'autentica bugia* la fotografía es “un mecanismo capaz de imprecisión e incluso de mentiras, sí, pero tan eficaz confirmando nuestra idea del mundo que se merece el nombre de ‘realidad’”⁸⁹. Un nombre conflictivo y ambiguo que nos remite por un lado, a los cuestionamientos básicos de la filosofía clásica sobre la naturaleza de lo visible y el valor de la copia, sobre la desconfianza en la fiabilidad de la percepción de los sentidos susceptibles de confundir lo real con su perfecta imitación; y por otro, hacia la consecuente necesidad de poner bajo tela de juicio la idea misma de realidad.

Desde el mito de la caverna de Platón hasta las teorías más recientes planteadas desde el campo de la fenomenología, la concepción de la realidad se ve determinada inevitablemente por la mediación de los sentidos y, por ende, por la fragilidad y maleabilidad de nuestro propio cuerpo, objeto de por sí de continuos cambios resultados de las experiencias vividas.

El cuerpo, según Merleau-Ponty, al ser al mismo tiempo parte del mundo y punto de vista a partir del cual es posible vivir la experiencia del mundo se impone como mediador de la relación entre sujeto y objeto. El sujeto se impone así como “un ser activo y dinámico, una especie de dispositivo trascendental a partir del cual lo percibido y los afectos se dan en simbiosis antes de la constitución de las categorías y los conceptos”⁹⁰. La realidad se halla, entonces, sujeta a la variabilidad del individuo perceptor, activo entre la imprevisibilidad de sus sentidos y la necesidad de confirmar, a través de la razón, los eventos, objetos y situaciones percibidas. La imagen

⁸⁸ SMARGIASSI, Michele. *Un'autentica bugia*. Ob. cit. pág. 95. (Trad. de la autora).

⁸⁹ Id. pág. 67. (Trad. de la autora).

⁹⁰ FABBRI, Paolo; MARRONE, G. (ed). *Semiotica in nuce II*. Roma: Meltemi, 2001. Pág. 268. (Trad. De la autora).

fotográfica se desliza entonces en medio de este intercambio entre el sujeto y el objeto imponiéndose así, frente a los ojos del primero, como una certera prueba de realidad.

Con la imagen fotográfica no sólo queda relegado al olvido el contexto del suceso sino también todo aquello que, al no poseer un aspecto físico (como son las sensaciones o los pensamientos), es deudor de la palabra que lo describe o de la experiencia que lo concretiza. Nos hemos acostumbrado a callar las palabras para cederle todo el espacio posible a las imágenes reservando muy poco margen a la duda, al cuestionamiento y a nuestra propia imaginación. La posibilidad de tener una cámara fotográfica siempre a la mano, en cualquier circunstancia y en cualquier lugar nos ha llevado a simplificar nuestro proceso narrativo para encaminarnos cada vez más a una descripción de nuestro entorno privado de palabras. La inmediatez y facilidad con la cual se hace hoy en día una fotografía ha hecho que se imponga con demasiada ligereza la idea de que una imagen vale más que mil palabras y que basta con saber seleccionar la realidad con agudeza y buen ojo para generar un mensaje conciso y claro para nuestro interlocutor.

Pero, como decíamos unas líneas más arriba, según Rosalind Krauss la fotografía es un índice⁹¹ que en cuanto deíctico adquiere sentido únicamente en presencia de su referente. Al igual que el dedo índice de la mano, necesita tener en frente de sí el contenido que le interesa apuntar puesto que sin ello corre el riesgo de convertirse en un sinsentido. Pero es entonces, frente a la ausencia del objeto fotografiado, que se hace necesario reemplazar el referente físico por la palabra, otorgándole a ésta la función de llenar de contenido el espacio vacío que ha quedado frente al índice tecnológico. El pie de foto o la descripción de la fotografía complementan aquella imagen extrapolada de su tiempo y de su lugar de producción, complementan el panorama con aquellos elementos que han quedado explícitamente excluidos de la representación y permiten abordar el contenido de la imagen desde sus múltiples relatos.

⁹¹ Al respecto Peirce explica “El índice no afirma nada; sólo dice: *Allí*. Se apodera por decirlo así de nuestros ojos y los obliga a mirar un objeto particular. Esto es todo” (3.361). “Todo lo que llama la atención es un índice. Todo lo que nos sorprende es un índice, en la medida en que marca la unión entre dos posiciones de la experiencia” (2.285).

La complementariedad entre régimen visual y régimen verbal, siguiendo la terminología de Rancière⁹², resulta imprescindible en todo proceso de conocimiento y adquisición de información. La imagen en este sentido aporta la capacidad de síntesis y la materialización de las ideas en elementos visibles y perdurables en el tiempo, y la palabra, por su parte, se concretiza sólo mediante su verbalización (o mediante la huella en el papel) induciendo el sujeto hacia un proceso de elaboración mental de los conceptos.

Dice Smargiassi que “el enemigo más despiadado y letal de la fotografía es la confianza incondicional en su poder de una restitución fiel de lo verdadero”⁹³, y es por esta razón que nos hemos olvidado de valorar en su justa medida la poca información que la sola imagen es capaz de transmitir y la subjetividad que acompaña toda producción visual. Como cualquier signo, la fotografía contempla como parte fundamental de su estructura la existencia tanto de un emisor, como de un interlocutor, capaces de transmitir, recibir y decodificar el mensaje. El observador, al igual que el fotógrafo, es deudor de su propio bagaje cultural, de sus experiencias previas y del contexto y período vital en el que se encuentra en el momento de su interacción con la imagen fotográfica. El documento visual no puede, por lo tanto, considerarse incólume a las sobre estructuras que condicionan la aproximación del espectador, y es por ello mismo que cabe no olvidar que tanto su lectura, como su valor, están siempre determinadas por la interacción de todos los elementos que componen el espacio de la receptividad.

En esta complejidad de factores que envuelven al documento fotográfico es donde se sitúa la ambigüedad del carácter verídico y objetivo con el que se ha asumido históricamente la fotografía. El realismo de la imagen y la inmediatez de su producción la mantienen durante décadas como el testigo ideal de los grandes eventos de la

⁹² Según Jacques Rancière “El orden de representación esencialmente quiere decir dos cosas. En primer lugar, cierto orden de las relaciones entre lo decible y lo visible. En este orden, la esencia de la palabra es hacer ver. Pero lo hace siguiendo un régimen de doble moderación. Por un lado, la función de manifestación visible retiene el poder de la palabra. Ésta manifiesta sentimientos y voluntades en lugar de hablar por sí misma [...]. La palabra instituye cierta visibilidad. Manifiesta lo que está oculto en las almas, relata y describe lo que está lejos de los ojos. Pero, de ese modo, retiene eso visible que manifiesta bajo su mandato. La palabra le prohíbe al alma mostrar por ella misma, mostrar lo que prescinde de palabras, el horror de los ojos reventados.” RANCIÈRE, Jacques. *El inconsciente estético*. Buenos Aires: Ed. Del Estante, 2006. [1ª ed. 2001].

⁹³ SMARGIASSI, Michele. *Un'autentica bugia*. Ob. cit. Pág. 20. (Trad. de la autora).

historia. A partir de la guerra de Crimea (1854 - 1858) –primera incursión de la fotografía en el campo de batalla– el fotoperiodismo, bajo una genérica aura de neutralidad, veracidad y objetividad, se apodera de todos los ámbitos públicos destinados a la transmisión de información.

La imposición de la fotografía como medio por excelencia para testimoniar la realidad –junto a su masiva difusión en los medios de comunicación– implantan de forma implícita y progresiva códigos concretos de representación. Se estipulan normas de composición, objetos fotografiables, encuadres y contrastes lumínicos específicos que predisponen la mirada del observador. Por la naturaleza misma de la imagen, el mensaje se mantiene abierto a múltiples interpretaciones pero, poco a poco, gracias a su difusión masiva y al texto que la acompaña, éste se impone en la sociedad bajo unas directivas concretas que dirigen el espectador hacia una única interpretación de lo expuesto. Al respecto Michel Foucault decía:

la interpretación no está destinada a disolver ‘falsas apariencias’ de la cultura, sino a mostrar de qué manera esas ‘apariencias’ pueden expresar una cierta verdad que debe ser construida por la interpretación.⁹⁴

La toma de conciencia sobre esta manipulación activa del mensaje –generada inevitablemente por la obligada descontextualización espacio temporal que acompaña la producción fotográfica– es la base sobre la cual se instaura la progresiva desconfianza que acompaña hoy en día a la figura del fotoperiodista, y la consecuente aspiración por parte de estudiosos y artistas de provocar en el espectador una actitud crítica y perspicaz frente a la imagen⁹⁵.

⁹⁴ FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud, Marx*. Buenos Aires: ed. El Cielo por Asalto, 1995, pág. 22.

⁹⁵ Con relación al debate abierto entorno a la supuesta objetividad y a la labor documental del fotoperiodista, así como al profundo impacto de la imagen y la tecnología digital en nuestra cotidianidad, remito al trabajo de autores como Carles Guerra o Hito Steyerl quienes a través de textos, exposiciones y obras artísticas se han dedicado a analizar en profundidad las implicaciones políticas y sociales que conlleva el uso de la fotografía en los medios de comunicación masiva. Vale la pena aclarar que Guerra y Steyerl se presentan en el presente trabajo únicamente como dos posibles referentes entre la innumerable cantidad de artistas y teóricos actualmente volcados a investigar y cuestionar el uso desbordado de la imágenes. De Carles Guerra resultan de particular relieve, en este sentido, la exposición *Antifotoperiodisme* comisariada por él y por Thomas Keenan en el 2010 para la Virreina Centre de la Imatge en Barcelona o la actual exposición *Harun Farocki. Empatía*, un proyecto expositivo de Guerra y Antje Ehmman, realizado gracias a la colaboración entre la Fundación Tàpies y el IVAM.

La creación artística encuentra aquí un terreno ideal de intervención en el cual inmiscuirse y poner en crisis la percepción del espectador. A través del mismo lenguaje y los mismos códigos de comunicación, la obra de arte interpela al observador alterando su ingenuidad y automatismo frente aquello que le es presentado como verdadero⁹⁶ sin más evidencias que su presunta existencia. A través de las licencias creativas que ofrece la obra de arte en cuanto producción explícitamente subjetiva, el artista busca instigar la capacidad crítica del espectador⁹⁷ porque, como bien explica

Institut Valencià d'Art Modern, además de los textos publicados en *Després de la notícia: documentals postmèdia*, catálogo de la exposición realizada en el CCCB. Centre de Cultura Contemporània en el 2003 o su participación como artista en la exposición *La condició de la imatge* a l'Institut d'Estudis Ilerdencs de Lleida en el 2010, entre muchos otros. De Hito Steyerl además de su trabajo como video artista se destacan algunos de sus textos como "¿Pueden hablar los testigos? Acerca de la Filosofía de la entrevista.". En *Transversal: differences & representations*. EIPCP European Institut for Progressive Cultural Policies, Noviembre de 2003 (http://eipcp.net/transversal/0408/steyerl/es/base_edit); "La verdad deshecha. Productivismo y factografía". En: *Transversal: differences & representations*. Marzo de 2009 (<http://eipcp.net/transversal/0910/steyerl/es>); "Documentalismo como política de la verdad" en *Blogs & Docs*. Junio 2009 (<http://www.blogsandocs.com/?p=396>) así como sus obras más recientes expuestas en la pasada edición de la Bienal de Venezia en el pabellón alemán (*Factory of the Sun*, 2015) y en la exposición *Hito Steyerl. Duty-Free Art* en el Museo Reina Sofia de Madrid bajo la curaduría de João Fernandes (11 noviembre 2015 – 21 marzo 2016).

⁹⁶ En este sentido destaca de particular manera gran parte de la producción artística de Joan Fontcuberta (Barcelona, 1955), profundamente interesado en explorar y evidenciar la fragilidad de la fotografía como documento verídico y objetivo de la historia, la importancia del contexto de difusión de la imagen y la parte de credibilidad que le corresponde al espectador. Dentro de esta línea de cuestionamientos citaré tres de sus proyectos más representativos. *Herbarium* (1984), en la que el fotógrafo recrea un falso tratado de botánica con diversas especies de plantas supuestamente existentes. A través de una serie de fotografías que imitan los parámetros clásicos de la fotografía científica y fichas técnicas descriptivas de cada uno de los ejemplares expuestos, Fontcuberta nos presenta como reales lo que él mismo define como "pseudoplantitas: pequeños assemblages efímeros contruidos con detritus industriales, piezas de plástico, huesos, pedazos de plantas o miembros de animales de muy diversa ralea que encontré deambulando en los entornos industriales del cinturón de Barcelona". En *Fauna* (1989) el artista nos sumerge nuevamente en un juego de realidades y ficciones, donde la autoridad y credibilidad científica, característica de los museos de ciencias naturales, y la veracidad del documento fotográfico son desmontados por medio de sus propios lenguajes. Fontcuberta simula encontrar los archivos del explorador Peter Ameisehnaufen y su ayudante Hans von Kubert, y a partir de aquí reconstruye un mundo paralelo habitado por todo un bestiario fantástico perfectamente documentado mediante anotaciones, fotografías, mapas de viajes, apuntes de campo etc. En *Spuntnik* (1997), siguiendo el mismo esquema de la falsa historia fidedignamente documentada, el artista esta vez pone el acento sobre la manipulación de los documentos fotográficos y su interesado uso por parte del poder con finalidades políticas. En esta ocasión el protagonista de la historia es el astronauta ruso Ivan Istochnikov misteriosamente desaparecido durante una misión en el espacio. Como decíamos en la nota anterior, el tema de la imagen y su manipulación dentro de los medios de comunicación, así como su función en cuanto trasmisoras de ideas predeterminadas, ha sido profundamente trabajado por numerosos artistas. En el ámbito de la fotografía sin embargo nos hallamos frecuentemente con artistas que se interesan sobre todo en evidenciar y explotar el falso mandato de veracidad que suele acompañar a la fotografía. Dentro de esta línea de trabajo resultan emblemáticos fotógrafos como Jeff Wall (Vancouver, 1946) o Luc Delahye (Tours, 1962) por nombrar sólo algunos.

⁹⁷ Al hablar de fotografía digital se hace inevitable la intrusión de nuevos parámetros para valorar el carácter de evidencia que ésta es capaz de mantener. Fontcuberta define este campo de acción como:

Fontcuberta al referirse a uno de sus propios proyectos artísticos, la foto-instalación *Retseh-cor* (Rochester, 1993),

hace falta que el espectador llegue a comprender que fotografías, sonidos y textos son mensajes ambiguos, el sentido final de los cuales sólo depende de la plataforma cultural, social, institucional o política en la que se encuentran insertos. Esta ambigüedad, esta indefinición del sentido, es justamente lo que permite el juego de la manipulación. La mirada del espectador recrea siempre la significación pero esta mirada puede ser orientada en cualquier dirección. Mal que nos pese la objetividad no existe.⁹⁸

La producción automática de imágenes sitúa al individuo en el campo de la producción alejándolo cada vez más del de la creación. Es sobre todo a través de un proceso de verbalización que el individuo logra procesar toda la información que recibe mediante la percepción sensorial de su entorno. Por ello, la palabra pensada, y concientizada se presenta como una vía de acceso imprescindible a todos aquellos elementos que constituyen nuestra realidad y que se manifiestan en la fotografía bajo el velo de lo ausente. La recreación verbal del instante fotografiado y experimentado es la que traslada nuevamente al individuo al momento de la creación permitiéndole entender y asimilar la situación realmente plasmada en el soporte. La descripción es lo que permite conocer, o cuanto menos imaginar, el resto de elementos que componen la historia fotografiada, ese antes y ese después imposible de visualizar así como el contexto y el contorno de la acción escenificada. En este proceso de interpretación resulta fundamental incorporar de nuevo el factor temporal de la narración.

Como dice Smargiassi “si hay que dudar, se duda de centenares de ojos humanos, pero no de uno solo de vidrio”⁹⁹, el ojo de cristal de la cámara de fotos. La manipulación de las imágenes fotográficas no es una exclusividad nacida a raíz de la tecnología digital, de hecho, como sabemos son múltiples los ejemplos acumulados a través de la historia de fotografías mundialmente reconocidas que han sido retocadas con la finalidad de

“Una tierra de nadie que propicia para el artista responsable el rol de demiurgo y le alienta a sembrar dudas, destruir certezas, aniquilar convicciones para, a partir del caos, edificar una sensibilidad y un pensamiento nuevos.” FONTCUBERTA, JOAN. *El beso de Judas*. Ob. cit. Pág. 161.

⁹⁸ *Ibíd.* Págs. 137 – 138.

⁹⁹ SMARGIASSI, Michele. *Un'autentica bugia*. Ob. cit. pág. 91. (Trad. de la autora).

exaltar, eliminar o direccionar hechos históricos relevantes. La propaganda política de las principales dictaduras del siglo XX hizo uso extensivo de la manipulación fotográfica y supo alimentarse abundantemente del efecto de realidad transmitido por las mismas, dando paso, de forma generalizada, a una estrategia de control social estructurada sobre una base de índole visual.

Para dictadores como Hitler o Stalin las imágenes constituyeron un elemento clave en su estrategia de mando, tanto desde el punto de vista del documento histórico como desde el punto de vista de su uso como forma de entretenimiento de las tropas y adoctrinamiento de las masas¹⁰⁰.

En este sentido fue decisiva la participación activa en la política nazi de la directora cinematográfica Leni Riefenstahl con la creación de documentales como los que componen *La Trilogía de Núremberg*¹⁰¹. El pretendido carácter documental de la obra de Riefenstahl, con los años puso en evidencia uno de los puntos claves sobre la distinción entre realidad y ficción en soportes como la fotografía o el vídeo. Los ataques de propagandismo y manipulación visual que recibió la directora dieron paso a una compleja polémica sobre los criterios a partir de los cuales es posible clasificar como verdadero o falso lo que la imagen exhibe.

Sobre la base de la imprescindible contigüidad que debe existir entre la realidad y el medio para que sea posible producir imágenes fílmicas, la directora asume una posición documentaria que la lleva a sostener la veracidad de los contenidos expuestos en sus obras. Como se puede apreciar en la entrevista realizada con Michel Delahaye en *Cahiers du cinema* en 1965, a la pregunta del entrevistador sobre si *El Triunfo de la voluntad* debía ser considerado como un film de propaganda o un film histórico Riefensthal contesta:

¹⁰⁰ Joseph Goebbels, Ministro para la Ilustración Pública y Propaganda de la Alemania nazi, afirmaba “conviene tener en cuenta que los cines y teatros son las únicas diversiones que le quedan al pueblo. Si se las quitamos ¿dónde acudiría para olvidarse de la guerra durante un par de horas?”. GOEBBELS, Joseph. *Diario*. Barcelona: Ediciones G.P., 1967, pág. 358 cit. en GUBERN, Román. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005. Pág. 225.

¹⁰¹ *La Trilogía de Núremberg* compuesta por *Victoria de fe* (1933), *El Triunfo de la voluntad* (1934) y *Día de la libertad: nuestras Fuerzas Armadas* (1935) se presenta aún hoy como uno de los ejemplos más representativos y eficaces del uso de la imagen documental como herramienta de propaganda política y en cuanto tal ha sido objeto de diversos análisis críticos sobre el valor de la fotografía y el vídeo como testimonios objetivos de la realidad.

Esta película, si la revisa hoy, constata que no contiene ninguna escena reconstruida. Todo es verdad. Y no comporta ningún comentario tendencioso, por la buena razón de que no lleva ningún comentario. Es historia. Un puro film histórico. Preciso: es un *film-vérité*. Refleja la verdad de lo que era entonces, en 1934, la historia. Es por lo tanto un documento. No un film de propaganda.¹⁰²

Bajo estas premisas y teniendo en consideración el punto de vista de la directora, cabe preguntarse entonces cuáles son los parámetros mediante los cuales se establecen los límites entre la realidad y la ficción, entre lo verdadero y lo falso. La mayoría de las acciones que documentan las obras de Riefenstahl sucedieron realmente y los vídeos se nos presentan como prueba de ello, los desfiles militares, los discursos realizados por Hitler y la adoración manifestada por el público son eventos reales acaecidos en aquel momento y en aquel espacio temporal. Si bien varios de estos episodios fueron organizados y escenificados desde un inicio con la intención de ser grabadas, o directamente recreados en estudios de grabación, desde el punto de vista de su efectivo desarrollo¹⁰³ las declaraciones de la artista son ciertas y su obra no es más que el testimonio de la verdad. Pero es el mismo Delahaye quien durante la entrevista nos

¹⁰² Entrevista de Leni Riefensthal con Michel Delahaye, en *Cahiers du cinéma*, N. 170, sept. 1965, pág. 56 citado en GUBERN, Román. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Ob. cit. Pág. 252.

¹⁰³ Aún hoy, a pesar de la definitiva intrusión de la fotografía digital en todos los campos de producción visual, se siguen generando polémicas sobre la fiabilidad de la fotografía en función del nivel de realismo de los hechos representados. Uno de los casos más recientes es el retiro del primer premio, en la categoría "Problemáticas contemporáneas", del famoso concurso World Press Photo al fotógrafo italiano Giovanni Troilo por su serie *La ciudad negra. El corazón oscuro de Europa*, dedicada a la pérdida y degradación de la ciudad belga de Charleroi. El fotógrafo fue acusado de haber mentido sobre el lugar de realización de algunas de las fotografías y de haber escenificado varias de ellas con el fin de obtener el efecto deseado. Según sus adversarios el montaje voluntario de las situaciones registradas traiciona la esencia del fotoperiodismo y tergiversa las intenciones del concurso. Para Paul Magnette, alcalde la ciudad, "las imágenes falseadas y engañosas imágenes, la falsificación de la realidad y la construcción de imágenes impactantes orquestadas por el fotógrafo son profundamente deshonestas y no respetan el código ético del periodismo". Troilo por su parte, aceptó haber orquestado algunas de las escenas fotografiadas pero justificó su comportamiento declarando que en todo caso eran situaciones que se daban habitualmente en la ciudad: "Mi primo aceptó que lo retratará fornicando con una chica en el coche de su amigo. Para ellos no era nada raro". Después de más de 50 años de la realización de las películas de Leni Riefensthal y de la difusión e imposición de las tecnologías digitales, tan propensas a la edición y a la manipulación de las imágenes, se siguen conservando aún hoy los mismos referentes de valoración sobre el carácter de realidad o de ficción de la imagen fotográfica.

La información relativa a este caso fue extraída del artículo:

<http://www.lavanguardia.com/cultura/20150305/54427891237/world-press-photo-retira-primer-premio.html>; Para más información sobre el caso en cuestión se recomiendan los siguientes enlaces:

<http://www.worldpressphoto.org/news/2015-03-04/world-press-photo-withdraws-award-giovanni-troilo%E2%80%99s-charleroi-story>;

<http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2015/03/04/datemi-tracce-non-illustrazioni/>

hace notar una gran similitud estética entre *El Triunfo de la Voluntad* y *El Acorazado Potemkin* poniendo nuevamente en evidencia la fragilidad que acompaña la distinción entre documento y ficción. A esta anotación la misma Leni Riefenstahl agrega:

Se puede difícilmente comparar un film de puesta en escena a un documental. *El triunfo de la voluntad*, puro documento, es muy diferente, por el espíritu y por la forma, del film de Eisenstein; él ha realizado (y sin duda con gran genio) un film de puesta en escena, un film orientado.¹⁰⁴

Las afirmaciones de la directora si bien hacen referencia a su obra, y por lo tanto a un soporte audiovisual, no distan mucho de la percepción que se tiene habitualmente de la fotografía, tanto en campo periodístico o documental como en campo doméstico. El mecanismo con el cual se generan estas imágenes efectivamente dan pie a afirmaciones como las de la directora alemana, pero la estrecha similitud entre representación y representado, así como el contacto directo entre la tridimensionalidad de la realidad y su reproducción bidimensional, no pueden dejar de lado la necesidad de poner bajo tela de juicio el valor testimonial de la fotografía y por ende el peligro que alberga una fe ciega en el realismo del ícono.

La realidad de la imagen no puede ser determinada únicamente por cuestiones técnicas vinculadas a la forma de producción, su carácter realístico no la deja exenta de la subjetividad visual de quien la realiza. Serán las elecciones, los gustos y los intereses del fotógrafo los que permearán la realidad y canalizarán sus ideas hacia la creación de una imagen que no podrá ser otra cosa que el resultado de una individualidad.

1.3. Realidad y ficción

En un panorama marcado por la reproducción incesante y desbordada de imágenes fotográficas en el que las imágenes se han convertido en el principal referente

¹⁰⁴ Entrevista de Leni Riefensthal con Michel Delahaye, en *Cahiers du cinéma*, N. 170, sept. 1965, pág. 56 citado en GUBERN, Román. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Ob. cit. Pág. 241.

sensorial de nuestro entorno ¿dónde se sitúa entonces el límite entre lo verdadero y lo falso, entre la realidad y la ficción?

Durante siglos la humanidad se mantuvo atada a la oralidad, a la narración pública de las lecciones de vida emanadas de las disputas, sacrificios y aventuras de las divinidades, de las grandes gestas de los caballeros o de las historias de amor emblemáticas. Las historias familiares se mantenían vivas en la memoria de varias culturas gracias a la transmisión oral que de ellas se hacía de padres a hijos y de abuelos a nietos, generación tras generación, adquiriendo en cada traspaso de información un nuevo valor y una nueva empresa que recordar. La transmisión verbal de las historias religiosas o profanas se acompañaba de las representaciones pictóricas que ilustraban las iglesias, los grandes palacios o las habitaciones de la alta burguesía de la ciudad. Pero en cada una de estas narraciones, tanto verbales como visuales, realidad e interpretación mantenían claramente una distinción invitando al receptor a la duda, a la recreación y a la imaginación.

Las imágenes más allá de una función mnemónica cumplían con una función de representación de poder e interpretación de la realidad, dejando al descubierto, de forma deliberada, la ineludible intervención de un sujeto creador. Con la fotografía, sobre todo en sus inicios, la interpretación y la subjetividad de la imagen desaparecen bajo una falsa fusión entre representación y realidad y en esta disolución la frontera entre lo real y lo ficticio se traslada a una nueva dimensión. Por su carácter realista, pero sobre todo por su forma de producción, la imagen fotográfica es asumida inmediatamente como prueba de realidad y es bajo esta lectura que se impone muy rápidamente dentro de la sociedad occidental. La fotografía es adoptada como el testimonio por excelencia pasando a substituir en muy poco tiempo al testigo ocular y verbal. Las claras divergencias que se presentan entre lo visible y su representación visual –como son la inevitable reducción del desarrollo temporal de un evento a un único instante o incluso, la aún más evidente, ausencia de color– pasan a un segundo plano dejando al descubierto la necesidad imperante del ser humano de exteriorizar y transformar en imagen la información que recibe mediante su percepción.

Dice Dubois: “es conveniente liberar al signo fotográfico de ese *fantasma de una fusión con lo real*”¹⁰⁵. Con la reproducción tecnológica del mundo, la ambigüedad e indefinición de conceptos como realidad y ficción, veracidad y falsedad, se trasladan del ámbito de las palabras y la percepción subjetiva del universo al ámbito de las imágenes y del registro físico de la historia. No obstante, la indefinición sobre cada uno de los dos términos no es una novedad de la contemporaneidad. Como decíamos anteriormente marcar los límites entre la realidad y la ficción, determinar con claridad qué significa lo uno o lo otro y bajo cuáles parámetros podemos definirnos partícipes de ellos son algunas de las máximas que desde sus orígenes han delineado el pensamiento filosófico occidental. La imagen ha marcado siempre un punto de inflexión dentro de este razonamiento desatando reflexiones fundamentales sobre el sentido de la reproducción visual de la realidad, tanto por medio de elementos naturales como la sombra o los sueños, como por medio de creaciones humanas como el arte. Sin embargo, es a raíz de la fotografía y del valor testimonial que la acompaña que se pone en evidencia de manera más generalizada la maleabilidad y fragilidad de la percepción humana.

Con la tecnología digital se democratizan procesos hasta el momento mantenidos en exclusiva dentro del plano de la fotografía oficial o del campo periodístico. Ahora absolutamente todo es digno de ser fotografiado, cada detalle, instante, habitante u objeto de nuestra vida diaria tiene derecho a ocupar y protagonizar una imagen fotográfica y su presencia no sólo es idónea para ser registrada por el medio fotográfico, sino que además es susceptible de ser manipulada y trastocada para adquirir así el aspecto deseado. Con la difusión masiva de la producción fotográfica hemos pasado de tener conciencia sobre la facilidad con que la percepción de la realidad y el discurso sobre la misma pueden ser manipulados y direccionados, a apoderarnos plenamente de esa opción, haciendo de la intervención directa sobre la imagen un juego doméstico de contrastes lumínicos y de color¹⁰⁶. Constantemente

¹⁰⁵ DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico*. Ob. cit. Pág. 84.

¹⁰⁶ Cada vez son de más fácil acceso y facilidad de uso las aplicaciones diseñadas para manipular la imagen. Basta con pensar en las herramientas básicas que trae cualquier dispositivo móvil o incluso en una aplicación tan difusa como Instagram, que se basa justamente sobre la posibilidad de hacer, retocar y difundir imágenes prácticamente durante el momento mismo de su realización, para darnos cuenta que tan cotidiano y común se ha vuelto el retoque fotográfico.

jugamos con la percepción y la transformación de la realidad, de forma compulsiva recomponemos cada instante de nuestra vida dotándolo de un carácter ideal; asumimos poses, papeles, roles momentáneos que transmitimos como absolutos con el deseo de eliminar de la vista de los demás, y de nosotros mismos, todos aquellos aspectos no buscados ni deseados.

La fotografía nos permite ser, vivir y experimentar todos los deseos posibles abrazando su ficticia existencia con los brazos de la verdad. Ejercicio eficaz de *vases communicants*, según la fórmula de Breton, la fotografía se presenta así como ese “lugar perfecto para una irrealidad que, por más extrema y forzada que sea, tiende a presentarse siempre con todos los rasgos de la realidad más vivaz”¹⁰⁷.

Es bajo esta premisa que afirmaciones como las de Massimo Cacciari resultan reveladoras en nuestro diario vivir:

Lo ‘fotográfico’ no es una duplicación de la realidad, sino justamente la representación de la total imposibilidad de la duplicación [...]. Ésta me parece que es la grande *hybris* de la práctica fotográfica: crear una realidad que también tiene los caracteres de nuestra realidad aparente, y que justamente por este motivo no tiene con nuestra realidad aparente ninguna relación.¹⁰⁸

La fotografía aparece entonces como una imitación, como una duplicación subjetiva que por su realidad aparente se presenta como la plataforma ideal para la transgresión de la percepción habitual de lo visible. Con la fotografía recortamos, excluimos, seleccionamos. Absolutizamos los instantes, trastocamos la experiencia, trasgredimos las fronteras y materializamos lo impronunciable de lo Real¹⁰⁹, entendido este último,

¹⁰⁷ MARRA, Claudio. *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia “senza combattimento”*. Milano: Bruno Mondadori, 1999. Pág. 108 (Trad. de la autora).

¹⁰⁸ CACCIARI, Massimo en SMARGIASSI, Michele. *Un’autentica bugia*. Ob. cit. pág. 82. (Trad. de la autora).

¹⁰⁹ En este caso y a lo largo del resto del texto el término *lo Real* se utiliza bajo las indicaciones de la teoría lacaniana que se encarga de marcar una importante distinción entre *lo real* y *la realidad*. Esta última es interpretada como una “ilusión basada en una cierta represión” mientras que *lo real* correspondería a todo aquello que por el contrario se encuentra excluido de la realidad y, por ello mismo, rehúye a cualquier conceptualización simbólica y racional. A lo largo de la presente tesis retomaremos en más de una ocasión la noción de lo Real que, concebida por Lacan en relación con lo simbólico y lo imaginario, se presentará como un eje conceptual clave en el desarrollo de nuestras hipótesis y en nuestro intento de desentramar la presencia de lo siniestro en la fotografía. Para una

según las categorías lacanianas, como el núcleo interior de los deseos más profundos del sujeto.

Lo Real, como explica Slavoj Žižek siguiendo las lecciones de Lacan, constituye “la realidad psíquica del deseo”¹¹⁰, es decir lo que se engendra en nuestro interior y, desde allí le da forma a nuestros ocultos deseos manteniéndolos ajenos a nuestra realidad vivida y exteriorizada. Bajo esta perspectiva la fotografía se presenta como la manifestación visible de los deseos que habitan el interior del sujeto, aquella membrana protectora capaz de moldear, encuadrar y trastocar la proyección exterior del mundo íntimo del observador adoptando el mismo aspecto de la realidad, constituyéndose como una parte más de la misma.

Los surrealistas –buscadores incesantes de la dualidad entre la realidad y la ficción– ya desde comienzos del siglo XX habían identificado dicha particularidad de la fotografía adoptándola así como un espacio ideal para la exploración de los incontrolables temores y fantasías alojados en el inconsciente del individuo¹¹¹. La duplicidad y la multiplicación ilimitada, características de dicha técnica, se ofrecían frente a sus ojos como una de las vías más propicias para desenmascarar la condición formal de las pulsiones inconscientes, determinadas, según Freud, por la compulsión de repetición¹¹². Los dobles generados por la imagen fotográfica, al igual que los fantasmas, los autómatas, las muñecas o los reflejos en el espejo, reproducían, bajo las mismas formas y apariencias del mundo tangible, seres idénticos a nosotros pero

mayor profundidad sobre el tema se recomienda LACAN, Jacques. *Escritos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008; ŽIŽEK, Slavoj. *Mirando al sesgo. Una introducción a Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2000. [1ra edición 1991].

¹¹⁰ ŽIŽEK, Slavoj. *Mirando al sesgo*. Ob. cit. Pág. 36.

¹¹¹ Sobre la fotografía surrealista se recomienda Cfr. BAJAC, Quentin; CHÉROUX, Clément; LE GALL, Guillaume; MICHAUD, Philippe-Alain y Poivert, Michel. *La subversions des images, Surréalisme, Photographie, Film*. Expo. Centre Pompidou, París [23 septiembre 2009 – 11 enero 2010]; DE DIEGO, Estrella (ed.). *Els cossos perduts. Fotografia i surrealistes*. Cat. expo. Fundació “la Caixa” Barcelona [21 febr. – 14 abril 1996]; FOSTER, Hal. *La belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008 [1ª ed. 1993]; *Dioses prostéticos*. Madrid: Akal, 2008. [1ª ed. 2004]; KRAUSS, Rosalind y LIVINGSTON, Jane. *L'Amour fou: Surrealism and Photography*. Nueva York: Abbeville Press, 1986; KRAUSS, Rosalind. “Fotografía y surrealismo” en *Lo fotográfico*. Ob. Cit. Págs. 105 – 129.

¹¹² La compulsión de repetición, teorizada por Freud, corresponde a ese impulso incontrolado del individuo a repetir actos, pensamientos, sueños, escenas y sensaciones vinculadas con situaciones incómodas o dolorosas. Cfr. FREUD, Sigmund. “Recordar, repetir, reelaborar” (1914) en *Obras completas. Tomo 12*. Madrid: Amorrortu, 2007; “Más allá del principio del placer” (1919 - 1920) en *Más allá del principio del placer; Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras*. Buenos Aires: Amorrortu, 1984.

carentes de vida; repeticiones involuntarias de temores ancestrales vinculadas al vacío y la ausencia.

De este modo, la fotografía adquiría, desde un inicio, un rol de gran protagonismo dentro del movimiento surrealista abriéndose espacio entre sus principales teóricos y creadores. No solo estaba presente de manera significativa dentro del que fuera el eje conceptual del movimiento durante diez años, la revista *La Révolution surréaliste*¹¹³ – transformada en 1929 en *Le Surréalisme au service de la révolution* y finalmente en 1933 en la más conocida *Minotaure*–, sino que también acompañó e ilustró algunos de los textos literarios de uno de sus principales teóricos, André Breton, como es el caso de *Nadja* (1928) con fotografías de Boiffard o *El amor loco* (1937) con fotos de Man Ray y Brassäi. Pero sobre todo, se desarrolló artísticamente mediante la obra de algunos de sus principales representantes como lo son justamente Man Ray (Filadelfia, USA 1890 – París, Francia 1976), Brassäi (Braşov, Rumania 1899 – Niza, Francia 1984) o Hans Bellmer (Katowice, Polonia 1902 – París, Francia 1975), entre otros.

Fig. 1



Man Ray, *Black and White*, 1926

¹¹³ La revista *La Révolution surréaliste* fundada en diciembre de 1924 seguía como modelo la revista científica *La Nature*. Dicha estructura –resultado de la propuesta hecha por Pierre Naville, editor de la misma durante sus primeros años y persona totalmente reticente a las bellas artes tradicionales– aceptaba la inclusión de la fotografía pero únicamente como documento visual ilustrativo de los textos y las narraciones oníricas que constituían el núcleo de la publicación. La reticencia de Naville hacia la creación artística fue motivo de roces y tensiones con André Breton, quien lo sustituyó en el cargo de director de la revista abriendo mayor espacio a la creación artística dentro de la publicación. Las revistas surrealistas (*La Révolution surréaliste*, *Le Surréalisme au service de la révolution*, *Minotaure*, pero también *Documents*, fundada por George Bataille en 1929 en oposición a los planteamientos de Breton) representan uno de los núcleos más importante del movimiento puesto que en ellas sus representantes lograron desarrollar, de forma innovadora y amplia, sus planteamientos estéticos inaugurando el camino de la ilustración fotográfica.

Fig. 2



Brassai, *Grupo animado en un baile*, 1932

Fig. 3



Hans Bellmer, *La Poupée*, 1939

Para los surrealistas, como afirma Christine de Nayer, en el catálogo *Els cossos perduts*

La ambigüedad de la relación de la fotografía con aquello que es visible la convierte en un medio privilegiado de exploración y transgresión de las fronteras y los límites, del objeto al sujeto, del consciente al inconsciente, del real al surreal. Como huella que es, presenta una relación de proximidad con el objeto fotografiado que favorece la transgresión, tan buscada para los surrealistas, de lo que es visible a partir de sí mismo. Deshaciendo el engaño de la fotografía y desenmascarando su falaz autoridad sobre la realidad, los surrealistas explotaron esta 'ilusoria realidad objetiva', según la expresión de Nougé, para sorprender al público y perturbar sus creencias más profundas¹¹⁴.

A partir de diversos juegos de composición, encuadre, exposiciones múltiples o intervenciones directas sobre el negativo, los surrealistas dieron vida a imágenes desconcertantes, en ocasiones incluso irónicas y sarcásticas, donde el azar, la casualidad y la espontaneidad eran apreciadas como rebeldes manifestaciones de una realidad incontrolable sujeta a lo imprevisible de los acontecimientos y de su percepción.

¹¹⁴ DE NAEYER, Christine. "La fotografia surrealista a Bèlgica entre subversió i poetització de la realitat" en *Els cossos perduts*. Ob. Cit. Pàg. 36.

El desfase inevitable que separa la percepción de la realidad, así como la similitud visual que hace de la fotografía un medio próximo, tanto a la realidad como a los sueños, fueron algunos de los elementos que permitieron que los surrealistas vieran una relación directa entre la imagen fotográfica y el subconsciente. Su desarrollo estético y visual quedó enmarcado entre la década de los años veinte y treinta pero fundó las bases de una tendencia contemporánea que se permite cuestionar el valor realístico de la imagen fotográfica desmontándolo a partir de su misma naturaleza, inevitablemente ligada a la realidad como referente.

La fotografía nos permite tocar lo intangible de las sensaciones, materializar los deseos de apropiación del otro y de aquello que en apariencia resulta inalcanzable. Mediante la imagen, lo Real del inconsciente se hace realidad, y la realidad, como afirma Peter Krieg, se confirma como una fantasía, como una creación de nuestro cerebro¹¹⁵. La fotografía queda así atrapada en la frontera entre la realidad y la ficción, entre la transposición de lo visible al soporte fotográfico, entre la mediación del aparato tecnológico, la mirada del sujeto y la recreación de lo Real.

La realidad designa lo *real* en cuanto ya acogido y organizado en el sistema de los signos [...]. Lo *real*, por el contrario, es todo aquello que huye de la *realidad* así entendida, todo aquello que viene antes de ella.¹¹⁶

La fotografía aparece entonces como el vaso comunicante capaz de poner en relación, por medio de la visión, la realidad con lo Real sin perder por ello de vista la barrera que separa la una del otro y protegiendo así al individuo del riesgo de caer en la psicosis.

¹¹⁵ Peter Krieg al referirse a un concepto tan complejo como *realidad* se pregunta “¿Y si la realidad fuera una fantasía, una creación de nuestro cerebro, y la sutil diferencia entre donde termina la realidad y donde comienza la fantasía, fuera frágil o una construcción sociocultural?” KRIEG, Peter. “Puntos ciegos y agujeros negros. Los medios como intermediarios de las realidades” en WATZLAWICK, Paul y KRIEG, Peter (eds.). *El ojo del observador. Contribuciones al constructivismo. Homenaje a Heinz von Foerster*. Barcelona: Gedisa, 1998. Pág. 127.

¹¹⁶ SMARGIASSI, Michele. *Un'autentica bugia*. Ob. cit. pág. 83. (Trad. de la autora).

CAPÍTULO 2

Fotografía y memoria

2.1. Fotografía como fragmento del tiempo / fotografía como recuerdo

“Si bien el tiempo no está fotografiado [...] la fotografía misma es una representación del tiempo. Si la fotografía suministró duración a esos elementos, no los mantuvo más allá del mero tiempo; más bien el tiempo habría creado imágenes a partir de ellos.”¹¹⁷

Sumergidos en los recuerdos, obsesionados por la idea de ganarle tiempo a la fugacidad de la vida y combatir la intangibilidad de las experiencias, nos hemos apropiado de forma rapaz de la cámara fotográfica. Sus imágenes se presentan frente a nuestra mirada como retazos de realidad, como fragmentos de emociones contenidas en la apariencia del instante retratado. La fragilidad de la memoria, la maleabilidad de los recuerdos –sujetos al devenir de un cuerpo humano cambiante– y el inevitable temor al olvido residen en la fascinación que sentimos hacia la fotografía.

Ésta es revivir, recrear, rememorar, contemplar sin prisa y sin temor la misma imagen una y otra vez en busca del detalle insospechado, de la expresión perdida, de la experiencia vivida. Gracias a ella se apacigua la nostalgia por el tiempo pasado y el deseo incontenido de transformarlo todo en una imagen. Los momentos vividos, los paisajes contemplados, las personas queridas quedan fijados en el soporte fotográfico y su recuerdo se escabulle de la posibilidad de ser sepultado entre la maraña de pensamientos que habita nuestra memoria. A través de la imagen el flujo incontrolable de la vida se disipa entre fragmentos de historias y recreaciones constantes de las anécdotas probadas.

La ilusión de la victoria contra el olvido nos mantiene atados a la producción incontrolada de fotografías. Pero las imágenes, como todos los signos, necesitan un

¹¹⁷ KRACAUER, Siegfried. *La fotografía y otros ensayos*. Ob. cit. Pág. 21.

lector que las reconozca, que las lea e interprete para así escudriñar en su superficie las sensaciones y motivos que la originaron y que en ella han quedado contenidas bajo una representación.

La memoria del hombre es variable, como nos lo explica la neurociencia, y si bien su funcionamiento nos es aún desconocido desde muchos aspectos, sabemos que es gracias a ella que logramos acumular ideas, vincular conceptos adquiridos y finalmente generar nuevos conocimientos. Diversos estudios científicos, como psicológicos, nos revelan que durante la noche¹¹⁸ mientras dormimos los recuerdos se modifican y se reorganizan en el cerebro dando pie a diferentes asociaciones mentales y a inesperadas lecturas de los eventos acaecidos:

mientras durante el día construimos nuestro presente, cada noche, poco o nada, modificamos el recuerdo (y con esto la percepción) que tenemos de nuestro pasado. [...] Como si, noche tras noche, juntando recuerdo con recuerdo, poco a poco, pudiéramos rescribir o releer la historia de nuestra vida y su completo sentido.¹¹⁹

Los recuerdos recopilados en la memoria se presentan así como huellas mentales vivas, proclives a cambios, adaptaciones y actualizaciones continuas determinadas por la incesante adquisición de experiencias, conceptos y sensaciones que caracterizan al individuo. Es ante todo gracias al trabajo mnemónico de nuestro cerebro que logramos transformar los estímulos perceptivos en recuerdos y es a partir de ellos que nos definimos como sujetos. A través de la recreación de nuestros recuerdos construimos el relato de nuestra propia existencia definiéndonos así con una identidad y una consciencia de nuestro propio ser.

¹¹⁸ Para más información al respecto ver: BONCINELLI, Edoardo. "Ogni notte riplasmiamo i nostri ricordi da trattenere. Tutti i punti oscuri" en *Corriere della Sera*. Sección *Il Club de La Letteratura. Dibattito*. 18 enero 2015 edición on-line, <http://lettura.corriere.it/debates/ogni-notte-riplasmiamo-i-ricordi-da-trattenere/>. Además de los diversos estudios de Sigmund Freud dedicados al tema, entre los cuales cabe destacar los textos *Sobre el mecanismo psíquico de la desmemoria* (1898) y *Sobre los recuerdos encubridores* (1899) ambos publicados en *Obras completas de Sigmund Freud. Volumen III - Primeras publicaciones psicoanalíticas (1893-1899)*.

¹¹⁹ TESTA, Annamaria. "Memoria cangiante" en *Rivista Internazionale*. Versión digital. 2 febrero 2015. (Trad. de la autora). <http://www.internazionale.it/opinione/annamaria-testa/2015/02/02/memoria-cangiante>

El descubrimiento de la fotografía marca sin lugar a dudas un punto de quiebre fundamental en todo este proceso de elaboración y conservación de los recuerdos, así como, en este mismo proceso de producción de íconos, lo marca la imposición de la tecnología digital. Con la fotografía la libertad estructural de la memoria se ve subrogada a un segundo plano; ahora los recuerdos habitan fuera del individuo, han encontrado un soporte material que da constancia de su existencia, que los define, los exhibe y, potencialmente, los conserva a través del tiempo de forma indefinida. Mientras el relato de nuestra experiencia es ahora representado por la fuerza de una luz especial, un contraste lumínico concreto o una pose ideal, nuestros recuerdos se ven obligados a observarse a si mismos y regenerarse continuamente dentro de la memoria en un intento incontrolado de semejar cada vez más a su representación fotográfica.

La fotografía da testimonio de lo vivido y lo materializa en una aparición única e irrepetible dejando tras de sí el rastro de una vida petrificada, sintetizada y organizada bajo la mirada del lente óptico. Pero así como se elige qué fotografiar, con el deseo de recordar, también se elige qué no fotografiar con el deseo de olvidar. En todo disparo fotográfico se encuentra implícito un acto de selección y de consecuencia también uno de exclusión. Como afirma Rosalind Krauss: “todo el sentido de estas imágenes, que llegan hasta nosotros como un todo imposible de analizar, viene determinado por el simple hecho de estar recortadas, viene determinado por ese gesto que las crea mediante el recorte.”¹²⁰ Por tanto, no sólo se decide cual es el momento que deberá perdurar en el transcurso de los años, sino también la apariencia que deberá tener, el encuadre que lo caracterizará y el brillo que lo dignificará bajo la mirada de un después. La cuidada selección de los momentos que componen nuestra vida recrean una versión idealizada de la misma, traspasando a lo largo de los años un retrato retocado de la historia y una versión de realidad contaminada por la ficción del acto escenificado¹²¹.

¹²⁰ KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico*. Ob. cit. Pág. 141.

¹²¹ Como vimos en el apartado anterior, cuando se trata de fotoperiodismo y por lo tanto de la creación de las imágenes que componen la memoria colectiva, la elección del punto de vista, el encuadre y la escenificación de los eventos conlleva grandes consecuencias respecto el valor de la imagen y a la credibilidad de la misma.

El tradicional álbum familiar representa el símbolo por excelencia de este habitual proceso de selección que acompaña al acto fotográfico. En él encontramos una compilación de los momentos más emblemáticos de la historia íntima y personal de aquel núcleo social que es la familia. A través de sus páginas se reviven las uniones de quienes la originaron, los nacimientos, graduaciones, matrimonios, reuniones, viajes o anécdotas compartidas que marcaron su historia. Las fotografías testimonian ese proceso de crecimiento conjunto que identifica y realiza como individuos a cada uno de sus miembros, del mismo modo que hace visible, para las generaciones futuras, los rostros de los ausentes. El álbum acoge en su interior aquellas visiones catalogadas como dignas de conservación, a la vez que excluye todo aquello que no interesa recordar. La fotografía se convierte así en un instrumento tanto del olvido como del recuerdo que nos induce a reconstruir una versión censurada de nuestra propia experiencia de vida.

Fontcuberta parafraseando el proyecto de Pedro Meyer *I photograph to remember / Fotografío para recordar* (1992)¹²² afirma “seguimos condenados a fotografiar para olvidar: resaltamos unos hechos para postergar los intervalos anodinos y tediosos que fatigan el espíritu. *I photograph to forget*. Yo fotografío para olvidar.”¹²³ No sólo hemos aprendido a moldear las experiencias siguiendo los estereotipos fotográficos, sino que hemos asumido como inevitable el olvido en ausencia del soporte fotográfico. Y así como nos obsesionamos por generar bonitos documentos visuales de los momentos representativos de la vida, también nos encargamos con meticulosa atención de no dejar rastro de aquellas situaciones que no contribuyen en hacer digna nuestra propia existencia. Es así como le negamos el privilegio de la cámara a los momentos dolorosos de la cotidianidad, a aquellos considerados de poco interés o aquellos otros que, por un motivo u otro, es mejor ignorar y fingir, mediante el olvido, su inexistencia. Sin imagen no hay huella de realidad.

¹²² El proyecto *I photograph to remember / Fotografío para recordar* realizado por el mexicano Pedro Meyer es un registro fotográfico muy íntimo, en el que el fotógrafo plasma, a través de las imágenes, el dolor, el afecto y el temor que desata en la familia el cáncer diagnóstico a sus dos padres y su sucesiva muerte en un intervalo temporal muy corto entre uno y otro. Cfr. Página web del proyecto: <http://www.pedromeyer.com/galleries/i-photograph/indexsp.html>

¹²³ FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997. Pág. 62.

Con el advenimiento de la fotografía digital todos los procesos *in situ* a la fotografía sufren un proceso de exacerbación que llevan el mecanismo de selección a un plano diferente y casi opuesto a la situación hasta ahora descrita. Con la tecnología analógica cada fotografía era el resultado de un largo proceso de producción, en el que el estudio y el tiempo dedicados al antes y al después del disparo se constituían como pasos imprescindibles para la correcta fijación del recuerdo. Ahora, con la tecnología digital, se hace innecesaria esta observación detallada que determina la exclusión del encuadre, así como desaparece el revelado y el tiempo de espera previo a la visualización del resultado final (la así denominada *fotografía latente* por parte de Philippe Dubois). La simplificación y casi fusión de los dos momentos ha dado cabida a que todo pueda entrar en el objetivo fotográfico: cada instante, cada momento, cada detalle, cada idea es transformada en imagen y su durabilidad en una incógnita ligada únicamente a su circulación por las redes de la virtualidad.

La voracidad con la que actualmente retratamos la cotidianidad ha hecho que se subviertan las formas del recuerdo y del olvido asociadas a la fotografía, y que la reproducción bidimensional de un evento ya no sea garantía de su perdurabilidad a través del tiempo. Así como la tecnología digital ha facilitado la producción exacerbada de imágenes, también ha multiplicado de forma indiscriminada la acumulación de ‘cadáveres fotográficos’; de miles de imágenes que –desestimadas y abandonadas, en su gran mayoría, al albedrío del tiempo y la casualidad de los hechos– terminan reduciéndose a fragmentos de realidad indescifrables, huérfanas de palabras que las describan y acompañen en una búsqueda de sentido. Aquel ‘carácter de misterio’ con el que la fotografía dotaba a la realidad se encuentra ahora disperso entre una necesidad aún vigente de fotografiarlo todo para certificar y prolongar el recuerdo de la experiencia, y una descontextualización extrema de los acontecimientos. La reproducción desmedida de la apariencia del mundo disminuye la capacidad evocativa de la fotografía¹²⁴ para dar paso a un aumento cada vez mayor de la segmentación de la realidad. Decía Susan Sontag:

¹²⁴ Cuando se trata de fotografías de guerra, de violencia o de denuncia política resulta particularmente interesante el análisis de la indiscriminada repetición de imágenes y la consecuente pérdida de impacto que esto conlleva sobre los hechos fotografiados. Si bien éste es un tema muy extenso que amerita un

En un mundo gobernado por imágenes fotográficas, todas las fronteras (el «encuadre») parecen arbitrarias. Todo puede volverse discontinuo, todo puede separarse de lo demás: sólo basta encuadrar el tema de otra manera. (Por lo contrario todo puede volverse adyacente de lo demás). [...] Mediante las fotografías, el mundo se transforma en una serie de partículas inconexas e independientes; y la historia, pasada y presente, en un conjunto de anécdotas y *faits divers*. La cámara atomiza, controla y opaca la realidad.¹²⁵

Las fotografías, como los recuerdos, reconstruyen un relato de vida hecho de retazos temporales y de fragmentos discontinuos que, por su efecto de realidad, asumimos como absolutos. La construcción de nuestra propia historia se genera entonces a través de instantes que se superponen unos a otros en una batalla hacia la perdurabilidad; la maleabilidad de nuestro entorno –detonada por el incesante transcurrir del tiempo y su irrefrenable transformación– es obviada a favor de una imagen única, irrepetible e invariable. La fotografía, representación inmediata de un instante solitario y de un fragmento de realidad, aísla, recorta, petrifica el mundo, registra y categoriza sus elementos ofreciéndonos así parámetros de referencia, determinados socialmente, para leer e interpretar el mundo. Pero lo hace por medio de una discontinuidad más cercana al sueño que a la realidad.

Philippe Dubois nos habla de la fotografía como una huella sustraída a una doble continuidad, la temporal y la espacial. Toda fotografía implica una interrupción voluntaria del flujo continuo de la vida y por ende, una deliberada negación de la movilidad y de la consecuente desaparición de aquel momento, así como un deseo innegable de enaltecer el recuerdo.

La realidad registrada por medio de la fotografía se presenta frente a los ojos del espectador como aquel juego de niños donde uno de los jugadores es destinado a

análisis particular, por el momento vale la pena citar al respecto el siguiente fragmento del texto de Sontag: “Las imágenes pasan. Las imágenes anestesian. Un acontecimiento conocido mediante fotografías sin duda adquiere más realidad que si jamás se hubiera visto. [...] Pero después de una exposición repetida a las imágenes también el acontecimiento pierde realidad. [...] El impacto ante las atrocidades fotografiadas se desgasta con la repetición. [...] El vasto catálogo fotográfico de la miseria y la injusticia en el mundo entero le ha dado a cada cual determinada familiaridad con lo atroz, volviendo más ordinario lo horrible, haciéndolo familiar, remoto («es sólo una fotografía»), inevitable.” SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Ob. cit. Pág. 30.

¹²⁵ *Ibíd.* Pág. 32.

contar hasta tres girado contra la pared, imposibilitado, de este modo, a ver lo que pasa a sus espaldas; durante el conteo los demás jugadores, aprovechando la ceguera momentánea del primero, deben ir moviéndose hacia adelante con el objetivo de alcanzar la pared sin ser antes sorprendidos por quien cuenta. Cada tres números el primer jugador podrá darse la vuelta para descubrir así la posición y lugar que ocupan ahora sus contrincantes, durante este momento de visión los demás jugadores no podrán avanzar, ni moverse, estarán petrificados bajo la mirada del jugador principal. Una vez que éste se gire nuevamente los demás participantes podrán retomar su recorrido hacia adelante.

Con cada giro hacia atrás, el jugador principal interrumpe la fluidez del tiempo; su mirada, como la de un objetivo fotográfico, segmenta y serializa los movimientos de sus contrincantes. Sus ojos, como el obturador de la cámara, se abren y se cierran en fracciones temporales concretas –enmarcadas en este caso por el conteo del un, dos, tres– y con cada vistazo se dispara el obturador. Bajo aquella mirada fija y ajena los cuerpos de los demás jugadores quedan pasmados, inmóviles, imposibilitados al cambio, sus movimientos son posibles únicamente entre toma y toma. Al igual que en la fotografía, la continuidad del tiempo queda detenida y al jugador/fotógrafo no se le revela más que una sucesión de fragmentos de vida escenificados. Regresar la mirada sobre aquel panorama una y otra vez, se convertirá, para el observador, en un acto imprescindible para descubrir la vitalidad escondida bajo esos cuerpos. Como dice el mismo Dubois:

*la compulsión a la repetición es algo esencial al acto fotográfico: no se toma una foto sino por frustración: se toma siempre una serie –ametrallamos primero, seleccionamos después–: sólo produce satisfacción fotografiar a ese precio: repetir no tal o cual sujeto, sino repetir la toma de ese sujeto.*¹²⁶

El jugador/fotógrafo no encuentra en este accionar de la mirada sino fragmentos de realidad, instantes desligados del tiempo y del espacio donde los cambios físicos de los sujetos se suceden unos a otros sin solución de continuidad. La unión entre un instante

¹²⁶ DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico*. Ob. cit. Pág. 142.

u otro se hace posible entonces sólo mediante un repaso mental de todas y cada una de las instantáneas que se han generado durante el juego de la fotografía.

Como con los sueños, también en el juego y en la realidad, los flashes de imágenes adquieren sentido gracias a su reconstrucción verbal. Es mediante la palabra que se hilan los momentos, y es a través de la ficción que se recompone la historia. La palabra se presenta nuevamente al servicio de la imagen con el fin de atribuirle sentido a esta superposición incesante de tomas fotográficas. La secuencia casi rítmica de los instantes temporales fotografiados podrían de alguna manera asociarse a la concepción de movimiento y temporalidad de Zenón de Elea que nos describe Dubois:

una cronología que no acumula, que no inscribe, que no totaliza, que no se capitaliza en una memoria plena y continua: por el contrario es una temporalidad de *golpe por golpe*, del instante, del olvido, un tiempo sin antecedentes ni posteridad, un tiempo de singularidad en que cada toma se establece, un tiempo de la pulsión temporal misma, una memoria desligada.¹²⁷

De este modo la fragilidad de la memoria y la inmaterialidad de los deseos encuentran en la fotografía su refugio ideal, aquel que les permite detener el fluir de la vida y materializar los sueños. Una de las fantasías más arraigadas en la naturaleza del hombre, que alimenta los juegos de niños y desata la imaginación, es la de poder viajar en el tiempo, visitar el pasado, ver como era la vida antes y, si es posible, corregir los errores para perfeccionar el curso de los hechos en el futuro. Con la fotografía la ficción se hace realidad. Con la ayuda de la cámara fotográfica el hombre puede ver y revivir el pasado y, a partir de sus imágenes, moldear las experiencias en el futuro. Durante instantes el sujeto puede acomodar a su gusto los componentes de su mundo, retratarlos bajo la apariencia ideal y conservarlos inmutables hasta el final de los días. Los cuerpos se inmovilizan cual estatuas incorruptibles contra el paso del tiempo y se protegen contra el olvido bajo el velo de la imagen. Desde el presente, y con un simple disparo fotográfico, el sujeto se apodera de su pasado y asegura bajo la protección de la apariencia el relato de su futuro. Pero mirar hacia el pasado, dirigir la mirada hacia atrás para contener el paso del tiempo y buscar confirmación del presente es siempre

¹²⁷ *Ibíd.* Pág. 146.

presagio de mal augurio, como nos dice Jean Clair “quien mira hacia atrás no encuentra lo que desea o busca: se deja sorprender por lo que siempre lo esperaba, y la sorpresa está a un paso del terror. Es la cabeza de la Gorgona”¹²⁸.

Según Rosalind Krauss “no miramos la realidad sino un modo contaminado por la interpretación y la significación, es decir una realidad dilatada por los vacíos y los blancos que constituyen las condiciones formales preliminares para la existencia del signo”¹²⁹. Es gracias al distanciamiento entre ambos momentos, el del acontecimiento y el de la observación, que la representación de lo vivido adquiere sentido, es el espaciamento “que crea en el interior del instante, un sentimiento de la fisión”¹³⁰, pero es también el que nos permite recrear con más fuerza y claridad una percepción de la propia realidad en cuanto signo.

Georges Bataille afirmaba: “Un momento sólo tiene sentido con relación a la totalidad de los momentos. No somos más que fragmentos sin sentido si no los relacionamos con otros fragmentos. ¿Cómo podríamos reflejar el conjunto acabado?”¹³¹. La fragmentación espacio temporal que impone la fotografía, tan similar a la que vivimos en los sueños, no deja de ser por lo tanto sino un primer paso en la reconstrucción de los recuerdos que ha de realizar la memoria. Esas imágenes se presentarán ante nuestros ojos y antes los de los demás como testimonios de hechos realmente sucedidos, desatarán tanto sensaciones probadas en aquel momento, como recuerdos posiblemente tergiversados por la mirada del después.

La nostalgia por lo experimentado nos arrastrará a la búsqueda constante de lo vivido, a la revisión de aquellos momentos que, dejando su rastro marcado sobre la superficie fotosensible, han dejado su huella impregnada en nuestra memoria. Sin embargo, será con la mirada del sujeto presente que observaremos las imágenes y, en el cambio de percepción, descubriremos que la fotografía no es más una ficticia forma de asegurar la perdurabilidad de la experiencia.

¹²⁸ CLAIR, JEAN. *Medusa*. Milán: Abscondita SRL. 2013 [1ra ed. 1989]. Pág. 35 (Trad. de la autora).

¹²⁹ KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico*. Ob. cit. pág. 119

¹³⁰ Idem.

¹³¹ BATAILLE, George. *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets editores, 1981 [1ra ed. 1961]. Pág. 209.

2.2. La fotografía para conservar

El origen de la pintura, como por su parte también el de la escultura, según nos lo explica Plinio el Viejo en el *Naturalis Historia*, está vinculado al acto de delinear la sombra del ser amado sobre la pared. Plinio el Viejo escribe:

Sobre los orígenes de la pintura reina una gran incertidumbre [...]. Los Egipcios dicen que fue inventada por ellos seis mil años antes de que pasara por Grecia: vana ilusión, como es de por sí claro. Los Griegos dicen, algunos, que fue encontrada en Sición, otros en Corinto; sin embargo, todos concuerdan diciendo que nació del uso de contornear la sombra humana con una línea (*omnes umbra hominis lineis circumducta*). (*Naturalis Historia*, XXXV, 15)¹³²

En un paso sucesivo, haciendo alusión al origen de la escultura, el autor regresa sobre el mito del nacimiento de la pintura describiendo en detalle el episodio que la habría generado:

Haciendo uso de nada distinto que de la misma tierra, Butades alfarero de Sición fue el primero en descubrir como hacer retratos en arcilla, gracias a la obra de su hija que, enamorada de un joven que debía partir, a la luz de una linterna fijó con líneas el contorno de la sombra del rostro de él sobre la pared, y sobre estas líneas el padre, habiéndolas impregnado de arcilla hizo un modelo que dejó secar junto con otros objetos de barro y luego coció en el horno. Dicen que aquel retrato aún se conserva en el Ninfeo en Corinto. (*Naturalis Historia*, XXXV, 151).¹³³

Ambos fragmentos resultan interesantes para nuestro análisis puesto que denotan una significativa continuidad, dentro de la cultura occidental, respecto a la función y al valor atribuido a las representaciones visuales. La contigüidad que se presenta entre el retratado, la sombra y el dibujo, y sobre la cual se construye la fábula, hace evidente la relación con el retrato fotográfico y con gran parte del valor y sentido que se le ha

¹³² Fragmento extraído del texto STOICHITA, Victor. *Breve storia dell'ombra. Dalle origini delle pittura alla Pop Art*. Milán: ed. il Saggiatore, 2000, pág. 13. La versión del *Naturalis Historia* de Plinio el Viejo utilizada por el autor es la traducción al italiano de los libros XXXIV – XXXVI publicados bajo el título *Storia delle arti antiche*, a cargo de Silvio Ferri, BUR, Milán 2000, pág. 151 -152. (Trad. de la autora).

¹³³ Ídem.

atribuido a éste desde su origen. En la historia elaborada por el escritor griego¹³⁴ la protagonista del mito, frente al temor de la eminente partida de su amado, decide fijar su sombra sobre la pared. El temor hacia la pérdida y la futura ausencia del ser querido la conduce hacia la búsqueda de un simulacro de su cuerpo, hacia una huella que alimente la fantasía de una proximidad física con el amado. La pura representación del ausente, es decir la copia de sus rasgos físicos por medio de la interpretación pictórica, resulta aquí un paliativo débil para subsanar la lejanía y la imposibilidad del otro. Como dice Dubois “a los ojos del deseo, la representación no vale tanto como semejanza sino como huella”¹³⁵, es la certeza del contacto físico entre la imagen y el ausente lo que apacigua la tristeza y permite entretener los sentidos.

Uno de los pasajes más famosos de Roland Barthes sobre la fotografía es justamente aquel en el que nos hace notar que el poder de la imagen fotográfica se anida en la seguridad de saber que lo que vemos fotografiado es resultado del contacto “directo” entre el sujeto objeto de la fotografía y el soporte fotosensible que tomamos entre las manos.

La foto es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real, que estaba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme, a mí que estoy aquí; importa poco el tiempo que dura la transmisión; la foto del ser desaparecido viene a impresionarme al igual que los rayos diferidos de una estrella.¹³⁶

¹³⁴ Sobre el origen de la pintura se suceden durante los siguientes siglos y hasta el Renacimiento diversas versiones cada una con sus propias variantes (Quintiliano, Atenagora, Alberti, Vasari, entre otros). Pero en todas ellas se mantiene vigente como el acto originario el de delinear la sombra proyectada sobre un soporte. En ocasiones la sombra es generada por la luz del sol, en ocasiones, como en la versión de Plinio, la fuente de luz corresponde al fuego. Según Stoichita esta diferencia de fuentes de luz denota también un cambio entre diurno y nocturno y por lo tanto aporta elementos diferentes al análisis del mito. En el primer caso, nos dice, la sombra es “marca de un determinado instante y sólo de ese, por el contrario la sombra nocturna se sale del orden natural del tiempo, frenando el flujo del devenir”¹³⁴. El autor romano, sin decirlo, sitúa automáticamente a la sombra nocturna en el mismo rango de la fotografía, introduciendo aquí uno de los aspectos esenciales de la mecánica imagen que es su capacidad de conservar el tiempo pasado. Para más información STOICHITA, Victor I. *Breve storia dell'ombra*. Ob. cit.

¹³⁵ DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico*. Ob. cit. Pág. 113.

¹³⁶ BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 2014. [1ª ed. 1980]. Pág. 94.

La imagen fotográfica se presenta así como un sustituto ideal del ausente, es la proyección tangible de su cuerpo, la materialización y conservación de su aspecto. Tanto la fotografía como la sombra pueden tergiversar la apariencia de lo que vemos y engañar la mirada, pero nuestra percepción, no por ello, deja de percibir las como pruebas irrefutables del cuerpo que las origina y de sentir las como su extensión física.

En su análisis sobre el mito narrado por Plinio el Viejo, Stoichita hace énfasis en tres aspectos fundamentales de la narración que nuevamente nos reconducen a la fotografía: por una parte, el indudable valor de la sombra como huella, es decir como símbolo generado a partir de un contacto directo con su referente –lo que nos remite, al ya antes discutido, estatuto indicial de la imagen fotográfica–; por otra, la función mnemónica de la imagen, “ésta hace presente al ausente”, que, a su vez, se deriva del tercer aspecto, es decir del hecho de fijar sobre un soporte la proyección del otro, de convertir la apariencia del ser amado en algo perdurable e independiente a él. Como dice Roland Barthes:

lo que la fotografía repite al infinito no tiene lugar más que una vez; ella repite mecánicamente lo que jamás podrá repetirse existencialmente. [...] ella siempre devuelve el corpus que necesito al cuerpo que veo.¹³⁷

La fotografía es, entonces, como esa artimaña mecánica capaz de materializar uno de los deseos más elementales del hombre: combatir el paso del tiempo y todas aquellas ausencias que derivan de la fugacidad de la vida. Ni la conciencia sobre la fragilidad del efecto de realidad de la fotografía, ni los nuevos medios de producción de imágenes – que hacen cada vez más irrelevante ese carácter indicial de la fotografía defendido por Barthes– han sido capaces de eliminar del sujeto su instinto a entablar una relación emocional con la imagen fotográfica. Resulta inevitable seguir manteniendo con ella una relación afectiva desatada por la tendencia incontrolable a creer de que lo que vemos es evidencia *del haber estado ahí* de la cosa. Dubois releendo la *Cámara lúcida* de Barthes nos hace notar que

¹³⁷ BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Ob. cit. Pág. 66.

«nada puede evitar» que la Fotografía sea en primer lugar una «emanación de lo real pasado». Y por eso la foto *conmueve* al sujeto, es por su poder de contingencia que «apunta» (*punctum*) al espectador.¹³⁸

En la esfera de lo privado, el acto de fotografiar sigue estando cargado de un deseo de proximidad, de un valor casi espiritual de la imagen que nos permite entablar una relación casi táctil con nuestro pasado y experimentar la inexplicable sensación de que lo que vemos nos mira¹³⁹.

Por más manipulación y alteración que sea posible aplicar sobre al archivo fotográfico, su producción sigue estando asociada a la necesidad de revivir mentalmente las experiencias probadas y de simular la continuidad de una cercanía ahora ausente e inevitable. Las fotografías permiten aliviar el temor a la pérdida, al olvido y a las manos vacías incapaces de sentir el tacto del otro. En cuanto apariencia, nos permiten simular la presencia, proyectar los deseos y escabullir a lo indeseado de la realidad. El pasado transformado en fotografía nos protege de la experiencia del dolor.

Barthes, al referirse a la incongruencia temporal que habita la fotografía, –que en el presente nos permite percibir y contemplar, aparentemente sin alteración alguna, las acciones del pasado– habla de una *irrealidad real* que protege al sujeto:

Su irrealidad es la de su *aquí*, pues jamás se percibe la fotografía como una ilusión, no constituye en absoluto una *presencia*, [...] y su realidad es el *haber estado allí*, pues en toda fotografía se da la siempre pasmosa evidencia del: *así sucedieron las cosas*; entramos entonces en posesión, ¡oh inapreciable milagro! de una realidad respecto a la que estamos totalmente protegidos.¹⁴⁰

Si bien es cierto que el desfase temporal entre un momento y otro nos protege de los hechos fotografiados, gracias a la conciencia de que aquello que observamos es un

¹³⁸ DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico*. Ob. cit. pág. 83.

¹³⁹ La relación entre tangible y visible se presenta como una base fundamental de gran parte de la teoría de la fenomenología de la percepción como explica Merleau-Ponty: “a pensar que todo visible está tallado en lo tangible, todo ser táctil prometido en cierto modo a la visibilidad, y que hay, no sólo entre lo tocado y lo tocante, sino también entre lo tangible y lo visible que está incrustado en él encaje, encabalgamiento. [...] Toda visión tiene lugar en alguna parte del espacio táctil”. MERLEAU – PONTY, Maurice. *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix-Barral, 1970 [1ra. ed. 1964].

¹⁴⁰ BARTHES, Roland. *Retórica de la imagen* “La escritura de lo visible” en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986 [1ª ed. 1982]. Pág. 40-41.

acto ya vivido y acabado, la fotografía no siempre actúa como un arma de protección contra el temor de lo inevitable: cada fotografía representa, de una u otra manera, un anticipo de la ineludible muerte. Con el acto de fotografiar nos apropiamos del otro, capturamos en un instante su aspecto y su presencia, nos aseguramos una evidencia de la real existencia de ese momento haciendo tangible el deseo de ver una y otra vez lo que se presenta frente a nuestros ojos. Como dice Sontag: “todos los usos talismánicos de las fotografías expresan una actitud sentimental e implícitamente mágica; son tentativas de alcanzar o apropiarse de otra realidad.”¹⁴¹ Pero la fotografía, en cada intento por hacer posible la prolongación de la experiencia de nuestra presencia material en el mundo, como dice Krauss, en vez de evadir la muerte desvela su inevitable presencia. Cada disparo del obturador se presenta bajo esta mirada como un disparo asesino contra el flujo de la vida, el paso del tiempo y los inevitables cambios que la acompañan. Algo que caracteriza la muerte es la imposibilidad de la movilidad, de la variación de la pose, de la rigidez del cuerpo y la invariabilidad de los gestos. La fotografía reproduce todo esto y, así como conserva invariable el momento único e irrepetible, también cristaliza y petrifica, como la mirada de la Medusa, todo aquello que se encuentra con su ojo de cristal. Son imágenes que atrapan nuestra mirada y que, al igual que los cuerpos disecados de un coleccionista, imitan la vida, pero unas como otras, en su imposibilidad de cambio, nos recuerdan ante todo la muerte del tiempo vivido.

“Todas las fotografías son *memento mori*”¹⁴²; como las características naturalezas muertas de los pintores flamencos de 1600, cada fotografía nos recuerda el inevitable paso del tiempo, nos enseña la imagen de una época pasada, irrepetible, habitada por seres ahora inexistentes. Quienes se encuentran ahí retratados, en ese instante de vida, no son los mismos que habitan el tiempo presente. La fotografía, como huella del que ha sido se presenta entonces como, nos dice Prieto, “como el molde en el que habita la ausencia”¹⁴³. La imagen alienta la ficción de la presencia y reconforta el dolor

¹⁴¹ SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Ob. cit. Pág. 26.

¹⁴² *Ibíd.* Pág. 25.

¹⁴³ PRIETO, Jesús Ángel. “Imagen dura versus imagen frágil” en GILI, Marta. *La imagen frágil*. Barcelona: Fundació “la Caixa”, 8 febrero – 10 abril 1994. Pág. 49.

del silencio pero, dentro de su atemporalidad, “la fotografía es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia”¹⁴⁴.

Con la fotografía, las experiencias seleccionadas para habitar el álbum de nuestros recuerdos visuales son transformadas en un juego de contrastes lumínicos y de adecuada composición. En ella, los sujetos que la protagonizan son dispuestos dentro del espacio siguiendo los habituales ítems de la buena pose, y la espontaneidad del momento es sustituida por una meticulosa planificación. Como una membrana protectora contra la fragilidad de la vida, la fotografía envuelve la realidad y la expone, cual deseo, frente a los ojos del espectador impidiéndole el tacto y la intervención. Y es en esa tensión entre lo visible y lo intocable, entre el entonces y el ahora, que la fotografía ejerce su poder de seducción, porque como explica Baudrillard “En el fondo de la seducción está la atracción por el vacío, nunca la acumulación de signos, ni los mensajes de deseo, sino la complicidad esotérica en la absorción de los signos”¹⁴⁵.

Es en esta contradicción que se anida nuestra incontrolable fascinación hacia la fotografía. Según explica Lacan la paradoja del deseo consiste en que

tomamos por posposición de “la cosa en sí” lo que ya “es la cosa en sí”; tomamos por la búsqueda y la indecisión propias del deseo lo que es de hecho la realización del deseo. Es decir que la realización del deseo no consiste en ser satisfecho plenamente, sino que coincide con la reproducción del deseo como tal.¹⁴⁶

Lo que nos seduce no es por lo tanto una concreta inmovilidad del tiempo y una invariable conservación del sujeto fotografiado (el individuo de *aquel* momento y *aquel* espacio), sino el deseo de la posible transposición temporal y espacial del sujeto, el traslado desde su real existencia hacia su mimética reproducción.

En todo caso, la conciencia de los límites impuestos por la ficción de la imagen no nos impide alimentar el deseo de sobrepasar la frontera de lo posible y proyectar sobre esa imagen la necesidad de combatir el vacío generado por la ausencia. Dubois nos lo reitera “el referente que nos deja estupefactos es justamente lo *intocable* de la imagen

¹⁴⁴ SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Ob. cit. Pág. 25.

¹⁴⁵ BAUDRILLARD, Jean. *De la seducción*. Madrid: Cátedra, 1981. Pág. 76.

¹⁴⁶ ŽIŽEK, Slavoj. *Mirando al sesgo*. Ob. cit. Pág. 24.

fotográfica [...] Obligatoriamente, todo cliché sólo permite ver *en su lugar* una ausencia existencial.”¹⁴⁷.

El acto de recordar, de atrapar con la imagen los recuerdos y capturar bajo la mirada la emanación de ese cuerpo querido y adorado no puede, sin embargo, dejar de estar vinculado al inevitable vacío que acompaña la muerte. Georges Didi-Huberman en su texto *Lo que vemos, lo que nos mira* se pregunta “¿Cómo mostrar un vacío? ¿Y cómo hacer de este acto una forma – una forma que nos mira?”¹⁴⁸ y agrega:

Lo que me mira en una situación tal [frente a una tumba] ya no tiene nada de evidente [évident], puesto que al contrario, se trata *de una especie de vaciamiento* [évidement]. Un vaciamiento que ya no concierne en absoluto al mundo del artefacto o el simulacro, un vaciamiento que allí, ante mí, toca lo inevitable por excelencia: a saber, el destino del cuerpo semejante al mío, vaciado de su vida, de su palabra, de sus movimientos, vaciado de su poder de alzar sus ojos hacia mí. Y que sin embargo en un sentido me mira –el sentido ineluctable de la pérdida aquí en obra.¹⁴⁹

La fotografía es, entonces, como el ataúd de todas aquellas pequeñas muertes que acompañan nuestra existencia; como el contenedor dentro del cual se conservan los últimos restos de vida de aquel ser próximo a desaparecer¹⁵⁰; el espacio destinado a acoger el aspecto final del individuo, el ideal, el de la parsimonia, aquel que se halla ya ausente de dolor, de heridas y agresión. La fotografía, por lo tanto, como el aspecto verosímil de una ficticia realidad, la de la conservación del sujeto y del momento retratado.

La imagen fotográfica, sin embargo, no deja de ser más que una superficie. Gracias a la cámara, la apariencia del sujeto es petrificada y extrapolada a su cuerpo, pero su existencia, sus anécdotas de vida y la complejidad de pensamientos y sensaciones que

¹⁴⁷ DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico*. Ob. cit. pág. 85.

¹⁴⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Argentina: Ed. Manantial, 1997 [1ª ed. 1992]. Pág. 18.

¹⁴⁹ *Ibíd.* Pág. 19.

¹⁵⁰ El fotógrafo Duane Michals escribe al respecto: “Todos tenemos miedo de morir. Ya hemos muerto. Mira tu foto de graduación de la escuela, él está muerto... Usted acaba de morir... Todos somos una construcción mental. Cambia nuestra química, nuestro punto de referencia y la realidad cambia...”. MICHALS, Duane en *Real Dreams: Las historias de fotos de Duane Michals*. Addison House, 1976.

lo constituyen como individuo no dejan de ser una incógnita para el casual espectador. La imagen debe mantenerse viva, abierta al encuentro con un lector hábil en escavar bajo de la inmovilidad de lo contemplado, capaz de evocar los recuerdos atrapados y descubrir la historia del hombre que en la fotografía “se encuentra como enterrada debajo de un manto de nieve”¹⁵¹. Para dotar de significado la fotografía, para poner en moto el poder de la imagen y permitirnos la seducción de la que es partícipe “es necesario que intervenga una falsa ilusión y mezcle las imágenes, es necesario que un *trazo* reúna repentinamente, como en sueños, cosas desunidas, o desuna repentinamente cosas indivisas.”¹⁵²

Las fotografías entonces como talismanes contra el olvido, como huellas del ausente, como avances de futuras pérdidas. Mediante nuestros retratos fotográficos hacemos visible la invisibilidad de nuestra propia muerte pero, es también a través de ellos, que visualizamos la variabilidad de nuestra propia vida y delineamos el aspecto de nuestra identidad. La fotografía nos enseña un momento suspendido en el tiempo, pero ella, en cuanto imagen, se mantiene viva entre relato y relato, entre una interpretación y otra ofreciendo fulgores de luz sobre la distraída memoria. Es lo que Didi-Huberman define como la imagen mariposa:

Si realmente quieres verle las alas a una mariposa primero tienes que matarla y luego ponerla en una vitrina. Una vez muerta, y sólo entonces, puedes contemplarla tranquilamente. Pero si quieres conservar la vida, que al fin y al cabo es lo más interesante, sólo verás las alas fugazmente, muy poco tiempo, un abrir y cerrar de ojos. Eso es la imagen. La imagen es una mariposa. Una imagen es algo que vive y sólo nos muestra su capacidad de verdad en un destello.¹⁵³

¹⁵¹ KRACAUER, Siegfried. *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I*. Barcelona. Gedisa editorial, 2008. Pág. 49.

¹⁵² BAUDRILLARD, Jean. *De la seducción*. Ob. cit. Pág. 99.

¹⁵³ ROMERO, Pedro G. *Un conocimiento por el montaje*. Entrevista a Georges Didi-Huberman, publicada en la revista virtual *Minerva*, N. 5, del Círculo de Bellas Artes de Madrid, 2007. <http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=141>. Cfr. DIDI-HUBERMAN, George. *La imagen mariposa*. Barcelona: Mudito & co., 2007.

2.3. Medusa

“Las tres hijas del dios del mar Forco y de su hermana, el monstruo marino Ceto, se llamaban Esteno, Eurialis y Medusa y tenían un aspecto tan horrible y miedoso que al sólo verlas todos se petrificaban”¹⁵⁴ Así son descritas por la literatura griega las Gorgonas, estas extrañas figuras mitológicas con manos de bronce, alas de oro, dientes gigantes y cabellos de serpientes, que se encuentran entre la belleza y el espanto. Medusa, la única mortal de las tres, era –según nos narra Ovidio en su obra *Metamorfosis*– una hermosa joven con una espléndida cabellera que, seducida por el dios Poseidón en el templo de Minerva, decide castigarse a si misma transformando sus cabellos en serpientes.¹⁵⁵ A partir de este momento la belleza y el horror se funden así en una misma figura, y el poder de seducción de su semblante se entrelaza con el temor de su cabellos y su mirada petrificante.

La Medusa, como la fotografía, ejerce sobre el hombre un deseo palpitante de visión. Su mirada petrifica, paraliza, vacía el cuerpo de toda linfa vital. Del sujeto no queda más que su apariencia exterior, los restos de quien era, la mimesis de su ser.

Dice Bataille, “lo más violento para nosotros es la muerte; la cual, precisamente nos arranca la obstinación que tenemos por ver durar el ser discontinuo que somos”¹⁵⁶. El deseo incontrolable de observarlo todo, de certificar con la mirada la existencia de las cosas y las sensaciones atrapa al hombre y lo hace víctima de su propia necesidad. La ambivalencia que caracteriza la fotografía y encarna la mirada matadora de la Medusa se presenta otra vez frente a nosotros recordándonos la indescifrable fusión que existe entre el profundo temor a la desaparición que acompaña la muerte y el innegable placer de la mirada. Deseo y horror nuevamente juntos en un único acto.

¹⁵⁴ MOORMAN, Eric M., UITTERHOEVE, Wilfried, *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*. TETAMO, Elisa (ed). Milán: ed. Bruno Mondadori, 1997. Pág. 421 – 422. (Trad. de la autora).

¹⁵⁵ Ídem.

¹⁵⁶ BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores, 1997 [1ª ed. 1979]. Pág. 21.

Pulsión escópica¹⁵⁷, como la define Lacan. Ese llamado incontenible a dar prioridad a la mirada, a enfatizar la percepción visual de nuestro entorno y a transformar cada experiencia en una imagen. “En el campo escópico, todo está articulado entre dos términos que actúan de modo antinómico; del lado de las cosas está la mirada, es decir las cosas me miran, y sin embargo yo las veo.”¹⁵⁸ La pulsión escópica se presenta entonces como la complementariedad de las partes: es decir la del sujeto que observa y la del objeto observado que, a su vez, también mira. La mirada queda ahora reservada al lado del objeto y la visión a la del observador.

En la pulsión escópica descrita por Lacan y, poco antes también por Roger Caillois, el sujeto se halla desposeído del control de la visión y es él quien se encuentra atrapado por “las mallas de la representación, encerrado en una galería de espejos, perdido en un laberinto.”¹⁵⁹ Para Jacques Lacan este fenómeno se explica a través de una nueva estructura de percepción en el que el punto de vista único de la perspectiva albertiana es sustituido por un esquema de doble visión. De este modo, a la tradicional pirámide de la perspectiva renacentista, en la que el sujeto se sitúa en el vértice y la realidad en la base, se entrelaza un segundo triángulo especular al anterior. En él, el vértice corresponde a un punto luminoso irradiado por el espacio y la base a lo que Lacan denomina *tableau* o cuadro; en la intersección entre ambas pirámides se encuentra la imagen/pantalla. Lacan sitúa en el *tableau* el organismo perceptor, pero no como punto privilegiado desde donde se construye la realidad, sino como rostro dentro de una imagen: ya no es el sujeto quien observa sino el que es visto¹⁶⁰. El sujeto queda así completamente desposeído y es sólo gracias a la mirada del otro que puede emerger de ese fondo compacto que compone su mundo.

Como veíamos anteriormente es ante todo gracias a la fotografía y su repetición mimética de la realidad que el individuo contemporáneo se siente en grado de tomar

¹⁵⁷ El adjetivo escópico es un cultismo formado sobre la raíz griega skóp-, que indica 'mirar'. En psicoanálisis Freud introduce el término para hacer referencia a ese deseo de mirar y ser mirado que analiza y descompone a partir del mito de Narciso y que luego Lacan profundiza teorizando el estadio del espejo. Cfr. LACAN, Jacques. ““El estadio del espejo como formador de la función del yo (je)” en *Escritos I*. México: ed. Siglo XXI, 2009 [1ra ed. 1966].

¹⁵⁸ LACAN, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis 1964*. Barcelona: Paidós, 1984. Pág. 102.

¹⁵⁹ KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico*. Ob. cit. pág. 186.

¹⁶⁰ Ídem.

posesión de su entorno, de su vida y de sí mismo. Es entonces a través del retrato fotográfico que se hace explícita la pulsión escópica de Lacan, es allí donde el individuo toma conciencia de su propia fisionomía, del aspecto de su cuerpo entero y de la manera en que es observado por el otro. La fotografía, como la mirada petrificante de Medusa, nos permite fijar el mundo que se manifiesta frente a nuestros ojos, penetrar con la mirada la realidad y atrapar ese instante de vida que se despliega en el discurrir incesante del tiempo. Medusa ha posado sus ojos sobre una realidad en constante movilidad ofreciéndonos finalmente el privilegio de la contemplación, aquello que ha sido fotografiado es ahora observado con detenimiento y en su detención ha quedado despojado de toda capa de protección. El sujeto fotografiado es atrapado bajo un lente fotográfico que le imposibilita la huida; aquella mirada, en cuanto extensión del ojo, se presenta cual miembro erecto pronto a desnudar, penetrar y poseer al objetivo de su visión¹⁶¹.

Pero la fotografía es también el escudo protector de Perseo, es el otro vértice del esquema de la pulsión escópica, aquel que nos devuelve la mirada y en ese observar nos permite ser vistos, nos permite vernos. La superficie fotográfica, como el escudo de Perseo, refleja nuestra imagen y nos concede por un instante ese mismo acto de contemplación que actuamos sobre todo lo demás. Para Lacan la mirada y las relaciones interpersonales son sustancialmente una estructura de tres términos: 1) yo veo al otro, 2) yo lo veo verme, 3) él sabe que yo lo veo¹⁶². Barthes retoma este proceso y lo aplica al discurso amoroso de la siguiente manera:

En la relación amorosa, la mirada, por así decirlo, no es tan retorcida; falta un trayecto. Sin duda, en esta relación veo, por una parte, al otro con intensidad; no veo otra cosa que él, lo escruto, quiero atravesar con la mirada el secreto de ese cuerpo que deseo; y por otra parte, lo veo verme: me siento intimidado,

¹⁶¹ Diversos pensadores, entre los cuales cabe la pena destacar a Freud y Bataille, han desplegado extensas teorías en torno al nexo que vincula el placer de la mirada y el deseo sexual. Para Bataille, la mirada que penetra la realidad, en cuanto extensión del ojo, es una metáfora de la penetración sexual que conlleva, al igual que la anterior, una forma de posesión. Freud por su parte ve representado en la Medusa el temor a la castración “decapitar es igual a castrar” así como la representación de las serpientes sería una multiplicación del símbolo fálico y la petrificación ejercida por la mirada una referencia a la erección. Cfr. Freud, Sigmund. *Das Medusenhaupt* cit. en Dubois, Philippe. *El acto fotográfico*. Ob. cit.; BATAILLE, Georges. *Historia del ojo*, entre otros.

¹⁶² LACAN, Jacques. *Le Séminaire, I. Les écrits techniques de Freud (1953-1954)*, ed. de J.-A. Miller, París: Le Seuil, 1975. Pág. 243.

atónito, estupefacto, pasivamente constituido por su todopoderosa mirada; y mi aturdimiento es tan grande que no puedo (o no quiero) reconocer que él sabe que lo veo, cosa que me desalinearía: me veo como un *ciego* ante él.¹⁶³

En Barthes, como en Lacan, la mirada atraviesa, escruta y contempla al otro en un tentativo desesperado de apropiación. Pero en este proceso de observación es el individuo quien se descubre a sí mismo. La mirada del otro se le presenta protegida por el efecto especular del escudo de Perseo y, en el instante de aquel encuentro, el sujeto se reconoce, se desvela frente a sí, y bajo el poder de sus propios ojos, se ve imposibilitado a sobrepasar la imagen, a subseguir el acontecer de los hechos de su propia vida. Al igual que la Gorgona, el encuentro directo con nuestra mirada no puede más que desvelarnos la visión de nuestra propia muerte.

Ver la Gorgona es mirarla en los ojos y, por el cruce de las miradas, dejar de ser uno mismo, ser viviente, para convertirse, como ella, en potencia de muerte. [...] Cuando uno mira a Gorgona, es ella la que hace de nosotros ese espejo en que, al transformarnos en piedra, ella mira su cara terrible y se reconoce ella misma en el doble, el fantasma que hemos llegado a ser al enfrentarnos a su ojo.¹⁶⁴

La toma fotográfica por lo tanto como una puesta a punto sobre todos los elementos que componen la realidad del individuo, como una forma de subsanar las faltas y las ausencias generadas, tanto por las limitaciones físicas de la mirada, como por su esencia de ser vivo destinado a morir y a desaparecer. La fotografía alimenta el deseo del control sobre la realidad, se observan los detalles, se descubren las huellas de la casualidad, a través de sus imágenes es posible aferrar ese trozo de mundo y de tiempo vivido, es viable simular la presencia del ausente. Como afirma Dubois:

Es sólo la naturaleza pragmática del dispositivo fotográfico lo que autoriza y favorece tales deseos, desmesurados e insaciables: *deseos de sujetos ocupados*,

¹⁶³ BARTHES, Roland. *Apéndice a la Primera Parte. Directo a los ojos* en “El cuerpo de la música”. *Lo obvio y lo obtuso*. Pág. 309.

¹⁶⁴ VERNANT, Jean-Pierre. “L’autre de l’homme: la face de la Gorgô” en *Le racisme, mythes et sciences. Pour Léon Poliakov*, bajo la dirección de Maurice Olender, Bruselas: ed. Complexe, 1981. Pág. 152 – 153.

*enamorados, locos de «real», de referencia y de singularidad, irreductible. Aquí se origina lo que se podría llamar la pulsión fotográfica.*¹⁶⁵

En un último y desesperado intento por combatir la evanescencia de la vida el sujeto se apodera de los ojos de la Medusa y con su cámara fotográfica petrifica la realidad que observan sus sentidos. La esperanza de la conservación se revela, sin embargo, en una falsa ilusión y, como sucede a Orfeo con Euridice, el anhelo de mantener con vida lo ya desaparecido se evidencia como una muestra más de la inevitable muerte, “así toda foto desde que es tomada, envía para siempre su objeto al reino de las Tinieblas.”¹⁶⁶

Para Orfeo, Euridice ha muerto por una injusta equivocación, su muerte ha llegado sin preaviso y su ausencia se manifiesta como una inaudita realidad. Con el encanto de su voz y su lira conquistará a Caronte, el feroz guardián de los infiernos, y bajo la guía de las Euménides atravesará las puertas del Hades en busca de aquella mujer que ha perdido¹⁶⁷. Pero la duda y el incontrolable instinto humano de certificarlo todo a través de la visión se revelarán como su enemigo mortal y al volver la vista atrás Orfeo no podrá hacer más que sentenciar la definitiva pérdida de su amada.

Volver la vista atrás se revelará como la más grande constatación de que el tiempo ha pasado sin tregua ni perdón. No será en las fotografías que reencontraremos lo vivido, así como no será en la visión de Euridice que Orfeo podrá rescatar el amor perdido. Ese ser fotografiado no regresará jamás, ese cuerpo que vemos ha dejado de existir en el instante mismo en que se ha disparado el obturador y ahora sólo vive como mimética reproducción de lo que fue en ese espacio y en ese preciso lugar. Mirar hacia atrás, dirigir la vista hacia los acontecimientos del pasado no podrá sino revelarse como una fugaz solución frente al inevitable pasar del tiempo y su incontrolable efecto de mutación.

En cuanto reflexión, el pensamiento es hijo del temor y el gesto de volver la vista atrás está siempre dictaminado por el sentimiento de la angustia. [...] Pero

¹⁶⁵ DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico*. Ob. cit. Pág. 78.

¹⁶⁶ *Ibid.* Pág. 87.

¹⁶⁷ Cfr. MOORMAN, Eric M., UITTERHOEVE, Wilfried. *Miti e personaggi del mondo classico*. Ob. cit. Pág. 551 – 558.

haciendo así se baja la guardia, y entonces nos salta a la vista la Gorgona, la imprevista encarnación de nuestro temor.¹⁶⁸

Todo acto fotográfico se acompaña por tanto de una necesidad de volver la vista atrás, de sumergirse en la tinieblas del pasado con la esperanza de encontrar allí las armas para enfrentar el temor hacia lo desconocido. Recordar para avanzar, repasar el pasado para engendrar en el futuro. La muerte entonces como punto final pero también como el inicio, como el punto de partida para la construcción de lo que vendrá.

Vivimos en una época nostálgica, afirmaba Susan Sontag en la década de los setenta, en una época dependiente aún de la tecnología analógica, de un medio de producción de imágenes incapaz de desprenderse del rastro material del negativo. Una época en la que la fotografía seguía siendo aún privilegio de unos pocos y su uso exclusividad de ciertos momentos, y en la que ésta se presentaba como el medio ideal para desligar las ataduras determinadas por la naturaleza física y mortal del ser humano y sobrepasar, por medio de la ilusión de las imágenes, los límites físicos y temporales de la realidad. La fotografía se manifestaba entonces como el arma perfecta para enfrentar la nostalgia del pasado y asumir la pérdida aliviando el dolor por medio de su posible contemplación. Con la imposición de la tecnología digital la nostalgia hacia el pasado es sustituida por la llamada compulsiva de la imagen, por la codicia de abarcarlo y acumularlo todo. La ilusión generada por la fotografía, como recuerdo físico de la experiencia vivida, queda ahora diluida por una incontinencia desmedida hacia el registro material de lo que pueden haber visto nuestros ojos.

Todo se fotografía, todo es convertido en imagen. La multiplicación elimina la singularidad del objeto y éste —en vez de ser puesto en evidencia por el acto de selección— es catapultado al olvido. Se produce una infinidad de fotos, la experiencia es transformada de manera descontrolada en recuerdos sin dueño y sin lugar. Fotografías realizadas para olvidar o para ser olvidadas. Recuerdos hechos para ser eliminados de la memoria, para ser cancelados y borrados con la misma rapidez con la que fueron realizados pero sin dejar, esta vez, rastro alguno de su existencia.

¹⁶⁸ CLAIR, Jean. *Medusa*. Ob. cit. Pág. 35 (Trad. de la autora).

La imposibilidad de ver ya no acompaña al individuo, ahora lo acompaña la incapacidad de observar, de traspasar las barreras de lo efímero y atrapar con la visión la sustancia que se esconde tras la apariencia de la realidad. Si la fotografía constituye, como dice Rosalind Krauss, “una extraordinaria prolongación de la visión normal, que suple y completa las deficiencias del ojo desnudo”¹⁶⁹ la producción indiscriminada de imágenes representa la ansiedad del individuo contemporáneo por contrarrestar el carácter intangible e imperfecto de la percepción sensorial. Pero, fotografiar es también una forma de posesión y como tal representa a una sociedad que se construye sobre la dependencia de la acumulación ilimitada de objetos, experiencias, nociones e informaciones. Al respecto Didi-Huberman dice: “la experiencia familiar de lo que vemos parece dar lugar las más de las veces a un *tener*: viendo algo tenemos en general la impresión de ganar algo.”¹⁷⁰

La extensión de la producción fotográfica a todos los ámbitos de la cotidianidad produce por una parte, una acumulación inconmensurable de archivos fotográficos – dentro de los cuales tiene cabida cada detalle de nuestro entorno–, y por el otro, una pérdida de control sobre el registro de nuestros actos y de nosotros mismos. Ya no somos únicamente nosotros quienes obstinadamente fijamos nuestra propia imagen y nos convertimos en piedra –como la esposa de Lot al volver la vista atrás hacia un pasado irremediamente perdido– sino que ahora es la mirada paralizadora de los demás quien nos sorprende y en nuestro desconocimiento nos transforma en restos de nuestro propio ser. “Pero la modalidad de lo visible deviene ineluctable –es decir, condenada a una cuestión de *ser*– cuando ver es sentir que algo se nos escapa ineluctablemente: dicho de otra manera, cuando ver es perder. Todo está allí.”¹⁷¹ Son las cámaras de vigilancia, el teléfono del vecino, la multiplicación de dispositivos fotográficos los que nos destinan continuamente a la multiplicación incontrolada de los cadáveres de aquel que solíamos ser.

No sentimos observados por un ser de identidad ignota que, en un áspero cara a cara, nos obliga a pensar lo impensable. [...] La máscara de Medusa descubre y

¹⁶⁹ KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico*. Ob. cit. Pág. 127.

¹⁷⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Ob. cit. Pág. 17.

¹⁷¹ Ídem.

descubriendo desenmascara en nosotros que aquello que nos mira no nos asemeja. Aquello que nos enfrenta tan directamente y abiertamente, aquello que presumíamos tan cercano es de hecho, cuanto más radicalmente extraño.¹⁷²

No obstante, la muerte, la ausencia y sus desprendimientos asumen cada vez más la apariencia de lo irrealizable. La tecnología digital ya no busca generar recuerdos visuales inmutables, sino réplicas de vida; mediante la acumulación desmedida de instantes se pretende luego una reconstrucción gradual de la sucesión de los hechos para mantener así la esperanza de la perpetuación. El accionar automático de la pantalla le otorga cada vez más un funcionamiento autónomo al pase de la imágenes sustituyendo así incluso el control sobre el momento de la rememoración. Las imágenes adquieren vida propia, casi como una autómatas en un intento obsesivo por mantener vivo lo ahora inanimado.

¹⁷² CLAIR, Jean. *Medusa*. Ob. cit. Pág. 52 – 53.

CAPÍTULO 3

La fotografía como espejo del Yo

3.1 Narciso

En 1949 Jacques Lacan publica su ensayo *El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*¹⁷³, que se impone en poco tiempo como uno de los textos fundamentales sobre el proceso de formación del sujeto.

Según el pensador francés el individuo aprende a identificar su yo a partir del reconocimiento de la imagen en el espejo como su propio reflejo. El proceso se desarrolla entre los seis y los dieciocho primeros meses de vida durante los cuales el bebé –sin haber adquirido aún el dominio de sus movimientos corporales– entiende que aquella imagen que se presenta frente a él atañe a su propio cuerpo. A través de la imagen reflejada aprende a reconocerse como un sujeto autónomo de la realidad circundante y registra como propios los gestos y movimientos especulares que observa ante sí. Frente al espejo, el individuo se apodera de la determinada combinación de formas y elementos que componen su cuerpo, y aquello que hasta entonces se había concebido sólo de forma fragmentaria, adquiere una continuidad. Como afirma el mismo Lacan en su texto

La función del estadio del espejo se nos revela entonces como un caso particular de la función de la imago, que es establecer una relación del organismo con su realidad; o, como se ha dicho, del *Innenwelt* con el *Umwelt*.¹⁷⁴

Durante esta primera fase el sujeto identifica su cuerpo en aquella imagen y se reconoce por primera vez como una totalidad autónoma, donde todas las partes, hasta

¹⁷³ Cfr. LACAN, Jacques. “El estadio del espejo como formador de la función del yo (je)” en *Escritos I*. México: ed. Siglo XXI, 2009. Págs. 99 – 105.

¹⁷⁴ Ídem.

ahora percibidas de forma fragmentaria, se relacionan entre ellas y conforman una unidad. El ejemplo del *imago corporal* transmitida por sus semejantes, en primer lugar por su madre, representa para el niño el punto de partida para la construcción sucesiva de su propia corporeidad, pero durante este proceso no es capaz todavía de asumir aquel reflejo como una parte de sí, sino que lo reconoce como una proyección externa de sí mismo. Se manifiesta por ello una primera fase de alienación del individuo, en la que el sujeto se encuentra escindido en dos: el yo que observa la imagen y el yo de la imagen.

Al referirse a esta fase del proceso de formación del yo, definida por el mismo Lacan como el ámbito pre-edípico y pre-verbal del Imaginario, Rosalind Krauss habla de una “localización incierta del ‘yo’, que podríamos denominar la anamorfosis del que mira”¹⁷⁵ es decir una visión del sujeto que se activa desde múltiples puntos de vista. Krauss define el proceso de la siguiente manera:

Investido de una inmediatez corporal muy fuerte, el sujeto se proyecta al mismo tiempo hacia el exterior en imágenes especulares. Sin embargo, esas imágenes, que son distintas del cuerpo y existen fuera del mismo en un espacio visual, siguen siendo, a pesar de todo, identificadas con él. Debido a esta confusión, el habitante del imaginario no tiene “una identidad” unívoca u orientada a un punto focal único, ya que su identidad está simultáneamente constituida por él y por otro.¹⁷⁶

Se presenta entonces una especie de desdoblamiento. Un observar y reconocer en la imagen la totalidad del propio cuerpo, sin ser por ello del todo capaz de identificar como propio aquel reflejo. La imagen que se presenta frente a los ojos del niño es la de un sujeto, otro, carente de sus propias limitaciones –es decir las de un cuerpo fragmentado con poca coordinación motriz– lo que él ve ahora corresponde, por ende, a su yo ideal. El sujeto se encuentra así atrapado en una imagen que le pertenece pero que está fuera de él, una imagen que lo seduce, lo encanta y que necesita de él para manifestarse.

¹⁷⁵ KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico*. Ob. cit. Pág. 89.

¹⁷⁶ *Ibíd.* Pág. 88-89.

Nuevamente la mitología clásica se nos presenta como reveladora, Narciso, al igual que el niño, es seducido por aquel sujeto ideal que se presenta frente a su ojos y que en su perfección se asoma por detrás de la membrana líquida y transparente del agua sin atreverse jamás a cruzar la barrera de protección de su propio mundo. El tacto al que lo invita la imagen conducirá a Narciso al inevitable encuentro con la muerte –en este caso la suya y por consiguiente también la de su amado–, al suave contacto con su mano el sujeto detrás del agua perderá los límites que lo definían disolviéndose en el fondo para siempre. Narciso incapaz de asumir que el sujeto que ve no es más que un reflejo, una imagen irreal, perfecta sólo en su inmaterialidad, será arrastrado por la muerte en su intento por aferrar lo intangible. Contemplar la visión desde la lejanía se revela, por lo tanto, como la única herramienta posible para la conservación del amado, intentar su cercanía sólo puede resquebrajar la pantalla sobre la cual se proyecta el deseo y desvelar el abismo de la ausencia que oculta.

El objeto de *tu* deseo no existe! Y el de *tu* amor, si *te* giras, (tú) lo harás desaparecer. Esta *sombra* que ves es el reflejo de tu imagen. *Ella no es nada por si misma, contigo aparece, contigo persiste y tu partida la haría desaparecer, si tuvieras el valor de partir!*¹⁷⁷

El reflejo en el espejo así como la sombra evidencian la dependencia inquebrantable que existe entre el sujeto y la proyección externa de su imagen. Tanto en la una como en la otra –como de hecho sucede también en la fotografía– se hace imprescindible para su creación la presencia efectiva del individuo, del mismo modo que para el sujeto la conciencia y el conocimiento de aquellas resultan determinantes en su proceso de autodefinición. Es por medio de la continua contemplación de su imagen que el individuo modifica, proyecta y define su identidad. Es en ella que descubre sus rasgos distintivos, la apariencia general de su cuerpo y el conjunto de elementos físicos con los cuales se expone al mundo. Es a través y en función de esa imagen que se construye su propio yo y es en aquella combinación de factores en los que van dejando rastro las sensaciones que experimenta a lo largo de su vida. Como nos explica Josep Casals a partir de las afirmaciones de Mach: “lo primario no es el yo sino los elementos (sensaciones) que lo componen, de las sensaciones nace el sujeto, es decir, no es que

¹⁷⁷ OVIDIO, *Las Metamorfosis III* cit. en DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico*. Ob. cit. Pág. 132.

los elementos pertenezcan a un yo preexistente sino que el yo existe en tanto que compuesto de esos elementos.”¹⁷⁸

En el mito de Narciso, como en la fotografía, la visión y la duplicación son de alguna manera presagio de muerte, como veremos en detalle más adelante. Según la literatura clásica, el profeta Tiresias –castigado con la ceguera por haber visto la diosa Atenea durante el baño¹⁷⁹–, es quien advierte a la ninfa Liríope sobre el peligro de que su hijo Narciso descubra el reflejo de su rostro, puesto que esa visión será la causa de su muerte. Por su parte, la ninfa Eco también perderá su cuerpo ante la visión de Narciso: locamente enamorada de él intentará atraerlo hacia sus brazos encontrando frente a sí nada más que el drástico rechazo del joven; ante el amor fallido la ninfa se sumergirá en una profunda tristeza que la llevará a fundirse con la piedra de la cueva en la que se refugia. Lo único que sobrevive es su voz, condenada desde antes por la diosa Hera a pronunciar únicamente las últimas palabras dichas por los demás.

En uno u otro personaje la vista del otro, y más precisamente el descubrimiento de la belleza, es motivo de castigo de los dioses: Tiresias pierde la vista por haber visto a Atenea en su pleno esplendor; Eco es condenada a desaparecer y a perder definitivamente su imagen para reducirse simplemente a una voz incapaz de hablar por su propia cuenta, se transforma así en una figura que no es más que el reflejo del otro, un doble que necesita la presencia de su referente para existir. Y Narciso, condenado a morir por amor propio, se disuelve completamente atrapado por aquella imagen ideal incapaz de reconocer como propia. En la visión de aquel reflejo Narciso encuentra al *otro*, a aquel sujeto que habita en él a pesar de su desconocimiento y que a través de la imagen lo observa, lo escruta y llama hacia sí.

El deseo de Narciso por establecer contacto con el sujeto de su visión no podrá más que generar su muerte, así como todo intento por atrapar nuestro yo ideal mediante la

¹⁷⁸ CASALS, JOSEP. *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2003. Pág. 45.

¹⁷⁹ Según la versión de Ovidio, Tiresias es interrogado, durante una disputa entre Heras y Zeus, sobre quién es capaz de probar más placer sexual, si los hombres o las mujeres. Ante la respuesta de éste que sostiene que las mujeres disfrutan nueve veces más que los hombres, Heras viendo descubierto su secreto lo castiga dejándolo ciego, mientras que Zeus lo compensa con el don de la profecía y una larga vida. Cfr. MOORMAN, Eric M.; UITTERHOEVE, Wilfried. *Miti e personaggi del mondo classico*. Ob. cit. Pág. 726 – 727.

fotografía no puede más que revelarse como un acto de auto-aniquilación; de este modo el disparo del obturador cubre bajo su manto de cristal a un sujeto a partir de entonces inexistente y la fotografía queda como un eco nostálgico de quienes fuimos: “transmuta en un instante el presente en pasado, la vida en muerte”¹⁸⁰ como dice Sontag.

Según Balzac, cada persona es una acumulación de apariencias de las que se puede extraer, mediante el enfoque apropiado, capas infinitas de significación. La fotografía, en cuanto medio reproductor de apariencias, se presenta por lo tanto como uno de los mecanismos más adecuados para abstraer del sujeto las diferentes capas de experiencia que lo componen y que en su compleja superposición dan origen a la multiplicidad del ser. Gracias a la fotografía se hace posible la exteriorización y autonomía de la imagen del sujeto; se genera una disyunción entre su aspecto físico y el volumen de su cuerpo, entre las expresiones de su rostro y las sensaciones que las generan, estableciendo entre el momento de la captura fotográfica y su observación un distanciamiento espacial y temporal definitivo. Cada una de estas fotografías se presenta como el registro de una de las múltiples facetas o membranas que componen al individuo y su sentido está absolutamente determinado por el instante que las genera. Como dice Federica Muzzarelli:

lo que cada uno obtendrá al final del proceso maquínico [sic] pensará ser la presunta representación de cómo lo otros lo ven o lo juzgan, pero en realidad no es sino una de las infinitas manifestaciones de la múltiple e indefinida identidad del hombre.¹⁸¹

De ahí, que con el pasar de los años nos resulte habitual encontrarnos con retratos en los cuales identificamos la semblanza de nuestro rostro y nuestro cuerpo, pero no nos reconocemos a nosotros mismos. Aquella imagen tan cercana y familiar se nos revela ahora como el retrato de un yo actualmente inexistente, nos recuerda aquel sujeto que solíamos ser y del que no queda más que el rastro de su ausencia. La evidencia de

¹⁸⁰ SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Ob. cit. Pág. 76.

¹⁸¹ MUZZARELLI, Federica. “L’immaginario automatico” en MARRA, Claudio (ed.), *Il battito della fotografia*. Bolonia: Clueb, 2000. Pág. 131. (Trad. de la autora).

nuestra propia mutabilidad se manifiesta en la fotografía desatando en el fondo de nuestra percepción la sensación de lo siniestro y del temor a la inevitable muerte.

La perdurabilidad de la fotografía, así como su misma naturaleza destinada a enfocar y fijar de manera total únicamente fragmentos de realidad, hacen de ella el medio ideal para que el hombre se descubra a sí mismo en una búsqueda que le garantiza “su *unidad* gracias a representaciones de sí que lo (...) *dividen* en su misma constitución.”¹⁸² La fotografía hace por lo tanto visibles, ante todo para el sujeto fotografiado, los cambios susceptibles de su cuerpo y de su propia identidad y deja al descubierto la necesaria reconstrucción de los restos de las experiencias vividas y de las transformaciones asumidas. La imagen fotográfica exterioriza esa mutabilidad constante de la que habla Ernst Mach al afirmar que:

La estabilidad aparente del yo consiste preferentemente en la continuidad, en la lentitud de los cambios. [...] Los pequeños hábitos que se conservan involuntariamente e inconscientemente por largo tiempo, forman el fondo del yo. Las diferencias que encontramos en las distintas personas no pueden compararse a las que se dan en un mismo individuo en el curso de los años. Cuando recuerdo ahora mi primera juventud, aquel muchacho –a parte ciertos actos – me parecería otra persona sino me uniese a él la cadena de los recuerdos. [...] La lentitud de las variaciones de mi cuerpo contribuye, en efecto, a la estabilidad del yo, pero mucho menos de lo que supone. [...] El yo es tan poco absolutamente estable como el cuerpo. Lo que tanto tememos en la muerte, la cesación de la estabilidad, sucede ya en gran parte en la vida.¹⁸³

A la memoria, nuestra más fiel amiga como la más grande embaucadora como la define Frédéric Hermel¹⁸⁴, le corresponde la paulatina reconstrucción de esa variabilidad de semblanzas que se suceden unas a otras a través de los años. Es mediante los recuerdos que el sujeto es capaz de reconocerse en ese ser fotografiado que se le presenta ahora tan distante y diferente a su imagen especular. Y es a través

¹⁸² DURUZ, Nicolas. *I concetti di narcisismo. Io e Se nella psicanalisi e nella psicologia*. Roma: ed. Astrolabio, 1987. Pág. 14.

¹⁸³ MACH. *Análisis de las sensaciones*. Madrid, 1925 cit. en CASALS, Josep. *Afinidades vienesas*. Ob. cit. Pág. 45.

¹⁸⁴ HERMEL, Frédéric. “Douglas Gordon no és aquí” en *Douglas Gordon. What you want me to say...* Cat. Expo. Fundació Joan Miró, Barcelona [23 marzo – 4 junio 2006].

de la conciencia de los cambios y el repaso frecuente de las imágenes de quien fuimos que logramos mantener viva la constancia de nosotros mismos. Gracias a esta continuidad en la rememoración visual de los recuerdos que la imagen fotográfica hace posible, se constata en la historia una importante perturbación antropológica producida por la fotografía. Es mediante ésta última que se hace entonces posible la conjunción entre el individuo de hoy con el individuo de ayer y se hace visible “el yo como ‘unión pasajera de elementos cambiantes’ en la que las connotaciones de transitoriedad prevalecen sobre las de persistencia.”¹⁸⁵

3.2. Máscaras

Una vez descubierta nuestra imagen en el espejo el retrato fotográfico se impone como la vía de acceso más completa hacia el proceso de definición de nuestra identidad. Gracias a ella logramos mantener vivo el recuerdo de las diferentes apariencias adoptadas a través de los años y podemos tomar conciencia de las expresiones y rasgos que nos caracterizan. La búsqueda de nuestro yo ideal se materializa en esa sucesión continua de retratos fotográficos que relatan nuestra historia de vida cada vez con más detalle y con mayor anterioridad.

En cada toma fotográfica cubrimos nuestro cuerpo con la máscara que nos corresponde para la ocasión y es ésta la que exponemos a los ojos de los demás. Controlamos así el recuerdo que dejaremos impregnado en la memoria de los demás, ese aspecto exterior tan cautelosamente construido a lo largo de nuestras vidas. La cámara fotográfica nos protege y nos desvela a la vez. Se apodera únicamente de nuestra imagen, la sustrae al volumen de nuestra corporeidad y la presenta como prueba irrefutable de nuestra existencia y de nuestra esencia. Es a través de ella que nos aseguramos una continuidad en el tiempo, pero es también a través de ella que intentamos amoldar nuestro yo ideal a nuestra realidad.

¹⁸⁵ CASALS, JOSEP. *Afinidades vienesas*. Ob. cit. Pág. 46.

“El retrato fotográfico es ficción más que falsedad, es teatro más que engaño”¹⁸⁶ afirma Smargiassi. Su naturaleza icónica, llana e inmediata nos permite apoderarnos de la multiplicidad de nuestra identidad, asumir cualquier rol y testificar con el documento fotográfico su realidad. La fotografía materializa, en un instante que se hace infinito, los anhelos íntimos del sujeto permitiéndole cubrir con la máscara de la perfección los aspectos más privados de su interioridad. Pero, “no hay cara sin cruz; la cara es de cada cual y la cruz, agobiante, es la máscara de los demás, de los otros”¹⁸⁷. Asumimos formas, comportamientos y roles sociales que nos permiten relacionarnos con los demás y a través de estos nexos construir nuestra propia identidad. La fotografía traslada sobre el soporte bidimensional únicamente la manifestación más externa de la cadena de elementos que componen al individuo ocultando en su llaneza la tensión innata a toda relación humana, pero esta imagen vive únicamente en el diálogo con el observador que aporta en su interpretación sus propios filtros de relación, su propia construcción social.

El fotógrafo siempre está de visita en la vida del otro, no la atraviesa, no habita su interior, pero sí la recorre con la mirada fijando en su recuerdo los aspectos que impactan su percepción. Conscientes de la ficción que origina cada fotografía Smargiassi ve en el retrato fotográfico una

arena conflictiva en la que se confrontan y se enfrentan el imaginario del que retrata y del retratado, la sala de pose del fotógrafo retratista no esconde, es más, exhibe los instrumentos de la construcción de una imagen infiel a la realidad exterior y fiel, en los deseos, a aquella interior.¹⁸⁸

Si hasta hace unas décadas la realización del retrato fotográfico se vinculaba a un ritual de composición y pose determinados por la exclusividad de la escena retratada, ahora son los dispositivos fotográficos los que se imponen en cualquier espacio y tiempo de la cotidianidad registrando sin preámbulo alguno todas las situaciones posibles. Durante el siglo XIX la imagen fotográfica sorprendía a su público, aún poco familiarizado con el invento, por su carácter fidedigno y se imponía poco a poco entre

¹⁸⁶ SMARGIASSI, Michele. *Un'autentica bugia*. Ob. cit. Pág. 117 (Trad. de la autora).

¹⁸⁷ KRAUS, Karl. *Contra los periodistas y otros contras*. Madrid: Taurus, 1981 [1ra ed. 1910]. Pág. 11.

¹⁸⁸ SMARGIASSI, Michele. *Un'autentica bugia*. Ob. cit. Pág. 115 (Trad. de la autora).

las altas esferas como un producto exclusivo destinado a momentos muy concretos de la vida. A partir del siglo XX se vive por el contrario un proceso de vasta difusión y democratización del medio que modifica sus usos y valores dentro de una sociedad occidental devorada por las imágenes.

La fotografía definida en sus orígenes como espejo con memoria resulta, en la actualidad, espejo sin memoria o memoria de corta duración. La utilizamos como superficie especular en la cual reflejarnos en un instante concreto, duplicamos mediante ella nuestra imagen como lo haríamos frente al espejo, con la misma tranquilidad y confianza de que aquello que vemos, bajo el mando de un solo click, desaparecerá para siempre, del mismo modo que nuestro reflejo desaparece cuando nos retiramos de la superficie especular. La espera, cada vez más reducida, entre el tiempo de realización de la fotografía y su posterior observación, así como la absoluta facilidad con que se dispara y se borra un archivo fotográfico, han extendido a planos diferentes de percepción la relación entre el sujeto, su imagen en el espejo y su perpetuación a través del tiempo.

Hasta la llegada de la tecnología digital el proceso que acompañaba la producción de una imagen fotográfica implicaba necesariamente unos tiempos más largos de producción y percepción, además de unos gastos económicos diferentes que imponían en el interesado una actitud más selectiva y reservada en el momento de su producción. Entonces, como ahora, se asumían frente a la cámara diferentes roles, se manifestaba una tendencia de carácter y se buscaba el apoderamiento de un determinado papel de vida, todo con la ilusión de encontrar en la imagen una confirmación de las propias expectativas. No obstante, el poco margen de error reservado a la cámara y las particularidades técnicas de la máquina imponían en el modelo una fase previa de preparación en la que el espejo solía ser el mejor aliado y la libertad ofrecida por la privacidad la mejor cómplice.

Ese diálogo entre el sujeto y su reflejo en el espejo, que solía llevarse a cabo a puertas cerradas a lo largo de las diversas fases del proceso de autodefinición, ahora ha sido proyectado al exterior asignándole a la cámara fotográfica la función de reproducir la imagen, registrarla, conservarla e incluso perfeccionarla. El descubrimiento del propio

rostro, de sus expresiones y particularidades ya no es un proceso personal que se lleva a cabo preferentemente en momentos de soledad y en interacción con la propia imagen especular, sino que ahora se realiza irremediamente a través de la mediación de la pantalla. Una actividad tan propia del ámbito de lo privado ha sido ahora trasladado al ámbito de lo público, generando tanto una exaltación de la tendencia narcisista del sujeto como un aumento de la dependencia a la aprobación por parte del otro. La fragilidad del individuo contemporáneo, sostenido plenamente por su mirada, encuentra así un apaciguamiento en la confirmación provocada por la repetición constante de su propia imagen.

Si bien es claro que el retrato fotográfico y el autorretrato no son una invención de la fotografía digital también es cierto que, con la explosión maniaca de los *selfies*, el momento del autorretrato ha dejado de ser esa “especie de clausura al mundo provisional, breve intermedio espacio-temporal en el que el hombre puede confrontarse consigo mismo y con sus propias pesadillas”¹⁸⁹ como solía ser en sus inicios, para pasar a ser, por el contrario, un momento más de interacción con el otro. El sujeto ya no busca necesariamente un espacio de intimidad y de soledad para dejarse llevar frente a la atracción del lente fotográfico y desatar mediante el juego del reflejo y la duplicidad un proceso de introspección visual. Ahora cualquier espacio y momento pueden ser un escenario válido para sumergirse en la fascinación que desata la necesaria ficción de las máscaras sociales. Como dice Nicolas Duruz “no se es nunca una persona sin estar habitado por personajes (máscaras).”¹⁹⁰

Con relación a este tema Michele Smargiassi hace un interesante análisis en su blog *Fotocrazia* en el que se opone a establecer una relación directa entre Narciso y los actuales *selfies*. El autor identifica en estos últimos, más que una forma egoísta de auto-adoración, como tendría que serlo una actitud narcisista, un nuevo tentativo de ampliar nuestras herramientas de comunicación no verbal. Si bien el autor no niega el hecho de que cualquier acto de auto-representación es siempre un acto de vanidad, en los autorretratos digitales ve ante todo una necesidad de comunicar con el otro y

¹⁸⁹ MUZZARELLI, Federica. *L'immaginario automatico*. Ob. cit. Pág. 143.

¹⁹⁰ DURUZ, Nicolas. *I concetti di narcisismo*. Ob. cit. Pág. 140.

transmitir en la distancia sensaciones antes destinadas a una conversación presencial.

Smargiassi escribe:

el *selfie* al contrario existe sólo para ser compartido, subido inmediatamente a la Red, intercambiado, diseminado en el viento de la Web. Esperando luego los *like* de regreso. Narciso no esperaba *like*. Lo habría distraído.¹⁹¹

Y más adelante agrega:

estamos asistiendo a un intento coral, de masas, un poco ingenuo pero auténtico, de elaborar nuevos vocabularios accesorios, no verbales, que antes no existían, para una comunicación que se desarrolla en lugares que antes no existían, con modalidades de relación que antes no existían.¹⁹²

Sobrepasar las barreras físicas de la distancia y tener la posibilidad de hacer ver a los demás, en cualquier lugar del mundo, todo aquello que antes estaba limitado únicamente a la visión directa de los hechos ha permitido que cada cosa y cada momento sean un buen motivo fotográfico. Ahora incluso las facetas más ridículas y cotidianas de nosotros mismos son fotografiadas dejando un rastro visual de aquello que, hasta hace unas décadas, estaba destinado a mantenerse en el plano de la intimidad. La opción palpable de hacer público todo lo que vemos y probamos alimenta esa adicción masiva a la producción incontrolada de fotografías, y la tendencia cada vez mayor del individuo a dejar en un segundo plano los demás estímulos sensoriales que genera la experiencia directa de las cosas estimula el consumo desenfrenado de las imágenes producidas.

En el *selfie* el plano de lo privado y de lo público se sobreponen deformando la barrera de separación que antes los definía. El espejo de la cámara fotográfica continua ofreciéndole al sujeto un espacio de exploración del propio yo, en el que su mirada se encuentra frente a frente con su propio rostro y con todas aquellas sutiles expresiones que lo caracterizan y que de otra manera resultarían imposibles de visualizar. El acto

¹⁹¹ SMARGIASSI, Michele. "Ma Narciso non si fa il selfie" en *Fotocrazia. Evoluzioni e rivoluzioni nel futuro, nel presente e nel passato del fotografico*. Blog d'autore del diario *La Repubblica*. Publicado el 29 giugno 2015. (Trad. de la autora). <http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2015/06/29/ma-narciso-non-si-fa-il-selfie/>

¹⁹² Ídem.

de desdoblamiento básico que se manifiesta en todo retrato fotográfico y todas las consecuencias que éste conlleva –como veremos en la segunda parte de este trabajo– sigue vigente incluso en el *selfie*, pero su momento de producción ya no está determinado por la libertad y seguridad que se condensaban en el encuentro exclusivo y solitario consigo mismo que caracterizaba el instante del autorretrato.

La familiaridad cada vez más abierta con el otro y con su realidad diaria, nos ha llevado a asumir en numerosas circunstancias una actitud casi de ceguera frente a nuestro alrededor y al público que nos rodea. Se obvian las miradas de los desconocidos y se actúa frente a la cámara con aquel desparpajo destinado antes a la privacidad. El espacio público se disgrega en pequeñas burbujas espacio-temporales protegidas por sutiles membranas transparentes que parecen trasladar a sus habitantes a espacios únicos y ajenos al resto del mundo. Basta pensar en todos aquellos adolescentes o enamorados que ya sin ningún pudor posan frente a su propia cámara fotográfica ignorando las miradas contiguas y adoptando cualquier pose, expresión o actitud que les permita convertir aquella cara en un emblema de su mensaje. El autorretrato sale así del plano de la intimidad para convertirse en una forma de comunicación directa con el otro y en una manera más de reiterar frente a los demás las experiencias vividas. Afirma Smargiassi:

Dentro de aquella conversación que ya se ha hecho continua, paralela a nuestra vida, que es nuestra actividad en los *social network*, los *selfies* son “palabras visuales” que introducen aquellos acentos emocionales, aquellos tonos, que con las palabras no logramos comunicar y que además lo hacen con nuestra cara.¹⁹³

Pero a su vez, el *selfie* no deja de ser un retrato fotográfico, y como tal un espejo con memoria destinado a conservar a través del tiempo el registro de nuestro aspecto. Es ese soporte sobre el cual buscamos plasmar nuestro ser ideal, aquel aspecto anhelado y minuciosamente construido que corresponda con la impresión que deseamos proyectar.

El autodescubrimiento, así como la búsqueda del dominio de las propias expresiones y particularidades del propio rostro, que antes solía llevarse a cabo en privado frente al

¹⁹³ Ídem.

espejo o protegidos por la cortina del fotomatón, ahora se lleva a cabo de manera pública y se difunde por la red con el objetivo de encontrar en la respuesta de los demás la confirmación de nuestros deseos y expectativas sobre quienes somos o procuramos ser.

La apertura hacia nuevos modelos de comportamiento, el afianzarse de diferentes parámetros de interacción con el otro y la paulatina ruptura de los esquemas básicos de género conllevan en el individuo una pérdida gradual de los puntos de referencia fundamentales en el desarrollo del proceso de autodefinición. La fotografía, como medio de reproducción visual fácil y aún hoy prueba sustancial de veracidad, asume de esta manera un rol fundamental como mediador privilegiado en la construcción del sentido de realidad y de identidad.

3.3. El retrato guillotina

Perseo con su radiante escudo ha confrontado a Medusa con su mirada y la ha llevado a un duelo mortal con el reflejo de su propio rostro. El monstruo con la cabeza de serpientes ha descubierto su propia imagen y desde aquella superficie especular su profunda mirada la observa, la atraviesa y la desviste de su poder durante aquel breve instante que precede su muerte. Perseo ha atrapado aquella cabeza y aquel rostro, las ha fijado para siempre en el soporte de plata que lo protege. Medusa ha sido decapitada.

Todo retrato es de alguna manera una decapitación. El encuadre fotográfico aísla las partes, corta la cabeza y la separa del resto del cuerpo devolviéndonos nuevamente a la mirada la visión de la fragmentación. En un abrir y cerrar de ojos la vitalidad del sujeto es interrumpida para dar paso a la representación de la emoción del momento. Al igual que la guillotina, la cámara fotográfica captura el rostro en sus minutos más álgidos, fija y conserva inmutable aquella expresión fugaz e irrepetible que delata las sensaciones y nos descubre a nosotros mismos un yo de otra forma inexplorable. Se hacen visibles para el sujeto sus propias particularidades: el aspecto único que asume en su rostro la sensación del temor, del miedo o la sorpresa, de todas aquellos

estímulos emocionales y sensoriales que desatan reacciones incontrolables en su cuerpo. Con la fotografía el individuo puede finalmente verse con los ojos del otro, puede extraerse del aquel cuerpo que habita para finalmente descubrir la forma en que su yo interior se proyecta sobre su piel.

A partir del siglo XVIII se desata en el hombre una necesidad vital por explorar la manifestación visual de sus emociones y descubrir el significado de aquellos elementos que componen el rostro, considerado como el principal rasgo de identidad del individuo. Es así como el desarrollo de los primeros estudios fisionómicos y el registro científico de las emociones encuentra, años más tarde, en el descubrimiento de la fotografía su aliada ideal. Como nos hace notar Jean Clair:

La subjetividad de una expresión, la unicidad del momento vivido, la particularidad de un destino no se dejan reducir a una taxonomía cualquiera, fisionomía o «caracterología». Y sin embargo, en este giro de la historia de la *psyché* entrará en vigor la «máquina para hacer iguales» que de ahí en adelante, de una u otra forma, no parará nunca de funcionar.¹⁹⁴

Gracias a la fotografía el sujeto es ahora dueño de su rostro, de aquel elemento corporal que se mantiene constantemente oculto a su mirada no obstante ser el sello de su identidad. La instantaneidad del acto fotográfico desvela el aspecto de las expresiones, de los gestos espontáneos e incontrolables que delatan, por breves segundos, los pensamientos y sentimientos más inmediatos del sujeto. Se manifiesta así una especie de desdoblamiento en el que el individuo descubre una parte de sí hasta entonces desconocida, un doble nunca antes visto, imprevisible, incontrolable¹⁹⁵. La relación con Narciso se hace inevitable: el espectador descubre en su propio reflejo la visión de otro ser que desconoce, aquella imagen le desvela un sujeto tan propio y tan cercano que le resulta extraño a su mirada. La ficción de la imagen, como la membrana del agua, visualizan esa sutil separación que existe entre el individuo y su reflejo, esa división intangible, imposible de tocar, en donde la búsqueda de un control se revela simplemente una falaz ilusión.

¹⁹⁴ CLAIR, Jean. *Medusa*. Ob. cit. Pág. 113 (Trad. de la autora).

¹⁹⁵ El tema del doble y sus diversas manifestaciones a través de la fotografía lo trataremos de manera más extensa en el último capítulo del presente trabajo titulado *Der Doppelgänger*.

La fotografía evidencia la composición múltiple del individuo que lo lleva en más de una ocasión a verse a si mismo como otro o a reconocerse a si mismo en la mirada del otro. Heinz von Foerster afirmaba: “¿Cómo podemos vernos a nosotros mismos? La única manera de vernos a nosotros mismos que les puedo sugerir es ver a través de los ojos de los demás. El yo y el tú se crean mutuamente”¹⁹⁶. Cada registro fotográfico es testigo de este inevitable intercambio de miradas en el que se realiza la presencia del otro a través de la observación del sujeto fotografiado. En la imagen quedará condensada una de las múltiples manifestaciones del retratado pero éste desde su inmutabilidad dirigirá su mirada hacia el espectador incitándolo a ocupar el lugar del fotógrafo. Frente a la imagen, espectador y fotógrafo se funden en un acto de posesión y proyección de si mismos sobre el fotografiado.

Dice Estrella de Diego al referirse a las fotografías surrealistas:

Estas fotos intentarán retratar las señales y no conseguirán captar sino la ilusión de un momento privilegiado, el instante privado en que las miradas del yo y del otro se cruzan y dejan de pertenecer a los dos. Estas fotos consecuentemente serán documentos, en el sentido que serán signos que documentan una actitud, un estado de ánimo, un momento incierto en que las miradas se cruzan. Signos en que todo se torna fantasmal, como las cosas que todo y que son nuestras no nos pertenecen, porque aquella actitud, aquel objeto, aquel estado de ánimo se ha transformado.¹⁹⁷

El disparo fotográfico tiene la duración de un instante, apenas el tiempo necesario para abrir los ojos, mirar fijamente el objetivo y quedar pasmado por el golpe claro y neto del obturador. Como una máscara impávida –sonriente, triste o sorprendida– todo nuestro yo queda detenido en aquella fotografía, privo de vida, inmutable e incorruptible. Por un breve instante nuestros ojos hallan la mirada de la Medusa reflejada en aquel lente fotográfico que, cual escudo de Perseo, nos atrapa en un juego especular. Al igual que la Gorgona será en ese corto intercambio de miradas

¹⁹⁶ CERUTI, Mauro. “El mito de la omniscencia y el ojo del observador” en WATZLAWICK, Paul y KRIEG, Peter. *El ojo del observador. Contribuciones al constructivismo. Homenaje a Heinz von Foerster*. Barcelona: Gedisa, 1998 (1ra ed. 1991). Pág. 32.

¹⁹⁷ DE DIEGO, Estrella “Els cossos perduts” en *Els cossos perduts. Fotografia i surrealistes*. Cat. exposició Fundació “la Caixa” Barcelona, 21 febrero – 14 abril 1996. Comisaria Estrella de Diego. Pág. 19.

donde encontraremos la muerte: nuestro rostro quedará eternamente fijado bajo la apariencia de aquel momento y nuestra cabeza será dividida del resto de nuestros miembros por el corte seco del marco fotográfico. Al igual que en Caravaggio la Medusa ha asumido la semblanza de nuestra cara y en un acto de auto-contemplación hemos retratado nuestra propia muerte.

Cuando uno mira a Gorgona, es ella la que hace de nosotros ese espejo en que, al transformarnos en piedra, ella mira su cara terrible y se reconoce ella misma en el doble, el fantasma que hemos llegado a ser al enfrentarnos a su ojo.¹⁹⁸

Cada fotografía alberga dentro de sí un poco de esa mirada petrificante que anuncia la muerte. Cada sujeto fotografiado desde su soporte bidimensional nos devuelve la mirada recordándonos todo lo que ha sido y lo que vendrá. Desde el silencio y la inmutabilidad de su representación toda imagen fotográfica se nos presenta como presagio de muerte, como ausencia de vida.

Todo ser viviente que entra en el campo ciego, vulnerable bajo la mirada insoportable y mortífera, este ser vivo no puede sino, exactamente pasar por ello, es decir, ser él mismo, de un solo golpe (de ojo) y para siempre, transformado, a imagen de la Medusa, en lo que son los muertos: fijado, transido, convertido en estatua por haber sido visto, por haberse visto a sí mismo como otro.¹⁹⁹

En la imagen los dos lados de la visión se encuentran: quien fotografía mira a través del lente con la clara pretensión de fijar para siempre lo que ve, conservar consigo una parte del otro y así contrarrestar la nostalgia de su inevitable desaparición. Pero en aquella imagen, quien observa, no podrá más que descubrirse a sí mismo, ver las señales de su naturaleza igualmente efímera y susceptible al desvanecimiento que acompaña la muerte, notar en la ausencia del otro su propia mutación.

Entonces empezamos a comprender que cada cosa por ver, por más quieta, por más neutra que sea su apariencia, se vuelve ineluctable cuando la sostiene una pérdida –aunque sea por medio de una simple pero apremiante asociación de

¹⁹⁸ VERNANT, Jean-Pierre. "L'autre de l'homme: la face de la Gorgô" art. cit. en DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico*. Ob. cit. Pág. 137.

¹⁹⁹ DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico*. Ob. cit. Pág. 149.

ideas o de un juego de lenguaje— y, desde allí, nos mira, nos concierne, nos asedia.²⁰⁰

Cada fotografía implica una dislocación entre los sujetos fotografiados y los sujetos representados en la imagen. De por medio hay siempre un proceso de transformación que impide mantener una continuidad invariable entre aquello que fuimos y aquello que somos.

No obstante la máscara de la apariencia, el automatismo de la creación fotográfica, del mismo modo que protege, es capaz de abrir las fisuras existentes entre el hombre y la realidad. La rapidez de la toma, así como la mirada mecánica de la cámara, desvisten al sujeto dejando al descubierto sus atributos más íntimos, trasladando desde su interior hasta al exterior de la imagen los rasgos más personales de su identidad. La fotografía en cuanto imagen es pura superficie, apariencia y visión pero gracias a estas características nos permite explorar a través de ella aquello que se oculta detrás de la pantalla de protección que es nuestra apariencia exterior. Dice Dubois al respecto:

Así erigida como mascarón de proa, esta máscara petrificante, siempre ante nuestra mirada como si fuera nuestro propio espejo, designa, en el centro mismo de toda figuración, la angustia absoluta y fascinante de ver allí nuestra propia imagen, de gozar y morir por ello: nuestra propia imagen siempre enmascarada en su misma exhibición y siempre exhibida detrás y por su máscara misma.²⁰¹

La fotografía plasma sobre el papel la imagen exterior del sujeto y la conserva a través del paso del tiempo dejando un registro visual de su mutación. Pero en este plasmar las mutaciones que lleva consigo el fluir del tiempo quedan relegadas a un más allá imposibles de abarcar. La imagen interna del sujeto, sin embargo, se desarrolla de forma ciega, oculta entre los recuerdos, pensamientos y sensaciones del individuo. Su paulatino desarrollo dialoga de forma inconsciente con la apariencia física del sujeto manteniendo un lazo de unión entre la doble composición del individuo, entre su identidad pública y su identidad interior. La fotografía se presenta entonces como

²⁰⁰ DIDI-HUBERMAN. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Ob. cit. Pág. 16.

²⁰¹ DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico*. Pág. 138 – 139.

punto de enlace entre los múltiples yo que componen al sujeto, como una membrana de protección y de roce entre sus deseos más íntimos y la inmanencia de su naturaleza física. Porque

Son tantas y tan incesantes las transformaciones en la vida de los hombres, que más que por las presuntas resultantes, deberíamos interesarnos por las «mismas propiedades particulares como pertenecientes, ora a este, ora a aquel complejo (o cuerpo)» y sobre todo por «la ley que sobrevive a los cambios de las propiedades y sus relaciones»²⁰²

La muda imagen capturada por el registro fotográfico adquiere voz bajo la mirada del recuerdo y, gracias a la reconstrucción narrativa, la discontinuidad temporal que la caracteriza se vincula nuevamente a la totalidad ofreciéndole al sujeto la posibilidad de extraer del conjunto de instantes el eje vinculante de su existencia.

²⁰² CASALS, Josep. *Afinidades vienesas*. Ob. cit. Pág. 46.

PARTE 2

DAS UNHEIMLICHE

CAPÍTULO 4

Lo siniestro

“No hay nada más extraño que lo familiar: sólo es necesario tener la mirada entrenada”²⁰³

4.1. Lo siniestro a partir de Freud

Siniestro, perturbador, inquietante; palabras que rodean nuestra cotidianidad y cuyo sonido nos sumerge en mundos informes e indefinidos. Imágenes, reales o ficticias, que golpean los sentidos y despiertan la duda y desazón hacia algo de indudable familiaridad pero difícil identificación.

Entre finales del siglo XIX y comienzos del XX dichas sensaciones proliferan en el ambiente despertando en más de un pensador la necesidad de explorarlas y analizarlas a través de sus escritos. Es el caso del psiquiatra Ernest Jentsch, que en 1906 publica su texto *On the Psychology of the Uncanny* o el de Otto Rank y su famoso ensayo *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie* (1914) centrado, como el nombre lo indica, en la figura del doble, así como las diversas reflexiones en torno al tema por parte del filósofo Friedrich Schelling. No obstante, no será sino hasta 1919 cuando Freud escribe su famoso ensayo *Das Unheimliche*²⁰⁴, que lo siniestro pasa a ser considerado por primera vez como un objeto teórico concreto, complejo y de difícil definición, pero delimitado por determinadas circunstancias y acontecimientos que permiten su aproximación teórica.

Freud explica lo siniestro como el aflorar de viejas sensaciones pertenecientes a un estado primitivo o infantil del hombre que han sido removidas de la conciencia del sujeto en cuanto puntos de enlace con ancestrales temores. La subjetividad de las experiencias vividas, y posteriormente removidas, que originan los temores

²⁰³ DE DIEGO, Estrella. “Els cossos perduts”. Op. cit. Pág. 21.

²⁰⁴ La versión del ensayo *Das Unheimliche* (1919) utilizada en la presente tesis es la traducción del original en alemán al español por Luis López Ballesteros y de Torres. FREUD, Sigmund. “Lo siniestro” en *Freud. Obras completas. Vol. 13: ensayos XCVIII-CXII*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1988. Págs. 2483 – 2505.

desencadenantes de lo siniestro, dotan a dicha sensación de un carácter primordialmente subjetivo que dificulta su definición. Como afirma Carla Franceschini en su tesis sobre la obra de Witkin “son esos recuerdos o más bien los no recuerdos, que permanecen en estado de latencia hasta que algo los hace salir para estremecernos o, cuando menos, para desagradarnos”²⁰⁵ lo que desata la manifestación de lo ominoso.

No obstante, Freud a partir de su propia experiencia, el estudio de ciertos casos en concreto y sobre todo de situaciones descritas en textos de ficción, establece una serie de condiciones *sine qua non* desencadenantes de lo siniestro. Identifica así en determinados motivos conocidos por el sujeto desde tiempo atrás o en creencias atávicas parcialmente superadas las causas de esa particular sensación de angustia y temor que estremecen al sujeto en circunstancias aparentemente sin razón.

La aproximación de Freud a este asunto –definido por él mismo como de carácter estético– inicia con un análisis detallado de la etimología de la palabra *unheimlich* y de su opuesto *heimlich*, dejando al descubierto la complejidad y aparente contradicción que caracteriza el término alemán. *Heimlich* según su definición gramatical correspondería a todo aquello que nos resulta familiar, acogedor, doméstico e íntimo y se asocia, por lo tanto, a sensaciones de bienestar y calma aparentemente contrarias a la angustia y al miedo. Pero *heimlich* es también lo secreto, lo oscuro, aquello que se mantiene oculto a los demás y que, por ello mismo, puede llegar a colindar con el plano de lo maligno o de lo no digno de dar a conocer. Y es justamente en medio de este carácter misterioso que aquel mismo adjetivo, asociado a la tranquilidad, es inmediatamente vinculado a su perfecto contrario, el término *unheimlich*, desencadenante de sensaciones de temor, desconfianza y desasosiego.

Visto desde una perspectiva etimológica el término alemán *heimlich*, y por ende también su opuesto *unheimlich*, parecen evidenciar una contradicción interna difícil de

²⁰⁵ FRANCESCHINI, Carla. *Memorias olvidadas. Joel Peter Witkin. Una obra fotográfica acerca de lo Ominoso*. Tesis de Magister en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile. http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2007/franceschini_c/html/index-frames.html

destilar y que, en un primer momento, explicaría la dificultad que encuentra Freud para traducir la palabra a otros idiomas. Sin embargo, continuando con el análisis notamos que dentro de esta aparente contradicción es posible desentrañar una serie de factores, tal vez menos explícitos, pero más propicios para explicar el origen de esa sensación incómoda y desagradable que se asocia a lo siniestro. Lo familiar y lo doméstico, si bien suelen estar asociadas a la idea de seguridad, confianza y protección, son también espacios destinados a lo privado, a aquello que pertenece a la esfera más íntima y personal del sujeto y que, por ello mismo, suelen mantenerse ocultos y protegidos de la vista de los demás, se esconden y devienen así de carácter secreto²⁰⁶.

Lo siniestro es aquello que debiendo permanecer oculto se ha revelado, dice Schelling, y al manifestarse ha resquebrajado las barreras de protección del individuo, ha dejado al descubierto sus temores y sus deseos más profundos, lo ha obligado a confrontarse con la indefinición emocional de su interior. Pero de qué manera y por cuáles motivos lo familiar (*heimlich*) atraviesa la barrera de protección que lo caracteriza para convertirse en algo oscuro e indefinido, motivo de temor e inquietud (*unheimlich*), Freud nos lo explica a través de ejemplos extraídos principalmente del campo de la narración literaria y del campo de la ficción. Hacia el final del ensayo el autor aclara el motivo de esta aproximación al tema, distinguiendo así mismo algunas variantes entre lo siniestro que se experimenta directamente y lo siniestro vivido dentro del campo de la ficción²⁰⁷. Sobre este último aspecto regresaremos más adelante, por el momento

²⁰⁶ La asociación mental que se desata de manera casi automática entre familiar, privado, íntimo, seguro y acogedor es resultado de la afirmación del modelo familiar burgués que se establece a lo largo del siglo XIX en relación a las necesidades económicas y sociales de aquel momento. Como veremos más adelante, la crisis actual de dicha estructura familiar, junto a la expansión de las tecnologías digitales, también pondrán en cuestionamiento las tradicionales nociones de familia y bienestar, así como las de intimidad y público.

²⁰⁷ Freud no sólo se limita hacer esta distinción entre lo siniestro en la vida real y lo siniestro en la ficción, sino que además introduce por primera vez, dentro de sus textos y en la literatura científica de la época, el uso de la ficción como una herramienta de análisis útil para abordar temas vinculados con el individuo y la sociedad. Esta novedad es uno de los elementos que hace tan particular el ensayo de Freud y que lo ha llevado a situarse en el núcleo de muchos análisis teóricos vinculados con la creación artística. Freud, de este modo, le otorga a la ficción un valor de estudio que va más allá de la pura entretenimiento. Sobre esta línea de planteamientos resulta de particular relieve el estudio desarrollado por Tzvetan Todorov en su ensayo *The Fantastic. A structuralist approach to a Literary Genre* (1970) en el cual lo fantástico se impone justamente como el núcleo de análisis y vía de acceso a la estructura, motivos y valor de la producción literaria más allá de sus géneros y estilos.

será importante ahondar en los principales motivos desencadenantes de la sensación de inquietud y la manera en que éstos se vinculan con la experiencia estética del arte.

Según Freud, uno de los casos más comunes en los que el sujeto se ve invadido por la sensación de lo ominoso es cuando una cierta incertidumbre, sobre el carácter vivo o animado de una determinada figura, se hace latente o cuando se descubre como inanimado lo que hasta entonces era considerado como un ser vivo. Como ejemplo de esta situación el psicoanalista se adentra en el estudio de la historia de *El arenero*²⁰⁸ escrita por E.T. Hoffmann, y más precisamente en el caso de la autómatas Olympia que aparece en el primer acto de la ópera *Los cuentos de Hoffmann* de Offenbach²⁰⁹. La muñeca desde su ficticia vitalidad enamora locamente al estudiante Nathaniel, quien pierde la cabeza al descubrir la naturaleza no humana de su amada. Si bien el mismo Freud se encarga de precisar el carácter ligeramente satírico con el cual es tratado este asunto dentro de la historia, y por ende su rol secundario respecto al efecto siniestro que invade toda la narración, el aspecto humanoide de la muñeca y su comportamiento como un ser vivo representan igualmente dos de los principales factores desencadenantes del desconcierto característico de lo ominoso. Desde el mismo punto de vista resulta ejemplar el caso más común, también citado por Freud, del niño que se relaciona con su muñeca como si ésta estuviera realmente dotada de vida.

En uno u otro caso, la relación que entabla el sujeto con el ser inanimado está determinado por el deseo de hacer real y tangible las propias fantasías y llenar así los campos vacíos de su realidad. Durante este proceso interno el sujeto acaba por ignorar las barreras de lo imposible y en un acto de entrega total sobrepasa los límites de distinción entre realidad y ficción.

²⁰⁸ *Der Sandmann* (título original del relato), publicado en 1817 en la recopilación de cuentos del mismo autor *Nachtstücke* (*Cuentos nocturnos*), es situado por Freud en el centro de su análisis. Hace uso de varios de los aspectos principales de la trama para explicar los rasgos característicos de lo siniestro.

²⁰⁹ La ópera *Los cuentos de Hoffmann*, con música de Jacques Offenbach y libreto de Jules Barbier, se compone de tres actos más prólogo y epílogo. Los cuentos en los que se basa la obra son *Der Sandmann*, *Rath Krespel* y *Das verlorene Spiegelbild*. A causa de la muerte de Offenbach, en 1880, la ópera queda inconclusa. Su estreno es el 10 de febrero de 1881 en la Opéra-Comique de París con orquestación y recitativos añadidos por parte de Ernest Giraud.

Esta mutación en la naturaleza de las cosas conduce en términos más generales a uno de los principales motivos de perturbación de los ánimos del sujeto: el temor a perder los referentes sobre el plano de la realidad y el plano de la ficción. Dice Freud:

Lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado, y así sucesivamente.²¹⁰

Y agrega Eugenio Trías en su texto *Lo bello y lo siniestro*:

Se da lo siniestro cuando lo fantástico (fantaseado, deseado por el sujeto, pero de forma oculta, velada y autocensurada) se produce en lo real; o cuando lo real asume enteramente el carácter de lo fantástico. Podría definirse lo siniestro como la realización *absoluta* de un deseo (en esencia siempre oculto, prohibido, semicensurado).²¹¹

Ambas definiciones hacen referencia a una inversión en el carácter de los eventos, poniendo bajo tela de juicio los parámetros de percepción del sujeto, y ambas nos reconducen al campo de las pasiones y los deseos, aquellos, que como dice el mismo Trías, el individuo se prohíbe manifestar temiendo las consecuencias de su realización.

Pero lo siniestro también es desatado por el emerger de profundos temores vinculados a la infancia o a un estado primitivo del ser humano. Uno de los casos más emblemáticos –ampliamente explicado por Freud nuevamente a través del cuento *El arenero* de Hoffmann– es el del temor a perder la vista, a ser agredido en los ojos y quedar de este modo incapacitado para observar el mundo circunstante.²¹² Freud afirma:

²¹⁰ FREUD, Sigmund. *Lo siniestro*. Ob. cit. Pág. 2500.

²¹¹ TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Editorial Ariel, 2001 [1ra ed. 1988, Seix Barral]. Pág. 44.

²¹² Freud asocia la pérdida de la vista al temor de la castración, vinculando en este caso los ojos al sexo masculino. Para él la relación sustitutiva que se manifiesta en el sueño, en la fantasía y en el mito entre el ojo y el miembro masculino es la única manera posible de explicar “la impresión de que precisamente la amenaza de perder el órgano sexual despierte un sentimiento particularmente intenso y enigmático, sentimiento que luego repercute también en las representaciones de la pérdida de otros órganos”. FREUD, Sigmund. *Lo siniestro*. Ob. cit. Pág. 2492. En función de los intereses de este trabajo el ejemplo

La experiencia psicoanalítica nos recuerda que herirse los ojos o perder la vista es un motivo de terrible angustia infantil. Este temor persiste en muchos adultos, a quienes ninguna mutilación espanta tanto como la de los ojos.²¹³

El autor enfrenta el tema resumiendo la trama de la historia y explicando así, a través del caso de Nathaniel su protagonista, la manera en que los temores surgidos a raíz de una experiencia traumática se instalan en el fondo del individuo dejando una marca indeleble en su inconsciente. Susceptibles de aflorar en cualquier momento, estos dolores serán fuente de desasosiego e inquietud.

Según la teoría psicoanalítica, cualquier afecto vinculado a una conmoción es transformado en angustia una vez que es removido de la consciencia del sujeto, lo que lleva a pensar que dentro de los motivos de angustia exista también una serie de casos en los que su causa sea precisamente el regreso de algo anteriormente removido, independientemente a que en su origen éste haya sido fuente de temor o goce. Aquel regreso o aflorar de temores removidos sería entonces, según Freud, uno de los principales desencadenantes de la sensación de lo inquietante.

Lo siniestro no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica desde tiempos muy antiguos y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de represión.²¹⁴

En el caso anteriormente citado Freud hace uso de un ejemplo concreto para explicar las causas del aflorar de lo siniestro que invade al protagonista cada vez que se encuentra frente a la figura del óptico Giuseppe Coppola y la relación existente, dentro de la historia, entre este personaje y el temor a perder los ojos²¹⁵. No obstante, como

ofrecido por Freud para analizar el temor a la mutilación del cuerpo será asumido únicamente desde la perspectiva de la pérdida de los ojos y la mirada hacia el exterior.

²¹³ *Ibíd.* Pág. 2491.

²¹⁴ *Ibíd.* Pág. 2498.

²¹⁵ Como ya hacía notar Freud, la visión tiene para el ser humano una gran importancia y su enorme carga simbólica se manifiesta, no sólo en el predominio que adquiere cada vez más la imagen sobre los demás sentidos, sino también en la frecuencia con la que el tema de la agresión directa a los ojos se presenta dentro de la producción artística. Si bien ésta siempre ha estado presente en la tradición de la cultura occidental, empezando por el *Edipo Rey* de Sófocles, resulta singular notar su continuidad incluso en la contemporaneidad, donde es posible hallar innumerables ejemplos. Bastará con citar sólo algunos de los casos más emblemáticos como son: la escena del ojo rasgado de la película *Un perro andaluz* (1929) de Luis Buñuel, o las escenas de agresión y tratamiento médico de *La naranja mecánica*

veremos más adelante, el temor a la ceguera o a la agresión directa a los órganos de la vista es un motivo recurrente de la sensación de lo inquietante, que en la contemporaneidad, podemos vincular de forma más amplia al rol que actualmente se le ha adjudicado a la imagen como principal referente sensorial de nuestro entorno.

Dentro de los casos estudiados por Freud también encuentran lugar el temor a la muerte y a la figura del sosias o del doble, dos casos aparentemente distantes pero que hallan varios puntos de contigüidad. La muerte ha sido desde siempre para el ser humano un motivo de profundo respeto, inquietud e intriga diversamente resuelta, a lo largo de la historia, por muy diversas culturas. En el mundo occidental, la incertidumbre que acompaña la muerte y la idea de una posible continuación de la vida, ha dado pie al desarrollo de numerosas figuras mitológicas, espirituales y fantasmales con las cuales apaciguar la incapacidad del hombre de darse respuestas absolutas sobre el destino de su propia existencia.

No obstante la relación con la muerte se encuentre cada vez menos determinada por los credos de la religión cristiana, que durante siglos marcaron la concepción de la vida y la muerte, y su concepción esté cada vez más establecida por su nexos con el carácter perecedero del cuerpo, en el individuo sigue aún vigente una profunda negación por parte de su inconsciente a acoger la idea de la propia mortalidad y la ausencia irreversible que la acompaña. Esta actitud de negación o de difícil aceptación de lo inevitable se ha visto acompañada de la búsqueda incesante de nuevas formas para obviar, distraer o evadir la pérdida, simulando, de una u otra forma, la presencia continuada del otro o la propia permanencia. La fotografía representará entonces el medio más sencillo y directo para darle forma a dicha búsqueda.

El temor a desaparecer, a la pérdida definitiva del propio cuerpo, y por ende de una relación física con el universo, así como el vacío y el dolor generado por la muerte de las personas cercanas continúa siendo aún hoy una de las principales fuentes de desasosiego, angustia y terror en el ser humano. Como afirma Baudrillard, “pasar de una especie a otra, de una forma a otra, es una forma de *desaparecer*, y no de *morir*.”

(1971), sumadas al aspecto que adopta el protagonista en la adaptación cinematográfica que hace Stanley Kubrick de la novela de Anthony Burgess, u obras literarias como *Historia del ojo* (1928) de George Bataille o incluso *Ensayo sobre la ceguera* (1995) de José Saramago, entre muchos otros.

Desaparecer es dispersarse en las apariencias. De nada sirve morir, también hay que saber desaparecer²¹⁶. De ahí que la imagen cada vez más cercana de la muerte – reproducida, escenificada y expuesta en todos los espacios públicos posibles– se acompañe, sin embargo, de un temor progresivo hacia la posibilidad de su llegada y de una compulsiva necesidad a contrarrestarla por medio de la conservación. Es así como –a pesar de un aumento continuo de la incredulidad frente al regreso de los muertos vivos o de los espíritus dispuestos a robarnos el alma– se conserva aún hoy, en el fondo del sujeto, una reacción casi instintiva de angustia y respeto frente a toda experiencia o manifestación visual que recuerde la inevitable cercanía de la muerte. Una vez más, la sensación de lo siniestro es desencadenada por el emerger de viejas creencias pertenecientes a un estado primitivo del hombre.

De igual manera, el encuentro directo e inesperado con otro individuo igual al sujeto, un doble o un sosias, es siempre motivo de inquietud. No hay nada más cercano y familiar a nosotros mismos que nuestro propio Yo y, sin embargo, no hay nada más frágil que la estabilidad y el conocimiento de ese mismo Yo. De ahí, que el descubrimiento de otro ser con un aspecto exactamente igual a nosotros, o la identificación profunda con otro individuo que pasa así a sustituirnos, o peor aún, la no identificación de nosotros mismos en nuestro aspecto o nuestros actos, nos reconduzca siempre de forma inmediata a la lúgubre experimentación de lo ominoso.

Según Freud, para Otto Rank “«el doble» fue primitivamente una medida de seguridad contra la destrucción del Yo, un «enérgico mentís a la omnipotencia de la muerte» (O. Rank) y probablemente haya sido el alma «inmortal» el primer «doble» de nuestro cuerpo²¹⁷. Se hace nuevamente manifiesta la angustia del individuo frente a la propia desaparición, frente a la pérdida de su corporeidad y la consecuente necesidad de contrarrestar la ausencia con la multiplicación de las formas. El deseo narcisista de duplicar el propio ser, para así dar cabida a la propia conservación y contemplación, se abre espacio entre lo siniestro en el momento en que la fantasía se hace realidad, en

²¹⁶ BAUDRILLARD, Jean. *El otro por sí mismo*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001, cuarta ed. [1ra ed. original 1987]. Pág. 39.

²¹⁷ FREUD, Sigmund. *Lo siniestro*. Ob. cit. Pág. 2493 – 2494.

aquel instante en que tomamos conciencia que la proyección abstracta de los deseos se ha concretado en una materialidad. Dice Freud:

Estas representaciones surgieron en el terreno de la egofilia ilimitada, del narcisismo primitivo que domina el alma del niño tanto como la del hombre primitivo, y sólo al superarse esta fase se modifica el signo algebraico del «doble»: de un asegurador de la supervivencia se convierte en un siniestro mensajero de la muerte.²¹⁸

Es así como lo familiar y lo conocido se ve sorpresivamente transformado en algo ajeno y tenebroso, donde las certezas de los propios conocimientos son catapultados a la incertidumbre de lo desconocido y las fantasías temidas pero formuladas como deseos, traspasan los límites de lo irrealizable para materializarse frente a la incredulidad del sujeto. “En el intersticio entre ese deseo y ese temor se cobija lo siniestro”²¹⁹, dice Trías, y en ese aflorar de lo indeterminado –siempre discreto y sutil– es donde se vislumbran los antiguos temores y resurgen las remotas experiencias del sujeto censuradas de su conciencia durante el violento encuentro con la realidad.

Descubrimos como la sensación de lo siniestro va siempre acompañada de la amenaza de la pérdida y del vacío inabarcable de la ausencia. Es el lado oscuro, en cuanto carente de luz, que se esconde detrás de la forma de lo habitual. Es aquello que subsiste bajo el aparente orden de la belleza, de lo cotidiano y lo seguro. Es lo invisible del sujeto, su parte interior lejana a la vista. Es, en palabras de Didi-Huberman esa “visión angustiante, identificación angustiante, revelación última de lo que eres: *tú eres esto, que es lo que está más lejos de ti, aquello que es lo más informe.*”²²⁰

Bajo el fino contorno de las formas y su inestable equilibrio se vislumbra lo siniestro, “siempre velado, oculto, bajo forma de ausencia, en una rotación y basculación en espiral entre realidad-ficción y ficción-realidad que no pierde nunca su perpetuo balanceo”²²¹. Es allí donde las certezas se desvanecen dejando al descubierto “ese

²¹⁸ Id.

²¹⁹ TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Ob. cit. Pág. 45.

²²⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. “L’antropomorfisme destrossat segons George Bataille”, en *Els cossos perduts*. Ob. cit. Pág. 46.

²²¹ TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Ob. cit. Pág. 50.

fondo del ser que desde nuestra limitación, presentimos como un abismo sin fondo y registramos como vértigo esencial”²²².

Lo siniestro, lo inquietante o lo ominoso se presentan entonces como la intranquilidad hacia una pérdida absoluta del propio yo y del propio cuerpo que se vislumbra en el temor hacia la figura del doble o del sosias; como la aprehensión frente a la pérdida de la capacidad de ver que se esconde tras la angustia frente al vacío, a la oscuridad y a la imposibilidad de abarcar con la mirada el mundo que nos rodea; como la materialización de los deseos y los temores más profundos del individuo que albergan la ansiedad desencadenada por la ausencia de los límites entre la realidad y la ficción.

“Lo siniestro conduce al sujeto a la fuente de los temores y deseos (interconexos) que lo constituyen como sujeto”²²³ y es desde esta posición que se desvela frente a sus ojos la peor de sus angustias: la desaparición de la frontera que lo contiene como individuo, la manifestación del vacío más profundo del ser que acompaña la presencia de la muerte. Como dice Baudrillard y “¿Si ya no hubieran más fracturas, líneas de fuga y rupturas, sino una superficie plena y continua, sin profundidad, ininterrumpida? ¿Y si todo ello no fuera entusiasmante ni desesperante, sino fatal?”²²⁴.

Lo siniestro, por lo tanto, como la discreta manifestación de lo indeterminado, de lo indefinido, de lo que susurra ausencia y vacío. La inquietud hacia la incertidumbre, hacia el lento desvanecer de las fronteras entre la realidad y la ficción, entre el interior y el exterior, entre la forma y lo informe. Es la suspensión y el punto de traspaso de lo familiar a lo extraño, de lo cercano a lo oculto, aquella sutil membrana de contacto entre lo conocido y lo desconocido. Lo ominoso como la velada percepción de la muerte y del morir visto como “un delimitar, en la ausencia de límites, un espacio indefinible.”

²²² *Ibíd.* Pág. 38.

²²³ *Ibíd.* Pág. 45.

²²⁴ BAUDRILLARD, Jean. *El otro por sí mismo*. Ob. cit. Pág. 86.

4.2. Navegando en la dualidad

Hacia el final de su ensayo *Das Unheimliche* Freud introduce una importante distinción entre lo siniestro que se experimenta de forma directa y el que, por el contrario, se desarrolla en el campo de la ficción. El estudioso afirma:

El reino de la fantasía presupone que su contenido sea exonerado de su verificación en la realidad. Nuestra conclusión, aparentemente paradójica, reza así: «mucho de lo que sería siniestro en la vida real no lo es en la poesía; además, la ficción dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real».²²⁵

Como decíamos anteriormente uno de los factores primordiales para la aparición de lo siniestro es el desvanecimiento de la percepción del límite entre la realidad y la ficción. En el campo de la fantasía y de la creación artística –donde el carácter ficcional de la obra está dado desde el inicio por el hecho mismo de tratarse de una interpretación subjetiva de la realidad– esta distinción entre realidad y ficción adquiere nuevas especificaciones que se vinculan a un desarrollo diferente de los parámetros de valor sobre lo posible y lo imposible, sobre lo real y lo ficticio. En el ámbito de la literatura, el cine, el teatro o las artes en general todo está permitido y el espectador se sitúa frente a lo narrado en una posición privilegiada de seguridad²²⁶. Lo que les es descrito o enseñado acontece en un espacio y en un tiempo paralelo al suyo, y el espectador lo sabe y lo aprovecha para así entregarse a la ficción sin ningún temor. En ciertos casos la fantasía se despliega sin contención alguna adjudicando voz a los animales, vida a los seres inanimados o traspasando las barreras del tiempo y del espacio. Cuando este derroche de irrealidad es declarado como la base sustancial de la creación, lo siniestro

²²⁵ FREUD, Sigmund. *Lo siniestro*. Ob. cit. Pág. 2503.

²²⁶ En cada uno de estos lenguajes artísticos el efecto de realidad es desarrollado de manera diferente y, del mismo modo, es asimilado con mayor o menor impacto por parte del espectador. En el cine es donde se alcanza el resultado de máxima compenetración entre la naturaleza de ficticia realidad de los eventos representados y las sensaciones del espectador; en él se reúnen todos los componentes necesarios para trasladar al espectador a una realidad paralela y sumergirlo en la pantalla con la misma potencia y descarga fisiológica que activan los sueños. Afirma Gubern: “Viendo una película sentimos emociones (lloramos, reímos, nos asustamos) precisamente porque creemos en los acontecimientos que vemos en la pantalla o, más exactamente, les concedemos el atributo de veracidad (de hecho, es por esta razón por la que el público va al cine: para aceptar una mentiras como verdaderas y vivir emociones con ellas).” Cfr. GUBERN, Román y PRAT, Joan. *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*. Barcelona: Tusquets Editores, 1979.

no se desata en el espectador porque para ello, como afirma el mismo Freud, “es preciso que el juicio se encuentre en duda respecto a si lo increíble, que ha sido superado, no podría, a la postre, ser posible en la realidad.”²²⁷

Por el contrario, cuando la obra de arte no se instala en el plano de la fantasía sino que se desarrolla bajo un intento claro de reproducir e imitar la realidad, el espectador halla frente a sí un plano de experimentación más potente que su misma realidad. Lo inquietante se manifiesta entonces de forma más radical y encuentra ante sí un espectador desprevenido e indefenso incapaz de reaccionar frente a unos eventos o imágenes que lo perturban tanto cuanto si sucedieran en su propia vida. El artista en estos casos, dice Freud,

nos abandona en cierto modo a la superstición que considerábamos haber superado; nos engaña prometiéndonos la realidad más común para salirse luego de ella. Reaccionamos ante sus ficciones como lo haríamos frente a nuestras propias vivencias; una vez que nos percatamos del engaño ya es demasiado tarde, pues el poeta ha logrado su meta.²²⁸

Este proceso de profunda identificación entre el espectador y la obra es lo que en cine ha sido denominado «impresión de realidad», y si bien, es efectivamente en este medio donde alcanza su punto de máxima compenetración, es un fenómeno aplicable tanto a la literatura, como al teatro o la fotografía, es decir a todos los campos de la ficción. Los mecanismos que hacen posible esta aceptación de los acontecimientos como verdaderos por parte del espectador se encuentran en perfecta sintonía con los procesos emocionales activos durante el sueño, es decir con la *identificación* y la *proyección*, gracias a los cuales logramos obviar la irrealidad de lo observado para así sumergirnos en ellos plenamente con las emociones. Existe identificación y proyección, explica Román Gubern,

cuando el espectador asume el punto de vista de un personaje y haciéndose emotivamente solidario de su pericia y de su conducta «vive» su papel en el plano de la fantasía y de los sentimientos. Pero al mismo tiempo el espectador

²²⁷ FREUD, Sigmund. *Lo siniestro*. Ob. cit. Pág. 2503.

²²⁸ *Ibíd.* Pág. 2504.

proyecta un haz de sentimientos (amor, odio, deseo sexual, etc.) hacia los restantes personajes de la fabulación.²²⁹

Como veremos, el aspecto realístico de la fotografía es lo que permite que su observación desencadene en el espectador estos dos mismos fenómenos emocionales, si bien su intensidad y su duración se vean concentradas en los pocos minutos que dura la contemplación de la imagen. Es gracias a los mecanismos de identificación y proyección que la fotografía ha sido adoptada como uno de los principales medios de información y toma de consciencia de las catástrofes mundiales, pero también como una herramienta sumamente eficaz para hacer propaganda política y comercial.

Bien sea que se trate de temores removidos que vuelven aflorar o de creencias espirituales superadas que se confirman como existentes, lo siniestro recreado y simulado por medio de la creación artística se presenta ante el espectador bajo la protección de la ficción ofreciéndole a este último un terreno de experimentación emocional seguro. El espectador, consciente de la falsedad de lo representado, puede finalmente liberar sus emociones de la contención a la que lo obliga la realidad y, como protegido por el escudo de Perseo, mirar de frente el monstruo de sus propios temores. Por terrible que sea la visión del espectro construido su explícita ficción sosiega nuestra intranquilidad.

La consciencia de la ficción le permite al sujeto revivir con plenitud las sensaciones temidas y descargar en aquellas imágenes, narradas u observadas, la potencia plena de su incertidumbre interior. Mediante la vivencia de la obra el espectador exterioriza sentimientos contrastantes y activa en sí mismo lo que podríamos definir como un proceso de catarsis²³⁰, entendiendo esta última como la “purificación o purga en virtud de la cual el displacer correspondiente al temor y a la compasión quedaría sublimado en placer”²³¹. Gracias a la creación artística el sujeto puede experimentar sin contención la liberación de sus temores y ser protagonista de aquel proceso en el que

²²⁹ GUBERN, Román y PRAT, Joan. *Las raíces del miedo*. Ob. cit. Pág. 24 – 25.

²³⁰ El término *catarsis*, ampliamente desarrollado y analizado en la historia de la filosofía se utiliza a continuación de acuerdo a la indicaciones de Trías sobre la definición aristotélica y su posterior desarrollo por parte de Kant en *la Analítica de lo sublime*.

²³¹ TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Ob. cit. pág. 130 - 131.

la pátina de brillo y equilibrio, que caracteriza lo familiar, es resquebrajada dejando al descubierto una fisura hacia el subyacente caos y el indefinible desasosiego de lo ominoso.

“Lo bello es ese comienzo de lo terrible que aún podemos soportar” afirmaba Rilke haciendo referencia a aquella dependencia indisoluble que ata ambas categorías. Tanto en lo bello como en lo siniestro, deseos, temores y fantasías cohabitan el mismo espacio y su búsqueda de expansión aúna y entremezcla sensaciones. Sin la existencia del uno se hace imposible la manifestación del otro. La belleza sin el conocimiento de lo hórrido o la fealdad sería inimaginable, así como lo siniestro sin la relación con lo certero y lo habitual de lo familiar resultaría inexistente. Gracias a esta dualidad percibimos una u otra categoría y podemos disfrutar o huir del goce estético que conlleva la visión de la representación del mundo. Según Trías “la belleza es siempre un velo ordenado a través del cual «debe resplandecer» el caos”²³² y la obra de arte el medio a través del cual darle forma y visión a ese siniestro siempre presente bajo forma de ausencia.

Lo indescriptible e inabarcable de lo siniestro se ubica en esa dualidad ínsita en su misma naturaleza. Puesto que –si bien es cierto que en todos los ámbitos de la percepción únicamente mediante el conocimiento de los opuestos es posible experimentar y asimilar los dos términos de la dualidad– en el caso de lo ominoso es su indefinición en medio de los contrarios lo que lo caracteriza. Frente a un evento perturbador el sujeto es inmediatamente trasladado al lugar de la frontera, es suspendido allí, justo en medio de lo bello y de lo horripilante, entre el gusto por lo vivido y el temor de las heridas, entre la seguridad de lo conocido y la incertidumbre de lo desconocido. La necesidad de exteriorizar las sensaciones y explorar entre lo indescifrable lleva al artista a la creación de su obra y al espectador a la búsqueda de un espacio ideal donde materializar sus más profundos deseos. Bajo esta premisa, según Eugenio Trías,

²³² *Ibíd.* Pág. 44

El arte transforma y transfigura esos deseos semisecretos, semiprohibidos, eternamente temidos: les da unas formas, una figura, manteniendo de ellos lo que tienen de fuente de vitalidad.²³³

A través de sus formas y la distancia impuesta por la ficción el espectador se deja sorprender por lo no dicho que habita la imagen, se permite un espacio y un tiempo de contemplación y se descubre invadido por la potencia de su interior. La inquietante extrañeza no abandona jamás el manto de protección que la cobija bajo la forma estética, por el contrario filtra y despliega su potencia a través de esas mismas formas. Su carácter indefinido, su inevitable presencia en el intersticio entre el deseo y el temor, la convierte en una fuente de turbación, mientras su representación visual la contiene a la vez que seduce al espectador.

A diferencia de las representaciones de violencia, las imágenes siniestras no agreden la mirada del observador, se extienden cual sombra bajo el velo de la belleza y se disponen a contener aquellos excesos tentados a disolverse en muerte. Son imágenes que se sitúan en el límite, en la frontera entre el orden y el caos, en el momento previo a la explosión de los acontecimientos, en la indistinción entre lo esperado y la sorpresa. Representaciones que se aprovechan del espacio de aceptación conquistado por el efecto estético de lo bello para abrir delgadas fisuras hacia el mundo interior del sujeto.

Dice Trías *“la belleza es una apariencia y un velo que escamotea nuestra visión de un abismo sin fondo y sin remisión en el cual cede toda visión y resquebraja todo efecto de belleza”*²³⁴. Lo siniestro se plantea entonces como condición y límite de lo bello estableciendo entre ambas modalidades un vínculo indisoluble de dependencia. Para su efectiva expresión lo inquietante siempre *“debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado”*, la exhibición directa de los deseos o los temores originarios obligarían al individuo a traspasar la frontera entre lo temido y su realización, hasta hallarse invadido por la agresión y la violencia de lo

²³³ *Ibíd.* Pág. 51

²³⁴ *Ibíd.* Pág. 81.

representado²³⁵. Del temor e incertidumbre sobre la idea de la muerte se pasaría a la experimentación de la violencia misma del morir.

Afirma Slavoj Žižek, en su documental *The Pervert's guide to cinema*, “el peor de los abismos no es un abismo físico sino el abismo de las profundidades de otra persona”²³⁶, el que compone la inmensidad del mundo interior del ser humano, el que se mantiene oculto a nuestras miradas. Un espacio indefinido, profundo, un abismo sin fondo en el que se aglomeran y subyacen los temores removidos y los deseos censurados, aquellos que al emerger resquebrajan las barreras de protección del individuo y lo descubren frente a lo impronunciable de su propio ser. Es en el interior del sujeto donde se entrelazan las sensaciones y se elaboran los estímulos sensoriales que el sujeto recibe de su entorno, es allí donde se escabullen los recuerdos olvidados, las sensaciones no asimiladas, las fantasías no realizadas que lo determinan como individuo y que marcan las pautas de las relaciones que entabla consigo mismo, con su entorno y con los demás.

Por medio de las experiencias vividas el sujeto elabora dentro de sí su personal forma de interacción con el mundo circunstante y establece, según sus necesidades – conscientes e inconscientes–, los parámetros de referencia a partir de los cuales situarse en su propia realidad. La información acumulada por medio de los sentidos es reelaborada mentalmente y transformada de este modo en múltiples representaciones que vinculan, dentro del sujeto, la percepción de lo que lo rodea con el carácter informe de su mundo interior y con la fisicidad de su propio cuerpo. De este

²³⁵ La pornografía representa, tanto para Lacan, como para muchos estudiosos de la imagen un caso emblemático de aquellas representaciones en las que se traspasan completamente los límites de lo visible. Todo queda al descubierto y se anula de este modo cualquier posibilidad de ir más allá de la superficie de lo representado. Mientras lo siniestro se niega a atravesar la frontera que trasladaría la escena a lo violento, lo macabro, o lo injurioso, la pornografía se distingue por anular la distancia entre el espectador y lo observado. Desde esta perspectiva, la pornografía es vista como una imagen perversa que fusiona la mirada del Otro con la mirada del sujeto impidiéndole a éste de obtener una respuesta por parte del objeto de su visión. “La pornografía más lejos, ‘lo revela todo’. La paradoja consiste en que al atravesar el límite, siempre *va demasiado lejos, omite* lo que permanece oculto.” “En la pornografía, el espectador es forzado a ocupar a priori una posición perversa. En lugar de estar del lado del objeto visto, la mirada cae en nosotros mismos, los espectadores, razón por la cual la imagen no contiene ningún punto sublime-misterioso desde el cual nos mire. Sólo nosotros miramos estúpidamente la imagen que lo ‘revela todo’.” ŽIŽEK, Slavoj. *Mirado al sesgo*. Ob. cit. Pág. 183.

²³⁶ *The Pervert's guide to cinema* [Documental]. Dirección: Sophie Fiennes. Presentado por: Slavoj Žižek. Coproducción GB-Austria-Holanda. Reino Unido: a Lone Star, Mischief Films, Amoeba Film [2006].

modo, el individuo se sitúa en su entorno y establece sus propios criterios de interpretación de la realidad²³⁷. Es así como el mundo material, hasta entonces presentado como una certeza incuestionable, se manifiesta como el resultado de las múltiples interpretaciones del sujeto y nos descubre, como afirmaba P. Watzlawick que

de todas las ilusiones la más peligrosa consiste en pensar que no existe sino una realidad. En realidad, lo que existe son diferentes versiones de la realidad que pueden ser contradictorias entre sí y que son, todas ellas, efecto de la comunicación y no reflejo alguno de verdades objetivas y eternas.”²³⁸

La sensación de extrañeza y de desasosiego que se desata en el individuo frente a determinadas circunstancias evidencian, no sólo la complejidad e indeterminación de su mundo interior, sino también la distancia que existe entre la percepción y la realidad; una distancia en la que el sujeto se halla desprovisto de barreras protectoras contra los impulsos sensoriales y emocionales que golpean su sensibilidad y en la que los acontecimientos pueden atravesar su inconsciente de forma directa sin antes pasar por el proceso de transformación que genera representaciones concretas de la realidad. De la invisibilidad de este mundo interior y de la inconsistencia de este proceso se desprenden los deseos prohibidos, los temores atávicos y las angustias latentes del sujeto, cuidadosamente contenidos dentro de su cuerpo. Serán las barreras físicas de su apariencia las que contendrán el flujo de las sensaciones, así como será también a través de ellas que se filtrarán sus expectativas y fantasías. Como afirma Casals,

Lo que habita en nosotros interactúa con lo que afluye y pone en juego todos nuestros sentidos; las palabras se hacen cosa mostrando cómo las cosas se alejan y vuelven con la materialidad de la imagen; y en esa fluctuación se nos da

²³⁷ Como afirmaba Heinz Von Foerster “Todo aquello a lo que podemos atribuirle una “estructura” es producto de nuestra propia capacidad de representación”. WATZLAWICK, Paul y KRIEG, Peter. *El ojo del observador. Contribuciones al constructivismo*. Barcelona: Gedisa Editores, 1998 [1ª ed. 1991]. Pág. 28.

²³⁸ *Ibíd.* Pág. 36.

lo fáctico y se hace posible la retirada a la conciencia sin que ni una cosa ni otra pueda separarse de fuerzas de irrupción y respuestas inconscientes.²³⁹

Detrás de esa apariencia y ese rostro que se constituye como máscara se esconde el vacío, la inmensidad de lo inabarcable que constituye el interior del sujeto. Lo que vemos es siempre una parcialidad, una muestra de la discontinuidad que nos caracteriza como seres, según Bataille²⁴⁰, y que nos sitúa frente a la imposibilidad de la continuidad, de la fusión absoluta entre lo que deseamos y lo que somos.

Nuestros deseos se generan en este abismo sin fondo, en esta búsqueda desesperada por llenar el vacío que nos compone creyéndonos capaces de encontrar en el exterior el objeto de nuestra satisfacción. Pero la paradoja del deseo, según nos enseña Lacan, se encuentra justamente en esa imposibilidad de la relación del sujeto con el objeto de su deseo:

el objeto *a* [el objeto causa del deseo] es un objeto que sólo puede percibir una mirada “distorsionada” por el deseo, un objeto que *no existe* para una mirada “objetiva”. En otras palabras, siempre, *por definición* el objeto *a* es percibido de manera distorsionada, porque fuera de esta distorsión, “en sí mismo”, *él no existe*, ya que *no es nada más que* la encarnación, la materialización de esta distorsión, de este excedente de confusión y perturbación introducido por el deseo en la denominada “realidad objetiva”. [...] El deseo “levanta vuelo” cuando “algo” (su objeto causa) se encarna, da una existencia positiva a su “nada”, a su vacío.²⁴¹

Es en medio de esa inevitable paradoja como se desarrolla la vida del sujeto guiado por el impulso incesante de la búsqueda, de la proyección constante de sus expectativas

²³⁹ CASALS, Josep. “Imagen, palabra y pensamiento: una visión histórico-filosófica” en *Fuera del cuadro: cine, palabra e imagen en las artes modernas*. Annalisa Mirizio (ed.). Madrid: Pigmalión Edipro, 2014. Pág. 153.

²⁴⁰ Para Bataille los individuos nos constituimos como seres discontinuos y es esta discontinuidad la que determina nuestra relación con la muerte y el erotismo. “Los seres que se reproducen son distintos unos de otros, y los seres reproducidos son tan distintos entre sí como de aquellos de los que proceden. Cada ser es distinto de todos los demás. Su nacimiento, su muerte y los acontecimientos de su vida pueden tener para los demás algún interés, pero sólo él está interesado directamente en todo eso. Sólo él nace, sólo él muere. Entre un ser y otro ser hay un abismo, hay una discontinuidad.” Cfr. BATAILLE, Georges. *El Erotismo*. Barcelona: Tusquets editores, 1997 [1ª ed. 1957]. Pág. 16.

²⁴¹ ŽIŽEK, Slavoj. *Mirando al sesgo*. Ob. cit. Pág. 29-30. Cfr. LACAN, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan. Libro X. La angustia 1962 - 1963*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2006 [1ª ed. 2004].

en una superficie externa que lo satisfaga y se constituya como su realidad. El sentimiento de la angustia aparece entonces, según Lacan, cuando se hace débil el deseo debido a una aproximación extrema con el objeto motivo de nuestra exploración:

cuanto más se acerca el hombre, cuanto más rodea, acaricia lo que cree que es el objeto de su deseo, de hecho más alejado se encuentra, extraviado. Todo lo que hace por esta vía para acercarse, da cada vez más cuerpo a lo que, en el objeto de dicho deseo, representa la imagen especular.²⁴²

La cercanía nos hace perder de vista el anhelo y la falta que son las verdaderas causas de ese desear. Puesto que “tomamos por la búsqueda y la indecisión propias del deseo lo que es de hecho la realización del deseo. Es decir que la realización del deseo no consiste en ser satisfecho plenamente, sino que coincide con la reproducción del deseo como tal.”²⁴³ La dificultad del sujeto por entender y captar el motivo verdadero de su desear, lo lleva a proyectar en el objeto la causa de dicha pulsión, como sucede de forma clara y directa con la figura del fetiche, en la que cabe preguntarse: “¿qué es lo que se desea? No es el zapatito, ni el seno, ni ninguna otra cosa en la que encarnen ustedes el fetiche. El fetiche causa el deseo. El deseo, por su parte, va agarrarse donde puede.”²⁴⁴

Es así, en medio de esta disyunción entre lo que genera el deseo del sujeto y lo que el sujeto proyecta en la imagen especular como objeto de su deseo, que se desata la angustia. Como él mismo Lacan dice “¿cuándo surge la angustia? La angustia surge cuando un mecanismo hace aparecer algo en el lugar que llamaré, para hacerme entender, el lugar (- ϕ), que corresponde al lugar que ocupa el a del objeto del deseo.”²⁴⁵ Se genera entonces una interrupción en el sostenimiento de la libido que pone en evidencia la falta, es decir la ausencia total de toda norma que le permita a la anomalía existir.

²⁴² LACAN, Jacques. *Libro X. La angustia*. Ob. cit. Pág. 51.

²⁴³ ŽIŽEK, Slavoj. *Mirando al sesgo*. Ob. cit. Pág. 24.

²⁴⁴ *Ibíd.* Pág. 116.

²⁴⁵ *Ibíd.* Pág. 52.

De donde todo parte, en efecto, es de la castración imaginaria, porque no hay imagen de la falta y con razón. Cuando algo surge ahí, lo que ocurre, si puedo expresarme así, es que la falta viene a faltar.²⁴⁶

El deseo se revela entonces como una herida de la realidad, como la manifestación de aquel espacio psíquico interno en el que se define la singularidad del sujeto y que Lacan denomina como lo Real. En él se concentran los deseos reprimidos, las fantasías no elaboradas, los temores no explorados y las angustias no identificadas. Lo Real representa la substancia presimbólica²⁴⁷ que precede los procesos de estructuración del individuo con los que define su lenguaje y, de consecuencia, su propio yo y la realidad externa en la que habita; ese mundo interior del sujeto, irreductible al lenguaje, y sobre el que se fundamenta la elaboración de su capa exterior es lo que conforma lo Real.

Entre lo Real y la realidad externa se establece, por lo tanto, un vínculo de mutua dependencia mediante la cual el sujeto toma posesión de sí mismo y afianza sus herramientas de interpretación y apropiación del mundo circunstante. Cuando la continuidad entre interior y exterior es interrumpida se genera un quiebre en las capas de protección del individuo que deja al descubierto la barrera de separación. Ustedes y yo existimos *dentro*, afirma Bataille, pero “por más simple que sea un ser, no existe un

²⁴⁶ LACAN, Jacques. *Libro X. La angustia*. Ob. cit. Pág. 52.

²⁴⁷ Lo Simbólico, junto a lo Imaginario y lo Real, constituyen los tres ordenes bajo los cuales se constituye el sujeto, según Lacan. Cada uno de ellos está concebido como un aro en intersección con los otros dos; de la forma en que los tres aros se anuden entre sí dependerá el desarrollo de cada individuo. Lo Imaginario, lo Simbólico y lo Real son el eje central de la teoría lacaniana por lo que nos resulta imposible desarrollarlos en profundidad en esta nota. Nos limitaremos por ello hacer una muy breve alusión a cada uno de ellos. Lo Imaginario se desarrolla durante la fase del estadio en el espejo, es decir que se vincula con la capacidad que desarrolla el niño de reconocerse en el Otro por medio de la imagen especular. A partir de este primer momento la imagen gana territorio dentro del sujeto imponiéndose como un elemento fundamental de los procesos de entendimiento y reconocimiento de la realidad. Lo simbólico, por el contrario, se manifiesta en el momento en que dicha imagen es verbalizada y por lo tanto es asociada a la combinación de símbolos que constituyen el lenguaje. Lacan afirma “el inconsciente está estructurado como un lenguaje”, poniendo énfasis, de esta manera, en la necesidad del ser humano de asociar una imagen visual o acústica a un significado. A diferencia de lo que afirma la lingüística, para Lacan la relación entre significado y significante no es fija sino que varía según la experiencia de cada individuo. Por su parte lo Real, como veremos a lo largo del presente trabajo, corresponde con todo aquello que no se puede expresar mediante el lenguaje ni se puede representar bajo un símbolo. Lo real es todo aquello que se mantiene indefinido e impreciso en el interior del sujeto pero que existe en la conjunción entre lo imaginario y lo simbólico.

umbral a partir del cual aparezca el existir *dentro*.”²⁴⁸ Es así como el sujeto se ve intempestivamente invadido por la sensación de lo siniestro, por esa inexplicable ansiedad hacia un vacío y una ausencia indistintas que representan el abismo de su indefinición.

Es precisamente esta experiencia fenomenológica de la barrera que separa lo interior de lo exterior, esta sensación de que lo exterior es en última instancia ficticio, lo que produce el efecto horroroso.²⁴⁹

Se provoca en el sujeto una sensación de pérdida y desprotección, los límites se han descolorido y el caos ha vuelto a florecer.

Es en el mundo de los sueños donde lo Real se revela en todo su esplendor; es en aquella ficción, sin límites ni condiciones, que los deseos más profundos encuentran una salida. Pero la naturaleza onírica de las visiones que aquí se engendran, al igual que sucede con las imágenes de ficción, mantienen a salvo el individuo y, la irrupción de lo Real –que amenaza con destruir la frágil construcción social de la realidad cotidiana– es nuevamente camuflada bajo la imposibilidad de los sueños. Cuando lo imposible se hace realidad, cuando el deseo prohibido o la angustia inimaginable se materializan, lo Real irrumpe en la realidad rasgando el sutil velo de la apariencia que cubre el caos subyacente. “Este lugar, circunscrito por algo que se materializa en la imagen, un borde, una abertura, una hiancia²⁵⁰, donde la constitución de la imagen especular muestra su límite –ahí está el lugar predilecto de la angustia”²⁵¹, dice Lacan. Es ahí donde la inquietante extrañeza hace su aparición y pone en evidencia las fisuras existentes entre el hombre y la realidad.

Georges Bataille en *Las lágrimas de Eros* afirma:

²⁴⁸ BATAILLE, Georges. *El Erotismo*. Ob. cit. Pág. 19.

²⁴⁹ ŽIŽEK, Slavoj. *Mirando al sesgo*. Ob. cit. Pág. 34.

²⁵⁰ Este término utilizado en diversas ocasiones por Lacan es la traducción del término francés *béance*, que significa “agujero o abertura grande”.

²⁵¹ LACAN, Jacques. *Libro X. La angustia*. Ob. cit. Pág. 121.

la lucidez de la conciencia significa el enfriamiento de la pasión [...] La conciencia, en su origen, es frágil –a causa de la violencia de las pasiones –; y se abre paso un poco más tarde, con motivo de su calma momentánea.²⁵²

Es, por lo tanto, en la contención de los impulsos²⁵³ que se hace posible el dominio de lo Real y es con la búsqueda de un orden establecido que se construye “la telaraña simbólica”²⁵⁴ que constituye la realidad. La convivencia de ambos aspectos del individuo es imprescindible en su proceso de construcción de identidad, en su lucha constante por definirse como sujeto distinto y diferenciado del entorno que lo envuelve y que lo sitúa en un espacio y un tiempo determinado. La toma de conciencia de los límites, así como la contradictoria búsqueda de su desaparición, le permiten al individuo una posesión gradual de su propia naturaleza y una aceptación de la fragilidad que domina su ser.

Cada cultura, cada orden de un caos preexistente, es una victoria sobre la muerte, que amenaza la vida. [...] La cultura es la historia de los entrecruces, de los artífices y de los espejos que han permitido que la mente observe lo inobservable, dándole la ilusión de hacerlo propio.²⁵⁵

Todos los actos, los procesos mentales y las intervenciones físicas que efectúa el individuo sobre aquella pantalla de proyección que constituye su realidad exterior, se presentan como formas de llenar el vacío original del campo de lo simbólico, aquel que se ha generado en torno a una ausencia o una mutilación. Como afirma Jean Clair “se diría que desde el origen el miedo a la muerte ha impreso una marca indeleble e

²⁵² BATAILLE, George. *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets editores, 1981, p. 181, [1ra ed. 1961]. Pág. 208 – 209.

²⁵³ Según Lacan es la energía del deseo la que engendra su propia censura; es por este motivo que ésta no debe ser vista como una imposición que llega desde afuera. La pulsión al ser humana pasa inevitablemente por medio del código del lenguaje que se encarga de convertirla en símbolo y, de este modo, asimilarla elevándola a un nivel psíquico superior convertida en deseo. Durante este procedimiento, que traduce la pulsión al código de la comunicación social, pulsión y deseo quedan atados a la red de la lengua compartible. Cfr. LACAN, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica. 1954 – 1955*. Barcelona – Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1984 [1ª ed. 1978]; *El seminario de Jacques Lacan. Libro X. La angustia 1962 - 1963*. Ob. cit; KRISTEVA, Julia. *El porvenir de una revuelta*. Barcelona: Seix Barral, 2000 [1ra ed. 1998].

²⁵⁴ ŽIŽEK, Slavoj. *Mirando al sesgo*. Ob. cit. Pág. 37.

²⁵⁵ CLAIR, Jean. *Medusa*. Ob. cit. Pág. 59. (Trad. de la autora).

inmutable en el alma humana”²⁵⁶, un temor atávico que se reconduce a la percepción del vacío profundo, incolmable y oscuro que acompaña la disolución definitiva de los límites, la continuidad remota de los seres, aquella que nos reconduce a nuestra propia muerte.

Ese abismo es profundo; no veo qué medio existiría para suprimirlo. Lo único que podemos hacer es sentir en común el vértigo del abismo. Puede fascinarnos. Ese abismo es, en cierto sentido, la muerte, y la muerte es vertiginosa, es fascinante. [...] Para nosotros, que somos seres discontinuos, la muerte tiene el sentido de la continuidad del ser.²⁵⁷

Pero lo real no descansa en una inocua inmovilidad y su intrusión en la realidad del individuo, genera grietas y disonancias, abre coyunturas mal selladas a través de las cuales se filtra ese oculto impronunciable que habita su interior.

4.3. En la transición del límite

“Las sospechas y animosidades tribales antiguas y modernas —que nunca se extinguieron por completo y han sido recientemente sacadas del congelador y puestas a recalentar— se han mezclado y combinado con la flamante sensación de inseguridad que se destila de la incertidumbre y desprotección de nuestra moderna existencia líquida.”²⁵⁸

Es el silencio, el vacío, la ausencia, la nefasta incertidumbre frente a lo desconocido, lo imprevisible o lo indomable; es la consciencia de los límites y el temor a experimentar su pérdida; es lo siniestro que desvela la percepción adulterada de nuestra realidad, que quebranta la membrana de protección que la representa y nos traslada a orillas del horror.

²⁵⁶ *Ibíd.* Pág. 60.

²⁵⁷ BATAILLE, George. *El Erotismo*. Ob. cit. Pág. 17.

²⁵⁸ BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido. Acerca de los vínculos humanos*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2005. Pág. 204.

En el diálogo continuo entre el adentro y el afuera, en el intercambio entre lo Real y lo vivido, entre la ficción y la realidad, se construye el individuo, éste define su propia identidad y elabora su propia realidad. En ella se sitúa y opera a partir de la percepción de sus sentidos, puesto que como nos explica Mach en su libro el *Análisis de las sensaciones* “de las sensaciones nace el sujeto”, “lo primario no es el yo sino los elementos (sensaciones)”²⁵⁹ que lo componen. A raíz de las experiencias y el conocimiento adquirido el sujeto elabora sus parámetros de interpretación, aprende a leer y elaborar sus estímulos sensoriales, construye las representaciones de aquel entorno que habita y elabora aquel Yo que ocupa su cuerpo.

A partir de los recuerdos de lo percibido y la asociación de sus sensaciones, el sujeto reconoce su entorno, asimila sus experiencias y otorga sentido a su cuerpo. Las representaciones así constituidas, entendidas según la perspectiva de Mach, “reemplazan o completan los procesos iniciados por las sensaciones” y en virtud de sus características de fuerza y persistencia “devienen el lenguaje de la imaginación y tienden lazos irremisibles entre ésta y la memoria”²⁶⁰. Pero cuando la frontera entre la realidad y la ficción se desvanece y los límites del propio cuerpo parecen no existir, lo íntimo se hace ajeno y lo indeseable o impronunciable se verifica.

Suspendido en la frontera entre el ahora y el ayer, entre lo que se oculta y se desvela, el sujeto pierde los parámetros de referencia de su propio entorno, y frente a su mirada se revela una inquietante extrañeza: se percibe la cercanía de la muerte. La sensación del sujeto es similar a la que se desprende de la idea de estar en el borde, en la frontera entre el final de un campo de acción y el comienzo del otro, en la línea de traspaso donde habita Medusa. Aquel ser espeluznante que Jean Clair describe como:

Efigie monstruosa e inobservable, acampada en las puertas del Hade: es la guardiana puesta entre dos mundos, el de los vivos y el de los muertos, el de las cosas que se ven y el de aquello que no se puede ver. [...] Será inexorablemente ambigua, de aquella terrible ambigüedad que Rilke intuía en la belleza: tan miedosa como seductora, fuente de atracción y de repulsión, como todo lo que

²⁵⁹ MACH, ERNST. *Análisis de las sensaciones*. Madrid: 1925 cit. en CASALS, Josep. *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2003. Pág. 47.

²⁶⁰ CASALS, Josep. *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*. Ob. cit. Pág. 47.

concierna la mirada y el sexo, todo aquello que nos recuerda que hemos nacido y debemos morir, aquel lugar de perenne fascinación y de horror, aquella línea de fractura, aquella fisura que separa en dos los seres vivos así como separa a los vivos de los muertos.²⁶¹

La Gorgona, como lo siniestro, representan, por lo tanto, esa línea de quiebre donde lo familiar se hace extraño y lo oculto se descubre frente a la mirada. Ambos, en cuanto límites, se sitúan en la zona del traspaso sin exceder nunca hacia uno de los dos lados de la frontera: ni el de las certezas ni el del horror. Al igual que la Medusa lo inquietante sólo se presenta como fisura entre dos mundos, como apertura hacia un después suspendido en la indefinición. Bajo la apariencia del orden de la belleza se esconde siempre el caos que recuerda lo informe, la pérdida de los contornos, y la disolución total de las barreras de contención; aquella fusión absoluta del cuerpo con la nada que recuerda la cercanía inexorable de la muerte. La conciencia del límite y la posibilidad de su pérdida es lo que desata la sensación de lo siniestro.

En la actualidad los cambios se suceden unos a otros a velocidades alarmantes con relación a tiempos pasados, la sustitución continua de la tecnología vigente y las novedades que cada una de ellas introduce con su llegada, hacen imprevisible y casi imposible la aprehensión total de todos los componentes que las acompañan, así como las posibilidades que ofrecen y las consecuencias que conllevan. Los avances impuestos por la tecnología digital se extienden a todos los ámbitos de la cotidianidad marcando cambios radicales en los mecanismos de percepción del individuo y por ende, en las relaciones que entabla con su entorno, con sus similares y con su propia naturaleza como ser humano.

Las transformaciones que se viven en todo el mundo a nivel político y social han puesto en crisis las estructuras hasta ahora dominantes, dejando al descubierto un espeso trasfondo oculto, hasta ahora, bajo una aparente capa de bienestar y equilibrio. El aflorar de nuevas realidades trastoca continuamente los principales modelos de comportamiento adquiridos por el ser humano y lo llevan a confrontarse, de una u otra manera, con el otro, con lo desconocido, con aquello no dicho, no

²⁶¹ CLAIR, Jean. *Medusa*. Ob. cit. Pág. 28. (Trad. de la autora).

expuesto y no nombrado. Y como afirma Clair “todo aquello que no puede recibir un nombre desde el exterior se presta a evocar el miedo que duerme dentro de nosotros”²⁶². En la claridad que constituía nuestra cotidianidad ahora se vislumbra lo oculto de lo desconocido, lo no catalogado, no categorizado y como tal no asimilado.

La movilidad ininterrumpida de los parámetros de referencia del individuo dificultan su proceso habitual de auto-definición, sumergiéndolo en una indeterminación constante sobre cada uno de los elementos que constituyen su identidad. Facetas y aspectos fundamentales en el desarrollo del individuo, como lo son la infancia, la familia y las relaciones personales, adquieren significados y perspectivas diferentes a las del modelo anterior, y aprendizajes fundamentales como la distinción entre la realidad y la ficción, lo real y lo ficticio o lo efímero y lo perdurable varían constantemente sin ofrecer aún claves claras de actuación²⁶³.

Sobre la línea de pensadores como Mach o Hofmannsthal –que entre finales del siglo XIX y comienzos del XX ponen en evidencia la manifestación de un proceso de descomposición de las estructuras substanciales de construcción del ser, que conduce a la denominada crisis del sujeto– el pensador polaco Zygmunt Bauman se rehace a la metáfora de la fluidez para describir una modernidad líquida²⁶⁴ dominada por un trasegar constante de expectativas, posibilidades y vínculos donde los referentes de estabilidad dictaminados en el pasado ya han perdido su valencia y los del presente se encuentran aún determinados por la fragilidad de la transitoriedad.

Todos estos fenómenos aumentan el desconcierto del individuo frente a la realidad que habita y frente a los deseos, tendencias y temores que lo constituyen como ser.

²⁶² CLAIR, Jean. *Medusa*. Ob. cit. Pág. 51. (Trad. de la autora).

²⁶³ En este sentido resulta relevante notar como, a pesar de la casi total desaparición de la tecnología analógica, aún nos encontramos en una fase de aprendizaje respecto a lo que implica, desde el punto de vista de la conservación, asimilación y visualización de las imágenes, la potencialidad de la tecnología digital. Afirma Pedro Vicente: “no hemos sido capaces de tener otra mirada. Seguimos mirando igual que antes. Mirar veinte fotos y mirar mil, es muy diferente. Habrá que aprender a consumirlas de una manera distinta como ha sucedido con los libros. Cuando éstos eran pocos, no era fácil acceder al libro y su lectura era más profunda y detallada. Hoy ante la multitud y variedad de textos, la gente no lee un libro, los escanea y desarrolla la capacidad de encontrar la información que necesita sin necesidad de tener ni leerse un libro”. Cfr. Entrevista a Pedro Vicente, anexo II.

²⁶⁴ Cfr. BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003; *Amor líquido. Acerca de los vínculos humanos*. Ob. cit.

Desprovisto de toda certeza sobre el desarrollo de su propia vida y el futuro que lo espera, se halla acechado por la angustia de lo efímero, la intermitencia del presente y el temor a la desaparición que conlleva la muerte.

Se ha perdido la confianza en la solidez del pensamiento heredado por las generaciones anteriores y el presente se construye sobre un terreno de arenas movedizas saturado de ideas y cuestionamientos, donde “el sujeto pasa de ser una unidad a ser una ‘anarquía de átomos’, un producto social y lingüístico, un caos llamado a devenir forma (s)”²⁶⁵. El individuo se sitúa ahora frente a la realidad desde una perspectiva crítica e interpretativa pero, como dice Benjamin, en este oleaje de nuevas formas de ver y entender se hace latente una lejanía siempre mayor del plano de la experiencia:

Una pobreza del todo nueva ha caído sobre el hombre al tiempo que ese enorme desarrollo de la técnica. Y el reverso de esa pobreza es la sofocante riqueza de ideas que se dio entre la gente. [...] Sí, confesémoslo: la pobreza de nuestra experiencia no es sólo pobre en experiencias privadas, sino en las de la humanidad en general. Se trata de una especie de nueva barbarie.²⁶⁶

Una desestructuración de valores y principios que comienza a mediados del siglo XIX con la denominada crisis del idealismo²⁶⁷ y que se extiende hasta nuestros días con una sucesión de quiebres y fracturas de varios de los mitos y certezas presentes en la construcción de las estructuras de poder y de conocimiento del hombre moderno. Escribe Josep Casals,

Se podría dejar sentado lo siguiente: desde el último tercio del siglo XIX (de Marx a Nietzsche, de Baudelaire a Mallarmé, de Manet a Cézanne) arranca un proceso de pérdida de inocencia que se radicaliza en el siglo XX y que lleva a cuestionar los mitos del racionalismo metafísico y del positivismo pero también los del

²⁶⁵ CASALS, Josep. “Imagen, palabra y pensamiento: una visión histórico-filosófica”. Ob. cit. Pág.128.

²⁶⁶ BENJAMIN, Walter. “Experiencia y pobreza” en *Obras*, II, 1, pp. 216 – 221. Madrid: Abada, 2007.

²⁶⁷ Cfr. CASALS, Josep. *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2003; CASALS, Josep. “Imagen, palabra y pensamiento: una visión histórico-filosófica”. en *Fuera del cuadro: cine, palabra e imagen en las artes modernas*. Annalisa Mirizio (ed.). Madrid: Pigmalión Edypro, 2014; BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. México: editorial Itaca, 2003 [1ª ed. 1936]; *Libro de los pasajes*. Akal, 2005 [texto incompleto. 1ª ed. 1983].

romanticismo: un descenso de las alturas del idealismo a la superficie contingente.²⁶⁸

Los puntos de interés del individuo se desplazan ahora hacia nuevos entrecruces relacionales y se abren las puertas hacia diversas formas de aproximación a realidades antes inexploradas. El inicio del siglo XX se ve marcado por “una crisis de los modelos científicos y retóricos clásicos [que] hacen resurgir a menudo viejas categorías retóricas como la de lo alegórico, lo trágico o lo sublime”²⁶⁹. La sensación de desestabilidad se hace sentir en todos los niveles y se visualiza a nivel artístico de múltiples maneras, entre ellas la recuperación de lo monstruoso, lo trágico y lo catastrófico²⁷⁰ así como un cuestionamiento general sobre las formas, usos y valores que debe asumir la creación artística. A lo largo del siglo XX la percepción de la transición se hace cada vez más fuerte, en una alternancia intermitente entre momentos de mayor crisis con momentos de aparente estabilidad – las ondas largas y cortas de la perspectiva histórica–. La fractura traspasa al plano de lo cotidiano y de lo personal, las tradicionales categorías se subvierten y se abre espacio a la heterogeneidad y a la variabilidad²⁷¹.

A comienzos del siglo XXI, con la explosión masiva de la tecnología digital, la imagen se impone de manera contundente como el núcleo de conjunciones entre lo decible y lo

²⁶⁸ CASALS, Josep. “Imagen, palabra y pensamiento: una visión histórico-filosófica”. Ob. cit. Pág. 140.

²⁶⁹ CASALS, Josep. “Entre dos finales de siglo: transformaciones de la modernidad” en *D’art. revista del Departament d’Història de l’Art. Universitat de Barcelona*. N. 22, 1996. Pág. 19.

²⁷⁰ La relación causa – efecto que existe entre los momentos de crisis (políticas y sociales) y la proliferación en el campo de la ficción de monstruos, extraterrestres o figuras demoníacas que ponen en peligro la seguridad del ser humano ya ha sido ampliamente constatada y estudiada. Donde se manifiesta de manera más directa es en el cine y la literatura de ficción, de ahí una afirmación como la siguiente de Román Gubern: “Sobre el carácter sintomático del cine de horror existe ya hoy amplio consenso, cuando se comprueba que sus períodos de máximo desarrollo y originalidad (pues los estereotipos repetitivos han existido siempre) han correspondido a situaciones sociales traumáticas”. GUBERN, Román y PRAT, Joan. *Las raíces del miedo*. Ob. cit. Pág. 11.

²⁷¹ Son décadas marcadas por la explosión del sida, el destape de la homosexualidad y un necesario cuestionamiento sobre la cerrada concepción de género y la habitual división entre hombre y mujer. El modelo tradicional de familia burguesa se desmorona y con ella sus valores asociados de unión y estabilidad. Lo artificial, lo recreado, la desconfianza hacia la invasión de las máquinas se hace latente, dejando en evidencia una crisis frente a las categorías tradicionales y la necesidad de una búsqueda continua de la propia identidad. La televisión, la publicidad y los medios de comunicación masivos se apoderan de su papel dentro de la sociedad imponiendo modelos de comportamiento marcados por la ambición y el consumismos. Todos estos elementos se hacen manifiestos en el ámbito artístico, abriendo nuevas perspectivas de creación volcadas a una relación más estrecha entre creación y creador, entre arte, vida y sociedad.

visible, entre lo imaginable y lo cotidiano²⁷². Los límites físicos se hacen cada vez más efímeros y el deseo de sobrepasar las barreras que condicionan las formas del mundo sensible se instala entre los pensamientos colectivos. En contraposición se diluyen los objetivos de una sociedad de consumo insaciable de experiencias y alternativas de vida, pero en la que la abundancia de posibilidades desemboca en una incapacidad del sujeto de hacer frente a tanta saturación de estímulos. Se desata así esa crisis de la experiencia, ya tematizada por Benjamin²⁷³, y respecto a la cual Agamben escribe:

la experiencia encuentra su correlato necesario no en el conocimiento, sino en la autoridad, es decir en la palabra y en el cuento, y hoy nadie parece disponer de autoridad suficiente como para garantizar una experiencia y, si la posee, no se plantea si quiera la idea de sostener en una experiencia el fundamento de la propia autoridad.²⁷⁴

La distancia ya no es un impedimento para entablar nexos afectivos, profesionales o económicos ni para establecer modelos de actuación universales desvinculados del contexto específico. Pero la desmaterialización del contacto y la, aparentemente, innecesaria confrontación con la realidad del otro asignan a la imagen un rol, que podríamos decir, es demasiado definitivo en la construcción de un modelo de relación de escasos estímulos sensoriales. Se habitan múltiples lugares y se asumen variados roles, dentro y fuera, de la virtualidad. Se recrean vidas paralelas que permiten una expansión del individuo más allá del horizonte material de su propia corporalidad, así como se refuerzan sus esperanzas en la realización de los deseos.

Las barreras geográficas persisten pero el sentido de pertenencia se diluye o se multiplica entre los múltiples países que se habitan a lo largo de la vida y las

²⁷² Cfr. RANCIÈRE, Jacques. *El inconsciente estético*. Buenos Aires: Del estante, 2005.

²⁷³ Al respecto escribía Benjamin: "Pobreza de la experiencia: no hay que entenderla como si los hombres añoraran una experiencia nueva. No; añoran liberarse de las experiencias, añoran un mundo entorno en el que puedan hacer que su pobreza, la externa y por último también la interna, cobre vigencia tan clara, tan limpiamente que salga de ella algo decoroso. No siempre son ignorantes o inexpertos. Con frecuencia es posible decir todo lo contrario: lo han «devorado» todo, «la cultura» y «el hombre», y están sobresaturados y cansados. Nadie se siente tan preocupado como ellos por las palabras de Scheerbart: «Estáis todos tan cansados, pero sólo porque no habéis concentrado todos vuestros pensamientos en un plan enteramente simple y enteramente grandioso»." BENJAMIN, Walter. "Experiencia y pobreza" en *Obras*. Ob. cit. Pág. 219.

²⁷⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Infanzia e storia*. Ob. cit. Pág. 6. (Trad. de la autora).

experiencias que en ellos se construyen. La necesidad de sembrar raíces, establecer vínculos y crear compromisos se mantiene pero ya no se sabe dónde, cuándo, ni cómo es el momento de hacerlo²⁷⁵. Se genera así un desarraigo emocional e ideológico, antes que geográfico, donde nos convertimos en extranjeros de nosotros mismos²⁷⁶.

Ajenos a nuestros procesos internos, apabullados por la infinitud de posibilidades que se perfilan frente a nuestros, ojos día tras día, ya no sabemos cómo adoptar tantos modelos de vida y de comportamiento, ni posicionarnos frente a procesos que se nos presentan como aparentemente ajenos los unos a los otros, y que sin embargo se encuentran siempre, e inexorablemente, en continua dependencia. Nace así aquella figura del extranjero que Kristeva describe como

No pertenecer a ningún lugar, ningún tiempo, ningún amor. El origen perdido, el imposible enraizamiento, la memoria que se sumerge, el presente en suspenso. El espacio del extranjero es un tren en marcha, un avión en vuelo, la transición pura que excluye la parada.²⁷⁷

Se ha perdido la referencia de un modelo estable, se han desmontado las costumbres y los hábitos que marcaron el desarrollo de las generaciones precedentes pero no se ha llegado aún a la afirmación de un sustituto satisfactorio, somos presas de la pluralidad de opciones y de lo imprevisible que conlleva cada elección. “El extranjero, libre de lazos con los suyos, se siente «completamente libre». No obstante, el absoluto de esta libertad se llama soledad”.²⁷⁸

Con la virtualidad la realidad exterior del sujeto deja de ser única para reproducirse en múltiples variantes; algunas realidades se muestran tangibles, necesarias y dominantes

²⁷⁵ Afirma Kristeva siempre en relación al extranjero, entendido no únicamente como la persona que llega desde afuera a vivir en un país ajeno al suyo, sino como la condición constante del sujeto. “Siempre dispuesto a continuar su ruta infinita, más lejos, a otra parte. El objetivo (profesional, intelectual o afectivo) que algunos se fijan en esta fuga desbocada ya es una traición a la extranjería, pues, al establecerse un programa, el extranjero se propone una tregua o un domicilio.” KRISTEVA, Julia. *Extranjeros para nosotros mismos*. Barcelona: Plaza & Janes Editores, 1991 [1ª ed. 1988]. Pág. 14.

²⁷⁶ Cfr. KRISTEVA, Julia. *Extranjeros para nosotros mismos*. Ob. cit.; CACCIARI, Massimo. *Dell'inizio*. Milán: Adelphi, 1990; *Drama y Duelo*. (Presentación y traducción de Francisco Jarauta). Madrid: Tecnos, 1989; *El ángel necesario*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1989.

²⁷⁷ KRISTEVA, Julia. *Extranjeros para nosotros mismos*. Ob. cit. Pág. 16.

²⁷⁸ *Ibíd.* Pág. 21.

en la vida del sujeto mientras otras dan paso a un derroche de fantasías y sueños difíciles de acotar y discernir del campo de la ficción, ambas, sin embargo, se ven forzadas a convivir con la constante maleabilidad del individuo que las genera. La barrera entre la ficción y la realidad se desvanece, los límites que determinan a la una y a la otra se descolocan en la búsqueda continua de su nueva posición. La realidad de las experiencias vividas dista cada vez más de una percepción física de los acontecimientos asignando a la mirada la casi total responsabilidad de su realización. Es la imagen quien da testimonio de la efectiva existencia de lo vivido, pero sobre todo, es gracias a ella que se hace posible vivir la experiencia, sólo a través de ella se conoce y se reconoce lo presenciado, sólo a través de la mediación de la pantalla se hace posible experimentar lo que la inmaterialidad prohíbe sentir.

“Vivimos en una civilización de la imagen” nos dice Cacciari, “el problema, ¿cuál es? Pues que la imagen, ahora, parece que ha dejado de *re-velar*... Cuidado: estoy diciendo re-velar en cuanto que la imagen revela, es decir, muestra, pero al mismo tiempo *vela*, pone de nuevo el velo encima”²⁷⁹. Asimismo, la pérdida de referencias en la que nos hallamos sumergidos, la ausencia de puntos sólidos a las cuales aferrarse para intentar prever un futuro e imaginar un desarrollo plausible de nuestras vidas nos pone frente al emerger de la nada, del vacío inmenso que caracteriza el abismo interior del sujeto y el temor que genera su inmensidad; “es como si, por un momento, la proyección de la realidad exterior se hubiera detenido; como si, por un momento, enfrentáramos el gris informe, el vacío de la pantalla, el ‘lugar donde no tiene lugar nada salvo el lugar’”²⁸⁰.

Pero al vacío de la incertidumbre hay que hacerle frente, es preciso llenarlo, ocuparlo con cosas que nos permitan mantener activa la ilusión y entretener el pensamiento para continuar con la inercia de la cotidianidad sin sucumbir ante la muerte. Pero y “¿si ya no se tratara de oponer la verdad a la ilusión, sino de percibir la ilusión generalizada como más verdadera que lo verdadero?”²⁸¹ como nos cuestiona Baudrillard. Es ahí

²⁷⁹ CACCIARI, Massimo en “‘Yo soy muchos’, dice Europa. Hay que ser capaz de hacerse muchos”. Entrevista con el autor a cargo de Josep Casals y Alicia García Ruiz en *Barcelona. Metropolis. Revista de información y pensamiento urbanos*. Julio- septiembre 2010.

<http://w2.bcn.cat/bcnmetropolis/arxiu/es/page63eb.html?id=21&ui=400#>

²⁸⁰ ŽIŽEK, Slavoj. *Mirando al sesgo*. Ob. cit. Pág. 34.

²⁸¹ BAUDRILLARD, Jean. *El otro por sí mismo*. Ob. cit. Pág. 86.

donde la imagen adquiere peso y la presencia de la fotografía se hace imprescindible. Es a través de ella que se distraen las problemáticas y se entretienen las angustias, se retocan las verdades y se reconstruyen nuevas realidades. Pero es también a través de ella que se alimentan los anhelos, se enriquece la imaginación y se perforan las barreras físicas de la lejanía para abrir ventanas sobre otras realidades y otras historias de vida que de otro modo se mantendrían ocultas en su desconocimiento. En ella se proyectan fantasías y se materializan los deseos. En ella se funden los sentidos y se estimulan los recuerdos de las sensaciones para provocar las ideas e imitar las pasiones.

En un presente carente de certezas y estabilidad, donde los sueños se producen bajo la premisa de la realización inmediata, el tiempo presente se muestra ante el sujeto como un panorama indescifrable, sobrecargado de estímulos y opciones que, en su exceso, lo subvierten y sumergen en un vacío inmenso y desolador por su inagotable efervescencia. Se crean entonces pantallas que velan el deseo y simplifican la conciencia dice Duras, imágenes que cubren todo lo que no se quiere ver, todo lo que no se puede ver, por inexistente o por ausente. Escribe Baudrillard:

En materia de imágenes, la sollicitación y la voracidad aumentan desmesuradamente. *Se han convertido en nuestro auténtico objeto sexual, el objeto de nuestro deseo. Y en esta confusión de deseo y equivalente materializado en la imagen [...] reside la obsesión de nuestra cultura.*²⁸²

Soñamos a través de ellas así como recordamos a través de ellas, puesto que las imágenes son también huella y memoria de la historia, de aquella que se vive en el plano personal como de aquella que se construye como testimonio de un tiempo y un pasado colectivo. Las imágenes son las que muestran lo no visto, lo no presenciado, testimonian la experiencia de quien lo ha vivido y lo ha fotografiado para dejar un rastro de lo sucedido, para despertar reflexiones. No existe la imagen *única*, la imagen *total*, como afirma Didi-Huberman, pero existe la que él llama la *imagen-laguna*. Aquella que, si bien está marcada por el signo de la subjetividad, desde su parcialidad

²⁸² *Ibíd.* Pág. 30.

se hace memoria, se convierte en vestigio de un tiempo y un proceso, trasciende los límites de un final.

*La imagen-laguna es imagen-huella e imagen-ausencia al mismo tiempo. Algo permanece, aunque no es tal cosa, sino un jirón de la semejanza. [...] No es ni la presencia plena, ni la ausencia absoluta. No es ni la resurrección, ni la muerte sin resto. Es la muerte en la medida en que reproduce restos.*²⁸³

Ante la imposibilidad de saciarse de la experiencia del presente –determinada por la imposición de lo efímero, lo inmediato y lo automático– se distrae la frustración con una producción desmedida de fotografías que den testimonio de lo ocurrido, que perciban por nosotros lo no vivido y conviertan en realidad lo deseado. Imágenes que no nos permitan olvidar, fotografías que nos muestren lo que no hemos visto. Ya no cuenta la intensidad de la experiencia sino la satisfacción de haberla realizado y la fotografía está ahí para certificarlo. La fantasía se ha hecho realidad o la realidad se ha mudado al plano de la ficción.

La instantaneidad de la fotografía –tanto desde el punto de vista de su producción como de su percepción– la convierten en el medio por excelencia de una sociedad ansiosa de velocidad. Internet y la tecnología digital nos han mal acostumbrado a la rapidez, a la inmediatez de los resultados, los accesos y las informaciones. Se ha reducido nuestra capacidad de espera y dedicación y nos hemos visto obligados, por el sistema económico, a adaptarnos a un *modus operandi* en el cual no está prevista la pausa, la dedicación, el pleno disfrute del tiempo presente.

El azar, la improvisación de los actos o el descubrimiento casual de la realidad ya no son factores válidos dentro de un mundo guiado por la producción acelerada de capital. Los desplazamientos espaciales y el tiempo requerido para ello son paulatinamente sustituidos por comunicaciones alternativas que también permiten construir redes de contactos, aumentar la producción de dinero o adquirir conocimiento. Se hace, por ende, cada vez más endeble nuestra relación con las cosas

²⁸³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004. [1ª ed. 2003] Pág. 241.

perdurables, con los compromisos a largo plazo o con la idea de elegir una opción a costa del sacrificio de todas las demás. Al respecto Bauman escribe:

Seguir en movimiento, antes un privilegio y un logro, se convierte ahora en obligación. Mantener la velocidad, antes una aventura gozosa, se convierte en un deber agotador. Y sobre todo, la fea incertidumbre y la insoportable confusión que supuestamente la velocidad ahuyentaría, aún siguen allí. La facilidad que ofrecen el descompromiso y la ruptura a voluntad no reducen los riesgos, sino que tan sólo los distribuyen, junto con las angustias que generan, de manera diferente.²⁸⁴

Limitar la propia experiencia de vida a un presente regido por la monotonía de los hábitos es cada vez menos una opción a elegir entre las potenciales alternativas que ofrece la inmensidad de un mundo global. Pero, bajo la presión de una curiosidad insaciable, la percepción directa de los sentidos resulta insuficiente, se asume entonces como imprescindible el refuerzo de la fotografía y se descarta del panorama de las opciones una dedicación pausada y limitada a unos pocos eventos. La prisa desmesurada por el acceso a la información y a la adquisición de nociones que abarquen todos los ámbitos del pensamiento traen consigo la impaciencia por los resultados y la indiferencia hacia los procesos.

Esta transformación constante en medio de la cual nos encontramos nos lleva hacia una nueva forma de construcción del sentido de realidad y condiciona, inevitablemente, las nociones de sujeto e individuo, así como los procesos de definición de identidad. Las relaciones que establecemos con los demás, con nuestro entorno y con nosotros mismos se ven ahora subvertidas por una marea de posibilidades que se disipan en la multiplicidad. Artistas y pensadores, en cuanto protagonistas de esta misma fase de transición, se sumergen en esta condición de incertidumbre, inestabilidad y cambio continuo que caracteriza la contemporaneidad y, desde aquí, cuestionan su entorno inmediato y ponen bajo la balanza de la crítica sus nexos más cercanos, como son su propia familia o incluso su propio yo.

²⁸⁴ BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido*. Ob. cit. Pág. 15.

Es así como toma peso, en medio de la contemporaneidad, el concepto y la modalidad del archivo²⁸⁵, como aquel lugar físico y mental que, a través de la compilación de los restos materiales de un pasado, nos permite reconstruir la narración de una historia personal o cultural. Empieza entonces a ser habitual entre los artistas la tendencia a recuperar, manipular y reinterpretar el propio archivo familiar, o los restos encontrados de vidas y memorias ajenas a las suyas²⁸⁶. Como dice Pedro Vicente

Los tiempos que corren están caracterizados por la falta de identidad e individualidad, todo es muy globalizado. En esa falta de identidad, muchos artistas necesitan buscar en los archivos, escarbar en los álbumes familiares y mirar hacia atrás. Andamos con tanta prisa que en un momento dado es necesario parar para mirar el pasado y ser conscientes del presente.²⁸⁷

Las producciones artísticas buscan por lo tanto despertar consciencias, producir sensaciones y quebrar ese estado de comodidad e inercia en el que fácilmente caemos arrastrados por el peso de la cotidianidad. En el momento en que este cuestionamiento se dirige impulsivamente hacia los temores más profundos del individuo, hacia aquellos que no se pronuncian, ni se verbalizan públicamente, pero se perciben en plena ebullición bajo los aspectos que constituyen la contemporaneidad, es cuando lo siniestro hace su aparición. Oculto bajo lo familiar, lo ominoso, rasga el velo de protección de las apariencias, deja al descubierto las angustias más profundas del individuo y descubre frente a sus ojos el vacío de lo indefinido y lo imprevisible que acompaña su realidad.

Lo siniestro se presenta entonces como una manifestación estética de la condición actual del individuo determinada por la constante maleabilidad de los límites. A través

²⁸⁵ Para el tema del archivo en la contemporaneidad remito a: DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997 [1ª ed. 1995]; FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI, 2009 [1ª ed. 1969]; GUASCH, Anna Maria. "Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar", en la *Revista Materia*. Vol. 5. Barcelona: Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, 2005; *Arte y archivo, 1920 – 2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.

²⁸⁶ Como sucede con el caso de la familia, también en lo que respecta al archivo es enorme la lista de artista que actualmente recurren a él como un elemento fundamental de su trabajo. Nos encontramos así con la obra de artista como Christian Boltanski, Hans Peter Feldan, Iñaki Bonilla, Paco Gómez, Alfredo Jaar, Oscar Muñoz, Rosangela Rennó por nombrar sólo algunos.

²⁸⁷ Cfr. Entrevista a Pedro Vicente. Anexo I.

de sus formas, el espectador es trasladado al borde del abismo y sus sensaciones son instigadas por la percepción de esa indefinición en la que las barreras entre la realidad y la ficción, entre lo externo y lo interno, lo lejano y lo cercano, lo íntimo y lo público se difuminan hacia el gris informe y la construcción del sentido de realidad se aferra inexorablemente a la producción de las imágenes.

Lo siniestro se vincula así a la angustia desatada por esta ausencia de referencias y se manifiesta a través de la imagen como una advertencia sobre la posibilidad de la pérdida. Lo inquietante, por lo tanto, como la expresión del temor hacia la privación del ahora, del tiempo presente, de los afectos y de la propia historia; pérdida del sentido de realidad, de un espacio seguro, estable y concreto capaz de contener al individuo; pérdida del propio “Yo” y de la capacidad de convivir con el Otro y con las múltiples facetas que constituyen al individuo y habitan un mismo cuerpo; temor hacia la pérdida absoluta, temor hacia la muerte.

Al igual que la Medusa lo siniestro nos sitúa en la zona de traspaso, en el intermedio entre la materialidad de la vida y la vaguedad de la muerte. Y así como la Gorgona “reaparece cada vez que el orden normal de las cosas se ve revuelto y amenazado por el caos [y] su miedoso rostro resurge para connotar de terror un orden subvertido, un *mundo al revés*”²⁸⁸, la creación de imágenes que suscitan la inquietante extrañeza proliferan en nuestra contemporaneidad para dar prueba del desasosiego profundo que incumbe al sujeto actual.

Una sociedad sin un modelo de actuación claro –ni en el ámbito político, ni económico, ni de relaciones humanas– es una sociedad sumergida en el intersticio entre un antes y un después, donde la construcción de la propia historia, la búsqueda de los orígenes y la proyección a futuro se hace tan necesaria como indeterminada y donde lo siniestro encuentra su lugar. La muerte se nos presenta entonces como el peor de los enemigos, pero también como el único referente seguro, como el límite absoluto, como la barrera definitiva que marca el final de toda posibilidad.

²⁸⁸ CLAIR, Jean. *Medusa*. Ob. cit. Pág. 107.

PARTE 3

LA FOTOGRAFÍA

COMO EL LUGAR DE LO SINIESTRO

CAPÍTULO 5

Infancia y familia

5.1. Lo siniestro como eco de la contemporaneidad

“¿Por qué es tan inquietante la mirada de este fotógrafo como coleccionista, incluso cuando con su modesta Kodak de bolsillo presenta imágenes nítidas, libres de toda distorsión mecánica, que despiertan en el espectador un desasosiego poderoso?”²⁸⁹

La primera parte del presente trabajo la hemos dedicado a analizar extensamente las implicaciones que tiene, tanto desde el punto de vista de la producción como de la recepción, la relación de la fotografía con la representación o el registro de la realidad.

A partir de varios de los campos de interés de la producción fotográfica, y sobre todo a partir de la delicada cuestión en torno a la naturaleza deíctica de la fotografía, se intentó delinear una primera aproximación al complejo e inagotable debate que existe entorno al vínculo de la fotografía con la realidad y la ficción y al rol que ésta asume, dentro de la sociedad contemporánea, tanto como recuerdo de lo vivido que como representación de lo deseado.

Por su parte, en el apartado anterior hemos querido adentrarnos en el indescifrable mundo de lo siniestro, partiendo desde el revelador ensayo de Freud hasta llegar a sus posibles implicaciones en la incertidumbre que caracteriza nuestra contemporaneidad. Teniendo en consideración las causas principales en las que, según el psicoanalista austriaco, se verifica la sensación de lo siniestro, nuestro análisis nos ha llevado a plantear, de una forma más general, como motivo desencadenante de lo ominoso la percepción del límite y el temor a su posible pérdida. Lo siniestro se ubicaría entonces en la que podríamos denominar como una zona liminar, en medio de la transición entre la realidad y la ficción, entre lo interior y lo exterior, entre lo familiar y lo

²⁸⁹ DE DIEGO, Estrella. *Els cossos perduts*. Ob. cit. Pág. 18.

extraño, entre la necesidad de contención y el deseo de continuidad, entre la vida y la muerte.

A su vez, la fotografía como medio privilegiado en la construcción del sentido de realidad y, del mismo modo, plataforma idónea para la transgresión de la percepción habitual de la misma, se presenta entonces, desde esta perspectiva, como el lugar idóneo para la aparición de lo siniestro. En este sentido resulta significativo constatar la concomitancia que existe entre los momentos de emersión y expansión de la fotografía y la difusión a nivel artístico y teórico del concepto de lo ominoso. Ambos fenómenos han vivido, de forma casi simultánea, épocas de mayor apogeo justamente durante los momentos de transición de un siglo a otro: en una primera fase entre finales de 1800 e inicios de 1900 y una segunda durante las décadas de traspaso del siglo XX al XXI. Si bien, intentar definir el orden de los factores implicaría una investigación a parte de índole sociológica y antropológica, que se sale de nuestro campo de estudio, es interesante hacer notar como ambos fenómenos se ven profundamente influenciados por los procesos de cambio estructural de la sociedad y como, a su vez, ambos repercuten de manera directa sobre la forma de percibir y asimilar la transformación.

En lo que continua intentaremos sumergirnos en esta relación analizando de qué manera lo siniestro se hace eco de estas transgresiones de la contemporaneidad y, cómo mediante la búsqueda de nuevos parámetros de referencia, encuentra en la imagen fotográfica la aliada ideal para dar forma y aspecto a su misma indefinición. Como afirma Giulia Alù,

Lo siniestro –y el sentido de incertidumbre, ambivalencia e inadecuada exposición que implica– se convierte en un ‘aspecto constitutivo y fundamental de nuestra experiencia de la modernidad’ en donde, entre otras cosas, las fuentes visuales juegan un rol fundamental en la grabación, transmisión y circulación de las emociones y los deseos.²⁹⁰

²⁹⁰ ALÙ, Giulia. “Uncanny Exposures. Mobility, Repetition and Desire in front of a Camera” en *Cultural Studies Review*. Vo. 19 No. 2, Septiembre 2013. Págs. 19-41 (Trad. de la autora).

Nuestra atención se dirigirá entonces hacia fotografías en las que abunden más las preguntas que las respuestas, en las que nuestra mirada se sienta aturdida y nuestros sentidos perturbados por el vislumbrar de un no dicho que se esconde detrás de la pantalla que nos es permitido observar. Fotografías que se alejan de una categorización y de una función clara (bien sea periodística, publicitaria, científica o similar) y que se presentan bajo nuestros ojos, tanto como la manifestación visual de una inquietud personal, la de su creador, como la base de un análisis crítico sobre nuestro entorno individual y colectivo.

No se sorprenda por ello el lector si a lo largo de las siguientes páginas se halla nuevamente frente a algunos de los aspectos ya tratados anteriormente, éstos los retomaremos con el fin de desentrañar, a través de las imágenes, las características y la función que adquiere hoy en día una categoría estética tan maleable como la inquietante extrañeza.

5.2. Entre la realidad y la ficción

Como ya hemos dicho varias veces a lo largo de este escrito, en la actualidad la fotografía se presenta como uno de los principales referentes sensoriales de nuestro entorno.

Con la difusión masiva de la tecnología digital y la innumerable cantidad de opciones que ésta ofrece en la recreación del mundo, nos hemos ido acostumbrando a un predominio cada vez mayor de la vista sobre los demás sentidos y hemos ido generando una dependencia casi absoluta a la representación visual de todos los aspectos de la vida. Si bien es cierto que en este proceso el cine y la televisión también han contribuido en gran medida –alimentando a través de las grandes producciones temores, fantasías y deseos de diversas generaciones– creo poder afirmar, sin temor a equivocarme, que actualmente es la imagen fotográfica la que domina nuestro imaginario visual.

Esta producción incontenible de imágenes se ha convertido en la normalidad, apaciguando así nuestra conciencia respecto al valor y al poder que tiene la imagen en la creación de nuevos conocimientos. Como dice Didi Huberman “la aparición de una imagen, independientemente de su ‘potencia’ y su eficacia, nos ‘embiste’ y por lo tanto nos desviste. [...] Estar frente a la imagen significa poner el saber, al mismo tiempo, bajo discusión y en juego”²⁹¹. Sin embargo, el bombardeo visual ha transformado a la imagen en un hábito interfiriendo así en el efecto que genera su aparición.

Vivimos en un tiempo agobiado por la velocidad y la avidez de experiencias donde creemos poder disfrutar finalmente del poder de la ubicuidad y ser partícipes simultáneamente de situaciones que se llevan a cabo, tanto en nuestro entorno inmediato, como a kilómetros de distancia. La tecnología nos ha permitido soñar imposibles y verlos, literalmente verlos, como posibles frente a nuestros ojos: gracias a la rapidez, inmediatez y facilidad con que se produce una fotografía, y al cómodo acceso que tenemos a su posterior manipulación, ya no nos resulta impensable dotar del carácter de realidad cualquier recóndita fantasía.

La extrapolación temporal y espacial que acompaña toda producción fotográfica alimenta una sensación de seguridad y confort necesaria para hacer frente a ciertos aspectos o eventos de la vida que golpean nuestros sentidos y sensibilidades²⁹²,

²⁹¹ DIDI-HUBERMAN, George. “La condizione delle immagini. Entrevista con Frédéric Lambert e François Niney” en ECO, Umberto, AUGÉ, Marc y DIDI-HUBERMAN, George. *La forza delle immagini*. Milán: Franco Angeli Edizioni. Fragmento publicado en la revista digital *DoppioZero*, 31 marzo 2015. (Trad. de la autora).

<http://www.doppiozero.com/materiali/anteprime/la-condizione-delle-immagini>

²⁹² El tema de la distancia espacial y temporal que protege toda producción fotográfica es uno de los aspectos más importantes de toda la disertación teórica en torno a la fotografía y a su rol como testimonio o testigo de realidad. Es un aspecto que ha asumido particular relevancia dentro del ámbito del fotoperiodismo, en el cual, las consecuencias del desfase temporal y la composición espacial de la imagen conviven, de manera determinante, con la posición y el compromiso del fotógrafo con su labor como transmisor de información y productor de memorias colectivas. Dada la complejidad del tema, en este caso no nos embarcaremos en esta discusión, puesto que podría resultar desviante del motivo central de nuestra investigación. Dentro de la amplísima producción bibliográfica dedicada a esta cuestión, recomiendo, para una primera aproximación al tema, los siguientes textos y autores. Cfr. SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara, 2003; DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004; BARTHES, Roland. *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, (9ª ed.). 2004; STEYERL, Hito. “¿Pueden hablar los testigos? Acerca de la Filosofía de la entrevista.” en *Transversal: differences & representations*. EIPCP European Institut for Progressive Cultural Policies, Noviembre de 2003

permitiéndonos así, gracias a la certeza de su limitación, tanto registrar como recrear situaciones de otro modo inabarcables. Lo deseado se materializa dentro de un marco visual y una fracción de tiempo acotada en un instante que le ofrecen al fotógrafo y al espectador el salvoconducto de un final. Es así como las formas de la imaginación se acercan cada vez más a las formas de la fotografía y las fantasías personales encuentran en la producción fotográfica un espacio ideal para desarrollarse, exteriorizarse y tomar vida frente a nuestra mirada y la de un alud de espectadores que certifican su real existencia.

La fotografía se presenta entonces como ese fragmento de tiempo y espacio en el que se hace posible simular una nueva realidad más allá de los límites concretos de nuestra cotidianidad; la imagen fotográfica se exhibe así como una superficie vacía o una pantalla ideal sobre la cual proyectar los propios deseos. Es aquí cuando Lacan viene nuevamente en nuestra ayuda, o más bien, nosotros nos sentimos nuevamente atraídos a recurrir a sus planteamientos sobre la imagen, el deseo y la constitución del propio yo para explicar de qué manera la fotografía se presenta a nuestro parecer como ese aliado ideal para la representación de lo inquietante y lo perturbador que acongoja al individuo activo en esta contemporaneidad.

Como vimos anteriormente, según los planteamientos lacanianos lo Real, a diferencia de la realidad material, se corresponde con el espacio psíquico del sujeto, aquella entidad abstracta en la que se engendran y se difunden los deseos y los temores más profundos del individuo. La realidad, por el contrario, se presenta como una sutil membrana exterior que protege al individuo y sobre la cual, éste proyecta la imagen de sí correspondiente a los sistemas y parámetros generados por la sociedad que habita y da vida a la estructura simbólica del lenguaje. Mientras que el sueño, libre de todo condicionamiento físico y material, se presenta como el lugar de la ficción, donde lo impronunciable, indecible e impensable del sujeto se concretiza y donde los deseos encuentran forma y apariencia.

<http://translate.eipcp.net/transversal/0408/steyerl/es>; "La política de la verdad. Documentalismo en el ámbito artístico" en *Ficcions documentals*. Barcelona: Fundació "La Caixa", 2004; "Documentalismo como política de la verdad" en *Blogs & Docs*. Junio 2009, <http://www.blogsandocs.com/?p=396>.

El lugar de la ficción se presentaría entonces como aquel intervalo dentro de la misma realidad en la que es posible experimentar lo real de los deseos. Aquella fracción de tiempo y espacio donde la certeza de un comienzo y un final marca el transcurrir de los hechos y donde la ausencia de toda contención social libera al sujeto de la represión de su cotidianidad. El lugar de la ficción se presentaría entonces como ese momento previo a abrir los ojos y sentir nuevamente el peso de la realidad.

El espacio que resulta ser de ficción, el espacio entre dos despertares es [...] un espacio donde sólo puede articularse la verdad de nuestro deseo (por lo cual, según Lacan, la verdad “está estructurada como la ficción”).²⁹³

Pero la realidad no es más que una frágil telaraña simbólica, como ama definirla Slavoj Žižek, susceptible de ser rasgada en cualquier momento por la intrusión de lo Real, y a su vez, los deseos que lo habitan no son más que aquella paradoja sin resolución que nos conduce, sin alcanzarlo jamás, hacia el objeto ‘a’ causante de nuestro deseo. Como veíamos anteriormente, según Lacan

Por definición el objeto *a* es percibido de manera distorsionada, porque fuera de esta distorsión, ‘en sí mismo’, *él no existe*, ya que *no es nada más que* la encarnación, la materialización de esta distorsión, de este excedente de confusión y perturbación introducido por el deseo en la denominada ‘realidad objetiva’. ‘Objetivamente’, el objeto *a* es nada, pero, visto desde un cierto ángulo, asume la forma de ‘algo’.²⁹⁴

Es entonces a partir de estas consideraciones que nos atrevemos a plantear una aproximación a la imagen fotográfica como el lugar de la ficción y a la manifestación de lo siniestro, dentro de la misma, como ‘la materialización de ese excedente de confusión y perturbación que rasga el velo de protección de la realidad objetiva’ y deja al descubierto lo Real que habita nuestro interior. Es así como las imágenes recuperan nuevamente su poder de aparición desmontando los saberes adquiridos y las estructuras impuestas por la cultura; frente a la imagen, nuestro lenguaje “es puesto

²⁹³ ŽIŽEK, Slavoj. *Mirando al sesgo*. Ob. cit. Pág. 37.

²⁹⁴ *Ibíd.* Pág. 29.

en discusión, silenciado, suspendido”²⁹⁵. Gracias a la fuerza de la imagen, nuestro lenguaje enmudece por un segundo para dar el paso hacia la adquisición de nuevas ideas y nuevos conocimientos.

Tanto en la fotografía, como en los sueños, es la realidad del sujeto la que da consistencia a las imágenes, pero, tanto en unas como en otras, es gracias a un juego de desplazamientos espacio-temporales que se hace posible su realización. Durante el sueño serán los procesos de condensación y desplazamiento²⁹⁶, teorizados por Freud, quienes jugarán con nuestra percepción, recreando combinaciones improbables entre momentos, personas y lugares pertenecientes a nuestra realidad; en la fotografía, la ficción será resultado del corte espacial que se establece con el marco fotográfico y del desfase temporal, por corto que sea, que se genera entre el momento en que se activa el disparador y el momento en que observamos la imagen realizada.

Por su parte, también será importante recordar que parte de la peculiaridad del objeto ‘a’ es el hecho de mantenerse relegado al espacio presimbólico, es decir carente de un significado y un significante que lo definan verbalmente. Esta exclusión del objeto ‘a’ del campo simbólico, así como el vínculo existente entre el aprendizaje desatado por la percepción de las imágenes especulares y la primera fase del ser humano –durante la cual comienza a perfilar la toma de consciencia de sí mismo–, nos ofrecen un punto más de contacto entre la percepción de lo siniestro y su aparición en las imágenes fotográficas. Nuestra primera relación con el mundo se genera a través de las imágenes, por medio de ellas adquirimos y estructuramos las nociones que guían la interacción con nuestro entorno, y es a partir de ellas que se elabora y asimilan los significados del lenguaje.

²⁹⁵ DIDI-HUBERMAN, George. “La condizione delle immagini”. Ob. cit.

²⁹⁶ La condensación y el desplazamiento son dos de los principales mecanismos psíquicos inconscientes activos por el individuo durante el sueño. Ambos fueron teorizados por Freud por primera vez en *La interpretación de los sueños* (1898). La condensación es el fenómeno “por el cual varias ideas o elementos del contenido latente se reúnen en una sola imagen o representación del contenido manifiesto del sueño. La condensación consiste en la concentración de varios significados en un solo símbolo”, el desplazamiento por el contrario se presenta cuando, “por medio de un deslizamiento asociativo, el sujeto transforma los elementos primordiales de un contenido latente en detalles secundarios de un contenido manifiesto”. Definiciones extraídas del *Diccionario de psicología científica y filosófica* (<http://www.e-torredebabel.com/Psicologia/Vocabulario/Condensacion.htm>) y de *Diccionario Psicoanálisis* (<http://www.tuanalista.com/5/Diccionario-Psicoanalisis.htm>). Cfr. FREUD, Sigmund. *La interpretación de los sueños*. Madrid: Alianza editorial, 1966.

Para continuar con nuestro análisis tomaremos en préstamo parte del diálogo sostenido por los protagonistas de una de las películas más controvertidas e interesantes de la historia del cine, como lo es *Funny Games* (1997), escrita y dirigida por el austriaco Michael Haneke. Ya hacia el final de la película somos testigos mudos de la conversación entre dos de sus protagonistas en la cual uno de los dos le plantea al otro la siguiente cuestión: “Pero la ficción es real, ¿cierto? – ¿Qué quieres decir? – Bueno la ves en la película, así que es tan real como la realidad que ves del mismo modo”.

Sin adentrarnos por eso en un análisis sobre las fracturas y cuestionamientos que plantea la película en torno a la representación de la violencia y al rol que el espectador adquiere en cuanto consumidor del producto mediático, nos limitaremos a hacer uso de esa dualidad sin aparente resolución a la que nos traslada el director y, con una sencilla sustitución de palabras, intentaremos tensar un poco más la cuerda del discurso planteando lo siguiente: “¿Pero la realidad es ficción, la ves en la fotografía, así que es tan ficticia como la ficción que ves del mismo modo?”

En ambos diálogos, tanto en el original como en el que planteamos nosotros, se pone el acento sobre la maleabilidad o la fragilidad de la percepción, así como sobre las reglas, determinadas por la cultura y la sociedad, que estipulan una específica lectura e interpretación de los estímulos sensoriales que recibimos del exterior²⁹⁷. En el mundo occidental nos hemos impuesto referentes concretos sobre cómo observar el mundo y cómo elaborar nuestro conocimiento sobre dichas imágenes. Esto nos ha llevado a adoptar una posición de espectadores de la realidad y de este modo percibir la imagen fotográfica como real. Es así como se genera ese silogismo que nos lleva a considerar la realidad como una ficción: la fotografía retrata la realidad, pero la fotografía es una ficción por lo tanto la realidad es tan ficticia como la fotografía.

²⁹⁷ Con relación a esto basta pensar a todas aquellas anécdotas narradas por exploradores antropólogos sobre el rechazo o la dificultad encontradas en determinadas sociedades para comprender una imagen fotográfica. En aquellas culturas donde la representación realística y bidimensional de la realidad nunca ha estado presente, no se conocen los códigos de lectura fundamentales que hacen posible la interpretación de una determinada composición de líneas y planos como la representación de una persona, un objeto o un lugar. De este modo lo que se ve sobre el papel resulta incomprensible.

En su libro *El acto fotográfico* Philippe Dubois se encarga de guiarnos cautelosamente dentro de las varias vicisitudes que la imagen fotográfica nos plantea de cara a la representación de la realidad. Haciendo énfasis en los aspectos que involucran, tanto el punto de vista del fotógrafo –encargado de observar y seleccionar el objeto motivo de su fotografía– como la perspectiva del espectador, receptáculo de aquella fracción de realidad, el autor nos conduce hacia una cautelosa interpretación de la fotografía como huella de la realidad, para ser más precisos “una huella sustraída a una doble continuidad”, la temporal y la espacial. El autor, por lo tanto, haciendo énfasis en los deslizamientos espaciales y temporales que inevitablemente abarcan la creación fotográfica, evita conducirnos hacia una ingenua relación con el carácter realístico de la imagen fotográfica, induciéndonos por el contrario a tomar consciencia sobre la maleabilidad de lo observado.

El instante fotografiado, nos dice Dubois, “abandona el tiempo crónico [...] *nuestro* tiempo [...] para entrar en una temporalidad nueva, separada y simbólica”²⁹⁸, una temporalidad ajena a la de nuestro día a día, una temporalidad en la que ese trozo de tiempo, que ha salido del mundo, se instala definitivamente en el más allá a-crónico e inmutable de la imagen²⁹⁹. La fotografía se presenta entonces como una entidad autónoma, que en cuanto imagen trasciende los límites físicos de la realidad material y desde aquí nos sitúa, una vez más, dentro de las fronteras del lugar de la ficción.

Pero la fotografía, al igual que cualquier otra creación humana, es el resultado de una selección subjetiva que se encuentra determinada por los intereses, el bagaje personal y el posicionamiento de aquel sujeto que, con la ayuda del aparato tecnológico, ha decidido trasladar, desde su mirada hasta el soporte físico, aquello que su experiencia le ha permitido observar. Gracias a nuestros conocimientos previos sobre esa base material que sustenta toda producción fotográfica (incluida aquella ampliamente manipulada digitalmente) el resultado continuará apareciendo frente a nuestro ojos como un retrato de la realidad, pero en el que esta última aparecerá tan cargada de ficción cuanto la proyección de las apariencias que componen nuestro alrededor.

²⁹⁸ DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico*. Ob. cit. Pág. 148.

²⁹⁹ Ídem.

Como veremos más adelante, en la tercera parte del presente trabajo, esta forma de entender la imagen fotográfica como un lenguaje estrechamente vinculado a la realidad, pero no por ello limitado a duplicar de forma automática el mundo, es una de las prerrogativas que lleva a los artistas a elegir la fotografía como el medio apropiado para recrear sus propias ideas y fantasías. La verosimilitud de la imagen, así como su proceso de producción, convierten a la fotografía en un punto de tregua entre la realidad y la ficción, donde el encuentro entre los dos planos es capaz de romper los esquemas preestablecidos del espectador y desatar en él nuevas formas de observar el mundo. Según la manera en que dicha dualidad es utilizada, varían, evidentemente, las respuestas y las reacciones del espectador frente a lo observado.

A continuación, como una forma de visualizar nuestro discurso, haremos una breve referencia al trabajo de Duane Michals (Pensilvania, USA 1932), quien ha dedicado su proceso artístico, según sus mismas palabras, a la búsqueda y a la representación visual de las ideas, ilusiones y emociones del ser humano. Su obra se incluye en esta investigación como una forma de contraste con los artistas que trataremos más adelante. Con ellos comparte muchos puntos de interés, tanto desde el punto de vista de las intenciones creativas como de las temáticas, pero también se distancia gracias a una manera diferente de abordar dichas temáticas. Su obra difícilmente podría llegar a ser considerada, en su gran mayoría, como inquietante o espeluznante.

El fotógrafo americano afirma:

Mi versión de la realidad considera mi entera experiencia, no es únicamente los hechos que veo y encuentro en la calle, sino que es mi vida emocional, mis temores, mis sueños. Y todas esas cosas son mucho más reales para mí que cualquier cara extraña que pueda fotografiar.³⁰⁰

El carácter intimista que describe el artista se revela en cada una de sus fotografías; trabajos que –desde la sencillez de la imagen y explícitas alteraciones visuales de lo

³⁰⁰ Declaraciones extraídas del vídeo *Contacts Vol. 2: Duane Michals* producido por La Sept, Le Centre National de la Photographie de Francia y KS Visions, Francia [1993]. (Trad. de la autora). <https://www.youtube.com/watch?v=JDY4d-HqWkK>.

retratado— nos sitúan frente a las cuestiones más íntimas del ser humano. Imágenes que nos hablan de la muerte, de la ausencia y de la pérdida; narraciones que nos conducen hacia la duda de las cosas más sencillas de nuestro diario vivir o que nos desvelan, con los más mínimos detalles, la fragilidad de nuestra percepción. Imágenes que nos cuestionan como individuos y como seres compuestos por el entramado de nuestras relaciones afectivas, pero que sin embargo, desde su elaborada narración no quebrantan nuestros sentidos, ni lesionan nuestro equilibrio emocional, sino que por el contrario nos protegen incluso durante la manifestación de nuestros más profundos temores.

Gracias a la ironía y al carácter a veces casi lúdico de algunas sus propuestas fotográficas, así como al acompañamiento verbal que utiliza el artista para introducirnos en sus propios pensamientos, las imágenes de Michals nos guían en medio de ese convulso proceso que es el descubrimiento del propio ser. Sin dar respuestas definitivas, ni eliminar el despertar de la duda, Michals nos ofrece —tanto dentro como fuera de la imagen— breves narraciones que nos acompañan en las sensaciones que despiertan sus ideas fotografiadas. Son fotos narradas, historias que se desarrollan en la sucesión de las imágenes y que de este modo evitan dejar al espectador a la deriva de sus propias inquietudes.

Por medio de sus fotografías, Michals se expone a sí mismo e invita al espectador a observar su mundo personal. Así como se hace posible ver al interior de la casa a través del agujero de la cerradura, las fotografías de Michals nos permiten ver dentro del universo personal del artista. Sus temores, ideas y fantasías se hacen imagen frente a nuestros ojos; nos identificamos y nos cuestionamos a partir de ellas, pero también nos enternece o nos sonreímos con lo allí expuesto, obteniendo así un gran despliegue de sensaciones.

La crítica Christine de Nayaer al hablar de las fotografías de Nougé, uno de los exponentes más emblemáticos del surrealismo, afirma que “el verismo de la fotografía sirve plenamente al propósito del artista, que utiliza los hábitos visuales comunes para

hacer que el absurdo se haga plausible y verosímil³⁰¹. Michals, de un modo todo suyo y con un estilo único, parece apropiarse de esta misma fórmula para ofrecernos profundos cuestionamientos sobre la naturaleza íntima del ser humano. El artista se encarga de reiterar por medio de sus imágenes lo que afirma con las palabras: “Yo soy un reflejo fotografiando otro reflejo. Fotografar la realidad es fotografiar nada”.³⁰²

Fig. 4



Duane Michals, *Self-portrait as if I were dead*, 1970

³⁰¹ DE NAEYER Christine. “La fotografía surrealista a Bélgica entre subversió i poetització de la realitat” en *Els cossos perduts*. Ob. cit. Pág. 37.

³⁰² En la obra *A failed attempt to photograph reality* (1974) el artista Duane Michals escribe: “Qué tontería por mi parte creer que sería de esa manera. Había confundido la apariencia de árboles y automóviles, y gente con la realidad misma, y creí que una fotografía de estas apariencias era una fotografía de ellas. Es una melancólica verdad que nunca seré capaz de fotografiarla y sólo puedo fallar. Soy un reflejo fotografiando otro reflejo dentro de un reflejo. Fotografar la realidad es fotografiar nada.”



Fig. 5 Duane Michals, *Self-portrait*, 1986



The Annunciation Duane Michals 6/25

Fig. 6 Duane Michals, *The Annunciation*, 1969

Fig. 7



Duane Michals, *Bogeyman*, 1973

La realización de fantasías personales (Fig. 6), los temores infantiles (Fig. 7), la figura del doble (Fig. 4 y Fig. 5) y la muerte (Fig. 4) —elementos todos que hemos descrito como factores característicos de lo siniestro— son también los ingredientes que

componen las fotografías de Duane Michals y, sin embargo, su presencia en las representaciones que nos ofrece el artista desatan toda clase de sensaciones y reflexiones en el espectador excepto las del temor o la inquietud.

¿Cuáles son entonces esos factores tan desconcertantes, presentes en ciertas fotografías, capaces de situar al sujeto al borde del abismo de sus más profundos temores? Si la percepción de la realidad se produce mediante un cúmulo de sensaciones y experiencias filtradas en la memoria por medio del encuentro con las imágenes, y a su vez todo aquello que compete las sensaciones íntimas del ser humano carece de una forma definida asociable de manera unívoca a una tipología de representación, ¿tiene algún sentido hablar del imaginario común de lo inquietante; de esa imagen mental mediante la cual nos es posible visualizar en nuestro interior el temor, la angustia, la incertidumbre y desesperanza que genera el encuentro con ese algo que nos es tan cercano y a la vez tan desconocido como puede ser la muerte?

5.3. Lo familiar: íntimo y extraño

Antes de adentrarnos en el análisis específico de las imágenes y los trabajos seleccionados a modo de ejemplo de las hipótesis hasta ahora planteadas, será oportuno hacer una breve introducción a los factores temáticos que determinaron el desarrollo del presente trabajo.

Nuestro interés en las páginas que siguen, será el de analizar de qué manera se materializan, a través de la fotografía, aquellos motivos que Freud ha identificado como las principales causas desencadenantes de lo siniestro. La familia, la infancia, la búsqueda de la propia identidad o el temor a la muerte adquieren forma y se hacen visibles por medio de unas imágenes que, antes que respuestas y conclusiones, insinúan dudas e inquietudes.

Las nociones de lo íntimo y lo público, los estereotipos impuestos sobre la concepción de la niñez, así como los vínculos afectivos que rigen la construcción familiar y, por ende, la del propio sujeto, serán algunas de las pautas de análisis que guiarán la aproximación interpretativa de los siguientes trabajos.

Sin embargo, antes que todo nos gustaría aclarar que, a pesar de que las obras aparezcan únicamente a partir de este punto de la tesis y que la selección de las mismas esté relegada a un número limitado de artistas, han sido las imágenes las que han marcado el hilo conductor del discurso y las que nos han permitido llegar a identificar entre ellas diversos puntos de contacto que han puesto en evidencia el estrecho vínculo que, en la contemporaneidad, une a la fotografía con la manifestación de lo siniestro. A continuación explicaremos el razonamiento lógico que nos ha llevado a acotar la elección en los siete casos analizados y las características propias de cada trabajo a partir de las cuales se desarrolla la elaboración de las ideas. No obstante, antes de empezar es importante especificar que la lista de artistas vinculados con el tema de la familia y la infancia, planteados desde un posicionamiento crítico, no termina aquí. De hecho, en ella podríamos incluir una variedad enorme de fotógrafos igualmente interesados en cuestionar los estereotipos impuestos por los relatos oficiales y analizar la contemporaneidad a partir de sus propias experiencias.

La estructura de análisis elegida para el desarrollo del presente trabajo nos obliga a limitar la elección a unos pocos casos pero, no por ello, quisiéramos dejar de hacer una breve alusión a obras de otros artista estrechamente vinculadas con nuestros intereses. Como es el caso de *Behind the Family Album* (1978 – 79) de Jo Spence³⁰³ en el que, a partir de la reconstrucción de aquellos eventos traumáticos que suelen excluirse del reportaje fotográfico como son la muerte, la enfermedad, los divorcios, etc. y la inclusión de recortes de prensa, la artista cuestiona la institución familiar, a la vez que explora su propia imagen y reivindica la importancia de la fotografía en los medios de comunicación masivos; *Álbum*, publicado en el año 2000, de Ana Casas Broda³⁰⁴ en el que la artista trabaja sobre la elaboración de su propia identidad y su memoria a partir de la relación con su abuela y los restos conservados de su historia de vida; *Anna & Eve* (2005- 20012) de Victoria Sorochincki³⁰⁵ en el que la artista fascinada por la relación entre esta joven madre y su hija, explora a través del juego y la fantasía

³⁰³ Para ver la obra de la artista se remita a su página web: http://www.jospence.org/beyond_family_album/beyond_family_album_thumbs.html

³⁰⁴ Para ver la obra de la artista se remite a su página web: <http://www.anacasasbroda.com/#!album/cuq2>.

³⁰⁵ Para ver la obra de la artista se remite a su página web: <http://www.viktoria-sorochinski.com/images/>.

el complejo vínculo materno y las influencias que éste ejerce en la definición del sujeto; *Family Reflections* de Alfonso Almendros³⁰⁶ donde nuevamente el tema de los roles familiares, la virilidad, las raíces y la inminencia de la muerte se convierten en ejes de exploración de la propia historia y los recuerdos compartidos dentro del ámbito familiar; *Fotografía para Recordar* (1992) de Pedro Meyer³⁰⁷ concebido como un ensayo visual en homenaje a sus padres y en el que se alternan fotografías y vídeos narrados por el mismo artista y a lo largo de los cuales cuenta la historia de vida de sus padres y el lento proceso de evolución de la enfermedad que los llevará hasta la muerte; *Evidence of Things Unseen* (2003) de Simen Johan³⁰⁸ donde el eje del análisis se concentra esta vez en la ficción y la fantasía que invade el mundo infantil, pero explorado desde su lado más oscuro y tenebroso; *The Space Between* (2009 – 2013) de Jennifer Shawn³⁰⁹ en el que la artista explora su cotidianidad y su realidad actual a través de los retratos de sus hijos durante diversos momentos del día. El listado de ejemplos podría alargarse indefinidamente, pero lo que aquí nos interesa es poner de relieve la presencia que tiene en la contemporaneidad la exploración de los temas vinculados con la familia, la infancia, la identidad y la muerte.

El retrato es uno de los géneros artísticos más complejos y rico de nociones artísticas, sociales y culturales que se hayan trabajado a lo largo de la historia del arte³¹⁰. En el

³⁰⁶ Para ver la obra de la artista se remite a su página web: <http://www.alfonsoalmendros.com/family-reflections/>.

³⁰⁷ El proyecto fue bastante novedoso en su momento también por ser uno de los primeros trabajos concebido y producido en CD-Rom, un formato en ese momento aún poco utilizado. Es posible conocer el proyecto completo y su proceso de elaboración en la página web de ZoneZero: <http://www.pedromeyer.com/galleries/i-photograph/indexsp.html>.

³⁰⁸ La obra de la artista se puede ver en su página web: <http://www.simenjohan.com/EarlyWork/index.html>

³⁰⁹ Para ver la obra de la artista se remite a su página web: <http://jennifershaw.net/the-space-between/>.

³¹⁰ Como dijimos al inicio del presente trabajo, en esta investigación no nos adentraremos en el estudio específico de la historia del retrato ni de todas sus implicaciones sociales, estéticas y psicológicas, puesto que dichas nociones abarcan un campo de investigación muy extenso que sobrepasa los márgenes delimitados para esta investigación. Nos limitaremos, por lo tanto, hacer una rapidísima pincelada sobre el desarrollo de dicho género en función de una mejor contextualización de la importancia que tiene, dentro de nuestro análisis, la tradición del retrato familiar. Con relación al rol protagónico que el retrato sigue manteniendo hoy en día dentro de la creación artística, resulta interesante hacer referencia a la actual exposición *Human Interest: Portraits from the Whitney's*

ámbito de la representación bidimensional sus orígenes se encuentran en el campo de la pintura, dentro de la cual ha vivido incontables transformaciones a lo largo de los siglos, contando con un momento de importante afirmación a partir del siglo XVI. Si bien desde sus inicios han estado presentes tanto el retrato individual como el familiar (piénsese sobre todo en los retratos de los mecenas en los costados de las obras religiosas), es sólo desde mediados de 1600 que comienzan a ser comunes las representaciones de ambientes familiares y domésticos, en particular entre el ambiente nórdico de los Países Bajos.

No obstante, como sabemos, el retrato pictórico estaba relegado a un número muy limitado de compradores pudientes que podían permitirse el lujo de contratar para sus servicios a un artista. Es por ello, que sólo a partir de la invención de la fotografía el retrato familiar se hace extensivo al grande público y se impone, poco a poco, dentro del imaginario común de la sociedad occidental. Gracias a la invención del daguerrotipo en la década de los cuarenta del siglo XIX, y posteriormente gracias a la *carte de visite*, inventada por Eugène Disdéri en 1854, los costos de producción de la imagen disminuyen notablemente, así como se aceleran sus tiempos de producción e impresión.

La fotografía marca así el inicio definitivo de una nueva tradición en el concepto de la representación de familia. Y si bien, muchas de sus prerrogativas estéticas se mantienen atadas a la herencia de los retratos pictóricos, la naturaleza misma de la nueva tecnología, así como sus características específicas, dan origen a un nuevo marco de representación social e individual. Como afirma María De los Santos García,

El nuevo formato -la *carte de visite*- y los nuevos procesos –el colodión húmedo y el papel albúmina– vinieron a cubrir la necesidad de imágenes exactas y a buen precio que tenía la burguesía en la nueva sociedad industrial. A partir de los años 50, todo el mundo quiso tener su retrato, y el público de la fotografía creció de manera espectacular en torno a 1858.³¹¹

Collection [27 abril 2016 – 12 febrero 2017] en el Whitney Museum of American Art de Nueva York, dedicada justamente a este género artístico.

³¹¹ DE LOS SANTOS GARCÍA FILGUERA, Ma. “Expansión y profesionalización” en SOUGEZ, Marie-Loup (coord.) *Historia general de la fotografía*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007. Pág. 81.

A finales de 1800, la familia burguesa y su composición clásica de madre, padre e hijos, encuentra en la fotografía el espacio ideal para su reafirmación y conservación. Junto a la configuración de una determinada estructura de relaciones afectivas –marcada por una imposición de roles de influencia católica– la nueva composición familiar se identifica en este nuevo sistema de representación y encuentra en él una modalidad ideal para exhibirse, y así mismo, marcar las pautas del que considera un comportamiento social adecuado. Como dice Fontcuberta,

La fotografía no sólo imponía una cierta estética a la forma de configurar el mundo, sino que contribuía a conformar nuevas categorías éticas [...]. De hecho, la fotografía hacía emerger un nuevo estadio de la conciencia en el que se empezaba a conceder a la tecnología la misión de sancionar valores morales, como la verdad y la memoria.³¹²

A partir de este momento la fotografía actúa como una herramienta útil de aprobación y multiplicación de un modelo que se traspasa de generación en generación, aparentemente sin ninguna alteración hasta bien entrado el siglo XX.

El nacimiento de la familia burguesa, en la edad moderna, se acompaña también de una restructuración del espacio físico del habitar. La casa, concebida hasta este momento como un espacio único, donde tiene cabida tanto el ámbito laboral como el ámbito de las relaciones personales, se transforma poco a poco, con la afirmación de la clase social burguesa, hasta dar origen a lo que hoy conocemos como *hogar*³¹³. Se genera así una separación entre la vida privada y la vida comunitaria y se definen las nociones de lo íntimo y lo público, de lo exhibible y lo secreto.

El hogar se constituye entonces como aquel espacio seguro, acogedor, donde el individuo se siente a salvo y protegido por el afecto de sus seres queridos y donde se desarrolla la mayor parte de su vida familiar. Pero el hogar, será también aquella barrera de separación del mundo exterior, donde ya no es necesario mantener la

³¹² FONTCUBERTA, Joan (ed.). *Estética Fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013 [1ª ed. 2003]. Pág. 9.

³¹³ Como escribe Manuel Delgado “Estamos ante la invención del «hogar, dulce hogar», ese modelo familiar que hace suyo la burguesía y que acabará imponiéndose poco a poco al resto de la sociedad”. DELGADO, Manuel. “La intimidad en crisis” en Cat. expo. *Mirades Impúdiques. Foto-vídeo-film-websits*. (Comisaria Rosa Olivares). Fundació “la Caixa”, Barcelona [13 abril – 25 junio 2000]. Pág. 24.

compostura social, ni adoptar un papel específico frente a los demás, pero sí suplir con unas responsabilidades y unos roles asignados. El interior del hogar se impone como ese espacio donde lo privado y lo personal quedan fuera del alcance de la mirada del mundo exterior y donde se establecen los recuerdos más íntimos del sujeto vinculados a sus nexos afectivos primordiales. “En contraste con la desorientación reinante en un exterior expuesto a vertiginosas inestabilidades, el hogar era el único sitio en que podía formarse una estructura psicológica sólida y donde cada cual aspiraba a ser valorado por lo que «realmente era».”³¹⁴

Es desde esta perspectiva como se generan las imágenes que representan la familia, donde se marcan los estilos y las normas de su aparición y se deciden cuales son los aspectos válidos para salir a la luz, para ser expuestos ante la mirada del público general. Nacen los álbumes familiares y se estipulan silenciosamente entre toda la sociedad los comportamientos, las poses y los motivos imprescindibles que deben componer dicho archivo visual de recuerdos personales. Nacimientos, cumpleaños, aniversarios, cierres de ciclos escolares, etc. son los eventos que ocuparán las páginas de tan preciado libro, mientras sonrisas, abrazos y manifestaciones de afecto entre unos y otros componentes de la familia, serán el factor dominante de la composición.

El álbum familiar adquiere una doble función: por una parte, su uso está reservado para el interior de la casa; serán sus imágenes las encargadas de perpetuar a través de los años la historia familiar, su origen, sus componentes y los momentos especiales que se han compartido y han reforzado ese vínculo parental. Pero a la vez, dichas fotografías deberán cumplir la función de mantener en silencio y oculto a la mirada todo aquello que no se considera digno de ser expuesto, de ser transferido del interior privado del hogar a la mirada abierta del exterior, del presente hacia el futuro.

Los recuerdos dolorosos, las tensiones, los odios, las crisis o las dificultades quedan así excluidos de aquella compilación de fragmentos de historias compartidas y la particularidad de cada hogar termina amoldada a la generalidad de un modelo adquirido. El álbum de familia es dotado de ese carácter casi ‘sagrado’ que lo hace intransferible, único y a la vez igual a todos los demás, puesto que “por un lado

³¹⁴ Id.

contiene fotografías personales, privadas, únicas, singulares; por el otro, son altamente convencionales, comunes, ordinarias y universales.”³¹⁵

Desde ese lejano siglo XIX, cuando se estipulan las primeras normas del retrato de familia dentro del estudio fotográfico, hasta el día de hoy, muchos acontecimientos importantes de la historia de la humanidad han marcado el desarrollo de la sociedad occidental, sin embargo, sólo hasta hace relativamente muy poco tiempo, dichos cambios han empezado a aparecer en la imagen, visualizando así una transformación en la constitución y en la noción de familia. Nuevamente, uno de los factores que ha contribuido a la difusión de dichos cambios, ha sido la llegada de una nueva tecnología, en este caso la digital.

La entrada de la tecnología digital a los hogares significará, ante todo una exacerbación de este modelo del álbum familiar pero también traerá consigo la puesta en evidencia de una crisis en la composición burguesa de la familia y, de consecuencia, en los tan valorados criterios de lo privado y lo público. Las barreras físicas y morales que habían marcado el límite entre lo ajeno y lo íntimo, entre lo exponible y lo reservado, se ven ahora completamente trastocadas por las posibilidades que ofrece la tecnología digital. Internet se filtra dentro de las casas y con él se genera una permeabilidad entre los dos ámbitos de la cotidianidad.

A través de las nuevas tecnologías la intimidad se expone al mundo, o, más bien, se transforma y se disfraza en una apertura autoconsciente hacia lo público, convirtiéndose en exhibitiva y perdiendo en cierto modo el carácter privado en el que radicaría su esencia.³¹⁶

Es entonces cuando interviene la mirada crítica de los artistas. Para ellos también la familia, la fotografía, el álbum familiar, el acceso a la tecnología digital y a internet son elementos que pertenecen a su cotidianidad. En cuanto protagonistas de esta realidad del siglo XXI, muchos artistas se ven en la necesidad de abordar temas vinculados con

³¹⁵ VICENTE, Pedro. “Asuntos domésticos” en cat. *Asuntos domésticos. Christopher Baker, John Clang, Yasmine Eid-Sabbagh y Rozenn Quéré, Andrés Jaque, Yeondoo Jung, Eva & Franco Mattes, Adrian Paci, Xavier Ribas, Shizuke Yokomizo*. Sala de exposiciones de la Diputación de Huesca, en el marco de *Visiona. Programa de la Imagen de Huesca* [28 de noviembre 2014 – 22 de febrero 2015]. Pág. 7.

³¹⁶ LAUDO, Alexandra. “Sobre casas, familias y hogares” en cat. *Asuntos domésticos*. Ob. cit. Pág. 29.

los afectos familiares, así como con la definición del sujeto. En una época donde la distinción entre lo íntimo y lo ajeno es cada vez más convulsa y donde todos los eventos de la cotidianidad son dignos de ser recordados, pero también de ser eliminados, la búsqueda del sentido de lo familiar, de la casa y de la infancia se hace necesaria.

La presencia recurrente de estas temáticas en la cultura visual de los siglos XX y XXI, como hace notar Alexandra Laudo, “probablemente no es sino un reflejo de la importancia que la casa familiar tiene en nuestra cultura y de su función como principio de organización básica de los individuos en la sociedad”³¹⁷.

Gregory Crewdson, Loretta Lux, Sally Mann, Moira Ricci, Ariko Inaoka, Tereza Vlčková y Gillian Wearing, los artistas seleccionados para nuestro análisis, se sitúan en esta realidad, y, desde su experiencia personal, ponen en la base de su producción artística dudas y cuestionamientos sobre la familia y su representación; sobre el profundo vínculo que ata al individuo con su entorno familiar y con ese pasado, directo e indirecto, que se conserva a través de las fotografías del hogar y que marca, de manera ineludible, el desarrollo de la propia identidad.

Desde distintas perspectivas, cada uno de estos siete artistas indaga en los aspectos impronunciados que habitan la intimidad del hogar. La soledad, el temor a la muerte y a la ausencia de sus miembros, la infancia, la búsqueda de una propia identidad que se independice de la forma marcada por la propia familia pero que conserve el vínculo generacional y emocional, puesto que, como afirma Pedro Vicente, “pertenecer a una familia en definitiva, es un símbolo colectivo que acaba por definir nuestra identidad personal”³¹⁸.

En medio de esta búsqueda, hacen su aparición los temores olvidados, los deseos silenciados y las expectativas proyectadas desde y sobre la infancia. Entre fotografías, recuerdos y añoranzas, cada uno de estos artistas desvela los secretos ocultos en la trastienda del modelo familiar impuesto por la sociedad burguesa y –dejando al

³¹⁷ *Ibíd.* Pág. 25.

³¹⁸ VICENTE, Pedro. “Asuntos domésticos”. Ob. cit. Pág. 7.

descubierto lo impronunciable que habita el interior del sujeto— despierta en el espectador la indescifrable sensación de lo siniestro.

En el recorrido lógico que desarrollaremos en las próximas páginas, a través de las obras de los artistas seleccionados, las fotografías de Crewdson ejercerán como la puerta de entrada al interior del hogar, a aquel espacio dentro del cual se originan y se fecundan las bases del sujeto y dentro del cual se experimentan aquellos recuerdos removidos que, al salir nuevamente a la luz, darán vida a la experiencia de lo ominoso.

El hogar, el interior de los espacios reservados a los momentos más íntimos del individuo, como son la habitación o el baño, aparecen ante nuestra mirada en la obra de Gregory Crewdson. El artista estadounidense elimina los muros que protegen la privacidad del hogar y con su serie *Beneath the roses* despliega ante nosotros la soledad y el silencio propios de la intimidad. Pero no son espacios vacíos y sin vida lo que el artista nos invita a observar, sino momentos de vida, instantes de aislamiento y ensoñación en los que sus protagonistas se encuentran desprotegidos y ensimismados dentro del que debería ser su refugio personal.

Con Crewdson cruzaremos entonces la primera barrera y a partir de aquí, con los demás artistas, nos sumergimos en las entrañas del mundo familiar.

Como decíamos, según la teoría psicoanalítica, lo siniestro se origina en relación directa con los temores infantiles. La niñez, en cuanto fase primera de la vida, se desarrolla, en la mayoría de los casos, en el hogar bajo los cuidados familiares. Su importancia en el desarrollo del individuo es innegable, pero también lo han sido los roles y estereotipos a ella asignados. Se dice comúnmente que ‘los niños son la alegría del hogar’, y aunque esto pueda ser cierto, es con este carácter de eterna felicidad, dulzura e ingenuidad con que se ha querido generalizar y representar a la infancia, relegando a un segundo plano el resto de componentes activos en el transcurso de esta importante fase de vida.

Loretta Lux dirigirá nuestra atención hacia ese estereotipo de la niñez y, haciendo uso de sus mismos elementos, presentará ante nuestro ojos retratos de niños tristes, ausentes, de miradas vacías cual autómatas. La dualidad entre la realidad y la ficción

se hará nuevamente presente situando al espectador de estas fotografías justo sobre el límite que separa estos dos mundos. La aparente frialdad y la indescifrable extrañeza de estos personajes irrumpen sorpresivamente la percepción del espectador, incapaz de reconocer en estas caras la familiaridad de los lineamientos marcados por su modelo de niñez.

La incertidumbre sobre el carácter real o ficticio de los niños fotografiados por Loretta Lux, cae también –si bien desde una perspectiva totalmente diferente– sobre los protagonistas de la serie *Immediate Family* de Sally Mann. En este caso la referencia a la familia es evidente, desde el título mismo de la obra, pero es también, en buena parte, uno de los principales motivos de la gran polémica que dichas fotografías desataron en el momento de su difusión.

Las protestas y el rechazo que despertaron las fotografías de Sally Mann se fundaban, en muchos casos, en la inaceptabilidad de la idea que una madre pudiera atreverse a fotografiar y hacer públicas las imágenes de sus hijos desnudos. Nuevamente los estereotipos asignados a los diversos roles familiares –en este caso, tanto el de la madre, como el de los hijos– entraban en contradicción con lo que las fotografías representaban y, de este modo, se convertían en objeto de estupor y desacuerdo por parte de sus espectadores.

Como veremos en detalle más adelante, las fotografías de Sally Mann en efecto desatan ante el espectador sensaciones contradictorias, inquietantes y en momentos desconcertantes, pero la causa de esta incomodidad no será la desnudez de sus protagonistas, sino el desprendimiento del velo de perfección e ingenuidad con el cual se ha querido narrar visualmente la infancia³¹⁹. Sally Mann en sus fotografías deja al

³¹⁹ En este sentido resulta interesante notar el cambio de sentido que adquiere el tema del desnudo infantil a lo largo de la historia de la representación artística y, de forma más radical, a partir del momento en que entra en juego la fotografía. Como hace notar el historiador Philippe Ariès en su libro *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*, si bien en la representación del niño ha estado siempre presente el desnudo como un factor característico, es sobre todo a partir del siglo XVI, con la adopción masiva de la figura del *putto*, por parte de los artistas renacentistas, que el desnudo se convierte en un motivo habitual dentro de la representación de la infancia. Ariès escribe: “La afición por el *putto* correspondía a algo más profundo que la desnudez clásica, y que es preciso atribuir a un amplio movimiento de interés a favor de la infancia.” No obstante, durante esta fase y hasta bien entrado el siglo XVI, la desnudez se limita a estas figuras mitológicas y será sólo a partir de la segunda mitad del siglo XVII cuando la representación de la infancia irá asociada de manera directa con su desnudez: “En lo

descubierto todos los factores que componen al ser humano, desde el dolor hasta el miedo o la rabia, y no nos ahorra en este desvelar ningún elemento fundamental dentro de la historia: ni la temprana edad de sus protagonistas, ni su sexualidad latente, ni su vínculo afectivo con los mismos, ni la manera en que la complejidad humana se hace manifiesta en cada uno de estos niños.

Pero si en el caso de Sally Mann la mirada de la fotógrafa es la de la madre sobre sus hijos, en el caso de Moira Ricci es la hija quien observa a su madre. La inversión en la perspectiva de la visión conlleva también un cambio en el motivo de indagación de cada artista. Ricci irá en búsqueda del tiempo pasado, donde las adversidades y la tristeza del presente aún no se hayan materializado; donde su madre aún se encuentre con vida y ella, la artista, transformada en su doble, pueda advertirla de la catástrofe que la espera.

En Ricci aparece la ausencia, la descomposición del núcleo familiar por causa de la muerte, el temor a la pérdida, al vacío y a la imposibilidad de contrarrestar la inevitable desaparición que trae consigo la llegada de la Parca. Hay por parte de la fotógrafa el deseo de aferrarse a los recuerdos grabados sobre el papel fotográfico; una necesidad de sobrevolar el tiempo para reconstruir la historia de su madre y la suya propia, llenando con su presencia los retazos de vida conservados en el álbum de familia. En el intento por contrarrestar la muerte de su madre también combate contra su propia desaparición.

Pero, como nos enseña Freud, el temor a la muerte y la angustia frente a la pérdida del propio cuerpo se camufla fácilmente bajo la figura del doble. El motivo del *Doppelgänger* –ampliamente estudiado por Otto Rank e innumerablemente presente en historias de ficción de toda índole– se hace presente en las obras seleccionadas de Ariko Inaoka y de Tereza Vlčková.

sucesivo, la desnudez pasa a ser un convencionalismo en ese género y todos los niños a quienes siempre se vestía ceremoniosamente en la época de Le Nain y Ph. de Champaigne, serán representados desnudos.” (Cfr. ARIÈS, Philippe. *El Niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Madrid: Taurus, 1987 [1ª ed. 1960]. Pág. 73). Con la llegada de la fotografía el tema del desnudo adquirirá nuevas connotaciones, en todos los niveles y no sólo con relación a la representación de la infancia, cargándose así de un aspecto de seducción y sexualidad de difícil manejo.

En el trabajo *Erna and Hrfena* de la artista japonesa Inaoka, la figura del doble se acompaña del estrecho lazo familiar que marca el vínculo entre las dos hermanas gemelas. Mediante juegos de composición, de movimiento y actitud, la artista y sus protagonistas simulan efectos especulares, se multiplican y se funden confundiendo la percepción del espectador. A través de un desdoblamiento simulado, las dos niñas se apoderan de la imagen convirtiendo en normalidad la ficción del Doble. No hay en este caso la clásica división del bueno y el malo, del gemelo obediente y el desobediente –que no es más que la fórmula estrella elegida por la ficción para tratar la multiplicidad del sujeto–, lo que la artista explora en este caso, es la complejidad que atraviesa el proceso de construcción de la propia identidad. Mezclada con la figura del doble se encuentra la figura de la hermana vista como un espejo, como un referente directo de la propia historia y del propio lugar dentro del intrincado nexo de relaciones afectivas que componen la familia.

En el caso de Vlčková el trabajo gira en torno a otras cuestiones, concomitantes a las anteriores, pero centradas de forma más directa sobre la doble naturaleza del individuo: por un lado, el yo que se expone frente a los demás y por el otro, el yo interior que se conserva resguardado de toda mirada. En *Two* la ficción se vuelve realidad y la multiplicidad del ser se materializa mediante una duplicación ficticia que nunca no es del todo revelada. La artista manipula la realidad y recrea digitalmente el doble de cada uno de sus retratados, pero al espectador no se le concede jamás el privilegio de la verdad y, en medio de esa incertidumbre, se desata en su interlocutor la angustia y la ansiedad que caracterizan lo siniestro.

El análisis concluye con la obra *Album* de Gillian Wearing donde el tema de la búsqueda de la propia identidad vuelve a tomar el protagonismo, pero esta vez, ya no desde una referencia directa a la figura del doble, sino desde la perspectiva del vínculo familiar. Los orígenes, los lazos afectivos, las huellas grabadas sobre el sujeto por sus antecesores y que van marcando el desarrollo paulatino de la identidad personal son todos elementos puestos bajo análisis por la artista, a través de la recuperación de las fotos de su propio álbum familiar.

Como en el caso di Ricci, también en Wearing el archivo privado de la familia se convierte en una fuente primordial de su propia investigación. Lo privado se hace exhibible, las fotografías de la propia historia, conservadas con celo dentro del hogar, abandonan este espacio privilegiado para pasar al ámbito de lo público y exponerse así a miradas ajenas a aquellos recuerdos. Nuevamente hay, por parte de la obra, una invitación a atravesar los muros de la privacidad y hacernos partícipes de unas historias de vida que no nos corresponden. Esta vez, sin embargo, no somos testigos de un mundo interior, simulado y recreado por medio de la fotografía, como pasaba en el caso de Gregory Crewdson, sino que lo expuesto pertenece a un mundo real que ha sido transformado y alterado por la mano del artista.

Como vimos, en Loretta Lux, Sally Mann, Ariko Inaoka y Tereza Vlčková la infancia se sitúa en el núcleo de la reflexión y, si bien en los dos últimos casos no sea éste el punto de central de la obra, no deja de ser significativo que ambas artistas hayan seleccionado figuras infantiles para tratar un tema tan complejo y lleno de elementos psicológicos vinculados con lo siniestro como es la figura del doble.

En Ricci y Wearing es el álbum familiar el que rige la elaboración del proyecto artístico y el que nos guía, así de manera directa, hacia el interior del complejo ámbito familiar.

La infancia y la familia se presentan entonces como fuentes inagotables de experiencias y procesos personales determinantes para la formación del individuo. Representan la primera fase de vida del sujeto y como tal el origen de todos aquellos deseos y temores removidos que alimentarán posteriormente la manifestación de la inquietante extrañeza.

El análisis que sigue a continuación no se propone como un estudio de fotografía comparada sino que, por el contrario, se desarrolla a partir de la lectura de una obra en concreto de cada uno de los artistas seleccionados. De este modo, las imágenes se presentan como ejemplos a través de lo cuales desentramar los factores característicos lo siniestro y sus posibles formas de representación por medio de la fotografía artística.

5.3.1 Gregory Crewdson

Al inicio de su texto *The Unconcept* Anneleen Masschelein se pregunta: “Cómo puede lo siniestro convertido en código, tanto para el artista como para la audiencia, seguir produciendo lo inesperado, salvaje y no domesticado característicos de lo siniestro?”³²⁰ La obra de Crewdson parece querer dar respuesta a esta pregunta. El fotógrafo, mediante una labor meticulosamente estudiada y absolutamente perfeccionista, se dedica a explorar aquellos códigos del lenguaje visual que el cine ha sabido generar e imponer en los mecanismos de recepción del espectador, para desencadenar en él la ansiedad típica de lo inconcluso y lo inquietante, haciendo de la instantaneidad y el silencio de la fotografía su mejor aliada.

La obra de Gregory Crewdson (Brooklyn, 1962) es uno de aquellos casos emblemáticos en los que el desencadenar de una sensación entre atracción y rechazo, característica del suspenso, es inequívocamente buscada por el artista y cuidadosamente recreada por medio de un hábil dominio de la composición e iluminación de cada uno de los elementos que componen la imagen.

A través de sus fotografías el artista americano nos sumerge en un mundo habitado por los silencios y los fantasmas personales y en los que la imagen cobra vida dotando de apariencia lo indecible de la cotidianidad. Luego de sus primeras obras enmarcadas por la búsqueda de una recreación verosímil de sus fantasías y una primera exploración del paisaje característico de los suburbios norteamericanos, Crewdson se dedica a abordar, de forma espectacular, la representación de los secretos y los temores que anidan en la mente humana y que cautelosamente se ocultan en el interior del hogar. Como él mismo afirma “lo que me interesa es utilizar la iconografía de la naturaleza y el paisaje americano como subrogados o metáforas de la ansiedad psicológica, del temor o el deseo.”³²¹

La representación visual de lo imprevisible y lo oculto de las sensaciones humanas se impone como el eje conceptual de las que serán, hasta el momento, sus más

³²⁰ MASSCHELEIN, Anneleen. *The Unconcept*. Ob. cit. Pág. 6.

³²¹ Gregory Crewdson en MORROW, Bradford. “Gregory Crewdson”. Entrevista publicada en la revista *Bomb*. Versión digital (trad. de la autora). <http://bombmagazine.org/article/2090/gregory-crewdson>

representativas series fotográficas: *Twilight* (1998 – 2001), *Dream House* (2002) y *Beneath the roses* (2002 – 2008)³²². A partir de ellas la obra de Crewdson se desarrolla a través de la búsqueda de una perfecta compenetración entre el ambiente que da origen y acoge a sus sujetos y las pasiones inconfesables que invaden sus pensamientos.

Muchas veces me han preguntado mi relación con los suburbios... Me interesan como metáforas de la ansiedad psicológica, el temor, o el deseo. Todo cuanto hay en mis fotografías [...] tiene que ver con mi propia *psique*. Es una manera de investigar mi vida interior. Tomo ciertos tropos como el hogar suburbano o los aspectos del paisaje y proyecto en ellos un significado, un sentido personal.³²³

La magnitud y la potencia del impacto visual de las obras de Crewdson son el resultado de una elaboración muy compleja y dispendiosa extremadamente cercana al mundo del cine, tanto como proceso creativo que como resultado estético. Sin embargo, el estilo y la aproximación artística del fotógrafo es deudora de innumerables influencias provenientes de todos los campos del arte, entre ellos evidentemente también la fotografía y la pintura³²⁴.

Sin embargo, será la obra del pintor Edward Hopper (New York, 1882 – 1967) la que probablemente tenga un mayor impacto en su forma de concebir y utilizar los espacios dentro de la composición de la imagen. Bajo su influencia, Crewdson se apodera del paisaje de la cotidianidad familiar desde una perspectiva simbólica, convirtiendo dicho espacio en una metáfora del estado emocional del individuo. Del mismo modo que el

³²² Las tres series fotográficas se presentan como un corpus artístico sumamente compacto y unitario que se desarrolla a lo largo de diez años seguidos de trabajo y dentro del cual se hace difícil, en ciertas ocasiones, distinguir la particularidad que distingue a cada una de ellas. Sin embargo *Beneath the roses* (2002 – 2008) es sin duda alguna la serie más compleja a la que se enfrenta el artista, tanto desde el punto de vista de la producción como de las simbologías que abarca. Es por ello que nuestro análisis se centrará principalmente en las fotografías de esta serie.

³²³ Gregory Crewdson en MORROW, Bradford. "Gregory Crewdson". Ob. cit. (Trad. de la autora).

³²⁴ Respecto a las influencias estéticas que han macado su obra y su aproximación al paisaje urbano estadounidense Crewdson afirma: "Yo respondo a estos fotógrafos [Walker Evans, Robert Frank, Lee Friedlander y William Eggleston] y a otros como artistas que han reinventado la iconografía del paisaje americano, y haciéndolo han creado un mito o una ficción. Cuando yo menciono dichos fotógrafos, con frecuencia se genera una cierta confusión, porque ellos (los espectadores) no logran ver cómo mis fotografías se relacionan con esa tradición de fotografía documental. Yo no creo hacer esta distinción entre fotografía de ficción y fotografía documental. **Al final todas las fotografías son construcciones subjetivas, y son poderosas porque sugieren una visión del mundo.**" SLOAT, Ben. "A conversation with Gregory Crewdson". Ob. cit.

pintor americano, Crewdson atraviesa las barreras físicas impuestas por las paredes de las casas y traslada su mirada desde el exterior del entorno residencial al interior del hogar³²⁵.

Inspirándose en la flexibilidad creativa de la pintura, pero aferrándose al efecto de veracidad de la fotografía, Crewdson construye a través de sus imágenes mundos ficticio que bordean la realidad, donde la especificidad de los lugares elegidos se contrapone a una mirada abierta y generalizadora de un entorno urbano, tan concreto como anónimo, que busca ser reconocido y adoptado como propio por quien quiera que se aproxime a su visión.



Fig. 8 Gregory Crewdson, *Brief Encounter* de la serie *Beneath the roses*, 2006

³²⁵ En el ensayo inédito *Mirando al interior: la influencia de Edward Hopper en la obra de Gregory Crewdson* de Arola Valls, la autora desarrolla una interesante relación entre la obra del pintor Edward Hopper y Gregory Crewdson poniendo en evidencia los diferentes aspectos estilísticos e iconográficos en los que se delata una notoria influencia del pintor sobre el fotógrafo. Entre los aspectos más evidentes de este estrecho diálogo creativo se encuentra justamente la representación de los suburbios residenciales americanos, marcada por una visión emocional y psicológica de la sociedad estadounidense. Valls escribe: “Ambos autores comparten un mismo escenario, la vida urbano-rural norteamericana, escenario que a pesar de estar sujeto en la propuesta de Crewdson a un importante salto temporal no ha sufrido por ello un cambio sustancial en la forma de ser abordado. La esencia de un marco espacial interpretado bajo la perspectiva de un estado de ánimo pervive pese a las décadas que separan ambos autores. América sigue siendo en la fotografía de Crewdson ese lugar inhóspito desde un punto de vista psicológico que evidencia el carácter de la cultura estadounidense.” Texto inédito disponible en: <http://positivodirecto.org/index2.html>.



Fig. 9 Gregory Crewdson, *Untitled (Railway children)*, de la serie *Beneath the roses*, 2003

A través de situaciones características de la vida familiar, las fotografías de Crewdson nos trasladan a una realidad oscura, inquietante, llena de preguntas y emociones no resueltas, donde los personajes se hallan sumergidos en el silencio de sus propios pensamientos o sorprendidos por la imposibilidad de comunicar la complejidad de sus sensaciones. “Trato de crear estas situaciones de aparente cotidianeidad, donde hay todavía un sentido subyacente de misterio y asombro”³²⁶, nos dice el artista.

El interés de Crewdson hacia la manifestación visual de lo siniestro, entendido bajo la definición freudiana se hace latente en cada una de las fotografías que componen la serie *Beneath the roses*. Su atracción desmedida hacia “la tensión que se provoca cuando lo familiar se dota con un sentido de fantasía”³²⁷ lo lleva a explorar su mundo interior y su imaginario personal en búsqueda de la creación de una imagen perfecta, capaz de transmitir en un segundo las ambivalencias que invaden el universo interior de cada sujeto.

³²⁶ Gregory Crewdson en ALBERTO, Martín. “Busco el sentido de una belleza complicada. Entrevista a Gregory Crewdson” en el diario *El País*, sección Babelia. 22 de abril 2006. Versión digital. http://elpais.com/diario/2006/04/22/babelia/1145660767_850215.html.

³²⁷ Ídem.



Fig. 10 Gregory Crewdson, *Untitled (Blue Period)* de la serie *Beneath the roses*. 2005

La aparente contraposición entre lo familiar y lo desconocido son puestos en relación directa con la fusión de la realidad y la ficción que ofrece la fotografía. De este modo, Crewdson da origen a escenas que se hallan en perfecto equilibrio entre el realismo y la fantasía y que desde su ambigüedad trastocan nuestra sensibilidad.

En cada una de mis fotografías estoy profundamente interesado en crear tensión; entre lo doméstico y lo natural, entre lo normal y lo paranormal, entre lo artificial y la realidad o entre lo que es familiar y lo que es misterioso. Es lo que podemos llamar un interés en lo siniestro: lo terrorífico y lo familiar.³²⁸

Son fotografías que se desarrollan en medio de la noche o en aquella fase de transición, entre el final y el comienzo del día, cuando la soledad inunda las calles y el silencio ahoga los sonidos. Momentos de vida iluminados apenas por alguna ligera fuente de luz, natural o artificial, que discreta y casi sin intención nos desvela los secretos contenidos en la intimidad de unos sujetos ajenos a nuestras miradas. Por medio de estos contrastes de luces y sombras, de luz y oscuridad Crewdson juega con el espectador, desvelando y ocultando al mismo tiempo los secretos contenidos en la imagen.

³²⁸ MORROW, Bradford. "Gregory Crewdson". Ob. Cit.



Fig. 11 Gregory Crewdson, *Untitled (Twin beds)* de la serie *Beneath the roses*, 2006

La luz, elemento de por sí fundamental en cualquier proceso fotográfico, se hace presente en la obra de Crewdson como una protagonista más determinante en el desarrollo de los eventos. Interfiere en la escena como un código narrativo encargado de transportar al espectador a aquel lugar de transición entre el antes y el después que determina el suceder de las acciones y que, para el artista, se encuentra perfectamente representado por el encanto de lo irresuelto que caracteriza al crepúsculo³²⁹.

Fotografías que ilustran la tensión de lo inconcluso y el instante previo al desenlace de los hechos, imágenes que se presentan claramente como la petrificación de un momento de vida que el disparo fotográfico ha extraído del fluir de los acontecimientos, impidiéndonos, a actores y espectadores, conocer el final de la historia³³⁰. En esta imposibilidad de conocer el desenlace de la historia y verse

³²⁹ Cfr. Gregory Crewdson en HELMORE, Edward. "The witching hour" en el diario *The Guardian*. Sección: Photography. 4 de octubre 2006. Versión digital. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2006/oct/04/photography>.

³³⁰ "Aunque mi trabajo está influido por el cine, la imagen fija me gusta. Me interesan las limitaciones de la fotografía por su capacidad de presentar una imagen completamente congelada, donde no hay antes ni después. Intento utilizar esa limitación como fuerza. Mis fotografías capturan momentos aislados sin pasado ni futuro; una posibilidad imaginaria planea sobre ellas como si fuera una pausa

inevitablemente suspendido en el límite entre la realidad y la propia fantasía se dispara en el espectador la experimentación de lo ominoso.

Las imágenes de Crewdson dejan en evidencia ese aspecto selectivo de la fotografía que expone frente a la mirada una visión sesgada de la realidad y deja en la oscuridad de lo invisible los contornos de la escena. La inevitable tendencia del sujeto a completar los vacíos de su percepción lo llevan inevitablemente a proyectar en lo no visible de la imagen las fantasías y temores grabados en su inconsciente como huellas de su propia experiencia. De este modo el espectador revive la ansiedad generada por la emersión de los recuerdos removidos y la manifestación de lo siniestro se hace patente.

Fig. 12



Gregory Crewdson, *Untitled* de la serie *Dream House*, 2002

Los hogares recreados por Crewdson corresponden con nuestro imaginario común de la casa de la familia burguesa; habitaciones que se sitúan en la media, sin lujos ni precariedades, escenas cotidianas de vida familiar donde, sin embargo, lo que domina es el peso de los pensamientos y el deseo de la soledad. Sus figuras ensimismadas

elocuente que juega con la fuerza narrativa de la fotografía.” Gregory Crewdson en ALBERTO, Martín. “Busco el sentido de una belleza complicada”. Ob. cit.

buscan refugio en un más allá fuera de la imagen y sus miradas dispersas en el vacío quebrantan nuestras expectativas frente a la seguridad que nos sugiere la idea del hogar.

Fig. 13



Gregory Crewdson, *Untitled (The mother)* de la serie *Beneath the roses*, 2007

La recreación minuciosa de cada una de las escenas que componen sus fotos se enmarca dentro de una tendencia fotográfica iniciada a finales del siglo XX y definida por el estudioso francés Dominique Baqué como fotografía erudita³³¹. A través de la recuperación del efecto estético de la obra dichos fotógrafos se oponen a una concepción de la imagen fotográfica estrechamente ligada a la captura directa de la realidad y conciben sus obras como la recreación visual de sus propias fantasías. El mismo Crewdson al referirse a su proceso creativo afirma:

Intento crear un sentido de belleza complicada, no una belleza que sea puramente seductora o elegante. Mis imágenes residen en el choque entre mi necesidad irracional de hacer un mundo perfecto y la imposibilidad de

³³¹ “La fotografía erudita se sitúa en el polo antagónico del azar creativo característico de una de las tendencias más hegemónicas de la década de los 90’s, aquella basada en la defensa de lo trivial y lo íntimo desde una construcción estética fundamentada en el descuido técnico y compositivo.” Cfr. BAQUÉ, Dominique. *Photographie plasticienne, l’extrême contemporain*. París: Éditions du Regard, 2007. Pág. 89. (Trad. A. Valls).

conseguirlo. Quiero provocar una tensión psicológica con determinadas ansiedades, miedos o deseos.³³²

Desde esta perspectiva Crewdson se apodera de la modalidad de trabajo característica del cine y adopta tanto su sistema productivo como su estética y su lenguaje. De este modo, el artista logra por una parte, recrear a la perfección los detalles que componen sus fantasías y otorgarle a la superficie todo el poder evocativo característico de la belleza y el equilibrio clásico³³³. Y por otra, gracias a la adopción de la estética del cine sus imágenes transmiten en el espectador, sin margen de duda, la certeza de la existencia de mundos subterráneos que se esconden bajo la aparente armonía.

Sus escenas nos remiten constantemente a un mundo en vilo entre la vela y el sueño, entre la ficción y la realidad, en donde nos sentimos identificados con la cotidianidad e insignificancia del momento representado pero del mismo modo nos sentimos absolutamente extraños entre tanta familiaridad. Es una situación que conocemos, a la que el cine nos ha acostumbrado a lo largo de su historia gracias a las obras de los grandes maestros del suspenso. Directores como Alfred Hitchcock, Orson Welles o David Lynch³³⁴ navegan como clandestinos entre estas imágenes y preparan el terreno de nuestra percepción adiestrándonos en la identificación de lo inquietante y lo tenebroso.

En las imágenes de Crewdson no hay un desarrollo temporal de los hechos rítmicamente acompañado por la música, ni hay una cámara en movimiento guiando el recorrido de nuestra mirada hacia la vida íntima de los protagonistas. Pero con todo y esto, la detallada recreación de los espacios, las poses de los personajes e inclusive el punto de vista desde donde observamos lo ocurrido nos recuerda constantemente

³³² ALBERTO, Martín. "Busco el sentido de una belleza complicada". Ob. cit.

³³³ "La fotografía erudita propone la elaboración de un discurso teórico sofisticado construido y avalado desde la tradición pictórica y desde la apuesta por la vuelta de valores formales y compositivos basados en la 'estética de la belleza'". VALLS, Arola. *Mirando al interior*. Ob. cit. Pág. 4.

³³⁴ Las referencias de Gregory Crewdson a David Lynch y Hitchcock aparecen frecuentemente entre las entrevistas realizadas por el artista, en las que no se cansa de reconocer en ambos directores una influencia fundamental en el desarrollo de su trabajo. La visión de la película *Blue Velvet* de Lynch, marcó en palabras del artista, un cambio radical en su forma de entender la representación de la vida local americana, así como los colores, la iluminación y la historia de clásicos del cine de suspenso como son *Vértigo* o *Psicosis* de Hitchcock reaparecen como citas en varias de sus fotografías.

que, por más que hablemos de fotografías, lo que se presenta frente a nuestros ojos es una perfecta imitación de la realidad. Todo lo que vemos, percibimos e intuimos desde nuestra entrometida posición de voyeurs es una pura ficción y, en cuanto tal, nos sentimos tranquilos de observar, contemplar y disfrutar.

Fig. 14



Gregory Crewdson, *Untitled (Woman stein)* de la serie *Beneath the roses*, 2002 – 2008

Ventanas, puertas y espejos desvelan ante nuestros ojos ese mundo que se encuentra más allá de la superficie; son aperturas hacia la intimidad del sujeto, invitaciones a atravesar lo evidente de la realidad para descubrir las verdaderas pulsiones, deseos y temores que habitan en el interior del sujeto. Maurizio Calvesi, hablando de espejos y reflejos, afirma

El símbolo, como el espejo, *revela*, y en este sentido cada espejo, como cada símbolo es mágico. De hecho el espejo se usa para ver lo que sin él no podríamos ver, como nuestro rostro, o alguna cosa que está fuera de nuestro ángulo visual. Fuera de nuestra perspectiva; o fuera de nuestro espacio temporal, fuera de

nuestro tiempo. [...] Es por lo tanto comparable a nuestra imaginación, a nuestra mente, a nuestra *alma*.³³⁵

Y es bajo esa lectura que parecen estar presentes los espejos en las fotografías de Crewdson; al igual que las ventanas, que siempre han simbolizado en la pintura clásica, la apertura hacia el exterior y hacia nuevos mundos, en *Beneath the roses* la superficie del espejo nos revela lo que la imagen no muestra, simboliza la existencia de un otro yo igualmente presente en la escena pero ajeno al que ocupa la habitación (Fig. 14 y Fig. 15). La duplicidad del sujeto y su propio desconocimiento se insinúan así entre la imagen, dejando nuevamente al espectador la incerteza de la respuesta.

Fig. 15



Gregory Crewdson, *Untitled* de la serie *Beneath the roses*, 2005

Pero como sucede con la luz, también marcos y puertas cumplen en la serie de Crewdson una labor ambivalente y se disponen dentro de la imagen como formas de transición: son a la vez la barrera y la apertura entre nuestro espacio como espectadores, es decir la realidad, y el espacio privado de los personajes, es decir el lugar de la ficción.

³³⁵ CALVESI, Maurizio. "Lo specchio, simbolo del simbolo" en *Lo specchio e il doppio. Dallo stagno di Narciso allo schermo televisivo*. Torino. Molle Antonelliana [24 junio – 11 octubre 1987]. Milán: Fabbri Editore. Págs. 33 – 35. (Trad. de la autora).

En *Birth* (Fig. 16) esta situación se hace evidente y el juego de puertas, marcos y ventanas parecen querer alertar al espectador sobre su posición de voyeur, de observador que mira sin ser visto, al que se le invita a entrar por aquellas puertas y ventanas abiertas frente a sí, pero al que también se le recuerda que se encuentra fuera del plano de la ficción³³⁶. Una representación que en este caso se encuentra doble y triplemente enmarcada: en un primer momento, por los límites físicos de la fotografía, en un segundo momento por los postes de madera al borde de la imagen y en un tercer momento por la puerta y la ventana abiertas hacia el interior doméstico de la escena. Los continuos *mise en abîme* de ventanas y puertas alientan un diálogo rico de referencias entre el adentro y el afuera, entre el interior y el exterior en el que, cual cajas chinas, se encajan, una detrás de otra, toda una serie de aperturas hacia realidades que se escapan a nuestra experiencia perceptiva y que sólo podemos intuir o imaginar.

La idea del límite se hace nuevamente evidente situando al espectador en la zona de traspaso entre el adentro y el afuera, entre lo público y lo privado, entre la realidad y la ficción. Como afirma el artista,

en mis imágenes la narrativa existe en el instante entre un momento y otro. Acaba de suceder algo. O algo está por suceder. Y entre el antes y el después hay un momento de reflexión [...] Deseo que quien lo observa lo experimente en manera personal, en un modo que tenga un significado para él dentro del contexto de su propia experiencia del mundo.³³⁷

En su obra *Credson* nos abre las puertas del mundo personal e íntimo de sus personajes y de esta manera nos hace partícipes de la profunda incertidumbre y

³³⁶ El juego de puertas, ventanas y marcos que utiliza el fotógrafo dentro de sus imágenes, para dar cabida a escenas de vida doméstica e íntima, delatan una vez más las diversas referencias clásicas que recorren la obra de *Credson*. La pintura se presenta desde este punto de vista como una gran maestra en la construcción de múltiples puntos de vista dentro de la imagen y en la concatenación de los diversos planos de la historia dentro de un mismo espacio. La inclusión de ventanas y puertas entreabiertas que sugieren al espectador lo que se encuentra del otro lado, recuerda los mecanismos ya explorados en su momento por los pintores flamencos del siglo XVII, interesados, también ellos, en recrear su mundo cotidiano y privado, y explorar los límites creativos de la pintura. Así mismo, y sin necesidad de ir tan lejos, en este uso de las ventanas como marco de observación ideal para un *voyeur* curioso de secretos de vidas ajenas se hace evidente las referencias a la obra pictórica de Edward Hopper.

³³⁷ Gregory *Credson* en GLAVIANO, Alessia. "Gregory *Credson*". Ob. cit. (Trad. de la autora).

desolación que invaden los momentos fotografiados, una tristeza que –si bien no es la nuestra– no nos resulta del todo ajena e incluso nos recuerda, en ciertos casos, nuestra propia soledad.

Fig. 16



Gregory Crewdson, *Untitled (Birth)* de la serie *Beneath the roses*, 2007

Es ahí en ese instante que dura la imagen, en ese proceso de producción fotográfica, por largo o corto que sea, donde toman forma los deseos más profundos, donde afloran, desde el interior del sujeto, las pasiones más desgarradoras e impensables, las fantasías más impronunciables. “Cada fotografía es siempre y únicamente ese instante, pero se convierte inevitablemente en esa historia que es cada quien”³³⁸. A través de sus fotografías el fotógrafo logra materializar sus sueños, tomar distancia de sus propios pensamientos y observar con los ojos abiertos las imágenes que se han producido en su interior. Entre los límites de este marco impuesto se recrean mundos paralelos pero también se abren ventanas hacia el abismo interior del observador.

Mediante las imágenes toman forma y color las fantasías del creador, así como las del espectador encuentran en aquel espacio la pantalla ideal para la proyección de sus

³³⁸ Gregory Crewdson en *Brief Encounters*. Documental. Dirección: Ben Shapiro, Producción: Zeitgeist Films. Estados Unidos [2015]. (Trad. de la autora).

propios deseos. “Es algo invisible en términos de motivación o reacción. Muy probablemente es más un momento interior lo que busco capturar y evocar en los demás”³³⁹, declara Crewdson.

La fotografía aparece así como un momento suspendido en el tiempo en el que se vislumbran los deseos contenidos en lo Real. Un espacio temporal delimitado por el inicio y el final de la pose, durante la cual cada quien es libre de representar un ideal codiciado en su imaginación. Del mismo modo que en los sueños, los anhelos más variados, consciente e inconscientes, brotan mediante la imagen y asumen, también en este caso, un aspecto de realidad. Una vez tomada la fotografía, regresará el transcurso normal del tiempo y la ficción, que ha dado vía libre a la manifestación de lo Real, quedará desarmada para permitir recrear nuevamente la sutil membrana que constituye nuestra realidad.

5.3.2 Loretta Lux

Cuando “lo fantástico se produce en lo real o cuando lo real asume enteramente el carácter de lo fantástico” es una de las definiciones que Freud nos ofrece para describir la sensación de lo siniestro, pero es también una afirmación que podríamos adaptar perfectamente para explicar las fotografías de Loretta Lux³⁴⁰.

Lux, alemana nacida en Dresde en 1969 y de formación pintora³⁴¹, lleva más de una década dedicada a explorar fotográficamente el complejo mundo infantil. Agobiada por la materialidad de la pintura, abandona poco a poco dicha técnica y se sumerge en la exploración de la fotografía y de las herramientas que ofrecen las nuevas tecnologías digitales. Será en este nuevo ámbito visual donde logrará desarrollar su

³³⁹ Gregory Crewdson en GLAVIANO, Alessia. “Gregory Crewdson”. Ob. cit.

³⁴⁰ Para conocer la obra completa de la artista se remite a su página web oficial: <http://www.lorettalux.de/>.

³⁴¹ En 1990 Lux es aceptada en la Academia de Artes Visuales de Múnich donde finaliza su formación como pintora en 1996. Durante unos años continua experimentando con la pintura hasta que en 1999 decide abandonar totalmente esta técnica y comenzar el proceso de creación que la llevó hacia su producción actual. En el 2005 es galardonada por el International Center of Photography de New York con el premio Infinity Award of Art, uno de los premios de fotografía más importantes de la actualidad.

particular estilo, caracterizado por un equilibrado compromiso entre la libertad creativa de la pintura y el efecto de realidad específico de la fotografía.

Fig. 17



Loretta Lux, *Isabella*, 2001

No obstante pinceles, lienzos y óleos ya no hagan parte del proceso creativo de la artista, su obra se mantiene fuertemente vinculada, tanto desde un punto de vista conceptual como estilístico, a la tradición pictórica de los grandes maestros del arte. Las referencias a la tradición retratista –iniciada en el Renacimiento y mantenida con grande auge hasta el siglo XVIII– se delatan en innumerables elementos de sus composiciones, otorgándole a sus retratos un extraño tono entre anticuado y moderno. La tersa y pálida piel que caracteriza a sus personajes, las extremidades ligeramente más alargadas de lo normal así como el potente uso de los colores, nos

recuerdan los polémicos retratos manieristas de artistas como Bronzino, Pontormo o Parmigianino³⁴². Pero a su vez, la pose de los retratados y su vestimenta teñida de épocas pasadas nos enseñan un recorrido visual que va desde los retratos de finales del *Quattrocento*, hasta las escenas familiares y domésticas pobladas de niños y adolescentes de pintores como Joshua Reynolds o Jean-Honoré Fragonard³⁴³.

Del mismo modo, la obra de Lux se ve alimentada por la tradición del retrato fotográfico de estudio realizado a partir de finales del siglo XIX, donde las austeras poses de los retratados dialogan con fondos pintados que simulan grandes paisajes del mundo clásico. Su aproximación a la fotografía también es deudora de la influencia de la escuela fotográfica alemana fuertemente marcada por la precisión, el minimalismo y la rigurosidad impuestas por la obra de Hilla y Bernd Becher, así como por la catalogación de tipos humanos llevada a cabo por August Sander. Como afirma Kristin Jones, en el artículo dedicado a la artista en la revista *Frieze*: “Lux nacida y educada en Alemania parece haber absorbido de esta tradición la sensación de que únicamente la superficie y las circunstancias pueden ser reproducidas a través de la fotografía, por este motivo no representa la vida interior de sus sujetos”³⁴⁴; concepto de por sí ya desarrollado años atrás por Kracauer al referirse a la creación cinematográfica y a la función de la misma³⁴⁵.

La obra de Lux se construye, entonces, a través de una muy profunda y crítica reinterpretación de los diversos cánones visuales mediante los cuales se le ha ido otorgando, a lo largo de los siglos, un rostro y un valor a la infancia dentro de la sociedad occidental. La artista, a través de los mismos parámetros impuestos por la tradición artística y el lenguaje publicitario, descompone de manera sutil y casi perversa los principales estereotipos iconográficos y sociales con los que se ha

³⁴² Agnolo Allori llamado il Bronzino (Italia 1503 – 1572); Girolamo Francesco Mazzola llamado il Parmigianino (Italia 1503 – 1540); Jacopo da Pontormo (Italia 1494 – 1557).

³⁴³ Joshua Reynolds (Reino Unido 1723 – 1792); Jean – Honoré Fragonard (Francia 1732 – 1806).

³⁴⁴ JONES, Kristine M. “Loretta Lux” en *Frieze magazine*. Issue 83. 5 de mayo 2004. Versión digital (trad. de la autora). <https://frieze.com/article/loretta-lux>.

³⁴⁵ El escritor alemán en su libro *Teoría del cine* defiende una producción cinematográfica encaminada a evidenciar la realidad física de los acontecimientos, en la que no tengan cabida una ficción y unas fantasías donde ocultar la frustración de la cotidianidad. Cfr. KRACAUER, Sigfried. *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 1989 [1ª ed. 1960].

construido el imaginario colectivo de la niñez³⁴⁶ y nos ofrece un panorama tan ensoñador como desolador.

Fig. 18



Loretta Lux, *Troll 1*, 2000

Sus fotografías se construyen a partir de la dulzura y el candor típicamente asociados a la infancia. Sus sujetos son niños de rasgos delicados, piel suave y vestimentas de pálidos color pastel; pequeños individuos que se presentan ante a nosotros fuera de

³⁴⁶ Al respecto, resulta interesante notar como los principales referentes estilísticos de la artista se encuentran enmarcados en una franja temporal que va desde mediados del siglo XV hasta pleno siglo XVIII, período durante el cual, según el historiador Philippe Ariés, nace y se afianza definitivamente en la cultura occidental la concepción de la infancia, hasta ese momento relegada a un segundo plano, cuando no directamente ignorada. Este paulatino proceso de reconocimiento de las particularidades de la infancia se ve reflejado en las formas que asume su representación dentro de la tradición artística. Afirma Ariés “El tema de la Santa Infancia no dejará, a partir del siglo XIV, de amplificarse y diversificarse: su éxito y su fecundidad atestiguan el progreso, en la conciencia colectiva, de ese sentimiento de la infancia que sólo una atención especial puede aislar en el siglo XIII, y que no existía en absoluto en el siglo XI [...] El artista recalcará los aspectos graciosos, sensibles, ingenuos de la pequeña infancia.” Para más adelante concluir especificando que “el descubrimiento de la infancia comienza en el siglo XVIII, y podemos seguir sus pasos en la historia del arte durante los siglos XV y XVI”. Cfr. ARIÉS, Philippe. *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Ob. cit. Págs. 61 y 74.

un tiempo y un lugar, ensimismados y perdidos entre sus propios pensamientos y a la vez, absolutamente dueños de su ser. Imágenes que se apoyan en la tradición, que nos remiten hacia categorías que ya conocemos o hacia formas, colores y composiciones que nos son familiares pero que alteran nuestra tranquilidad. Loretta Lux juega con las imágenes y de paso con nuestra percepción. Nos presenta composiciones que deambulan entre la fotografía y la pintura, entre lo dulce y lo inquietante, entre lo que conocemos y lo que no entendemos.

La perfección de las formas alimenta la fantasía de una recreación artificial de la realidad y sus niños, cual autómatas contemporáneos engañan los sentidos desatando el temor de lo *unheimliche*.

Entre más miramos las fotografías de Lux, más incómodos nos sentimos. Estos preciosos y serios niños, con su piel de porcelana y ropa de época, están tan vacíos e idealizados como lo están los autómatas. Extraños en tierra extraña, son tanto más inquietante cuanto más familiares, modestos y perdidos.³⁴⁷

La forma de aproximación de Lux a las imágenes, y por ende al mundo visual que la rodea, está fuertemente permeada por la pintura, es decir por una modalidad de trabajo intencionalmente construida sobre la base de la ficción. En ella se componen los planos, se construyen las figuras y se seleccionan las tonalidades. Son imágenes en las que se hace explícita una necesidad de recrear y redefinir la realidad acercándose a ella desde una perspectiva diferente a la de la automática repetición.

En Lux encontramos nuevamente una concepción de la fotografía que desborda su habitual función testimonial para convertirse en una herramienta útil para la creación de sus propias fantasías. Gracias a la tecnología digital la artista logra dar a sus imágenes fotográficas la misma libertad creativa hasta entonces reservada a la pintura, adjudicando a la realidad de partida una función de simple referencia visual. Como explica Fontcuberta:

La fotografía digital ha desmaterializado a la fotografía, que deviene hoy información en estado puro, contenido sin materia. [...] La fotografía se libera de

³⁴⁷ ALETTI, Vince. "Loving the Alien" en *The Village Voice*. 17 de febrero 2004. Publicación digital (trad. de la autora). <http://www.villagevoice.com/arts/loving-the-alien-7140852>.

la memoria, el objeto se ausenta, el índice desvanece. [...] La cuestión de representar deja paso a la construcción del sentido.³⁴⁸

Este nuevo uso de la fotografía se hace evidente en el trabajo de Lux desde todos los lados posibles. Sus retratos no son concebidos como formas de registrar y conservar el recuerdo de estos sujetos durante su infancia, sino que por el contrario, es su aspecto de infantes en general lo que los lleva a habitar dichas imágenes y a convertirse, de este modo, en metáforas de una idea más amplia y general que desborda las características individuales de cada uno de ellos. "Mi trabajo no es realmente acerca de estos niños" explica la artista, "son más como actores en una película. Se les puede reconocer, pero están alejados de su apariencia real, yo los utilizo como metáfora de la inocencia y el paraíso perdido."³⁴⁹

Y es justamente en este ejercicio de despersonalización donde se concentra la maestría de su trabajo artístico. Sus fotografías se ven así habitadas por unos seres confusos, irreconocibles e incatalogables, que navegan entre la ternura y el temor, entre el presente y el pasado, entre la realidad y la ficción, entre la vida y la muerte. Seres carentes hasta de su propia sombra, donde la perfección de las formas, la delicadeza de los lineamientos y la uniformidad de la luz descomponen la mirada desatando en el espectador una aterradora desconfianza.



Fig. 19 Loretta Lux. *Dorothea*, 2001



Fig. 20 Loretta Lux. *Study of a boy – 2*, 2002

³⁴⁸ FONTCUBERTA, Joan (ed.). *Estética Fotográfica*. Ob. cit. Pág. 12.

³⁴⁹ BARING, Louise. "I use children as a metaphore for a lost paradise" en *The Telegraph*. Sección Cultura. 12 de marzo 2005. Versión digital (trad. de la autora) <http://www.telegraph.co.uk/culture/3638552/I-use-children-as-a-metaphor-for-a-lost-paradise.html>.

Sus obras parten de unos sujetos físicamente vivos, que pertenecen al entorno cercano de la artista y que por lo tanto hacen parte de su universo personal³⁵⁰, pero los niños que vemos en estas fotografías ya han abandonado su cuerpo para convertirse en el envoltorio de las fantasías de Loretta Lux.

La producción de cada una de estas obras es el resultado de un dispendioso trabajo, que puede durar entre dos y tres meses, y en el que la imagen es concebida como la combinación de una serie de elementos. Figura y fondo son producidos cada uno por separado y luego hábilmente puestos en relación mediante el pegante digital. A partir de una imagen mental la artista construye su obra final; por una parte, busca a sus modelos y los dispone según su voluntad, sobre fondos blancos o neutrales, por la otra, recurre a fotografías, dibujos y apuntes de paisajes elaborados durante sus viajes a lo largo de Europa y con ellos construye los fondos de los espacios que albergarán a sus protagonistas³⁵¹.

El proceso final, resulta de este modo, en ciertos sentidos más cercano al *collage* que a la misma fotografía, o que incluso a la pintura, y le otorga a la totalidad de la imagen un cierto sabor que recuerda al surrealismo³⁵².

La imagen adquiere en la obra de Lux la forma de «un montaje psíquico», tanto temporal como espacial, que le permite poner en relación ideas y sensaciones ocultas en el inconsciente y que, bajo la asociación de una única visión, adquieren sentido y realidad. Espacios anodinos, sin tiempo y sin lugar, habitados por maniqués y estatuas

³⁵⁰ Todos los modelos utilizados por Loretta Lux son hijos de sus amistades, por lo tanto son personas con las cuales la artista establece un vínculo afectivo y ve crecer a través de los años. De hecho, en más de una fotografía es posible reconocer al mismo modelo en diferentes etapas de su niñez. No obstante la despersonalización la artista que hace de estos sujetos, por medio de la manipulación de la imagen, resulta interesante notar como en más de una ocasión, no sólo mantienen sus nombres sino que además al ser reconocibles en diferentes edades, la obra artística termina asumiendo una valor semblante al del álbum familiar.

³⁵¹ La artista nunca trabaja a partir de bocetos previos. Antes de empezar una imagen siempre tiene una fotografía mental clara de lo que quiere, entonces selecciona un modelo y un fondo acorde a su fantasía. Cfr. ALETTI, Vince. "Loving the Alien". Ob. cit.

³⁵² Desde ese punto de vista resulta peculiar notar una cierta cercanía con el proceso adoptado por uno de los principales representantes del surrealismo como es Max Ernst. Al respecto Foster escribe: "Ernst no rechazó la pintura simplemente porque era paternal y tradicional; más bien, iba 'más allá' de ella para llegar a los procedimientos del *collage*, considerándolos maneras más efectivas de transformar el principio de la identidad." Cfr. FOSTER, Hal. *Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008 [1ª ed. 1993]. Pág. 149.

carentes de vida y que sin embargo simulan una presencia humana cargada de ingenuidad, son utilizados por la artista como formas de evocar el vacío generado por la pérdida.

Fig. 21



Loretta Lux, *Girl with Marbles*, 2005

La artista transfigura la realidad y camufla bajo ligeras deformaciones su propio entorno con el intento de trascender la individualidad de su vida y generar emblemas más generales sobre la infancia y el lugar que ésta ocupa dentro de los procesos de construcción del individuo. Por medio de sus imágenes emerge nuevamente ese deseo manifestado por Man Ray de apropiarse del automatismo de la máquina para atravesar la superficie de la apariencia y traer a la vista lo oculto de las sensaciones:

Man Ray dice querer una revolución a partir del descubrimiento de un deseo ignoto y común, lo cual corresponde con el automatismo inherente al cine o la fotografía por que el un ojo funciona con carácter inconsciente mostrando

estratos humanos ocultos y haciendo que la «la personalidad del operador» devenga secundaria; lo que no significa que no preceda al resultado selección alguna.³⁵³

Bajo un minucioso control de cada uno de los detalles que dan vida a la imagen³⁵⁴, Lux recrea una época pasada, que le es tan propia como ajena, un momento de la vida, en teoría pleno de ilusiones y posibilidades, que sin embargo ya ha pasado y del cual no se conservan sino vagas sensaciones. “La infancia es una parte importante de la vida y la que más la determina. Durante la infancia aprendemos a vivir en este mundo. Pero la infancia no puede repetirse y eso es en muchos sentidos una desgracia. Es trágico.”³⁵⁵

Lux afirma, los niños fotografiados “son reminiscencias de mi propia niñez sin ser por eso autobiográficos”, son todos hijos de amigos, muchos de los cuales “me recuerdan amigos que tuve cuando era pequeña” y agrega más adelante, en las fotografías “intento recrear cosas de mi memoria”³⁵⁶. En la búsqueda del anonimato y la incorporeidad de estos niños se delata el rechazo, la frustración y la desilusión de la artista por una infancia triste y desoladora vivida en la Alemania del Este³⁵⁷. Es así, como en un juego de realidad y ficción, Loretta Lux da vida a seres tristes y desoladores que en medio de su dulce belleza inquietan nuestra mirada y nuestros propios recuerdos sobre la infancia.

La artista nos provoca, pone a prueba nuestros esquemas visuales y nuestra sensibilidad. Nos presenta unos niños absortos, de miradas perdidas y ausentes que, desde su ingenuidad y candor, trastocan perversamente nuestros sentidos. En ellos se ha perdido todo rastro de vitalidad o de energía y la palidez de su tez se ha apropiado de los delicados rasgos y la suavidad de las formas, haciéndonos dudar sobre la

³⁵³ CASALS, Josep. *Constelación de pasaje*. Ob. cit. Pág. 227.

³⁵⁴ El control que ejerce Lux sobre la imagen abarca cada una de las fases de producción, desde la elección de los modelos hasta sus peinados, poses y vestimenta. En todos los casos Lux se niega a fotografiar a los niños con su propia ropa, despojándolos así de su identidad individual, sin embargo, en muchas ocasiones, los viste con la ropa utilizada por ella durante su infancia.

³⁵⁵ Declaraciones de Loretta Lux en TULLY, Nola. “Carefully Composed Inconsistency” en *The New York Sun*. Sección Arts & Letters. 12 de mayo 2005 (trad. de la autora). Artículo disponible en la página web de la artista: <http://www.lorettalux.de>

³⁵⁶ Declaraciones de Loretta Lux en ALETTI, Vince. “Loving the Alien”. Ob. cit.

³⁵⁷ Respecto a su niñez en la Alemania del Este Lux afirma “Me molesta profundamente el hecho de haber crecido allí,” dice ella. “Ser forzado a fingir ser un poco comunista era degradante.” Cfr. BARING, Louise, “I use children as a metaphore for a lost paradise”. Ob. cit.

veracidad de sus cuerpos. El efecto siniestro se hace patente en la visualización de estos seres que se deslizan entre lo vivo y lo inerte, en los que el “don de vida tiene como contrapartida la angustia por la fragilidad”³⁵⁸ de su irreal naturaleza infantil.

Fig. 22



Loretta Lux, *Maria*, 2001

Fig. 23



Loretta Lux, *Lois 2*, 2000

Se hace entonces latente la necesidad de preguntarnos si aquello que vemos es la fotografía de un ser real de carne y hueso o si nos hallamos frente a la imagen de pequeñas criaturas artificiales. Seres cibernéticos, meticulosamente contruidos para imitar la realidad, seres inanimados que toman vida y que cual autómatas contemporáneos nos sumergen en la perturbadora indefinición del engaño. ¿Son reales esos niños o son nuestra Olympia contemporánea, la amenaza de una duplicidad de la realidad dispuesta a revelarse ficción en cualquier momento?

“Cuando el ojo se engaña, el juicio se divierte en adivinar, e incluso cuando no se intenta engañar siempre hay una especie de adivinación en el placer estético y táctil que procura una forma” dice Baudrillard³⁵⁹. Las fotografías de Lux parecen querer instigar ese impulso a desentrañar la imagen y a atravesar la superficie de las formas para desenmascarar las apariencias de lo que vemos. “Yo no trato de contar una historia sino que prefiero dejar las cosas abiertas. Quiero que los espectadores se dibujen sus propios significados”³⁶⁰.

³⁵⁸ CASALS, Josep. *Constelación de pasaje*. Ob. cit. Pág. 225.

³⁵⁹ BAUDRILLARD, Jean. *El otro por sí mismo*. Ob. cit. Pág. 26.

³⁶⁰ Declaraciones de Loretta Lux en TULLY, Nola. “Carefully Composed Inconsistency”. Ob. cit.

Fig. 24



Loretta Lux, *Study of a girl - 2*, 2002

La artista nos invita de este modo a entrar en diálogo con la imagen, a identificar en ella nuestros propios recuerdos y nuestra propia experiencia, como dice Didi-Huberman “frente a una imagen no hay que preguntarse simplemente qué historia documenta y de cuál historia es contemporánea, sino también qué memoria sedimenta y de cual remoción ella es el regreso”³⁶¹.

Por más que las imágenes delaten su manipulación digital y nos acerquen suavemente hacia la pintura, no dejamos de percibir las como fotografías y por lo tanto como huellas visuales de cuerpos tridimensionales materialmente existentes. Y es ahí

³⁶¹ DIDI-HUBERMAN, George. “La condizione delle immagini”. Ob. cit. (Trad. de la autora).

justamente, en esa dualidad, donde se activa nuestra inquietud, en ese doble juego entre real y artificial, entre ser vivo o ser inanimado que imita la vida.

La figura de la muñeca o del maniquí, tan recurrente en el surrealismo, hace nuevamente su aparición, pero si en un caso como el de las famosas *Poupées* de Hans Bellmer la elección se reduce a una sinécdoque –es la parte por el todo, la muñeca como símbolo de esa fase crucial de la vida habitada principalmente por el juego y la fantasía³⁶², y ahora simplemente ausente– en el caso de Lux se trata de la infancia convertida en su totalidad en una ficción. En ambos casos hay por parte de los artistas un deseo de evocar, de una u otra forma, esa tristeza y nostalgia vinculada a una pérdida, si bien no siempre su nostalgia se refiere a un ideal de la infancia cargado de bienestar, dulzura e ingenuidad.

En Lux sus niños han perdido todo rastro de realidad, son tan verosímiles como un muñeco, tan perfectos como cualquier imitación ricamente elaborada para ser entregada a infantes dispuestos a jugar a la vida real. Pero la pérdida de Lux no se vincula en este caso a un deseo refundido en lo inexplicable del inconsciente, no hay una ansiedad frente a las divergencias entre el cuerpo masculino y el cuerpo femenino, sino que hay un impulso incontrolable por recuperar un cierto control sobre aquella época de la vida en la que justamente abundan la ausencia de los límites físicos impuestos por el cuerpo y la consciencia del devenir.

Esa misma naturalidad que ella anula, mediante un meticuloso y extenso trabajo de manipulación de la imagen, es la que más la atrae y la lleva a fotografiar niños, puesto que “ellos no tienen reservas” afirma, “son los modelos más honestos”³⁶³, “cada artista escoge el sujeto que le gusta, así que yo elijo niños porque es con lo que más me siento conectada”³⁶⁴.

³⁶² El mismo Hans Bellmer en ‘Recuerdos del tema de las muñecas’, texto introductorio a *Die Puppe*, describe la primera muñeca como “un talismán con el que esperaba recuperar «el jardín encantado» de la infancia”. Según Hal Foster “Para Bellmer estas «variaciones» sobre la primera *poupée* producían una volátil mezcla de «alegría, exaltación y miedo», una ambivalencia que parece de naturaleza fetichista.” Cfr. FOSTER, Hal. Belleza compulsiva. Ob. cit. Págs. 263 – 266.

³⁶³ Loretta Lux en SAYRE, Caroline. “Loretta Lux” en *Time*. 29 de mayo 2008 (trad. de la autora). Artículo disponible en la página web de la artista: <http://www.lorettalux.de>.

³⁶⁴ Loretta Lux en TULLY, Nola. “Carefully Composed Inconsistency”. Ob. cit.

Fig. 25



Loretta Lux, *Study of a boy 3*, 2002

Fig. 26



Loretta Lux, *Girl with a Teddy Bear*, 2001

Como cualquier otra forma de reproducción del ser humano también esta imitación y duplicación de los cuerpos oculta nuestro temor atávico a la muerte, nuestra lucha, consciente o inconsciente, por trascender la corrupción de nuestra piel, nuestros músculos, nuestro ser físico. Como afirma Antonio Caronia: “el cuerpo artificial es un reto para la mirada. Cada doble lo es. Su visión es insostenible, porque en él opera una paradoja mortal, una división monstruosa entre la apariencia y la esencia”³⁶⁵.

Resulta aún más perturbador el hecho de que estos cibers que habitan las imágenes de Lux sean niños, individuos que comienzan apenas su recorrido a lo largo de la vida y por lo tanto se encuentran aún incólumes a la degradación de los cuerpos. Son ellos, en principio, el emblema de la juventud, de la pureza de las formas y el inicio de las posibilidades. Pero los protagonistas infantiles de estas fotografías delatan en cambio una terrible soledad, son personajes ausentes que habitan espacios tan indefinidos cuanto ellos mismos, donde el tiempo parece no existir. Por exceso de dulzura la melancolía causada por la imposibilidad de una cándida infancia se hace patente en cada una de estas fotografías; independientemente de las circunstancias, el ambiente o la edad de quienes las componen Lux efectúa en ellas una desmitificación de la infancia.

³⁶⁵ CARONIA, Antonio. *Il corpo virtuale*. Padova: Muzzio, 1996. Pág. 43. (Trad. de la autora).

Fig. 27



Loretta Lux, *The Drummer*, 2004

Nos hallamos frente a una representación de la niñez desoladora que nos recuerda las visiones que de la misma nos ofrecía un artista como Balthus, fascinado por estos individuos suspendidos entre el frescor de la juventud y el peso de la realidad. Son niños a los cuales se les ha robado la infancia, sin que por ello dejen de ser infantes; niños abstraídos del habitual transcurrir del tiempo, partícipes de una edad y un estado ajenos al nuestro. A los niños de Loretta Lux podríamos aplicar la misma descripción que hace Jean Clair en relación a los infantes de las obras del artista francés:

Todos manifiestan esa violencia sagrada que no es otra que la de la indeterminación formal, sexual y social. [...] El monstruo, como la pintura, escapa a las ordenaciones temporales. Figuras inmutables del cuento, su existencia fantasmática acompaña inevitablemente las ensoñaciones de una infancia que, con toda la fuerza de ésta, rechaza su paso a la edad adulta, afirma su permanencia para siempre en su niñez³⁶⁶.

Fig. 28



Loretta Lux, *The Waiting Girl*, 2006

Para la artista, sin embargo, los protagonistas de sus obras “son todas esas cosas que los niños reales, a pesar de la consternación de sus padres, pueden ser: incómodos, distantes e indiferentes, pero igualmente bellos y fascinantes en su extraña manera”³⁶⁷.

La obra de Loretta Lux nos introduce plenamente en el gran abanico de posibilidades creativas que abre la llegada de la tecnología digital, poniendo en entre dicho, de

³⁶⁶ CLAIR, Jean. *Malinconia. Motivos saturninos en el arte de entreguerras*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1999. [1ra. ed. 1996]. Pág. 191.

³⁶⁷ Declaraciones de la artista publicadas en “In Focus” en la revista *American Photo*. Vol. XVI, N. 3. Mayo – Junio 2005. Consultado en la página web la artista: www.lorettalux.de.

forma explícita, la ambivalencia entre realidad y ficción que caracteriza a la fotografía. La incomodidad que generan los retratos de Lux se encuentran fuertemente vinculada a esa confusión que se desata al reconocer que la imagen es una fotografía y, que por ende, en principio, es el resultado de la reproducción directa de una realidad, pero que sin embargo, no satisface del todo nuestro conocimiento de la misma. Por su carácter fotográfico la imagen es inevitablemente percibida como real y es su justamente desde esa lectura que su extrañeza inquieta al observador.³⁶⁸

En los dos artistas analizados hasta el momento se ha puesto en relieve la importancia que tiene en cada uno de ellos, aunque de maneras muy diferentes, la manipulación de la imagen. Hemos dicho que, tanto en Crewdson como en Lux, se hace explícito para el observador el carácter ficticio de lo representado y que esto deriva, en gran medida, de la elaborada manipulación que ambos ejecutan sobre la primera toma o la imagen virgen, por llamarla de alguna manera, hasta crear la obra definitiva.

Vistos desde esta perspectiva, en ellos no habría posibilidad de generar algún tipo de debate sobre la veracidad de lo que observamos: sabemos y vemos claramente que estos niños han sido retocados con ordenador, así como sabemos que las escenas de Crewdson son el resultado de una superposición digital de elementos tomados a partir de los varios disparos ejecutados por el artista sobre una misma composición³⁶⁹. Sin embargo la relación que establecemos con estas imágenes sigue estando dominada

³⁶⁸ La adopción de la tecnología digital por parte de la fotografía ha sido motivo de estudio y análisis durante las últimas dos décadas por parte de varios teóricos interesados en los cambios y la interrupción que ésta puede haber producido en el valor deíctico de la fotografía. Si bien es un debate aún vigente en ciertos campos, la difusión cada vez mayor de la fotografía digital en todos los aspectos de la vida diaria ha ido desviando la discusión hacia otro tipo de cuestiones más amplias, vinculadas –como hemos visto a lo largo de esta investigación –con la producción masiva de imágenes, el rol que éstas adquieren en nuestra cotidianidad y el uso que damos a las mismas, independientemente a la técnica utilizada para su producción. Para mayor información al respecto véase: VON AMELUNXEN, Hubertus; IGLHAUT, Stefan; ROETZER, Florian (ed). *Photography after Photography. Memory and Representation in the Digital Age*. Munich: G+B Arts, 1996; MANOVICH, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós, 2005; GIUSTI, Sergio. *La caverna chiara. Fotografia e campo immaginario ai tempi della tecnologia digitale*. Milán: Lupetti Editori di Comunicazione, 2005. FONTCUBERTA, Joan. *La cámara de Pandora: la fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010, entre otros.

³⁶⁹ Para más información sobre la forma de trabajo del artista americano se recomiendan las siguientes fuentes: el documental *Gregory Crewdson: Brief Encounters*, dirigido por Ben Shapiro y producido por Zeitgeist Films, 2012, <http://www.gregorycrewdsonmovie.com/about/>; el documental *Gregory Crewdson's Photography Capturing a Movie Frame* realizado por Reserve Channel dentro de su programa Art in Progress. <https://www.youtube.com/watch?v=S7CvoTtus34>.

por un deseo de credibilidad, por un impulso natural a proyectarnos en lo observado y hallar en lo representado puntos de anclaje ligados a nuestra realidad.

Es así como estas fotografías, desde su campo de realidad manipulada, o desde esa posición que hemos querido definir como el lugar de la ficción, inquietan igualmente al observador. Frente a ellas nuestros puntos sólidos de interpretación de la realidad se ven trastocados y, desde la superficialidad de la imagen, estas fotografías provocan nuestros sentidos, ponen bajo cuestionamiento nuestras certezas y nos trasladan al lugar de lo siniestro. Como afirma Jean Clair “hay inquietud en la medida en que la realidad aparece expresamente planteada como tal y en que su figuración no representa sino la desviación más ligera posible.”³⁷⁰

Fig. 29



Loretta Lux, *The red ball 1*, 2000

³⁷⁰ CLAIR, Jean. *Melancolía*. Ob. cit. Pág. 57.

5.3.3. Sally Mann

Como ya hemos dicho anteriormente, con la llegada de la fotografía los procesos de clasificación de objetos, tendencias, lugares y hasta seres humanos se hacen mucho más sencillos, ofreciendo al individuo toda una serie de opciones hasta entonces inimaginables. Se hace posible generar catálogos detallados de todas las cosas que se nos ocurren y se establecen parámetros comunes sobre la manera de representar todos aquellos elementos, y hasta situaciones y sensaciones, que constituyen nuestra realidad. Cuando se resquebraja alguno de estos modelos impuestos por la costumbre – así como por la publicidad, por la moda, o en general por todos los medios de comunicación existentes, incluidas las redes sociales– los escudos protectores del individuo se agrietan y, lo que hasta el momento se percibía de manera natural y sencilla, asume de esta manera una nueva faz desconocida para el sujeto.

Lo familiar se hace extraño y aquello que hasta entonces se dominaba desata sorpresa. Las fotografías siniestras se nos presentan como tal justamente por este motivo, porque sin hacer explícita su distorsión activan en el individuo un punto de ruptura dentro de sus sistemas de percepción. Son imágenes que obstaculizan nuestra visión desinhibida del día a día, en las que la aparición de un determinado detalle, por cuanto imperceptible pueda parecer, desencadena la inquietud respecto a la totalidad de lo representado. Imágenes con las que inevitablemente nos sentimos trastocados, provocados, en las que algo punza nuestra sensibilidad, probablemente el famoso *punctum* de Barthes entendido como aquel “detalle que ha creado un campo ciego, un punto abierto más allá de lo que vemos en la fotografía, ahí donde imagen e imaginación o memoria establecen su lábil correlación.”³⁷¹

Son fotografías en las que se esconden, camuflados entre la normalidad y el aspecto verosímil de lo representado, los temores, las angustias y las ansiedades del individuo; imágenes imposibilitadas a dar respuestas y resolver el enigma, puesto que se presentan como fragmentos temporales sin posibilidad de continuidad. Son

³⁷¹ CASALS, Josep. *Constelación de pasaje. Imagen, experiencia, locura*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2015. Págs. 38 – 39.

fotografías suspendidas en la zona liminar, donde lo irresuelto de lo que se expone se presenta ante la mirada del observador como una fuente inagotable de posibilidades.

Lo siniestro no se exhibe de manera directa, no representa una escena de terror donde la violencia se hace evidente dejando fuera de juego la imaginación del espectador. Por el contrario, en estos casos es en el espectador donde recae la fuerza de la imagen y es únicamente la proyección de sus fantasías lo que le adjudica poder a la representación. El espectador es provocado por todo aquello que no se ve pero parece insinuarse en discretos detalles y será por consiguiente la manera en que decida completar la escena lo que lo llevará a otorgarle a ésta un carácter de misterio y de terror.

La inquietante extrañeza existe únicamente en su imposibilidad de definición. Es esa «mancha»³⁷² que desde debajo del velo de la perfección y la belleza emerge poco a poco, sin que podamos saber bien porqué ni para qué, y que en su lento aflorar contamina la superficie de la imagen hasta expandir en torno a sí la ansiedad por la incertidumbre de la respuesta, de la explicación clara, racional y sencilla sobre su razón de ser.

Siguiendo nuevamente a Lacan bajo la mirada de Žižek, podríamos asociar lo siniestro con lo que él llama el “punto de almohadillado”³⁷³, es decir cuando

una situación perfectamente familiar y natural se desnaturaliza, se vuelve ominosa, se carga de horror y posibilidades amenazantes, en cuanto le añadimos un pequeño rasgo suplementario, un detalle impropio que sobresale, que está fuera de lugar, que no tiene sentido en el marco de la escena. [...] La misma situación, los mismos acontecimientos que hasta entonces han sido percibidos como perfectamente comunes, adquieren un aspecto de extrañeza. Súbitamente

³⁷² Cfr. Lacan, Jacques. *Seminario de Jacques Lacan. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Ob. cit.

³⁷³ Cfr. LACAN, Jacques. “El punto de almohadillado” en *El seminario de Jacques Lacan. Libro 3. Las psicosis 1955 – 1956*. Barcelona: Paidós, 1986. Pág. 369 – 386.

ingresamos en el reino del doble sentido, todo parece contener algún significado oculto que debe ser interpretado.³⁷⁴

Este “emerger de «una vida oculta» en el ritmo secuencial de las imágenes”³⁷⁵ nos remiten de manera directa al impacto provocado por las fotografías de la artista Sally Mann (Virginia, 1952), quien en 1992 irrumpe en la sociedad católica estadounidense con la publicación de su tercer libro fotográfico *Immediate Family* (1984 – 1994). La publicación, compuesta por una selección de sesenta fotografías de sus tres hijos (en ese momento entre los 4 y los 10 años), desata en Estados Unidos una terrible polémica por parte de grupos cristianos conservadores que ven en aquellas imágenes un atentado contra el respeto y la dignidad de los menores: “Vender fotografías de niños desnudos para el propio provecho es inmoral” afirma el evangelista Pat Robertson³⁷⁶.

Las fuertes acusaciones de pedofilia, incesto, explotación y pornografía de menores, de las que fue víctima la fotógrafa, esconden las verdaderas inquietudes y temores de una sociedad empeñada en negarse a ver más allá de las superficies y las apariencias. Una sociedad católica americana construida sobre las censuras morales, las imposiciones, las costumbres y los excesos, para la cual las fotografías de Sally Mann se presentan como

disturbance que rompe lo que la mirada tiene de hábito y que así anima el *tableau*; un ‘gesto’ imprevisto al que reconocemos ‘un valor de vida’, porque libera la imagen de lo que tiene en común –por su fijación- con lo generalizado y gregario. O sea, con la opinión.”³⁷⁷

³⁷⁴ ŽIŽEK, Slavoj. *Mirando al sesgo*. Ob. cit. Pág. 149 – 150.

³⁷⁵ La frase es tomada en préstamo de Josep Casals cuando en su libro *Constelación de pasaje* se refiere a la forma de percibir el cine por parte de Artaud. Cfr. CASALS, Josep. *Constelación de pasaje*. Ob. cit. Pág. 225.

³⁷⁶ Cfr. *What Remains. The Life and Work of Sally Mann*. Dirigida por: Steven Cantor. Producida por Zeitgeist Films. The spirit of the times. HBO / Cinemax Documentary Films in association with BBC & Cactus Three. 2006.

³⁷⁷ CASALS, Josep. *Constelación de pasaje*. Ob. cit. Págs. 38 – 39.

Es partir de aquí que desarrollaremos nuestro análisis de la serie y que intentaremos desentramar esa inquietud que albergan estas fotografías en blanco y negro a través de las cuales la artista nos interpela y en las que un motivo tan común y familiar como la de tres niños jugando durante el verano se convierte en fuente de desasosiego, temor y profunda incomodidad.

Fig. 30



Sally Mann, *Virginia, Emmett and Jessie*, de la serie *Immediate Family*, 1989

La artista nombrada en el 2001 por *Times* como la mejor fotógrafa norteamericana ha dedicado toda su carrera a explorar de manera exhaustiva y fuertemente emotiva todos los aspectos de su cotidianidad. Educada en Lexington - Virginia en el sur de Estados Unidos, crece en medio de una familia liberal y particularmente cercana al arte³⁷⁸, pero rodeada de un entorno fuertemente religioso y moralista pronto a censurar cualquier comportamiento considerado fuera de la norma; ambos aspectos

³⁷⁸ El carácter excéntrico y particularmente creativo de su padre marcará profundamente la vida de la artista. Su padre, físico y defensor de los derechos civiles es de hecho quien le regala su primera cámara fotográfica a los 17 años diciéndole “los únicos sujetos dignos del arte son el amor, la muerte y las extravagancias”. Cfr. ROBERTS, Molly. “Model Family” en *Smithsonian Magazine*. Mayo 2005 (trad. de la autora). <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/model-family-76926283/?no-ist>.

marcarán de manera contundente el desarrollo de su carrera artística. Estudia literatura, pero desde muy temprana edad se declina hacia la fotografía³⁷⁹ encontrando en las imágenes un lenguaje único de aproximación a su realidad más inmediata. Como ella misma afirma, "a lo largo de mi carrera he tratado de trabajar en lo cotidiano, las cosas de todos los días, incluso cuando son las cosas grandes como la vida y la muerte y la familia, y hacerlas reveladoras y hermosas".³⁸⁰

Es así como, a partir de su propia sensibilidad, su obra fotográfica –y más recientemente también literaria³⁸¹– se construye en torno a la reelaboración visual de su vida y sus afectos, convirtiendo su entero mundo en una emotiva galería de imágenes en blanco y negro. Los paisajes de Virginia en los que ha transcurrido toda su vida³⁸², su familia más inmediata y las grandes cuestiones sobre la memoria, el paso del tiempo y la muerte constituyen así el núcleo de su extensa producción artística.

La intimidad y la honestidad con que la artista aborda los temas de su vida, así como su fiel apego a la fotografía analógica en blanco y negro, encuentran un referente inmediato en la obra de artistas como Júlia Cameron, Emmett Gowin o Harry Callahan,

³⁷⁹ Estudia fotografía en Prastgaard Film School, Aegean School of Fine Arts, Apearon y en el Seminario Ansel Adams en Yosemite, optando desde un primer momento por la exploración de las técnicas fotográficas antiguas que se impondrán como un rasgo distintivo de su trabajo.

³⁸⁰ Cfr. SANMORAN, Chema. "Sally Mann, la maestra que fotografía la vida sin censura" en *Xataka Foto*. Publicado el 3 de mayo 2016. <http://www.xatakafoto.com/fotografos/sally-mann-la-maestra-que-fotografia-la-vida-sin-censura>.

³⁸¹ En el 2015 publica con la editorial Little Brown & Company su primer libro literario *Hold Still. A memoir with Photographs* en el que narra su propia historia de vida como artista, como madre, esposa e hija. Mezclando texto e imágenes da vida a una obra única que en poco meses ha sabido convertirse en un best seller. Cfr. MANN, Sally. *Hold Still. A memoir with Photographs*. New York: Little Brown and Company, 2015.

³⁸² Los paisajes del Sur de Estados Unidos han estado siempre presentes en la obra de Sally Mann y, junto a las fotografías de sus hijos y su marido, constituyen la otra grande línea de indagación de la artista. Su aproximación a este tema está determinado, sin duda alguna, por el vínculo afectivo que mantiene con los espacios de su infancia –y donde ha transcurrido la mayor parte de su vida–, pero hay también un interés determinado por el rol que dicha zona del país ha tenido dentro de la historia de Estados Unidos. Es así como en el 2003 produce la serie *Mother Land: Recent Landscape of Georgia and Virginia* en la que explora las huellas que deja sobre el territorio el cúmulo de muertes y cuerpos desangrados que produce la guerra, en este caso la Guerra de Secesión (1861 – 1865). Son 38 fotografías realizadas con la técnica del colodión húmedo, la misma utilizada por Mathew Brady quien documentó dicho conflicto. En el 2005 lleva a cabo la serie *Deep South* en la que, nuevamente a través del paisaje, explora temas tan controvertidos y vinculados a la vida y la muerte como el racismo y la violencia. Su último trabajo, aún en curso y que será expuesto en el 2018 en la National Gallery, se desarrolla entorno a la legalidad de la esclavitud en la zona del Great Dismal Swamp, un gran pantano entre el sur de Virginia y el norte de Carolina del Norte que, en palabras de la artista, fue un importante refugio para los esclavos.

todos fotógrafos que han construido su propio lenguaje a partir de la exploración de sus lazos afectivos más cercanos. Sin embargo, será su declarado interés en exaltar la belleza de la cotidianidad y, a través de ella, despojar a la realidad de sus apariencias lo que la llevará a desarrollar su característico estilo, tejido entre la ternura y la crudeza de la complejidad humana. “Soy un poco como Flaubert, quien al observar a una niña joven veía el esqueleto bajo la piel. No es macabro, es únicamente la consciencia del aspecto antiético de cada situación.”³⁸³

Fig. 31



Sally Mann, *Jessie bites*, de la serie *Immediate Family*, 1985

En la introducción del libro *Immediate Family* encontramos la siguiente declaración de la artista: “estamos tejiendo una historia sobre lo que significa crecer. Es una historia complicada y en la que algunas veces intentamos abordar los grandes temas – ira, amor, muerte, sensualidad y belleza. Pero contamos todo esto sin temor y sin

³⁸³ Declaraciones de Sally Mann en ROBERTS, Molly. “Model Family”. Ob. cit.

vergüenza”³⁸⁴. Con estas sencillas palabras Mann nos ofrece las claves de lectura necesarias para aproximarnos a su trabajo y enfrentar con interés las incógnitas que en él se esconden.

La serie no se presenta como una normal colección de fotografías de familia destinadas a salvaguardar del olvido los años más característicos e irrepetibles de sus hijos Virginia, Jessie y Emmet. Estas fotografías son, por el contrario, una invitación a observar la infancia desde una perspectiva más amplia, en la que tienen cabida tanto las ilusiones y las fantasías infantiles, como la desilusión o el temor hacia la edad adulta. Son imágenes destinadas a irrumpir en nuestro imaginario y recomponer, mediante el silencio, nuestros conceptos preconcebidos sobre la infancia.



Fig. 32

Sally Mann, *Virginia at 4*, de la serie *Immediate Family*, 1989

En el documental *What remains* dedicado a la obra y vida de la artista, Mann explica de la siguiente manera de dónde surge su deseo de trasladar la vida de sus hijos hacia sus imágenes:

Yo creo que sólo estaba respondiendo a lo que me atraía. El día que mi hija vino con una mordedura en la cara, estaba toda hinchada y tenía un hematoma que realmente parecía que la hubieran golpeado. Ella era tan sorprendente en ese momento que me di cuenta que tenía una gran fotografía bajo mis ojos, estaba

³⁸⁴ MANN, Sally. *Immediate Family*. Nueva York: Aperture, 1992.

justo ahí en frente mío. Entonces me di cuenta que tenía arte bajo mis narices y me lo estaba perdiendo. A partir de ese momento empecé a ver las cosas diferentes.³⁸⁵

Fig. 33



Sally Mann, *Damaged Child*, de la serie *Immediate Family*, 1984

Desde la perfección de la técnica y un llamado a la tradición de la fotografía analógica, Mann revuelve todos nuestros habituales parámetros de aproximación al mundo infantil y pone bajo tela de juicio ese carácter puramente lúdico y angelical al cual nos hemos acostumbrado a asociar la niñez. Repentinamente, la desnudez y espontaneidad del cuerpo infantil, que durante largos siglos ha sido elogiado, buscado, representado e incluso asociado a la pureza de la niñez³⁸⁶, bajo la mirada de Sally Mann se convierte en un elemento más de desconcierto y temor.

³⁸⁵ Sally Mann en el documental *What Remains. The Life and Work of Sally Mann*. Ob. cit.

³⁸⁶ Escribe Philippe Ariès "Resulta ocioso buscar más ejemplos de este tema que se vuelve convencional [la desnudez del infante]. Lo veremos en su etapa final en los álbumes de familia, en los escaparates de los «fotógrafos de arte» de antaño: bebés que muestran sus nalguitas únicamente para la fotografía, pues estaban cuidadosamente cubiertos, envueltos en pañales y bragas, niños y niñas a quienes se vestía para la circunstancia únicamente con una bonita camisa transparente. No había niño del que no se conservara su imagen desnuda, desnudez directamente heredada de los putti del Renacimiento". ARIÈS, Philippe. *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Ob. cit. Pág. 73.

Sus cuerpos se presentan ante nosotros sin pudor y sin constricción, son parte de su ser, de su relación con el mundo y con el otro; es con él, asumido en su estado más natural posible, con el que juegan, conocen, exploran, experimentan su realidad. Dicha desnudez desviste no sólo los cuerpos sino también nuestros prejuicios, dejando al descubierto de la mirada una sensualidad ya latente en el sujeto desde sus primeros años de vida, al igual que el resto de elementos que componen la sensibilidad humana. Mediante la adopción del blanco y negro la fotógrafa nos guía hacia una percepción desinhibida de las formas, de los contrastes y de las sombras y nos invita a explorar la realidad desde el otro lado del espejo, aquel que ha quedado oculto bajo el brillo de los colores salvaguardando las ausencias. Escribe Mann,

Ahí está la paradoja, nosotros vemos la belleza y vemos el lado oscuro de las cosas. [...] Los japoneses tienen una palabra para esta doble percepción: *mono no aware*. Esto significa algo así como “belleza teñida de tristeza.”³⁸⁷

Fig. 34



Sally Mann, *Falling child*, de la serie *Immediate Family*, 1989

³⁸⁷ MANN, Sally. *Immediate Family*. Ob. cit. Sin página. (Trad. de la autora).

La recuperación que hace la artista de las viejas técnicas fotográficas, así como la ausencia de color mediante la cual retrata sus afectos y su entorno más inmediato, nos hace pensar en un doble juego de referencias. Por una parte, nos sentimos invitados a recordar aquellos inquietantes retratos infantiles que, en los inicios de la fotografía, plasmaban sobre el papel la imagen de niños recién fallecidos y en los que la presencia infantil –antes que sinónimo de inocencia y despreocupada alegría frente a la vida– era un recordatorio de ausencias y de anticipada fractura dentro del núcleo familiar. La fotografía infantil se asociaba de esta manera de forma natural a la muerte y en cuanto tal se asumía su representación.

Fig. 35



Sally Mann, *Black eye*, de la serie *Immediate Family*, 1991

Pero, por otra parte, las fotografías de Sally Mann son efectivamente las fotografías de sus hijos durante los meses de verano, es decir una selección de momentos de vida cotidiana y familiar fijados sobre el papel en cuanto representativos de una vida común. Desde esta perspectiva *Immediate Family* podría ser visto como aquel compilatorio de recuerdos de un pasado efectivamente vivido que conforman el álbum

familiar de la autora, un recorrido visual particularmente íntimo sobre situaciones tan personales como la vida de sus pequeños.

Pero una aproximación de este tipo nos llevaría a obviar un factor determinante dentro de la serie y que marca una diferencia fundamental con el habitual álbum de fotos familiares. En el caso de *Immediate Family* la figura adulta ha desaparecido de la escena, estos niños no se presentan antes nosotros como los hijos o los nietos de nadie, no asumen un protagonismo dentro de la imagen en función de una relación de parentesco. Sabemos que son los hijos de quien fotografía –información que nos ha sido dada, si bien el nexo también podría intuirse en la complicidad entre el fotógrafo y sus modelos que se delata en cada una de estas imágenes– pero aquí lo que cuenta es el mundo de estos menores, sus historias, sus fantasías, sus pasiones, su presencia en cuanto individuos.

Estas son fotografías de mis hijos viviendo sus vidas también aquí. Muchas de estas fotografías son íntimas, otras son ficción y otras son fantásticas, pero la mayoría son cosas ordinarias que cualquier madre ha visto –una cama mojada, una nariz sangrando, cigarrillos de dulce.³⁸⁸

Ni las poses, ni las actitudes, ni la polémica desnudez de los protagonistas nos llevan a intuir dentro de las escenas fotografiadas la interferencia de una presencia adulta, y sin embargo, se nos involucra constantemente en esa realidad que se presenta ante nuestros ojos. Con sus miradas y sus desinhibidos comportamientos sus protagonistas nos hacen cómplices de un universo que dialoga entre la fisicidad del cuerpo –frágil y propenso a los golpes, las caídas y las heridas– y la ligereza y fluidez de una inmaterialidad cercana a la de los sueños.

Y es aquí donde probablemente hallamos el primer punto de quiebre con aquellos esquemas visuales a los cuales nos hemos acostumbrado a lo largo de los siglos. Las fotografías de Sally Mann nos presentan unos individuos autónomos, provocadores, conscientes de su cuerpo, activos en una amplia variedad de comportamientos que conllevan sensaciones de todo tipo, desde la felicidad hasta la rabia. Estos niños se exponen ante nosotros sin límites ni contenciones. Son sujetos conscientes de nuestra

³⁸⁸ MANN, Sally. *Immediate Family*. Ob. cit. Sin página. (Trad. de la autora).

mirada, deseosos de interactuar con ese lente fotográfico que se ha situado frente a sí para retratarlos y extrapolarlos de una temporalidad y un espacio susceptibles a la corrupción del paso del tiempo. La misma artista declara:

Cuando me paro detrás de la cámara y mis hijos se paran en frente de ella, yo soy una fotógrafa y ellos son actores, y juntos estamos haciendo fotografías. [...] El hecho es que ellos no son mis hijos; ellos son figuras sobre papel de plata deslizados fuera del tiempo. Ellos representan a mis hijos en una fracción de segundo durante una tarde en particular con infinitas variaciones de luz, expresiones, posturas, tensión muscular, estados de ánimo, viento y sombra. Ellos no son mis hijos en absoluto; ellos son niños en una fotografía.³⁸⁹

Fig. 36



Sally Mann, *The Perfect Tomato*, de la serie *Immediate Family*, 1990

Son sujetos que se presentan antes nosotros con toda la potencia de un carácter latente, más cercano al imaginario del adulto que al del niño. No sonríen, no se

³⁸⁹ MANN, Sally. "Sally Mann's Exposure" en *The New York Times Magazine*. 16 abril 2015. Versión digital http://www.nytimes.com/2015/04/19/magazine/the-cost-of-sally-manns-exposure.html?_r=2

esconden, no demuestran su vulnerabilidad; se exhiben, posan frente a quien los observa, asumen un papel, se lo apropian y nos invitan hacer parte de la ficción. Desde la fotografía nos sentimos observados, ellos nos miran fijamente, a veces con indiferencia a veces con actitud retadora; extienden así su presencia hacia un más allá fuera del marco establecido y nos sumergen en su propio universo haciéndonos partícipes de ese espacio fotográfico.

Fig. 37



Sally Mann, *Emmett's Bloody Nose*, de la serie *Immediate Family*, 1985

Conscientes de su lugar y su potencia, los protagonistas de esta imágenes parecen responder al llamado de Barthes cuando exhortaba las imágenes de tragedias a dirigirle la mirada “¡Ah, si por lo menos hubiese una mirada, la mirada de un sujeto, si alguien en la foto me mirase! Pues la fotografía tiene el poder [...] de mirarme directamente a los ojos (he aquí por lo demás una nueva diferencia: en el filme nadie me mira nunca: está prohibido, por la Ficción)”³⁹⁰.

Pero los sujetos de *Immediate Family* nos declaran su ficción por medio de su propia realidad. Mirando las imágenes y los momentos representados no podemos hacer a

³⁹⁰ BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Ob. cit. Pág. 121.

menos de reconocer en ellos la famosa conciencia del *haber estado ahí* de la que habla Barthes al referirse al carácter testimonial de la imagen fotográfica. Estos niños se presentan ante nosotros con una identidad concreta y en un contexto de vida preciso; las fotografías denotan el paso del tiempo, el avanzar de los años y los cambios que sufren sus cuerpos a medida que van creciendo. Son por lo tanto fotografías de momentos realmente vividos, probados y experimentados, tanto por sus actores como por su testigo. Son huellas de un pasado existido y de unos seres en ese entonces presentes pero ahora inexistentes.

Fig. 38



Sally Mann, *The last time Emmett modeled nude*, de la serie *Immediate Family*, 1987

Pero en estas fotografías también está presente la artista, tanto como madre que como fotógrafa. No podemos dejar de ver en estas imágenes un deseo de apropiación, por parte de Sally Mann, de una realidad que le es tan propia como ajena, tan presente como evanescente. La infancia de aquellos pequeños que son sus hijos, es también en parte su propia infancia, y a través de su extensivo reportaje fotográfico, detalladamente escenificado, la artista parece querer recrear y aferrar por medio de

las imágenes un pasado y una parte de sí inevitablemente perdidos. La reflexión sobre el paso del tiempo y la construcción de la memoria, así como la pérdida misma de los recuerdos son todos elementos que divagan constantemente en la mente de la artista.

La vida pero también la muerte, entendida como una fase más del vivir, son los ejes conceptuales sobre los que se construye su exploración artística y son, por ende, los mismos que sostienen por debajo esta concatenación de momentos y recuerdos escenificados a los que la artista, junto con la complicidad de sus hijos, atribuye imagen y apariencia. Se pregunta la artista,

¿Cómo es que nos mantenemos atados a lo que más amamos, en contra de nuestros propios huesos, sabiendo que debemos también, cuando llegue el momento, dejarlo ir? Para mí, esas lecciones hirientes de lo efímero se suavizan con la forma invariable de mi vida, la realidad duradera.³⁹¹

Nos resulta, entonces, difícil no ver en estos retratos una proyección de la artista en aquel “Otro” que no es ella misma, pero con el cual se identifica y no puede hacer a menos de reconocerse. Ellos son su doble, la extensión de su propio ser sobre unos cuerpos ajenos al suyo, que le son tan extraños como familiares, tan disímiles como iguales al suyo. En ellos Sally Mann encuentra su propio pasado, reconoce sus rasgos y tal vez sus gestos, se ve, se observa en un tiempo vivido, experimentado y pasado. Por medio de las fotografías la artista explora su propio yo, reconstruye los recuerdos y alimenta las fantasías de una identidad perdida (la suya como niña) y se aferra a la posibilidad de salvaguardar del olvido estas otras identidades al borde de la extinción.

Por su técnica y realización, podríamos decir que estas fotografías son en esencia un índice de la vida familiar de la artista. Huellas de una realidad extraídas del tiempo de su duración, convertidas así en emblemas de un estado y de un momento de vida. Pero la artista se niega a concebir sus imágenes como una simple herramienta hábil para combatir la fragilidad de la memoria y la evanescencia del vivir; sus fotografías están ahí para descubrir la realidad, para retratar un entorno y unos afectos que –si bien existen como tal únicamente en función de su experiencia y la subjetividad de su mirada– buscan ante todo trascender la narración concreta de su inmediatez.

³⁹¹ MANN, Sally. *Immediate Family*. Ob. cit. Sin página. (Trad. de la autora).

La fotografía es un acto empobrecedor porque roba tu memoria. Con esto me refiero a las fotografías instantáneas. Pero no es lo mismo hacer una instantánea que hacer una gran fotografía, en eso existe una importante distinción. Me gusta pensar que las fotografías que yo hago no están robando la memoria de quien la observa sino que están enriqueciendo su imaginación.³⁹²

Fig. 39



Sally Mann, *Candy Cigarette*, de la serie *Immediate Family*, 1989

Es así como esas miradas nos atraviesan, nos hablan y nos reconducen a nuestro propio pasado, a los recuerdos de nuestra propia infancia, en la que el placer del juego se alternaba con la frustración de lo fallido, con el dolor o con la ira. A través de estas imágenes nos sentimos nuevamente partícipes de un tiempo vivido que se ha esfumado ya de nuestras vidas.

Por un momento nos identificamos con esos seres ahí presentes frente a nosotros, tan reales como inexistentes; sujetos que viven fuera del paso del tiempo, “en el más allá

³⁹² Sally Mann entrevistada por Charlie Rose para el programa *92nd Street Y*. 5 de mayo 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=u4jaRBwGVYc>.

a-crónico e inmutable de la imagen”³⁹³. Pasmados para siempre en ese instante y en esa apariencia nos observan, desde “una superficie que sólo es plana para disimular y al mismo tiempo indicar la profundidad que la habita”³⁹⁴ estos sujetos nos tientan y nos desvisten de las armaduras que nos hemos construido para enfrentar la evanescencia de nuestras vidas.



Fig. 40

Sally Mann, *Holding Virginia*, de la serie *Immediate Family*, 1989

El blanco y negro de las fotografías, así como la fuerte presencia de las sombras que emergen furtivamente entre contrastados puntos de luz, animan nuestra curiosidad a explorar lo que se nos oculta entre la oscuridad. Porque en ellas “será la sombra la que, como aparición, entidad espectral, *fantasma*, se convierta en signo de ausencia de realidad”³⁹⁵; será la que provoque nuestro deseo de desvelar lo no dicho para contrarrestar nuestra parcial ceguera, será la que nos tienta a ver en su indefinición la amenaza de la pérdida, el vacío de la muerte.

³⁹³ DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico*. Ob. cit. 148.

³⁹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: ediciones Manantial, 1997. Pág. 16.

³⁹⁵ CLAIR, Jean. *Melancolía*. Ob. cit. Pág. 91.

Fig. 41



Sally Mann, *The terrible picture*, de la serie *Immediate Family*, 1989

Estas fotografías trastocan nuestra sensibilidad y tientan nuestra percepción porque provocan nuestros recuerdos y alientan los deseos más profundos o los temores más arraigados. La inquietante intimidad que desvelan las fotografías invade nuestra sensibilidad invitándonos a que “*abramos los ojos para experimentar lo que no vemos, lo que ya no veremos –o más bien para experimentar que lo que con toda evidencia no vemos (la evidencia visible) nos mira empero como una obra (una obra visual) de pérdida.*”³⁹⁶

Bajo esta lectura no resulta difícil entender que un trabajo como *Immediate Family* pueda ser objeto de polémicas y reacciones contrarias, si bien no creemos que sea la desnudez de estos pequeños lo que inquieta nuestra mirada, sino la evidencia de que en ellas ha tenido lugar la irrupción de una herida profunda del ser.

³⁹⁶ DIDI – HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Ob. cit. Pág. 17.

Fig. 42



Sally Mann, *Last light*, de la serie *Immediate Family*, 1990

La artista misma es consciente de la fuerza de su obra y del poder que contiene como lo demuestra al declarar:

Yo sabía que estaba creando un trabajo en el cual la percepción crítica y emocional puede ser fácilmente alterada. [...] Con demasiada frecuencia, la desnudez, incluso de niños, se confunde con sexualidad, y las imágenes se confunde con acciones. La imagen de la niñez está especialmente sujeta a ese tipo de dislocación perceptual; los niños no son únicamente los inocentes que esperamos que sean. Ellos también son sabios, están furiosos, están cansados, son escépticos, malvados, manipuladores, melancólicos y diabólicamente engañosos. [...] Pero en una cultura tan profundamente entregada al culto de la inocencia infantil, somos comprensivamente reacios a aceptar estos aspectos discordantes o, como lo he verificado, incluso sus ficticias representaciones.³⁹⁷

³⁹⁷ MANN, Sally. "Sally Mann's Exposure" en *The New York Times Magazine*. Art. cit. (Trad. de la autora).

Mediante unas imágenes perfectamente construidas y técnicamente logradas, Mann nos sitúa en el limbo entre la realidad y la ficción, en medio de unas escenas que sabemos que han sido tan reales como ficticias, nos enseña unos instantes que han sido extrapolados al paso del tiempo para preservar aquellos cuerpos de la corrupción de sus carnes.

Cuánto más nos encontramos en una ambigüedad total, sin saber dónde termina la realidad y empieza la alucinación (es decir, el deseo), más amenazante parece este dominio. Incomparablemente más amenazante que los gritos salvajes del enemigo es su mirada tranquila y fría.³⁹⁸

Fig. 43



Sally Mann, *Night-blooming Cereus*, de la serie *Immediate Family*, 1988

³⁹⁸ ŽIŽEK, Slavoj. *Mirando al sesgo*. Ob. cit. Pág. 152.

5.3.4. Moira Ricci

“Me pregunto si es que la totalidad de las situaciones no se llega a percibir sino cuando ya han pasado.”³⁹⁹

Con esta frase la artista italiana Moira Ricci (Orbetello, 1977) nos introduce plenamente en lo que será la esencia de su trabajo artístico: una búsqueda, como ella misma dice en el pasado, en el tiempo vivido, acabado y añorado del que no quedan más que los recuerdos y las historias construidas. Un pasado que inevitablemente se vincula a un futuro y a un presente, pero en el que la nostalgia por lo experimentado se hace patente en cada ausencia y en el que la imagen se presenta como una vía de salvación.

Nuevamente, como sucede con la obra de Sally Mann, es la evanescencia del tiempo la que marca el paso de la creación. La certeza de la muerte, pero también el vínculo con el propio lugar de origen y los lazos afectivos y sobre todo la necesidad incontrolada de reelaborar la ausencia de lo perdido, se convierten en los hilos conductores que tejen vida y obra de Moira Ricci. Es su propia historia la que da contenido a las formas y es la reconstrucción de los recuerdos lo que mueve la creación.

“Yo nunca me vivo del todo bien el presente, estoy siempre en búsqueda de las cosas del pasado. Me gusta manipular el pasado, como yo lo he visto, como yo lo recuerdo”⁴⁰⁰ Y es efectivamente ahí en esa búsqueda por reconstruir lo vivido y otorgarle imagen a sus recuerdos donde tiene inicio su proceso creativo.

Nacida en Orbetello (Toscana) se traslada a la edad de 19 años a Milán donde se establece durante los siguientes trece años de vida. Estudia fotografía en la escuela CFP Bauer y artes visuales y multimedia en la Academia de Bellas Artes de Brera. El drástico cambio de cotidianidad –que la lleva abandonar su tranquila vida familiar en medio del campo por una agitada realidad citadina–⁴⁰¹, la consciencia de la

³⁹⁹ Moira Ricci entrevistada por Micaela Mortegani para el centro de arte Location One's Projecte Space, Nueva York, 2010. *Moira Ricci with Micaela Mortegani* publicado en <https://vimeo.com/21030252> (trad. de la autora).

⁴⁰⁰ Idem.

⁴⁰¹ El fuerte contraste que percibe la artista entre la que era su vida en el campo y el caos y soledad que le implican el llevar una vida en Milán son los ejes sobre los cuales se construye la obra *Custodia domestica*, realizada en el 2003. En ella Ricci reproduce, en un espacio de 1.60 m², su casa en miniatura

transformación que dicha decisión conlleva y la lejanía de los afectos primordiales la guían, desde un primer momento, hacia una búsqueda inagotable de fórmulas y mecanismos para mantener vivos los lazos de su identidad.

Desde sus primeras obras la nostalgia por lo dejado y el archivo familiar se convierten en fuentes inagotables de reflexión, ofreciéndole a la artista todo el material necesario para su producción. Es así como en el 2001 da vida a la obra *Loc. Collequio, 26* (Fig. 43) en la que ya se delinearán los rasgos característicos de su producción sucesiva.

A raíz de la inminente restructuración de su casa de infancia, Ricci decide reconstruir en cartón los principales espacios de su hogar (habitación, baño, cocina y sala de estar) fotografiando, recortando y recomponiendo cada uno de sus muebles y objetos de decoración y ocupando sus espacios con los innumerables retratos tomados por su madre cuando ella era niña.

Es una experiencia que cierra una época de mi existencia y abre otra: la restructuración completa de mi casa natal, con todo lo estimulante que comporta una operación similar, pero también con la inevitable y dolorosa pérdida de referencias, recuerdos y costumbres. [...] Este trabajo fue concebido como una especie de despedida a la casa que no volvería a ver y, tal vez también a las tantas Moira que la habían habitado a lo largo de los años.⁴⁰²

La nostalgia hacia la infancia vivida y acabada, el recuerdo melancólico de los momentos compartidos en la casa de familia, el hogar como refugio, como fuente de

y con la cabeza sumergida dentro de la reconstrucción recorre la ciudad de Milán. Con micros cámaras instaladas en las cuatro ventanas que rodean la construcción, graba desde dentro las caras sorprendidas y fascinadas de los anónimos espectadores, que cual gigantes, se asoman para descubrir su interior. La casa, dice Ricci, "la hice para sumergirme entre la gente manteniéndome a salvo, protegida por sus paredes; un escudo inviolable desde dentro del cual veo ambientes caóticos, mareas de gigantes. Un mundo que a veces parece miedoso y opresivo. Pero la línea que delimita la realidad en esta casa no está clara, así como no está claro si soy yo la que es pequeña o si son los otros los que son muy grandes". La obra, compuesta por la performance y un vídeo, nace bajo la necesidad de la artista de explorar su sensación de desamparo y temor frente a la grande ciudad. La Maremma (zona de origen de Ricci) es un territorio, conservado hasta hace poco tiempo aún bastante salvaje, donde, como explica la propia artista, todos eran hijos de campesinos y donde el primer vecino estaba a 700 metros de distancia. "Un lugar donde viví una infancia bellísima, rodeada de muchas personas, parientes y amigos de familia. Las atenciones encima mía eran tantas que cuando me transferí a Milán me sentía mal siendo «nadie»". Cfr. FINCATO, Olivia. "Viaggio negli affetti di un'artista" en *Oggi 7. Magazine domenicale di America Oggi*. 13 enero 2008. Versión digital (trad. de la autora). <http://www.oggi7.info/2008/01/14/636-viaggio-negli-affetti-di-unartista>; *Custodia domestica* http://www.xing.it/opera/562/custodia_domestica.

⁴⁰² FINCATO, Olivia. "Viaggio negli affetti di un'artista". Ob. cit.

afecto y de seguridad, la presencia de la madre a través de las fotografías por ella realizadas y el álbum de familia visto como una huella imborrable de sí misma y de la multiplicidad de su propia identidad son todos elementos que la artista retomará una y otra vez a lo largo de los años en un intento continuo por saldar las heridas generadas por la distancia física y temporal que la separan de sus lazos afectivos⁴⁰³.

Fig. 44



Moira Ricci, *Loc. Collequio, 26 (habitación)*, 2001 *Loc. Collequio, 26 (sala)*, 2001



Loc. Collequio, 26 (baño), 2001



Loc. Collequio, 26 (cocina), 2001

Como ella misma afirma,

Todos mis trabajos hablan de mí y de mis historias. Mi necesidad de contar no se limita a personas vinculadas al mundo del arte, sino que, por el contrario, se dirige a mi familia, a mis parientes y sobre todo a mi madre. No tengo ni un solo trabajo en el cual no haya huellas de mi madre: todos están dirigidos a ella.⁴⁰⁴

⁴⁰³ El vínculo entre dolor y creación artística en la artista italiana se hace explícito mediante sus propias declaraciones: “yo trabajo sobre todo cuando no estoy bien, cuando tengo cosas dentro de mí que me atormentan. Tengo que sacarlas de alguna manera y no me gusta hacerlo hablando con las personas. Sólo después de haber transformado mi tormento o mi experiencia en algo que puedo ver y tocar, logro más fácilmente tomar distancia.” Cfr. Entrevista *Moira Ricci with Micaela Mortegani* (trad. de la autora).

⁴⁰⁴ Declaraciones de Moira Ricci en FINCATO, Olivia. “Viaggio negli affetti di un’artista”. Ob. cit. (trad. de la autora).

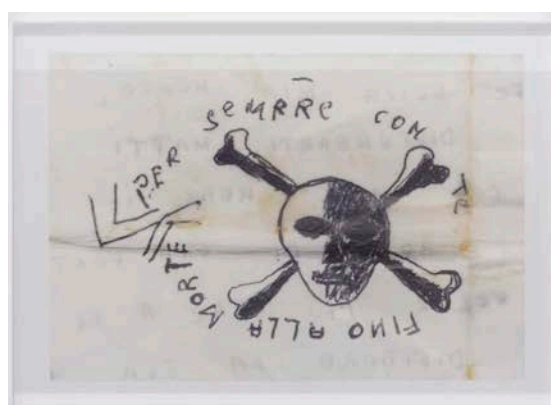
La inesperada muerte de su madre en el año 2004 representará para la artista italiana un punto de ruptura determinante, tanto dentro de su vida personal, como artística. A raíz de esta pérdida Ricci dará origen a tres importantes proyectos artísticos: *20.12.1953 – 10.08.2004* (2004 – actualidad), *Ora sento la música, chiudo gli occhi, sento il ritmo che mi avvolge, fa prese nel mio cuore* (2007) y *Per sempre con te fino alla morte* (2012)⁴⁰⁵. Será el primero de éstos el que le abrirá las puertas a nivel internacional y se impondrá como el inicio de una nueva fase de su carrera artística.

Fig. 45



Moira Ricci, *Ora sento la música, chiudo gli occhi, sento il ritmo che mi avvolge, fa presa nel mio cuore*, 2007

Fig. 46



Moira Ricci, *Per sempre con te fino alla morte*, 2012

Como decíamos el trabajo *20.12.1953 – 10.08.2004* nace en el 2004 a raíz de la muerte inesperada de la madre de la artista. El dolor provocado por esa pérdida lleva a Ricci a una revisión incesante de las fotografías del álbum de familia, en un último intento desesperado por recuperar el tiempo perdido y restaurar en su memoria el recuerdo de una madre aún viva, joven y vital. Por medio de una detallada labor de

⁴⁰⁵ *20.12.53 – 10.08.2004* (2004 – actualidad), iniciada justo después de la muerte es la pieza más directamente vinculada con el proceso de duelo de la artista en la que, como veremos, se hace patente la tristeza y la dificultad por aceptar la pérdida. Esta será la obra en la que se centrará nuestro análisis así que se explicará a lo largo de las siguientes páginas. *Per sempre con te fino alla morte* (2012) esta vez el eje conceptual de la pieza se sitúa en el luto de su padre. La obra se compone, entonces, de cartas de amor, retazos, fotografías y apuntes enviados por su padre a su madre antes de casarse y un vídeo en el que el padre le dedica canciones de amor a la mujer desaparecida para luego ir a buscar aliento en las salas de baile, sitios de encuentro habituales entre personas mayores. En *Ora sento la música, chiudo gli occhi, sento il ritmo che mi avvolge, fa prese nel mio cuore* (2007) el diálogo con la madre ausente se desarrolla por medio de la música. Ésta y el baile son otro aspecto importante en la vida de la artista, quien guiada por el deseo de su madre de verla convertida en una gran bailarina, estudia danza durante muchos años antes de transferirse a Milán. La obra es un vídeo en el que se muestra a la artista bailando al ritmo de la canción *What a feeling*. Muchas de las escenas que aparecen en la obra son fragmentos de las grabaciones hechas a Ricci por su madre durante sus años de aprendizaje a la escuela de danza de su pueblo.

manipulación digital la artista se incluye dentro de las fotografías de su madre convirtiéndose en una protagonista más de la escena fotografiada. Moira se apropia de la moda correspondiente a cada momento y asume una pose en perfecta armonía con el resto de la composición. El retoque, estudiado y trabajado con una metódica atención, no desvela en ningún momento la trampa visual que la artista tiende al espectador; lejos de cualquier sospecha sobre la veracidad o falsedad del documento fotográfico, el espectador observa con ingenua atención fragmentos de vida ajena.

Fig. 47



Moira Ricci, *Fidanzati*, de la serie 20.12.53 – 10.08.04, 2004

Las fotografías del pasado se convierten para la artista en el único medio posible para sanar el dolor y aceptar la inexorabilidad de la muerte. Como dice ella misma:

Necesitaba entrar en las fotos de mi madre porque la quería volver a ver viva y sólo en las fotos lo estaba. Durante algunos días creí que era más factible entrar en un trozo de papel que pensar en la ausencia, en el hecho de que ella ya no estaría más y que no la habría vuelto a ver nunca más.⁴⁰⁶

⁴⁰⁶ Declaraciones de la artista publicadas en SIMI, Giulia. "Assenza/presenza in Moira Ricci. Immagine (im)possibile o Iperrealismo?" en *Digicult. Digital Art, Design and Culture*. Revista digital (trad. de la autora). <http://www.digicult.it/it/digimag/issue-052/absencepresence-impossible-images-by-moira-ricci/>.

La fotografía se impone entonces frente a la mirada de la artista como el único espacio posible en el cual enfrentar el dolor de la pérdida y el sentido de culpa por haberse marchado tan pronto de casa, renunciando así a la posibilidad de compartir más tiempo con su madre. La inexorabilidad del paso del tiempo y la incontrolable desaparición de las etapas de la vida llevan a Ricci a buscar en la verosimilitud de la imagen fotográfica un modo para transformar la realidad y recrear, a través de las huellas visuales impregnadas sobre el papel, el pasado deseado.

Frente a esta relación inmediata entre el dolor por la muerte de la madre y la búsqueda incesante de su presencia en medio de las fotografías, reaparece ante nosotros la idea ampliamente desarrollada por Roland Barthes de la presencia de “«un lazo umbilical» entre la mirada y las radiaciones emanadas del cuerpo fijado en la imagen [...] el hijo en duelo que resucita a la madre a partir de su cuerpo y del suyo propio”⁴⁰⁷. También en el caso de Barthes y su famoso texto *La Cámara lúcida* es el dolor provocado por la pérdida de su madre y la ansiosa búsqueda de su recuerdo entre las fotografías de familia lo que desata la reflexión. La fotografía se presenta frente a los ojos del autor como el único medio posible mediante el cual recuperar la dulzura y la calidez del recuerdo de su madre, reconociendo así, en la naturaleza deíctica de la fotografía, un importante valor simbólico y emocional que lo llevará a indagar en el estrecho vínculo que liga la imagen con la muerte y con la infancia.

Escribe Barthes: “mi pesadumbre pedía una imagen justa, una imagen que fuese al mismo tiempo justicia y justeza: justo una imagen pero una imagen justa. Tal era para mí la Fotografía del Invernadero.”⁴⁰⁸ Para Barthes la potencia de la fotografía se hallará entonces determinada, bajo toda perspectiva, por ese contacto casi físico entre referente e imagen; “la foto es literalmente una emanación del referente” escribe y es justamente esta idea lo que le permitirá identificar inalterada en el retrato de su madre cuando niña toda la esencia de su recuerdo⁴⁰⁹.

⁴⁰⁷ CASALS, Josep. *Constelación de pasaje*. Ob. cit. Pág. 39.

⁴⁰⁸ BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Ob. cit. Pág. 85.

⁴⁰⁹ Escribe Barthes “esta fotografía reunía todos los predicados posibles que constituían la esencia de mi madre, y cuya supresión o alteración parcial, inversamente me habían remitido a las fotos de ella que me habían dejado insatisfecho. [...] La Fotografía del Invernadero, en cambio, era perfectamente esencial, certificaba para mí, utópicamente, la *ciencia imposible del ser único*”. Idem.

No otra cosa buscaba Barthes en las fotos de la madre: la *animula* que emana del cuerpo y lo distingue de otros como una «sombra luminosa». Un «efecto de verdad» que es también un «efecto de locura». Algo «indescomponible» y de «textura finísima» que sólo él puede ver.⁴¹⁰

Pero si para Barthes la fuerza de las sensaciones y el valor de la imagen se limitan a una experiencia subjetiva de lo observado que hace completamente inútil publicar la Fotografía de Invernadero⁴¹¹, para Moira es justamente el enseñar las fotografías de su madre, ahora alteradas con su presencia recreada, lo que le permite dotar de un carácter de realidad su desesperada búsqueda de un último contacto con la persona desaparecida y asumir bajo esta visión del imposible el dolor de su partida. “Tenía la necesidad de crear la ilusión de estar ahí”⁴¹², afirma la artista.

La mirada, vista desde todas sus posibilidades, se presenta entonces ante Ricci como la clave de acceso a ese diálogo silencio que instaura con su madre y a través del cual logra activar, por medio de la imagen, el anhelado encuentro entre dos temporalidades, entre dos vidas y dos momentos. Es a través de sus ojos que la artista hace una revisión insaciable de las fotografías conservadas en el álbum de familia y es a través de esta misma mirada que intenta, de todas las maneras posibles, advertir a su madre de la triste tragedia que le tiene previsto el destino. Es así como en todas las fotografías incluidas dentro del proyecto la artista se sitúa lo más cerca posible a la imagen de su madre y desde allí la exhorta con la mirada, la fija, le reclama, en absoluto silencio, que vuelva los ojos ante ella y la observe.

Mi mirada está siempre dirigida hacia ella porque es como si intentara hablarle y advertirla para evitar su muerte. No obstante en mi mirada se lea con claridad la

⁴¹⁰ CASALS, Josep. *Constelación de pasaje*. Ob. cit. Pág. 49.

⁴¹¹ “No puedo mostrar la Foto del Invernadero. Esta Foto existe para mí solo. Para vosotros sólo sería una foto indistinta, una de las mil manifestaciones de lo «cualquiera»”. BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Ob. cit. Pág. 88.

⁴¹² Moira Ricci en MEUCCI, Teresa. “A tu per tu con il passato. Entrevista con Moira Ricci” en *ArtFacts.net*. 26 de mayo 2011 (trad. de la autora).
<https://www.artfacts.net/index.php/pageType/newsInfo/newsID/6193/lang/6>

consciencia del accidente que nos separará, me quedo atrapada en la foto, al menos así estoy cerca de ella.⁴¹³

Fig. 48



Moira Ricci, *Mamma, zia Maura e zia Claudia*, de la serie 20.12.53 – 10.08.04

Pero si en el caso de Sally Mann es la mirada de la madre sobre sus hijos lo que guía la reflexión sobre la evanescencia de la vida y su labor como constructora de memorias⁴¹⁴, en el caso de Moira Ricci será la hija quien, a través de las imágenes, descubra a la madre y procure reconstruir su propia historia a partir de los recuerdos por ella generados. En el intercambio de estas miradas es donde se produce el

⁴¹³ Idem.

⁴¹⁴ En el documental *What Remains*, dedicado a la obra y vida de Sally Mann, la artista afirma: Envejeciendo me doy cuenta que estoy dejando una especie de legado, de herencia y tengo que preguntarme a mí misma cómo quiero que mi trabajo sea visto y qué quiero dejar atrás. No quiero dejar insulsas fotografías sinsentido, obviamente, pero no quiero dejar atrás nada hiriente para él [su marido] o para nadie más." Cfr. Doc. *What Remains. The Life and Work of Sally Mann*, 2005.

encuentro, donde se hace posible vencer el temor a la pérdida que conlleva la muerte del otro y en el fondo también a la propia muerte.

La madre de Ricci fotografiada, embalsamada en las distintas fases de su vida no podrá de ninguna manera devolver el llamado de su hija, ni dirigir hacia ella su propio rostro, pero la realidad ahí plasmada –ahora dominio de la artista– es el mundo que ha visto su madre y aquellas fotos no son otra cosa que su propia visión transformada en imagen. Será ahí, en ese punto de sobre posición entre las dos miradas, donde Ricci intentará filtrarse para vencer por fin la distancia impuesta por la vida e instaurar con su madre ausente un eterno dialogo que pueda ser avalado por ese encantador *esto ha sido* de la fotografía. Como afirma Casals “la transparencia, pues, se da a través de capas de tiempo; ahí arraiga el valor mágico que Barthes atribuye a la fotografía”, no es la correspondencia entre imagen y realidad lo que importa sino el “encuentro entre miradas en un espacio que remite a los múltiples planos de la memoria y la existencia física.”⁴¹⁵

Fig. 49



Moira Ricci, *Mamma balla*, de la serie 20.12.53 – 10.08.04

La artista italiana se sumerge entonces entre los recuerdos construidos por su madre, desde el momento de su nacimiento hasta el de su muerte, y por medio de las fotografías busca la manera de apoderarse de ellos, de hacérselos tan propios como le sea posible. Gracias a las particularidades de la fotografía los eventos del pasado por

⁴¹⁵ CASALS, Josep. *Constelación de pasaje*. Ob. cit. Pág. 48.

ella no vividos se convierten en una realidad, y la abrupta interrupción de la cotidianidad en familia se ve compensado por el testimonio visual de su eterna presencia al lado de su madre.

Si en el caso de la obra *Loc. Collequio*, 26 las fotografías del álbum familiar conducen a Moira Ricci a un proceso de auto-reconocimiento viéndose a través de los ojos que la han fotografiado a lo largo de su infancia, en el caso de *20.12.1953 – 10.08.2004* es la artista que redescubre a la madre y se apropia de una vida que hasta ese entonces no le pertenece. La artista da un paso más allá y traslada su propia presencia hacia un tiempo y unos fragmentos de vida no experimentados; se desprende de la materialidad de su propio cuerpo, que la mantiene atada al presente, y crea un alter ego inmaterial, sin tiempo y sin lugar, que lucha para impedir lo inevitable. Pero la imagen se mantiene inmóvil y, desterrada del tiempo de su realización, sólo es capaz de reactivar la imposibilidad de una respuesta.



Fig. 50

Moira Ricci,
Gruppo di ragazze,
de la serie
20.12.53 – 10.08.04

Las fotografías se convierten entonces en el único espacio posible donde subsanar los errores, donde simular y soñar con una cercanía continua y perenne junto a la persona ausente. Pero Moira se ha dejado atrapar por la mirada petrificante de Medusa y, queriendo a toda costa entrar en aquellas imágenes, se enfrenta también a su propia muerte. La Moira que busca advertir a su madre de los peligros que acechan el futuro, que intenta a toda costa estarle cerca, aferrarla y hablarle no es más que el retrato de su propia inexistencia.

Descubrimos así que en este juego de ilusiones no es únicamente sobre los recuerdos de la madre que se extiende el manto de la ficción, sino que lo hace también sobre la historia misma de la artista, sobre su memoria y la definición de su propia identidad. Las imágenes conservadas en el álbum de familia despliegan ante su mirada melancólicos recuerdos de una infancia ahora inexistente, pero también los rostros, los recuerdos y las memorias de quienes, antes que ella han dado origen a ese añorado espacio de protección, ternura y felicidad al cual la artista se niega a renunciar.

En este valioso archivo personal Ricci encontrará una puerta de entrada única a un mundo para ella desconocido; se sumergirá en las huellas de una vida ya extinta a la que nunca tuvo acceso pero, que sin embargo, necesita reafirmar y conocer en detalle como parte su propia existencia. A través de la fotografía la artista realiza un viaje remoto a sus propios orígenes y materializa un encuentro, no sólo con la que fue su madre, sino con la mujer previa a su nacimiento, aquella que nunca pudo conocer pero que en su vivir marcó inevitablemente las bases de su propia identidad. Gracias a la relación de la fotografía con la realidad la acción de la artista adquiere sentido, la imposibilidad de sus fantasías se esfuma y el valor verídico de la fotografía está ahí para testimoniarlo.

Si Dubois nos invita a desvincular la fotografía de una conexión directa con la realidad, Ricci nos induce a creer en el poder de la imagen, en su capacidad de traspasar los límites físicos de una temporalidad concreta y hacer viable la realización de su deseo de aproximación y apropiación de una realidad tan ajena como propia. Mediante la ilusión de la fotografía, Moira Ricci modela y modifica las huellas de su pasado, crea

nuevos testimonios de lo acaecido y renueva así la narración de su propia historia familiar.

En esta oscilación constante entre un pasado y un presente que buscan predecir el futuro, la artista se enfrenta a los inevitables vacíos que habitan todo archivo personal. La elección de los recuerdos conservados no sólo implica la eliminación de los que no han sido fotografiados, sino que además cada toma fotográfica delata la experiencia de una futura ausencia. Es únicamente a través de la fusión entre la realidad y la ficción que lo deseado se hace posible y que ese lazo afectivo que la ha traído hasta su mundo actual se refuerza y se renueva bajo la apariencia de la continuidad.

Fig. 51



Moira Ricci, *Compleanno zio Auro, zia Claudia e mamma*, de la serie 20.12.53 – 10.08.04

En la imagen *Mamma e macchina* (Fig. 52) se hace patente la convivencia de los dos planos de realidad: aquel original que ha dado vida a la imagen –y que nos remite en plena regla a un *haber estado ahí* de Barthes– y el de la ficción recreado por la artista. Como sucede en toda la serie la mirada fija de la artista halla frente a sí la barrera marcada por la indiferencia absoluta del objeto de su atención. No obstante la intensidad de sus deseos y la proximidad de su presencia, la madre continua inmersa en su propio universo personal remarcando de este modo su inevitable ausencia.

Fig. 52



Moira Ricci, *Mamma e macchina*, de la serie 20.12.53 – 10.08.04.

Sin embargo, en esta ocasión hay un elemento más que parece querer recordar al espectador la trampa visual que allí se esconde. Madre e hija se encuentran ahora separadas por dos planos diferentes que conviven en la misma imagen y cuya división está marcada por la vítrea ventanilla del coche. Ésta, entreabierta apenas lo necesario para entablar la comunicación, se impone también como la frontera que excluye a Ricci del espacio que habita su madre. A la separación temporal se ha sumado una separación espacial y el dentro y el fuera del coche parecen querer simbolizar la infranqueable división que aísla el mundo de los vivos del de los muertos.

Pero en esta ocasión, como en cualquier otra representación, la ventana aparece una vez más como un símbolo de la ficción y como una vía de acceso a mundos y narraciones hasta ese entonces ajenos a nuestra cotidianidad. Por medio de la ventana el artista invita a su espectador a asomarse a una realidad que se encuentra más allá de la superficie de la representación, y así mismo –a través de su transparencia– incita su instinto *voyeur* guiándolo hacia el descubrimiento del interior de ese espacio recreado. La ventanilla del coche se presenta entonces como barrera y como apertura; como división entre una realidad realmente existida – que en este caso coincide con el lado de la madre y del espectador– y una realidad ficticia convertida en verdad gracias a la fotografía. El vidrio con su consistencia divide los dos planos de la realidad pero asimismo gracias a su transparencia nos abre la puerta de acceso a otra temporalidad.

Ahora es la artista quien puede posicionarse dentro de la imagen y desde el otro lado observar lo vivido, su sueño irrealizable se realiza gracias a la veracidad del documento fotográfico pero éste, al igual que la ventanilla entreabierta, así como le permite generar el acercamiento también la lleva a experimentar nuevamente la separación.



Fig. 53

Moira Ricci
Gemellini, de la serie
20.12.53 – 10.08.04

En cada una de estas imágenes la artista observa el retrato de su madre, pero a través de ella se observa a sí misma, se proyecta en ese rostro, en esos rasgos y en esa historia de vida que navega en las raíces de su propia existencia. Observa a esa niña de pocos meses junto a su hermano gemelo, así como se observa a sí misma en unas imágenes que no puede recordar sino mediadas por las narraciones de quienes han sido partícipes de ellas. A través de la fotografía la artista experimenta con sus propios sentidos aquella fiesta, aquella de cena o aquel momento representativo de quienes han sido eternamente fijados sobre el soporte de papel para no olvidar, se apropia de recuerdos hasta entonces no suyos para así reconstruir nuevamente su propia narración de vida y su propia identidad.

Fig. 54



Moira Ricci, *Mamma cucina*, de la serie 20.12.53 – 10.08.04.

En una fotografía como *Autoritratto* (Fig. 54) la superposición de las dos temporalidades y las dos vidas adquiere un valor más. La fotografía original es un autorretrato de su madre, por lo tanto es el rastro de un breve momento de narcisismo en el que su protagonista adjudica a la imagen la función de espejo y a través de su reflejo explora en soledad su propia identidad. Ricci, sin embargo, se entromete, invade esa paréntesis de intimidad para transformar el autorretrato de su

madre en su propio autorretrato. Se sitúa detrás de ella como su sombra, su doble, intenta susurrarle al oído e invadir así con todos los sentidos ese espacio de auto-reconocimiento donde no hay cabida para el otro. La artista no sólo desafía al tiempo y los acontecimientos dictaminados por el destino, sino que como un vampiro absorbe hasta el último rastro dejado por su madre apropiándose de su individualidad.

Fig. 55



Moira Ricci, *Autoritratto*, de la serie 20.12.53 – 10.08.04

En 20.12.53 – 10.08.04 Moira Ricci parece querer confirmar como verdadero ese temor atávicamente presente en todo ser humano a la existencia de figuras fantasmales, de espíritus ajenos al paso del tiempo y a la fisicidad del cuerpo. Cuál fantasma, o ángel guardián, la artista presencia desde su inmaterialidad los acontecimientos que se suceden en las imágenes y mediante este acto se enfrenta a la

muerte, sustituyendo el dolor, la agonía y el vacío que la acompañan con su eterna e incorruptible presencia.



Fig. 56

Moira Ricci
Mamma con la maestra,
de la serie 20.12.53 –
10.08.04

“Porque si no hubiera sido capaz de saciar mi voluntad de hacerle saber del accidente, [al menos] me habría quedado allí, junto a ella, para siempre.”⁴¹⁶ La imposibilidad de su deseo se convierte en realidad gracias a la fotografía y esa “huella en la que habita la ausencia” que caracteriza la imagen fotográfica, se carga ahora de un nuevo valor escatológico en defensa de una muerte, sin embargo ya acaecida.

La constatación de la ausencia, así como el temor al vacío y su insaciabilidad, presentes en la serie 20.12.53 – 10.08.04 de Moira Ricci, despiertan en el espectador la angustia y lo inquietante que caracterizan la sensación de lo siniestro. Detrás del velo de la

⁴¹⁶ SIMI, Giulia. “Assenza/presenza in Moira Ricci”. Art.

belleza y el orden de lo familiar que da forma a la obra de la artista italiana se esconde la ansiedad frente a la posible ausencia de una corporeidad que nos mantenga atados a la realidad, frente a la imposibilidad de un contacto físico que aliente la percepción de nuestro propio ser o la búsqueda inagotable de una identidad personal que se construye entre recuerdos intangibles prontos a modificarse con cada inicio y cierre de día.

Fig. 57



Moira Ricci, *Mamma stira*, de la serie
20.12.53 – 10.08.04

Fig. 58



Moira Ricci, *Mamma al mare*, de la serie
20.12.53 – 10.08.04

La nostalgia hacia el tiempo pasado, el temor a la ruptura de los lazos afectivos, territoriales y culturales sobre los cuales se construye su identidad, así como las pérdidas que los cambios conllevan, son todos elementos que atraviesan la obra de Moira Ricci. Historias íntimas, plagadas de recuerdos y retazos de vida que buscan ansiosamente una imagen donde reconocerse, una fotografía o un vídeo que les honre con el don de la apariencia y les permita la visión. Historias narradas y escuchadas, fotografías de vidas destinadas al olvido que la artista recupera para contrarrestar

mediante su existencia ese melancólico recuerdo del pasado que el tiempo se empeña en cancelar⁴¹⁷.

A partir de su experiencia personal Moira Ricci nos ofrece un mundo habitado por fantasías y verdades, donde la memoria se descubre en su esencia y en su maleabilidad, donde la cercanía de lo narrado y la inmediatez de sus imágenes se presentan ante nuestra mirada como reflejo de nuestra propia realidad. Ricci reconstruye poco a poco su propia historia y busca en ellas su identidad, pero aferrándose a la potencia de la fotografía y el olor a pasado que la acompaña nos invita a reflexionar sobre los vínculos y los afectos que marcan nuestra propia individualidad.

A través de los trabajos analizados anteriormente descubrimos que, si bien la imagen fotográfica suele ser vista como una forma para afianzar nuestro sentido de realidad, la fotografía también puede ser fuente de inquietud y perturbación de esa misma seguridad visual. El hecho de que en fotografía continuemos aceptando de forma casi automática un vínculo directo entre imagen y realidad nos hace terriblemente susceptibles a las trampas que nos tienden nuestros sentidos. La vulnerabilidad de nuestra percepción nos conduce fácilmente a una recreación adulterada de nuestro universo personal en el que olvidamos la maleabilidad de nuestros pensamientos y la complejidad de aquella memoria que sin interrupción alguna elabora lo experimentado. Como afirmaba Rosalind Krauss:

Este sujeto, provisto de una visión que se sumerge profundamente en la realidad y al que la acción de la fotografía da una ilusión de dominio, parece no soportar

⁴¹⁷ El archivo como fuente inagotable de recuerdos y restos de posibles realidades aparece nuevamente en una de las últimas obras de la artista, *Da Buio a buio* (2009). En esta ocasión la obra nace de la exigencia de la artista de reelaborar y otorgarle imagen a las historias populares que oía cuando pequeña. Después de una búsqueda de tres años en los archivos privados de su pueblo, en las bibliotecas y en el Archivo de tradiciones populares de la Maremma, Moira Ricci reconstruye la historia de cuatro personajes: la Niña Jabalí, el Hombre Lobo, el Hombrepiedra y los dos Gemelos.

una fotografía que borra las categorías y erige en su lugar el fetiche, lo informe, la inquietante extrañeza⁴¹⁸.

La fotografía actúa en el individuo como un escudo protector contra el olvido, la volatilidad del tiempo y la intangible naturaleza de las experiencias. Las imágenes, que por medio de ella se producen, alimentan la ilusión de una relación directa con la realidad y eliminan por un momento la angustia de lo efímero. Lo variable, profundo e informe queda comprimido en una superficie y el sujeto experimenta una sensación de dominio y propiedad sobre aquella que ha decidido adoptar como su verdad. El fotógrafo Alfred Stieglitz decía, en fotografía hay una realidad tan sutil que llega a ser más real que la realidad. Y es ahí justamente donde se anida ese aspecto inquietante y perverso de la fotografía.

Cuando la imagen nos atrae hacia ella seduciéndonos con su belleza y una falsa promesa de veracidad, pero a la vez nos inquieta, nos provoca y nos rechaza, es cuando nos descubrimos atrapados por la sensación de lo siniestro. La fotografía abre frente a nuestros ojos una grieta hacia el abismo interior que nos habita en el que se sobreponen unos a otros los recuerdos removidos, los deseos impronunciados, las fantasías irrealizables. Ese abismo que nos remite a lo Real de Lacan donde las imágenes del día a día se entremezclan con el temor al vacío, a la incertidumbre y a la pérdida absoluta de los límites que nos contienen. Cuando la percepción se hace endeble y la realidad incierta, el sujeto “cruza la frontera de su piel y habita el otro lado de sus sentidos”⁴¹⁹.

⁴¹⁸ KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico*. Ob. cit. Pág. 201.

⁴¹⁹ CAILLOIS, Rogers, “Mimétisme et psychasténie légendaire” en *Minotaure*, nº. 7 (junio 1935). Pág. 8-9 en KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico*. Ob. cit. Pág. 184.

CAPÍTULO 6

Der Doppelgänger

6.1. El doble

- “- Sí, dicen que nadie conoce su voz
- Ni su cara. Yo por lo menos sé decirte que una de las cosas que me da más pavor es quedarme mirándome al espejo a solas, cuando nadie me ve. Acabo por dudar de mi propia existencia e imaginarme, viéndome como otro, que soy un sueño, un ente de ficción...
- Pues no te mires así
- No puedo remediarlo. Tengo la manía de la introspección.”⁴²⁰

Si la pérdida de referencias respecto a la realidad y la ficción se presenta como uno de los principales motivos desencadenantes de la sensación de lo siniestro, no lo es menos el encuentro y descubrimiento de la figura del doble o del sosias. Sigmund Freud escribe al respecto:

Nos hallamos así, ante todo con *el tema del «doble» o del «otro yo»*, en todas sus variaciones y desarrollos, es decir: con la aparición de personas que, a causa de su mismo aspecto, deben ser consideradas idénticas; con el acrecentamiento de esta relación mediante la transmisión de los procesos anímicos de una persona a su «doble» – lo que nosotros llamaríamos telepatía –, de modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio, o sea: duplicación del yo, subdivisión del yo, sustitución del yo.⁴²¹

Esta extensa cita nos servirá como punto de referencia para analizar los siguientes trabajos y desentrañar a través de ellos ese proceso de desdoblamiento y búsqueda de la propia identidad que se activa en todo retrato fotográfico. Si bien el autorretrato se

⁴²⁰ DE UNAMUNO, Miguel. *Niebla*. Madrid: Sarpe, 1984. Pág. 160.

⁴²¹ FREUD, Sigmund. *Lo siniestro*. Ob. cit. Pág. 2493.

ofrece como una fuente extensísima de elementos de análisis, no será en este ámbito en el que nos sumergiremos a continuación, considerándolo un tema merecedor por sí mismo de una investigación propia y exhaustiva. Nuestra atención se dirigirá entonces hacia representaciones en las que la semejanza entre dos sujetos se hace explícita, como es el caso de los hermanos gemelos, o imágenes en las que el proceso de desdoblamiento e identificación en el otro se manifiesta de forma más sutil e indirecta, si bien igualmente deducible, como es el caso de la relación entre miembros de una misma familia.

La fotografía se presenta, sin lugar a dudas, como uno de los campos más idóneos y enriquecedores para la exploración del sosia. Cada retrato fotográfico es de por sí la manifestación de un doble, de una copia o un simulacro de nosotros mismos en el que nuestro aspecto, finalmente independiente del cuerpo que le ha dado vida, se libera de las constricciones del tiempo y del espacio y desde su realidad autónoma se reafirma como existente. Pero si el reflejo en el espejo, así como la sombra, consideradas entre las primeras manifestaciones del doble, dependen de la simultaneidad constante entre el sujeto y su representación, la fotografía –al igual que en su momento los *colossos*⁴²² griegos– subsiste justamente en esta separación entre cuerpo e imagen que facilita el proceso de desdoblamiento entre el sujeto y su otro yo atrapado en la representación.

Un desdoblamiento, que se va cargando cada vez más de nuevas funciones y valores de particular relevancia dentro de una sociedad construida principalmente sobre la imagen, pero que, como decíamos, encuentra sus primeras referencias en aquellas características figuras de la Grecia antigua que eran los *colossos*. Al igual que éstos los retratos fotográficos se presentan como ‘dobles’ necesariamente ambiguos, partícipes tanto del mundo visible como del más allá. Figuras que buscan atrapar una parte del ausente, y a través de las cuales se otorga nuevamente una materialidad a lo inaprensible de los afectos lejanos.

⁴²² Como explica Jean Vernant: “el término *colossos*, de género animado y origen pre-helénico, se vincula a una raíz kol-, que se puede relacionar con ciertos nombres de lugar de Asia Menor y que retiene la idea de algo erigido, alzado. [...] El *colossos* no es una imagen; es un “doble”, como el mismo muerto es un doble del vivo.” VERNANT, Jean-Pierre. *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Barcelona: Editorial Ariel, 1993. [1ª ed. 1965]. Pág. 302 y 304.

Los *colossos*, nos explica Vernant⁴²³, eran figuras de piedra o cera creadas en la antigua Grecia para sustituir el cuerpo desaparecido o el cadáver perdido de una persona amada. Sus formas no buscaban una similitud de apariencias con la persona ausente sino que, vinculadas a la *psyché*, “poder del más allá”, pretendían ocupar el lugar del difunto haciendo visible lo invisible. El *colossos*

sirve para atraer y fijar un doble que se encuentra en condiciones anormales; permite establecer entre el mundo de los muertos y el mundo de los vivos relaciones perfectas. El *colossos* posee esta virtud de fijación porque él mismo está clavado ritualmente en tierra. No es, pues, simple señal figurativa. Su función es, al mismo tiempo, la de traducir en una forma visible el poder del muerto y la de efectuar su inserción, conforme al orden, en el universo de los vivos.⁴²⁴

El *colossos* no era por lo tanto concebido como una imagen o una simple representación del desaparecido, sino que su creación estaba vinculada ante todo a la idea del ver y del ser visto. La rigidez, frialdad e inmovilidad que le eran atribuidas por la naturaleza misma de la piedra se contraponían a la volatilidad y a la oscuridad brumosa del ausente: “entre la *psyché* del muerto, bruma invisible, sombra oscura, y la piedra, forma visible pero opaca y ciega, hay una afinidad que nace de su común oposición al dominio luminoso de la vida, caracterizado por la pareja ver-ser visto.”⁴²⁵

El imperativo de la figuración se imponía así como una forma de asegurar una materialidad sosegada a la evanescencia de una *psyché* vaporosa atrapada entre dos mundos y el cuerpo, resultado de esta acción, se ofrecía como el doble del ausente: “hundiendo la piedra en el suelo se quiere fijar, inmovilizar, localizar, en un punto definido de la tierra esta *psyché* inasible que está a la vez en todas partes y en ninguna”⁴²⁶.

Siguiendo esta misma necesidad de dar materialidad a lo inaprensible y atrapar en la figura la evanescencia del recuerdo, la fotografía, como el *colossos*, fija, inmoviliza,

⁴²³ Sobre el tema del *colossos* ver VERNANT, Jean-Pierre. *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Barcelona: Editorial Ariel, 1993. [1ª ed. 1965], V Capítulo, “Representación de lo invisible y categoría psicológica del doble: *colossos*” Pág. 302 y ss.

⁴²⁴ VERNANT, Jean-Pierre. *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Ob. cit. Pág. 314.

⁴²⁵ *Ibíd.* pág. 312.

⁴²⁶ *Ibíd.* pág. 314.

localiza en la superficie de un soporte el aspecto del ausente, dota de veracidad y vitalidad ese rastro físico que el sujeto desprende de su cuerpo y hace de la imagen su doble. Como veremos más adelante, la imagen fotográfica se sitúa así como ese punto de intersección entre la vida y la muerte, como esa forma que, al igual que el *colossos* griego, le permite al sujeto hallar en la materialidad de la figura el doble del ausente.

La invariabilidad de la imagen a través de los años, su poder de conservación y la fidelidad en la recreación de las formas, hacen del retrato fotográfico un espacio inagotable de exploración del propio yo. En ella, inevitablemente, también encuentra cabida el inquietante descubrimiento de las múltiples facetas que el individuo desconoce de sí mismo y que se desvelan cautivamente dando origen a la sensación de lo siniestro. Lo imprevisible de la imagen nos revela como extraño lo que considerábamos como más familiar: nuestro propio rostro⁴²⁷.

No es casual que la imagen del doble haya sido un tema recurrente –no sólo en la literatura y el cine donde abundan los ejemplos⁴²⁸– sino también en la fotografía⁴²⁹.

⁴²⁷ Desde esta perspectiva podríamos afirmar que la fotografía hace realidad una de las fantasías y a la vez temores más presentes en la literatura entre finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, en las que la proyección bidimensional del sujeto sobre una superficie se desprende del cuerpo que la genera y, si bien mantiene su carácter bidimensional, se independiza de éste. Piénsese por ejemplo a la famosa historia de *Peter Schlemihl* de Albert von Chamisso, 1822 retomada por E.T.Hoffmann en su *Historia del reflejo perdido* o a los diversos casos citados y estudiados por Otto Rank dentro de su famoso texto *Der Doppelgänger*, dedicado justamente a la cuestión del doble. Del mismo modo la fotografía pasa a sustituir ese carácter revelador que hasta entonces se le atribuía a la sombra como representación del alma del individuo. Según afirmaba Johann Casper Lavater en sus estudios fisionómicos (*Essay on Physiognomy*, 1792) no es el rostro el que ofrece las mayores informaciones sobre la esencia de un individuo sino la proyección de su sombra. Ésta –en cuanto emanación directa e incontrolable del individuo– es capaz de ofrecer informaciones sobre el yo interior mucho más sinceras y claras de las que pueda ofrecer el individuo mismo, lo que la dota de un valor revelador inigualable en el momento de identificar y catalogar al sujeto. Como sabemos, desde el descubrimiento de la fotografía, todas estas afirmaciones han sido trasladadas al retrato fotográfico, sin lograr por ello evitar caer en peligrosas generalizaciones. Cfr. STOICHITA, Victor I. *Breve storia dell'ombra*. Milán: Il Saggiatore, 2003.

⁴²⁸ En el plano de lo literario basta con pensar en varios de los cuentos de E.T.A. Hoffmann, de Edgar Allan Poe, Julio Cortázar o Jorge Luis Borges; en *El Doble* (1846) de Fiódor Dostoyevski, en *El extraño caso de Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) de R.L. Stevenson, en *EL retrato de Dorian Grey* (1891) de Oscar Wilde o en *Il fu Mattia Pascal* (1904) o *Uno, nessuno e centomila* (1912 -1925) de Luigi Pirandello entre muchos otros. En el terreno cinematográfico también abundan los ejemplos por ello nos limitaremos a nombrar algunos de los más representativos como son *El estudiante de Praga* (1913) de Paul Wegener y Stellan Rye, *Vértigo* (1958) de Alfred Hitchcock, *La doble vida de Verónica* (1991) de Krzysztof Kieslowski, *Muholland Drive* (2001) de David Lynch, etc.

Desde sus inicios, el doble ha estado presente, tanto en el campo tradicional del retrato en estudio como en aproximaciones más abiertas, en las que –gracias al fotomontaje o ahora la manipulación digital– se simula la existencia de dos o más sujetos con una misma apariencia y se hace así un guiño al carácter testimonial de la imagen fotográfica, a la vez que se realiza el atractivo deseo de multiplicación vigente en cada sujeto.

La contemplación de todo retrato contiene dentro de sí el seductor encanto de descubrir el propio rostro a través de la mirada del otro y, de este modo, ver representada en aquella imagen una versión diferente de nosotros mismos. Una apariencia que llega mediada por la máquina y por la mirada de quien fotografía; un aspecto construido a partir de experiencias diferentes a las del sujeto retratado y por ello mismo un retrato que no podrá nunca corresponder con la imagen en el espejo. Al respecto resulta revelador el diálogo sostenido entre Gustav Janouch y Kafka en torno al retrato fotográfico que cita Sontag en su libro *Sobre la fotografía*:

Cuando le llevé a Kafka una serie de semejantes fotografías [formato que reproducía en una única placa seis o diez exposiciones de la misma personas] le dije de buen humor: ‘Por un par de coronas uno puede hacerse fotografiar desde todos los aspectos. Este aparato es el *Conócete a ti mismo mecánico*’. ‘Un *Desconócete a ti mismo*, querrás decir’, replicó Kafka. [...] ‘La fotografía concentra nuestra mirada en la superficie. De esa forma oscurece la *vida secreta* que brilla a través de los contornos de las cosas en un juego de luces y sombras. Eso no puede captarse, ni siquiera con la ayuda de las lentes más poderosas. Es necesario acercarse de puntillas con el sentimiento’.⁴³⁰

Y es en esta en esta doble valencia del retrato fotográfico que se asoma un tema tan recurrente como el del gemelo o el doble, en el que la multiplicación explícita de las

⁴²⁹ Del mismo modo que sucede en la literatura y en el cine también a nivel fotográfico abundan los ejemplos en torno a la iconografía del doble. Por lo tanto nos limitaremos a recordar unos pocos trabajos como son la fotografía de Egon Schiele con su doble realizada por Joseph Trčka, *Autorretrato doble* (1860) de Hippolyte Bayard, *Henri Toulouse-Lautrec posa para Lautrec* (1890 c.) de Maurice Guilbert, *Gemelli* (1968) de Alighiero Boetti, *Self-Portrait* (1987) Thomas Ruff, *Double self portrait* (1979) de Jeff Wall, *Self double portrait* de Duane Michals, el proyecto *Living together* (1996) de Wineke Tandberg, por citar sólo unos pocos.

⁴³⁰ JANOUC, Gustav. *Conversaciones con Kafka*. Cit. en SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Ob. cit. Pág. 202.

formas y los rasgos fisionómicos de las personas (aquellos elementos que justamente nos hacen únicos e irrepetibles) delatan el poder y el engaño que se anidan en la imagen fotográfica. Poder, en cuanto a través de ella adquieren apariencia y realidad las fantasías del individuo, las que le llevan a proyectar y afianzar en su máscara fotográfica los deseos de su propia identidad. Engaño, porque es esta misma imagen la que revela como verdaderas las ilusiones de quien observa; porque es en ella donde el espectador se siente capaz de desvelar los rasgos más íntimos del sujeto fotografiado, inconsciente, la mayoría de las veces, de que es a sí mismo a quien observa en la imagen del otro.

Otto Rank en su obra *Der Doppelgänger*⁴³¹, texto de referencia obligada sobre el tema, diferencia entre dos modalidades de doble: por un lado, el verdadero doble o sosias, una persona de carne y hueso que se encuentra con su original, al que se opone. Por otra parte, aquel 'otro' misterioso que se separa del 'yo' y se hace independiente, en forma de retrato, reflejo o sombra⁴³². En ambos casos suele ser el espejo la superficie que desencadena el encuentro con este doble que, en su perfecta similitud con el sujeto original, amenaza la seguridad de su existencia, basada sobre la certeza de la unidad y la unicidad.

Como decíamos anteriormente, el espejo es el primer soporte sobre el cual el individuo se observa y descubre las facciones de su cara, el aspecto de su cuerpo. A partir de esta imagen reconstruye, día tras días, su condición y situación dentro del mundo presente y amolda su apariencia a las necesidades del momento. A través del

⁴³¹ En 1914 Otto Rank, alumno predilecto de Freud durante muchos años, publica su texto *Der Doppelgänger* en el que estudia las diversas modalidades bajo las cuales se presenta el tema del doble y las implicaciones psicológicas que oculta este sujeto literario, tan común en el Romanticismo, período en el que de hecho se origina. A partir del estudio de la entonces reciente película *el Estudiante de Praga* (1913) y numerosos ejemplos extraídos de la literatura, Rank identifica un modelo común a todos los casos analizados y que describe de la siguiente manera: "Se trata siempre de una imagen similar al protagonista hasta en los más mínimos detalles, en el nombre, en la voz, en la vestimenta y que, como «robada al espejo» (Hoffman), en la mayor parte de los casos aparece ante el protagonista justo en el espejo. Este doble se cruza siempre en el camino del protagonista para obstaculizarlo, y por norma la catástrofe se desencadena en la relación con la mujer y se concluye con el suicidio, pasando generalmente a través del intento de eliminar al odioso perseguidor." Cfr. RANK, Otto. *Il doppio. Uno studio psicoanalítico*. Milán: SE, 2001 [1ª ed. 1914]. Pág. 46.

⁴³² Escribe Rank, "De las creaciones literarias hasta ahora examinadas, en las cuales el siniestro doble se separa del yo para hacerse autónomo (sombra, imagen reflejada), se distinguen las figuras de los sosias propiamente dichos, que se contraponen y se entrecruzan el uno con el otro como personas reales, materiales, caracterizadas por una extraordinaria similitud física." *Ibidem*. Pág. 22.

reflejo fotográfico asegura en cambio su memoria, mediante el rastro inmóvil de su cuerpo cambiante proyecta su imagen a futuro, se cerciora de dejar impresas las huellas del que ha sido o del que ha pretendido ser. En la combinación de las dos tipologías visuales el individuo construye en su interior la visión de su exterior y se apropia de un aspecto y de una imagen con la que se identifica. Cuando se quebranta la relación entre estos tres factores (la imagen presente reflejada en el espejo, la imagen pasada de la fotografía –que sin embargo subsiste como recuerdo proyectado hacia el futuro– y la imagen interior del sujeto) el individuo es asaltado por el desconcierto y por la ansiedad de encontrarse ajeno a su propio ser. Román Gubern afirma:

El espejo transforma al ser en apariencia, la materia en forma, en simulacro fantasmal. [...] Pero mediante el reflejo —en el agua, en el espejo— el ser humano no solamente descubre su aspecto físico, sino también su propia alteridad a través de la imagen.⁴³³

Es en esa alteridad donde se manifiesta lo inquietante, en el temor de no reconocerse a sí mismo y descubrir en la visión del propio rostro la convivencia del otro. Sorprenderse múltiple, compuesto, disgregado en una variación de identidades que se superponen unas a otras dentro de un mismo cuerpo dando vida a la indeterminación y a la variedad informe de nuestro interior. En este punto resulta imposible no regresar nuevamente a la figura de Narciso para encontrar en él las pistas de esta búsqueda incesante de apropiación del *otro*. Un Narciso, por lo tanto, que no simplemente se enamora de su propio reflejo, sino que por el contrario, no se reconoce a sí mismo en aquella imagen y absorto por lo que ve es sorprendido por la muerte.

Viéndose él mismo como objeto –como lo ven los demás–, Narciso ve en el contraste de la *limpide lame* y *el reflet des désordres humains* su propia contradicción interna: la universalidad y la sensorialidad empírica, la autoconciencia y la extrañeza, el yo inteligible y la persona –en el sentido originario de *maschera, larva*–, “el ángel y la bestia”. Más que un enamoramiento,

⁴³³ GUBERN, Román. “Del rostro al retrato” en la revista, *Anàlisi*, N. 27, 2001. Pág. 37-42. <http://www.raco.cat/index.php/Analisi/article/viewFile/15083/14924>

pues, experimenta un estado de escisión, de tristeza y de búsqueda del todo a partir de esa imagen limitada⁴³⁴.

Con esta descripción de Narciso, Casals retomando la interpretación sombría y corporal que hace Paul Valéry del mito⁴³⁵, nos remite a la fragilidad de las apariencias y de nuestra percepción sensorial. Nos recuerda la imposibilidad de aferrar la realidad, de crear y mantener certezas absolutas sobre el mundo sensible que nos rodea y nos compone. El sujeto se construye a partir de su relación con el entorno y con los demás, a raíz de las experiencias vividas elabora en su interior la aglomeración de impulsos y percepciones que recibe desde el exterior y de este modo da forma a un individuo permeable a las nuevas influencias, a los cambios y a las divisiones. “No se es nunca una persona sin ser habitado por personajes (máscaras)” sostiene Federica Muzzarelli en su ensayo *L’immaginario automatico* y nos los confirma Giorgio Agamben cuando escribe: “Persona significa originariamente ‘máscara’ y es a través de la máscara como el individuo gana un rol y una identidad social”⁴³⁶.

Pero aquí no se trata de la máscara social, del aspecto y el porte adoptado por el sujeto de cara a los demás, sino de la revelación de un yo más profundo, de un sujeto interior más complejo mantenido oculto y secreto incluso para su propio dueño. La fotografía se presenta entonces como el medio de visualización de esa duplicidad interior, de ese monstruo compuesto de pasiones y sensaciones que se vela en la inmensidad discontinua del interior del sujeto y que se manifiesta a través de ese mismo rostro, de esa misma composición corporal.

En su libro *Nudità* Agamben nos habla sobre la ambivalencia y la dificultad que invade al hombre moderno en el momento de definir su identidad. A partir del momento en que se impone en la sociedad un mecanismo de identificación determinado por datos biológicos –como son las huellas digitales, la fotografía frontal y lateral del rostro o las características corporales– se efectúa también un quiebre respecto a la manera, hasta entonces, utilizada por el individuo para definir su identidad. Es así como los parámetros de referencia determinados por los orígenes sanguíneos o el rol del sujeto

⁴³⁴ CASALS, Josep. *Afinidades vienesas*. Ob. cit. Pág. 536-537.

⁴³⁵ Cfr. VALÉRY, Paul. *Narcís*. Barcelona: 1986.

⁴³⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Nudità*. Roma: Nottetempo, 2009. Pág. 71. (Trad. de la autora).

dentro de su núcleo social son ahora sustituidos por sus rasgos físicos, es su constitución corporal la que determina su carta de presentación dentro de la sociedad que lo acoge y ésta la que desde aquí demarca el proceso de construcción de su propia identidad.

“El hombre se ha quitado la máscara sobre la cual se había fundado durante siglos su reconocimiento, para entregar su identidad a algo que le pertenece en un modo íntimo y exclusivo, pero con lo que no puede de ningún modo identificarse”⁴³⁷. Con el avanzar tecnológico el reconocimiento del individuo pasa a fundamentarse cada vez más sobre elementos presumiblemente neutrales, reconocibles y catalogables por las máquinas. Su identidad de cara a los demás adquiere poco a poco más valor en función de un sistema tecnológico universal capaz de distinguir los datos biológicos pero incapaz de leer e interpretar los aspectos comportamentales y emocionales del individuo. La brecha entre la composición física y la constitución ética y emocional del sujeto se incrementa evidenciando aún más esa dicotomía intrínseca al ser humano entre su apariencia exterior y su identidad interior, entre la superficie y la profundidad del sujeto.

Según el mismo Agamben este fenómeno, que él define como la nueva identidad sin persona,

hace valer la ilusión no de una unidad, sino de una multiplicación infinita de máscaras. En el momento en que ata al individuo a una identidad puramente biológica y asocial, ésta le promete la posibilidad de asumir en internet todas las máscaras y todas las segundas o terceras vidas posibles, ninguna de las cuales podrá jamás pertenecerle propiamente.⁴³⁸

Se hace entonces patente la necesidad de una repetición incesante del propio rostro, un fotografiarse sin tregua en todas las variaciones posibles, según esquemas, estereotipos o fantasías que se encuentren al alcance de la mano. La fotografía, y su posterior publicación en las redes sociales, se hace imprescindible en este proceso errático de definición de la propia identidad, y la aprobación y el reconocimiento

⁴³⁷ *Ibíd.* Pág. 77. (Trad. de la autora).

⁴³⁸ *Ibíd.* Pág. 81. (Trad. de la autora).

mediado por la máquina resulta ineludible, incluso en situaciones, hasta ahora consideradas como pertenecientes al ámbito personal y privado, como puede ser la contemplación del propio reflejo en el espejo⁴³⁹.

La identidad ya no se construye en la habitual interacción entre lo público y lo privado, entre la manera en que nos definimos de cara a los demás y la forma en que nos adentramos en nuestro universo personal. Con la producción exacerbada de imágenes, retratos y autorretratos se descomponen también los planos de lo íntimo y lo público y ahora todo es necesariamente exteriorizado, publicado, compartido. Como explica ampliamente Paula Sibilia, en la actualidad

vemos que en lugar de aquella subjetividad interiorizada, que fue hegemónica hasta hace muy poco tiempo, ahora se desarrollan formas que podríamos llamar *exteriorizadas* de ser y estar en el mundo (si bien este término implica un interior que se exterioriza, lo cual no parece ser el caso). Lo más significativo es que esas subjetividades no se construyen a partir de un núcleo considerado interior y profundo, oculto e impalpable, sino que se realizan en el campo de lo visible. [...] Cada vez más, por tanto, la *verdad* sobre lo que es cada uno abandona esa esencia interior, secreta e íntima de la subjetividad y pasa a exhibirse donde sea.⁴⁴⁰

Ya no se trata entonces únicamente del hecho de ser copartícipes, desde la inmovilidad de nuestra casa, de la vida privada de los demás y hacernos testigos, deseados o indeseados, de eventos tan privados como el nacimiento, las fracturas amorosas o la muerte de completos desconocidos, sino que la fotografía ha sustituido al espejo, y los momentos de intimidad –que antes se producían únicamente en espacios cerrados lejanos a la vista pública– ahora se recrean en cualquier lugar y en cualquier momento. Hemos aprendido a generar a nuestro alrededor burbujas de

⁴³⁹ Durante las últimas décadas los autorretratos en el espejo se han convertido en un motivo fotográfico más que habitual. En internet abundan imágenes fotográficas realizadas a partir del reflejo especular, en los que no sólo se hacen públicos momentos y espacios antes reservados a la privacidad, sino que además se reitera explícitamente la presencia de la cámara fotográfica. Es nuevamente la certeza de ese gran ojo mecánico la que le da valencia a la representación. El artista Joan Fontcuberta realiza en el 2011 un trabajo dedicado justamente a este tema, es la serie *A través del espejo* (2011) compuesto por miles de autorretratos anónimos colgados en la red que el artista recopila y expone.

⁴⁴⁰ SIBILIA, Paula. "La era de la extimidad: el universo doméstico se sube al escenario" en cat. expo. *Asuntos domésticos*. Ob. cit. Págs. 44 – 45.

privacidad frente a la vista de todos. Hemos aprendido a ver sin mirar, a ser voyeurs con el consentimiento de quien es observado y a incorporarnos en la intimidad del otro sin que se nos haya abierto ese espacio ⁴⁴¹.

La repetición constante de la propia imagen antes que ayudar a afianzar el proceso de definición de identidad reitera una ausencia de referentes claros de comportamiento que ayuden a procesar las emociones del sujeto y a moldear su forma de interacción con la realidad que lo rodea y con su propio mundo interior. Las máscaras se multiplican y la identidad se difumina en una superposición frenética de instantes, expresiones y ficciones que la imagen fotográfica se empeña en capturar y fijar en el tiempo. Es entonces, cuando la visión del doble se convierte en una visión de desintegración, en un multiplicarse sin sentido que lleva inevitablemente a la disgregación.

Personajes, personas y máscaras que se acumulan sobre un mismo cuerpo; cambios y apariencias que destilan restos de experiencias vividas. A través de estas imágenes descubrimos nuestra alteridad, por medio de estos retratos nos enfrentamos a nuestro otro yo.

Anteriormente, la obsesión consistía en parecerse a los demás y perderse en la multitud. [...] Hoy consiste en parecerse únicamente a uno mismo. Encontrarse en todas partes, desmultiplicados, pero fieles a nuestra propia fórmula; en todas partes el mismo reparto, y pasar por todas las pantallas a la vez. El parecido ya no apunta a los demás, sino que es aquel, indefinido, del individuo consigo mismo cuando se resuelve en sus elementos simples. La diferencia al mismo

⁴⁴¹ Marc Augé en su texto *Los "No lugares"* hace referencia a tres *excesos* que según el autor distinguen la sobremodernidad: 1. temporal: en el que la velocidad con que se suceden las cosas, obligan al sujeto a recrearse continuamente islas de existencia individual dentro de las cuales regular el curso de los eventos a su medida; 2. espacial: son tantos los espacios conquistados por el hombre que éste se ve en la necesidad de dar sentido a la propia intimidad; 3. ególatra: el hombre se siente cada vez más mundo en sí mismo. Por contraposición en los no lugares lo que se crea es entonces una especie de anonimato colectivo que permite romper las barreras del sentirse siempre obligado a estar definido por una identidad precisa. Si bien este proceso contenga en sí la contradicción de un acceso limitado, en la mayoría de los casos, por la exhibición de un documento de identidad válido. Cfr. AUGÉ, Marc. *Los "No lugares" espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 1993.

tiempo cambia de sentido. Ya no es la de un sujeto con otro, sino la diferencia interna del mismo sujeto al infinito.⁴⁴²

En cada fotografía pareciese como si quedara impregnado uno de esos miles de estratos que nos componen y su conservación, por medio de la imagen, delatan tanto su existencia pasada como su actual inexistencia. Lo que vemos es la efigie de un ser extremadamente similar a nosotros en el que nos resulta imposible no reconocer nuestros rasgos fisionómicos, el vestuario y probablemente incluso el escenario de la representación, pero en ella habita un ser ahora ausente, vivo únicamente en el instante de la fotografía y con el cual no nos identificamos. Aquel que vemos nos resulta terriblemente familiar, pero es esa misma cercanía la que nos inquieta y la que indaga en lo profundo de nuestra percepción⁴⁴³.

La máscara de Medusa descubre y descubriendo nos desvela que aquello que nos observa no nos asemeja. Aquello que nos enfrenta así directamente y abiertamente, lo que nosotros presumíamos tan cercano es de hecho cuanto más radicalmente extraño. Medusa introduce la absoluta divergencia en lo que considerábamos más especial y familiar: nuestro yo, la organización de nuestra sustancia, los rasgos de nuestro aspecto.⁴⁴⁴

En el retrato fotográfico el reflejo en el espejo se ha liberado del cuerpo adquiriendo su propia autonomía; aquel doble que se presenta frente a nosotros nos mira, nos reta nos hace prescindibles. Aquel doble nos obliga a confrontarnos con uno de nuestros mayores temores: hallarnos testigos de nuestra propia muerte.

El extrañamiento del doble deriva entonces de la imposibilidad de reconocerse en la propia imagen pero también del shock que se produce al encontrar en ella “un rostro

⁴⁴² BAUDRILLARD, Jean. *El otro por sí mismo*. Ob. cit. Pág. 35.

⁴⁴³ Como nos hace notar Stefano Ferrari en su ensayo *La psicología del retrato nell'arte e nella letteratura*, la sensación de inquietud que se desprende del retrato, motivada por la sensación de ser visto y juzgado por la representación, se vincula de forma explícita a las dinámicas del Super-yo. El autor lo explica de la siguiente manera: “En esta fase de la formación del Yo más avanzada respecto a la que describe Lacan, el retrato se convierte, sí, en un espejo (es más «el más mágico de los espejos»), pero mirándose en él, el Yo del sujeto no se identifica más con la imagen *otra* de sí que ve reflejada, sino que distingue en esta imagen un *otro* de sí que justamente lo observa y lo juzga, el cual deviene así el correspondiente visual del Super-Yo”. FERRARI, Stefano. *La psicología del retrato nell'arte e nella letteratura*. Roma: Laterza, 1998. Pág. 28. (Trad. de la autora).

⁴⁴⁴ CLAIR, Jean. *Medusa*. Ob. cit. Pág. 55 (trad. de la autora).

que nos muestra de golpe «la muerte en los ojos». Según palabras de Jean Clair, “la aparición del doble es, por lo tanto, el regreso a un estado primitivo de *psyché*⁴⁴⁵, un regreso al estado arcaico del mundo; y es percibida como una imagen de terror”⁴⁴⁶. Como sucede con cualquier forma de doble, bajo la sorpresa de la multiplicidad, o mejor aún de la no unicidad, serpentea la ansiedad de la no exclusividad. De cara a la aparición del otro nos hacemos susceptibles al olvido y a la pérdida de control de nuestra realidad. El intruso se apodera de aquello que nos resulta más propio y “la imagen no corresponde más al sujeto, es el rostro del demonio, el rostro de la muerte”⁴⁴⁷.

El espejo roto y la imagen fragmentada del cuerpo se convierten así en mecanismos idóneos para representar la sorpresa y el estupor que produce el descubrimiento del *otro* en el propio rostro. La superficie reflectante –que durante los primeros meses de vida nos permite tomar posesión de la totalidad de nuestro cuerpo para hacernos conscientes de la continuidad de las partes– ahora se hace portadora de fracción, ruptura y visiones interrumpidas. Es el reflejo en el reflejo, la duplicación o interrupción de los segmentos.

Así como se reproducen también se pierden los límites que delinear nuestro cuerpo, las formas se funden con el fondo y en su disgregación se asoma la desaparición del ser. “Del mismo modo que la pérdida de inocencia frente al lenguaje comporta el reconocimiento de su carga de silencio, la exposición simultánea de los diversos planos del ser –pérdida de inocencia frente al yo– comporta la irrupción del no ser”⁴⁴⁸.

⁴⁴⁵ También Vernant retoma el concepto de *psyché* y lo analiza en su manifestación por medio del doble: “el *colossos* se manifiesta, en tanto que doble, como asociado a la *psyché*. Es una de las formas que puede revestir la *psyché*, poder del más allá, cuando se vuelve visible a los ojos de los demás.” *Colossos y psyché* “se incluyen en una categoría de fenómenos muy definidos, a los cuales se aplica el término de εἰδωλα y que comprende, al lado de esta sombra que es la *psyché* y de este tosco ídolo que es el *colossos*, realidades como la imagen del sueño, la sombra, aparición sobrenatural.” VERNANT, Jean-Pierre. *Mito y pensamiento en la antigua Grecia*. Ob. cit. Pág. 307.

⁴⁴⁶ CLAIR, Jean. *Medusa*. Ob. cit. Pág. 53. (Trad. de la autora).

⁴⁴⁷ *Ibíd.* Pág. 130. (Trad. de la autora).

⁴⁴⁸ CASALS, Josep. *Afinidades vienesas*. Ob. cit. Pág. 435.

6.1.1 Zeneyp Kayan

La artista turca Zeneyp Kayan (Ankara, 1986) después de graduarse de Comunicación y Diseño de la Universidad de Bilkent, realiza su maestría en Bellas Artes en maHKU en los Países Bajos, para finalmente regresar a Ankara, su ciudad natal donde se establece y desarrolla la mayor parte de su producción artística. Guiada por la curiosidad de descubrir su propio aspecto a través de la multiplicidad de las visiones que ofrece la fotografía, la artista se adentra en un proceso de exploración visual de la imagen marcado por el juego de la transformación.

Fuertemente atraída por la reconstrucción constante de la realidad a partir de pequeñas modificaciones que se superponen unas a otras, la artista trabaja, tanto en el soporte fotográfico como audiovisual, sobre la idea de la repetición. Su proceso creativo se caracteriza por un ejercicio de tomas repetidas sobre un mismo original al que ella atribuye sentido en función del resultado final.

Cuando tomo una foto y vuelvo a disparar sobre ella, siento que estoy experimentando forma de ver y de jugar con la forma. Todas las veces se modifica debido a la ayuda de este acto y eso la transforma en otra cosa. [...] Le doy al 'original' mayor importancia en términos de la transformación y la variación / repetición.⁴⁴⁹

De este modo Kayan genera una obra en la que aperturas y quiebres se imponen ante nuestra visión de las imágenes y donde la multiplicación aparece casi como un error de percepción; un breve desfase temporal en la captura de la imagen que nos hace volver a experimentar sobre la misma superficie el instante de acción que acabamos de ver. "Tomando la misma fotografía una y otra vez se impone una continua fluctuación en el concepto del tiempo, del que la fotografía de hecho depende, y se dejan fuera los inicios y los finales. Esto me ofrece la oportunidad de recrear las imágenes imperfectas y oscuras del pasado que he idealizado."⁴⁵⁰

⁴⁴⁹ Declaraciones de la artista en entrevistada por Göksü Kunak para la revista Freunde von Freunden. 11 julio 2012. (Trad. de la autora). <http://www.freundevonfreunden.com/interviews/zeynep-kayan/>.

⁴⁵⁰ Declaraciones de la artista en <http://cargocollective.com/zkayan/Torn-Yirtik> (trad. de la autora).

Fig. 59



Zeynep Kayan, *Sin título*, de la serie *Torn*, 2010

La estrategia de sobre posición de instantes y reconstrucción de la imagen que utiliza la artista turca, borra la inmediata percepción de la bidimensionalidad de la fotografía y traslada al espectador a una relación confusa con lo que observa. En la imagen es posible reconocer a la figura representada y sin embargo se hace imposible una reconstrucción minuciosa de los rasgos de aquel ser que, del mismo modo que se exhibe, se oculta entre la interrupción de lo representado.

Fotografías rotas, rasgadas y reconstruidas. La artista agradece su propia huella sobre el papel, aquel sustituto visual incorruptible, encargado de salvaguardar su recuerdo a través del tiempo, es alterado y recompuesto (Fig. 59 y Fig. 60). El doble –como una extensión autónoma del individuo– se exhibe nuevamente sin color, atrapado entre el blanco y negro de la sombra; en otras ocasiones es decapitado y su cabeza, el rastro más distintivo del sujeto, abandona el cuerpo que la sostiene para conservarse petrificado en la expresión del último segundo de vida (Fig. 60).

En las obras de la artista el espejo fotográfico parece haber perdido su poder para reconfortar la mirada y asegurar la conjunción de las partes. Zeinep exhibe nuevamente ante nosotros un cuerpo acéfalo, fragmentado como el que perciben los ojos del sujeto al observarse a sí mismo, en el que el rostro es devorado por la

oscuridad limitándose a aparecer como un reflejo discontinuo sostenido entre sus manos (Fig. 62).

Agrediendo su propia imagen la artista pareciera querer hacernos partícipes de su proceso de desdoblamiento o descubrimiento de su otro yo. Así como nos muestra, nos oculta una parte de sí, se desvela, se retrata, se insinúa apenas, instigando nuestra tentación innata a completar la imagen, a querer ir más allá de lo que vemos. Eliminado su rostro, o impidiéndonos su fácil identificación, la artista deja abiertas las puertas de lo desconocido, nos prohíbe tener certezas sobre la persona que se sienta al borde de la cama (Fig. 62), sobre lo que acontece o lo que sucederá con ella. Tal es la ambivalencia del espejo roto, escribe Casals “a la vez que por la inmutabilidad del cristal confronta a la muerte y al silencio, por infinita mudanza refractante insta a abrirse al devenir de la vida y del lenguaje, insta a «descubrir o construir alguna forma» aunque sea precaria y accidental”⁴⁵¹.

Fig. 60



Zeynep Kayan, *Sin título*, de la serie *Torn*, 2010

⁴⁵¹ *Ibíd.* Pág. 537.

Fig. 61



Zeynep Kayan, *Sin título*, de la serie *Faceless*, 2006 – 2007

Fig. 62



Zeynep Kayan, *Sin título*, de la serie *Faceless*, 2006 – 2007

A través de esta mujer sin rostro, carente de identidad la fotógrafa nos invita a la identificación. Lo que vale no es lo que vemos en la imagen, sino lo que ha quedado oculto o que inevitablemente se ha perdido entre los pliegues del papel. Es en esos puntos negros, en esos intervalos de visión, donde el espectador proyectará sus propios vacíos, sus temores y sus ausencias. Es ahí, en ese dicho no dicho, donde podrá descubrir reflejado el otro rostro de su ser, aquel que no ha visto, aquel que desconoce.

La fotografía actúa una vez más como una superficie vacía pronta a acoger y reflejar las experiencias y necesidades de quien la observa. En ella se procesan realidades, se subvierten nociones y se cuestionan certezas. Al igual que las demás superficies especulares la obra nos ofrece la posibilidad de ver lo que de otro modo nos resultaría imposible, mediante el azar nos invita a descubrir lo que se oculta a nuestra cruda mirada. Durante este proceso la fotografía se presenta como una mediadora rica de estímulos, como un espacio de proyección tan fundamental como puede serlo el espejo mismo. Porque

Un mundo sin espejos sería un mundo sin demonios, un mundo sin dioses. Nuestro yo no tendría nada sobre qué proyectar idealmente la propia imagen, no tendría la estatua maravillosa sobre la cual confrontar sus propios pedazos ni una imagen de las diabluras o de aquellas anatomías fantásticas que le parecen seres malignos o peligrosos y que son en cambio proyecciones del miedo de ser desintegrado, hecho pedazos, desmembrado.⁴⁵²

Por medio de la fotografía lo desconocido asume forma, lo siniestro abandona por un momento la oscuridad de lo no visible para filtrarse suavemente bajo el manto de la belleza. A través de la imagen el monstruo de lo incógnito se visualiza y se identifica, se hace susceptible de ser nombrado. Pero así como su apariencia fotográfica lo refuerza de la misma manera lo neutraliza: ahora lo vemos y lo asumimos como real. Está ahí, petrificado, aislado en la superficie bidimensional, ahora sabemos qué aspecto tiene podemos finalmente reconocerlo, dominarlo, catalogarlo y, si es necesario, agredirlo.

⁴⁵² CLAIR, Jean. *Medusa*. Ob. cit. Pág. 56 (Trad. de la autora).

El monstruo ha abandonado el interior de la imaginación para pasar a habitar el exterior de la realidad.

Si la fotografía se ha apropiado de la superficie reflectante del espejo, es en ella, por tanto, donde ahora debe reflejarse lo Real, es allí donde encuentra el espacio necesario para su visualización y su representación. Así como la fotografía de carnet permitió neutralizar y objetivar la identidad de todo individuo – permitió simplificar la complejidad de sus pensamientos y sensaciones para concentrarlo todo en una única e instantánea combinación de elementos corporales–, de la misma manera es a través de la fotografía como la imaginación busca una salida para la incertidumbre que la determina, es en ella en la que ahora se identifica el sujeto y de consecuencia es en sus imágenes en las que busca una respuesta.

Si es principalmente en la imagen fotográfica donde el sujeto contemporáneo aprende a reconocerse y a apoderarse de la apariencia de sus gestos, es en ella donde puede encontrar el doble que lo acompaña, lo compone y descompone en cada fase de su existencia. La repetición se hace entonces imprescindible, por medio de ella se anula la exclusividad y el desconocimiento del *otro* que produce el temor y se genera una barrera de protección frente a lo indescifrable.

Pero no hay que olvidar que la fotografía es ante todo superficie, reflejo y proyección de un mundo sensible leído a través de la percepción del sujeto. Es por tanto la manifestación más directa de la ficción y maleabilidad que representan nuestros sentidos. El retrato fotográfico se impone como la mejor opción para combatir la evanescencia de la vida, la fugacidad y desaparición de nuestro cuerpo, pero también como una vía de acceso a la variabilidad del individuo, a la imposibilidad de conservar la estabilidad y bloquear el devenir de los acontecimientos que condicionan nuestro ser. El doble aparece, por lo tanto, como seguridad contra la muerte pero también como recordatorio de muerte.

El otro de sí, el gusto de confirmar lo que se es, el placer de sentirse homeomorfo, puede solo acabar por vaciarse y extinguirse, y en el vacío así creado desvelar todo lo contrario de sí, aquel doble de nosotros mismos que aparece como una imagen terrorífica, como un heteromorfismo radical que nos

sumerge en el reino de los muertos, de las sombras, de los locos, de los desviadores⁴⁵³.

Nos hallamos así nuevamente de regreso hacia Narciso, en medio de una ineludible asociación entre la muerte y la visión desdoblada del propio ser, un vernos a nosotros mismos en el rostro del otro o vernos a nosotros mismos como otros. Pero esta vez es la fotografía la que acoge el reflejo, la que se sitúa cual sutil membrana de separación entre la percepción interior y la percepción exterior del individuo. Es ella la que se presenta como una realidad intangible donde habita el objeto deseado o el objeto temido; en ella se visualiza y se realiza la visión del otro, pero es también a través de ella que se ofrece a la vista como un imposible, como un espectro intocable e inabarcable. Su acercamiento lleva hacia la desaparición, hacia la fusión que predice la muerte.

6.1.2. Ariko Inaoka

El carácter inquietante del doble, como nos explica Otto Rank y luego lo retoma Freud, no se encuentra únicamente en aquellos casos en que la sorpresa de la visión nos impide reconocernos en nuestra imagen –haciéndonos víctimas de nuestro propio extrañamiento– sino que el temor hacia el doble se manifiesta también en aquellos casos en los cuales somos testigos de la presencia de dos cuerpos distintos entre ellos pero idénticamente iguales, dos personas que en su enorme similitud ponen en vilo nuestros esquemas sensoriales.

Podríamos por lo tanto decir que el *Doppelgänger* alberga un doble temor: por una parte, la angustia de descubrirse múltiple, de tomar conciencia de la variedad de yoes que componen al individuo y que, atrapados en un único cuerpo, se entrelazan unos a otros a lo largo del tiempo; pero por otra parte, está el temor a la duplicidad o, como decíamos antes, a la no unicidad del ser. Se revela así el miedo de verse a si mismo en otro o de identificar los mismos rasgos fisionómicos, característicos de una persona, duplicados en otro cuerpo.

⁴⁵³ Ibíd. Pág. 144 (Trad. de la autora)

Ambas situaciones desatan el desasosiego frente a una pérdida de elementos de referencia claros para interpretar el mundo sensible, una impotencia frente a la posibilidad de distinguir el original del doble, la realidad de la ficción. Nuevamente se revela frente al sujeto la fragilidad de sus sentidos y la permeabilidad de las apariencias como nos lo hace notar Rank, al citar las sensaciones de Viktor, uno de los personajes creados por Jean Paul (Alemania 1763 – 1825) y víctima desde su infancia de la visión de su propio doble: “con frecuencia, durante la noche antes de dormirse, él observa su propio cuerpo durante tanto tiempo que llega a tener la sensación de habersele separado y de verlo gesticular junto a sí como una figura extraña. Luego se acurruca y duerme con ese desconocido.”⁴⁵⁴

Según Sigmund Freud una de las características que pueden determinar la figura del doble y que le confieren ese carácter extrañamente familiar es la verificación de una similitud y cercanía tan grande entre dos individuos que los lleva a compartir, no sólo la apariencia física, sino también sensaciones, sentimientos y pensamientos. Es decir lo que llamamos telepatía. La artista japonesa Ariko Inaoka (Kyoto) se adentra en este campo a través de su proyecto *Herna and Hrefna* (2009 – actualidad), en el que se dedica a fotografiar dos hermanas gemelas idénticas desde la edad de nueve años hasta los dieciséis.

Como ella misma afirma “Aún no logro saber por qué ellas son tan hermosas y atractivas para mí. Su relación me habla acerca de este mundo, sobre la luz y la sombra, sobre mí y sobre el otro, sobre cómo la pareja nos refleja y uno no es quien es sin la pareja.”⁴⁵⁵ Para la artista japonesa las dos hermanas representan la visualización de un ideal de complementariedad entre las partes, el yin y el yang del ser, la idea de la oposición entre energías que genera el equilibrio.⁴⁵⁶

La artista nacida en Kyoto, se traslada a la edad de diecisiete años a Estados Unidos donde cursa sus estudios de fotografía en la *Parson School* de Nueva York. En el 2005

⁴⁵⁴ RANK, Otto. *Il doppio*. Ob. cit. Pág. 24 (trad. de la autora).

⁴⁵⁵ Ariko Inaoka en <http://aarrikkoo.com/top.html> (trad. de la autora).

⁴⁵⁶ Cfr. ADAMS, Tim. “Ariko Inaoka’s photographs of devoted Icelandic sisters – in pictures” en *The Guardian*. 23 noviembre 2014. Versión digital (trad. de la autora) <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2014/nov/23/ariko-inaokas-photographs-of-devoted-icelandic-sisters-in-pictures>.

regresa nuevamente a Japón, donde reside actualmente⁴⁵⁷, pero desde el 2007, a raíz de un encargo fotográfico se vincula profundamente con Islandia donde transcurre los siguientes dos años de su vida fotografiando sus místicos paisajes. Es durante este período que conoce a las dos gemelas –en ese entonces apenas de seis años– y fascinada por su presencia⁴⁵⁸ entabla con ellas una relación profunda que termina llevándola a la concepción de la serie fotográfica *Herna and Hrefna*, su proyecto artístico.

Según Inaoka lo que llamó su atención en este par de hermanas fue esa enorme complicidad que las une y las hace completamente copartícipes de la vida de la otra, un vínculo tan estrecho que en ocasiones las ha llevado a compartir incluso sueños y que en su efectiva duplicidad las hace inquietantemente únicas.



Fig. 63 Ariko Inaoka, *Erna and Hrefna*, 2009 – 2010

⁴⁵⁷ Página web oficial de la artista: <http://aarriikkoo.com/top.html>.

⁴⁵⁸ “Ella estaba fascinada no únicamente por su inquietante similitud a los espíritus, sino también porque parecían surgir directamente del paisaje que ella estaba fotografiando. Le parecían elementales para Islandia, de alguna manera.” ADAMS, Tim. “Never such devoted sisters: in iceland with Erna and Hrefna” en *The Guardian*. Sección Culture: Art & Design. 23 noviembre 2014 (trad. de la autora). <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/nov/23/photography-icelandic-twins-ariko-inaoka-erna-hrefna>.

Durante los cinco años en los que desarrolla el proyecto la artista tendrá la ocasión de hacer un seguimiento de sus cambios, no sólo físicos sino también comportamentales, de la forma en que el traspaso de la niñez a la adolescencia irá marcando su carácter y la definición de su propia identidad. Durante este proceso, de paulatino abandono de la infancia, se irá perfilando la individualidad de cada una de ellas y en las dos se irá abriendo espacio una necesaria confrontación con el otro, aquel otro que, en este caso, es dueño de su mismo aspecto y es casi literalmente el duplicado de su cuerpo.

Fig. 64



Ariko Inaoka, *Erna and Hrefna*, 2009 - 2011

La perfecta similitud física entre las dos hermanas –así como ese estrecho vínculo emocional que las lleva a compartir, en el silencio, pensamientos, ideas y procesos de relación con su propio entorno– alberga en este caso también la complejidad de una relación fraternal que las une más allá de la evidencia.

Con *Erna* y *Hrefna* la artista se debate con la representación del tema del *doppelgänger* desde la variante del sosias, es decir la de aquel doble del sujeto que le es idéntico pero a la vez completamente autónomo, en cuanto dueño de un propio cuerpo, de un nombre y una identidad, por más confusa y misteriosa ésta pueda parecer. En este caso, sin embargo, la figura del sosias aparece bajo la semblanza del

hermano gemelo abriendo de este modo la mirada hacia el vínculo físico y familiar que liga a estos dos individuos desde el origen mismo de su concepción. Como nota Rank “los poetas que se han sentido atraídos por el tema del doble han tenido que luchar personalmente con el complejo del hermano; lo que resulta claro del hecho que en sus obras han tratado repetidamente el motivo de la rivalidad entre hermanos”⁴⁵⁹.

En las fotografías de Inaoka lo que sorprende sin embargo, es todo lo contrario, es decir la perfecta complementariedad entre ambas hermanas, una cercanía y una mutua identificación en la imagen y presencia de la otra que nos conduce más fácilmente a la idea del doble como escudo protector contra la muerte que no a la del doble como un profundo rival mensajero de muerte. En más de una fotografía el efecto buscado, tanto por la fotógrafa –espectadora de la duplicidad–, como por las gemelas –protagonistas de la duplicación constante de la propia apariencia– es la fusión total entre las partes. Una duplicidad que se funde en una unidad reforzando así el autoerotismo narcisista que se oculta bajo la búsqueda constante del propio reflejo⁴⁶⁰.

Es justamente este efecto especular entre las dos hermanas lo que guía la mayor parte de las fotografías. En ellas las protagonistas se apoderan de su papel, juegan con las similitudes, con la potencia de su mirada duplicada, de su rostro y de cada una de las partes de su cuerpo. La particularidad de su fisionomía y la fluidez de su comportamiento frente a la cámara se apoderan de cada uno de los instantes fotografiados sumergiendo al espectador en un mundo completamente dominado por su presencia. Son imágenes de tiempos y espacios suspendidos, donde prima un carácter lúdico tan natural en sus protagonistas que se funde con la sensación de lo onírico.

Vestidas, peinadas, atareadas siempre iguales duplican sus poses, sus comportamientos. En ocasiones la artista parece querer poner en evidencia esta

⁴⁵⁹ RANK, Otto. *Il doppio*. Ob. cit. Pág. 94.

⁴⁶⁰ Rank explica: “Al motivo del doble, que en el material folclorista asume sobre todo un significado animista y de muerte, no le resulta extraño, por su misma naturaleza, tampoco el narcisismo.” Y con respecto a esto, y a la inevitable asociación con la figura del doble presente en el caso de los gemelos, el autor austríaco explica una versión tardía del mito de Narciso en la cual el joven cree ver en el agua el reflejo de la amada hermana gemela, en todo idéntica a él.

imposibilidad de distinción entre ambas, una compenetración tan grande que las lleva a fusionar sus cuerpos y su presencia dentro de la imagen en una única silueta. Figuras que se funden, rostros que se repiten, se superponen, se entrelazan en una continuidad dulce y ligera. Un único tronco de donde se desprenden cuatro piernas, cuatro brazos, dos cabezas (Fig. 65) o una pequeña cara que se asoma detrás de la cortina duplicando su aparición una y otra vez sin distinción alguna entre uno y otro sujeto (Fig. 66). Como un fantasma incorpóreo Erna y Hrfena se desvelan sobre la superficie de la fotografía poniendo a prueba nuestra capacidad de observar.

Fig. 65



Ariko Ianoka, *Erna and Hrfena*, 2011

Fig. 66



Ariko Ianoka, *Erna and Hrfena*, 2009

Otras veces por el contrario parece que se hiciera necesario acentuar la duplicación, recordar al espectador que se halla frente a la visión de dos seres autónomos, dos cuerpos poseedores cada uno de su propio rostro, sus propias manos, sus propios pies. Pero en ellas las expresiones individuales son ahora sustituidas por una impávida neutralidad, una mirada clara, directa, fija hacia el observador. Fotografías donde todo lo que parece importar es el reconocimiento de un rostro que se duplica sin cuerpo, que se desprende del sujeto a quien debiera darle identidad. Rostros que parecen

máscaras vacías navegando en el agua o cuerpos que cubren sus rostros con máscaras impidiéndonos distinguir su identidad (Fig. 67 y Fig. 68).



Fig. 67 Ariko Ianoka, *Erna and Hrfena*, 2009 -2010



Fig. 68 Ariko Ianoka, *Erna and Hrfena*, 2011

Lo turbio e inquietante del doble no parece perturbar en este caso a las protagonistas de la duplicación sino a sus espectadores incapaces de distinguir entre las figuras la individualidad de cada una de las hermanas. Es más, la amenaza de perder la propia identidad que se esconde tras la aparición de todo sosias, en Erna y Hrfena parece más bien un juego al que están dispuestas a ceder ocultando definitivamente su rostro bajo la más neutra de todas las máscaras.

El efecto especular entre las dos hermanas se hace evidente en más de una de las imágenes. Una al frente de la otra imitándose mutuamente movimientos, posturas o expresiones. Fotografías perfectamente construida a partir de un eje central invisible que marca el límite entre las dos o da inicio a la duplicación. ¿Quién es el doble y quién el original, cuál es el sujeto y cuál es el espejo?

Fig. 69



Ariko Ianoka, *Erna and Hrfena*, 2009 -2010

Fig. 70



Aiko Inaoka, *Erna and Hrefna*, 2009 -2010

En el trasfondo de estas imágenes se entrevé un vago recuerdo a las gemelas de Diane Arbus, una fotografía tan polémica como todas las demás realizadas por la fotógrafa estadounidense durante la década de los sesenta y los setenta y que, sin lugar a dudas, marcó toda la generación de fotógrafos sucesivos interesados en una aproximación al sujeto más psicológica que estética. Son imágenes en las que resulta difícil, a primer impacto, distinguir lo inquietante de la escena, el motivo de ese temor que inexplicablemente transmite la sola presencia de dos niñas perfectamente normales que de forma hierática se sitúan frente al lente fotográfico⁴⁶¹. Dos figuras que al igual que las gemelas de Inaoka se paran frontales ante al observador y desde su inmóvil e inalcanzable lugar lo fijan, lo observan, lo analizan. Son ellas quienes dominan la situación, son ellas quienes no poseen tiempo ni lugar y desde este espacio privilegiado ponen en duda nuestra estabilidad.

Las fotografías de Arbus como los retratos de Erna y Hrefna son “fotografías que no permiten mantener la distancia [...] evocan una ingenuidad esquiva y siniestra a la vez,

⁴⁶¹ No sobra recordar también en este caso la famosa escena de *The Shining* (1980) del director Stanley Kubric en la que el punto máximo del suspenso es desatado por la aparición en el fondo del pasillo de una pareja de gemelas que sólo en un segundo momento descubriremos horriblemente cubiertas de sangre.

pues ésta se basa en la distancia, el privilegio, la impresión de que al espectador se le invita a ver realmente lo *otro*.⁴⁶²

Las fotografías de Ariko Inaoka le dan forma a todos aquellos temores irracionales que determinan el despertar de la sensación de lo ominoso. En ellas el doble se hace realidad y tienta nuestra mirada. Imagen, niñas y fotógrafa juegan con nuestros sentidos, lo real y lo ficticio se entremezclan de forma natural y la idéntica duplicidad de sus cuerpos busca ecos en aquellas formas artificiales que hemos inventado como copias de nosotros mismos (muñecas, máscaras, manos artificiales, etc.).



Fig. 71 Ariko Inaoka, *Erna and Hrfena*, 2012 -2013

En cada una de estas imágenes las dos gemelas traspiran regocijo por el poder que les atribuye su duplicidad; la repetición de sí mismas no las espanta sino que por el contrario las reconforta dándoles una fuerza única contra la amenaza de la total desaparición que trae consigo la muerte. Será Rank quien nuevamente reconfirme nuestra hipótesis al afirmar que

si se intenta entender porqué, en el mito de Narciso, la idea de la muerte vinculada a la vista del doble haya sido substituida justamente por el amor a sí mismo, es necesario antes que todo referirse a esa tendencia universal que tiende

⁴⁶² SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Ob. cit. Pág. 41 – 42.

obstinadamente a remover de la consciencia del hombre la idea de la muerte, intolerable en particular modo por el amor a sí mismo.⁴⁶³

En fig. 72 nuestra mirada distingue unas manos sobre la mesa, sueltas, indistintamente conectadas a aquellos medios cuerpos que detrás del tablón nos observan. Nuestra mente, mientras tanto, se niega aceptar esa mutilación y aferrándose a sus nociones se empaña en mantenerlas vinculadas a sus dueñas. Pero la imagen vuelve y nos provoca y junto a estas manos sin cuerpo sitúa ante nuestros ojos su reproducción artificial. Manos de madera articuladas, tan inmóviles como sus representantes de carne y hueso, un sujeto idéntico al otro, una unicidad inexistente, una réplica tan igual a su original que nos resulta imposible distinguir si lo que vemos es real o es una ficción.



Fig. 72 Ariko Ianoka, *Erna and Hrfena*, 2011

El aspecto fantasmal de las dos gemelas que sobrevuela varias de las fotografías, sus poses y su actitudes provocativas, tientan constantemente al observador hacia una explícita trampa entre la realidad y la ficción. Gracias a su naturaleza infantil y los amplios márgenes de juego que ésta les permite Erna y Hrfena provocan nuestra mirada cuestionando nuestro propio temor a la desaparición.

⁴⁶³ RANK, Otto. *Il doppio*. Ob. cit. Pág. 87.

6.1.3. Tereza Vlčková

Otra artista fascinada por el tema del doble es la fotógrafa checa Tereza Vlčková (República Checa, 1983) que en varios de sus proyectos se adentra en la exploración de las implicaciones psicológicas ínsitas en la multiplicidad del ser humano. Uno de sus trabajos más significativos al respecto es el proyecto *Two*, realizado entre el 2007 y el 2008, en el que la representación de hermanos gemelos durante la infancia vuelve a ser el núcleo central del trabajo.

En esta ocasión, sin embargo, nos encontramos frente a la otra tipología de doble teorizada por Rank, es decir aquella en la que es la sombra o el reflejo quien se desprende del sujeto dando vida a otro ser íntimamente vinculado al original pero con el cual inevitablemente entabla una relación de absoluta rivalidad y supresión de identidad. Es así como en este proyecto la artista dirige sus intereses hacia la exploración de esa invisible duplicidad que inevitablemente habita al sujeto y que lo lleva, en más de una ocasión, a sentir temor de sí mismo y de todo aquello aún por descubrir en la parte más profunda de su ser.

A partir de esa inexplicable sensación de no estar solos en el mundo sino constantemente acompañados por un *otro* que no conocemos pero que tampoco nos es ajeno, la fotógrafa checa da vida a estas fotografías donde pequeñuelos serios e impávidos se presentan antes nuestra mirada despertando ese rápido escalofrío que predice una amenaza de muerte. La figura del alter ego es la que hace aparición en estas imágenes representando el lado oscuro de nuestros pensamientos y nuestra propia identidad. Una oscuridad que no necesariamente hace referencia a un aspecto malévolo o terrorífico sino simplemente lejano a la luz, mantenido en silencio y resguardado de la vista de los demás, incluso de nuestra propia percepción. En el texto que acompaña la serie en su página web, la artista se pregunta:

¿Estamos solos? ¿Solitarios? ¿O puede haber alguien tan similar a nosotros, tan igual, no sólo emocionalmente (psicológicamente), sino también fisiológicamente? ¿Alguien, que sea nuestra alma gemela, alguien que nos 'entienda'? Aquel que sostiene nuestro propio espejo. ¿Pero es siempre nuestro ese reflejo? ¿No será que sin quererlo ese alguien nos destapa temores

reprimidos internamente que se hallan en lo profundo de nuestro ser (y sobre nuestro ser)?⁴⁶⁴

En su exploración sobre lo invisible e imperceptible del sujeto, Vlčková se remite también a la incerteza de las sensaciones perceptivas, al importante papel que tiene la subjetividad en la lectura que hacemos de la realidad y, por consiguiente, en la manera en que esto determina la selección que hacemos sobre los detalles y las particularidades de lo que vemos, así como la forma en que asimilamos dicha información.

Fig. 73



Tereza Vlčková, de la serie *Two*, 2007 - 2008

⁴⁶⁴ VLČKOVÁ, Tereza. *Two*. en la página web de la artista:
<http://www.terezavlckova.com/content.php?id=11#>

La serie *Two* se compone de una combinación no declarada entre fotografías de gemelos reales y fotografías de gemelos recreados digitalmente. Algunas de las parejas fotografiadas son hermanos efectivamente existentes, que han posado frente a la cámara dispuestos a participar en la ficción. Otras parejas son recreadas digitalmente por la artista a partir del retrato de real de uno de los dos niños. Este juego de verdades y ficciones –intencionalmente mantenido en secreto de cara al espectador– es la base del razonamiento de Vlčková, la estrategia que le permite hacer visible la idea del *otro* y de la manifestación de aquella multiplicidad del individuo que, en ocasiones, somos capaces de distinguir, exteriorizar y dominar por medio de la consciencia de su existir y, en ocasiones, nos negamos a aceptar y definir en medio del meandro de nuestras propias sensaciones.

La subjetividad que caracteriza la aparición del doble y que hace que en la mayoría de los casos, según su versión romántica, su percepción y visión sea posible únicamente para el sujeto víctima del desdoblamiento, es representado por la fotógrafa checa por medio de aquella trampa visual que no nos es nunca del todo revelada y gracias a la cual nos resulta imposible descubrir cuál es el niño real y cuál es su reflejo. Como en el más clásico de los ejemplos literarios estudiados por Rank, el reflejo fotográfico del retratado se ha desprendido completamente de su cuerpo y ha adoptado su misma apariencia y su misma materialidad, para amenazar mediante su aparición la definitiva usurpación de su identidad.

Las fotografías de Vlčková hacen visible una idea como la propuesta por Rosalind Krauss cuando escribe:

Es el redoblamiento el que hace surgir la idea de que al original se le ha añadido su copia. El doble es el simulacro del original, no es más que su representante. Aparece en segundo término, como acompañamiento, sólo puede existir como representación, como imagen. Pero en el momento en que lo vemos al mismo tiempo que el original, el doble destruye su singularidad intrínseca. La duplicación proyecta el original en el ámbito de la diferencia, de lo diferido, del

cada-cosa-a-su-tiempo, del florecimiento de los múltiples en el interior de uno.⁴⁶⁵

La constatación de la posible réplica de nosotros mismos, de aquello que consideramos máspreciado, valioso y único es lo que desencadena lo siniestro. Ante esta opción se hace plausible para el sujeto la idea de una pérdida más, aquella ligada al control de sí mismo, tanto desde un punto de vista emocional como físico. Esa apariencia deja de serle exclusiva para pertenecerle a alguien más ajeno a su cuerpo, a un individuo capaz de sustituirle y matarle haciéndolo invisible ante los demás.

Fig. 74



Tereza Vlčková, de la serie *Two*, 2007 - 2008

Azar, caos, imposibilidad de mantener claras las diferencias entre un sujeto y otro, entre la realidad y la ficción de lo fotografiado, así como la irrefrenable multiplicación

⁴⁶⁵ KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico*. Ob. cit. Pág. 118.

de las diversas facetas que componen al individuo, es lo que la artista representa simbólicamente con la elección de los paisajes que componen el fondo de la imagen. Subsuelos de bosques y forestas invadidos por raíces profundas, por ramas y hierbas crecidas salvajemente fuera del orden, la simetría y el equilibrio impuestos por el hombre. Ese mismo azar que se revela en la reacción del espectador, en su imposibilidad de distinguir cuáles entre los retratados son verdaderos y cuáles son ficción, cuál de ellos es el original y cuál es el alter ego que desde dentro de nosotros mismos nos tienta con la salvación y a la vez nos amenaza con la perdición.

Fig. 75



Tereza Vlčková, de la serie *Two*, 2007 - 2008

Son imágenes sin historia que se sostienen sobre sí mismas y es en parte sobre ese aislamiento que desatan nuestra inquietud. El plano de la fotografía es cerrado, cercano, frontal; al espectador se le presenta una reducida posibilidad de escape en un fondo que no invita a la exploración. Son paisajes opacos y enredados de los que no se

nos revela nada más allá de lo que vemos; entornos salvajes que recuerdan los ambientes de los cuentos de hadas. Los fondos de estas fotografías son el espacio misterioso que corresponde a los dobles, un retazo de naturaleza desligado de la totalidad y dotado de ese carácter ininteligible que sólo el recorte fotográfico es capaz de dar.

En casos como el trabajo de Tereza Vlčková la fotografía entra nuevamente en juego para poner a prueba la percepción del espectador y activar en él una inevitable inquietud frente a lo representado. El reconocido y culturalmente aceptado carácter deíctico de la fotografía nos tienta nuevamente una trampa, juega con nuestros sentidos, con nuestras ideas y nos engaña por medio de verdades. La imagen nos presenta dos seres idénticos, exactamente iguales en sus rasgos, su porte, su vestimenta y su mirada. Nada delata la falsedad de lo representado y sin embargo tampoco hay nada que delate la veracidad de lo que vemos. Ni un pequeño desfase espacial, ni un indicio temporal de superposición de dos momentos de producción distintos. En estos casos ni siquiera el lenguaje viene en nuestra ayuda con alguna indicación a pie de foto. Aquello que la fotografía nos presenta es la coexistencia de dos seres perfectamente idénticos, uno al costado del otro, uno la duplicación del otro o, tal vez no.

Como afirma Bauman: “perdido por el camino ha ido quedando el valor intrínseco de los otros en cuanto seres humanos únicos e irrepetibles, así como la preocupación por el cuidado de la propia y ajena especificidad y originalidad”⁴⁶⁶. La fotografía, la multiplicación incesante de nuestra propia imagen que acompaña el deseo desmedido de control sobre nuestra apariencia e individualidad, se presenta entonces como un arma de doble filo en la que la cercanía cada vez mayor entre lo que añoramos y lo que obtenemos también nos aleja cada vez más de la irrupción incontrolada del azar y del caos, características ineludibles del estar vivo.

El misterio, lo indomable y lo imprevisible que atraviesan la constante búsqueda de la propia identidad son temas recurrentes en la obra de la fotógrafa checa⁴⁶⁷ y, desde

⁴⁶⁶ BAUMAN, Zigmunt. *Amor líquido*. Ob. cit. Pág. 136.

⁴⁶⁷ En el 2008 – 2009 la fotógrafa checa lleva a cabo otra serie dedicada nuevamente a la duplicidad del ser. La serie *Mirrors inside* es descrita de esta manera por la misma artista: “Todos tenemos algo dentro

esta perspectiva, resulta de particular significado el hecho de que los sujetos seleccionados por la artista para la serie *Two* sean justamente niños, es decir individuos que se encuentran justo al inicio de este largo e inagotable camino de la autodefinición. Con esta elección la artista parece querer evidenciar desde todos los ámbitos posibles la innegable existencia de ese otro interno que nos es tan propio como la vida misma. Desde nuestro nacimiento y hasta nuestra muerte estará siempre presente ese otro yo que oculto entre las tinieblas de nuestra percepción estará dispuesto a dejarse entrever en el reflejo de nuestra apariencia.

Fig. 76



Tereza Vlčková, de la serie *Two*, 2007 - 2008

Fig. 77



de lo que nos sentimos asustados. El lado oscuro. El inconsciente humano y sus complejidades. Pesadillas que nos expelen de la calidad de nuestras camas en medio del silencio –la oscuridad - la noche. El grito que nadie escucha - sólo yo. [...] Somos camaleones con una sola cara. Ni siquiera nos revelamos a nosotros mismos nuestro propio disfraz. Con la constante búsqueda de nosotros mismos nos decepcionamos a nosotros mismos y a los que nos rodean.” (Trad. de la autora). Cfr. Web de la artista <http://www.terezavlkova.com/content.php?id=9#>.

6.1.4. Michel Journiac y Gillian Wearing

Como último caso de análisis sobre el doble y la profunda sensación de lo ominoso que a él se vincula, trataremos una de las situaciones más comunes, pero a la vez más sutiles, en las que éste se puede encontrar: la relación madre/hija o padre/hijo.

Como es sabido, uno de los primeros factores en determinar el desarrollo del individuo y su proceso de definición de identidad son los nexos familiares y las similitudes, tanto físicas como de carácter, entre el sujeto y sus antecesores. Encontrar los parecidos entre padres e hijos hace parte del normal proceso de reconocimiento del nuevo componente de la familia y, es a partir de este acto, que de forma inconsciente se confirma la pertenencia a una misma red de componentes genéticos y a una historia común que los determina. Desde esta perspectiva, a primera vista, no resulta sospechoso encontrar rasgos de fuerte similitud entre parientes cercanos y mucho menos si se trata de un vínculo tan directo como el de padres e hijos. No obstante, como veremos más adelante, la extrema cercanía y familiaridad entre ambos sujetos puede ser motivo de inquietud en determinadas circunstancias.

Por otra parte, como ya hemos dicho varias veces dentro de este texto, y como el mismo Barthes se encargó de explicar extensamente, la fotografía tiene en el uso común una importante función sustitutiva y nostálgica del ausente. A través de los retratos fotográficos nos aseguramos un pequeño antídoto contra el olvido, nos escudamos y protegemos contra el temor a la pérdida definitiva de todo vínculo con las personas queridas y nos encargamos de mantener vigente, a lo largo de los años, algún recuerdo visual de quienes fuimos durante nuestra infancia y nuestra juventud. La fotografía se conserva entonces como una huella personal de ese largo y siempre incompleto proceso de autodefinición que determina la vida del ser humano, del mismo modo que se impone, generación tras generación, como la vía de transmisión por excelencia de la memoria familiar.

Es además dentro del ámbito familiar donde se tiene los primeros contactos con la muerte, donde las fotografías de quienes ya no están y que componen nuestra cotidianidad nos remiten incesantemente a unas ausencias que nos determinan desde nuestras raíces. Es ahí, entre aquellas imágenes antiguas –que delatan

constantemente el impacto sensitivo de la pérdida, la desaparición y la evanescencia de la vida— donde navegan las bases de nuestra identidad y donde se engendran los rasgos distintivos de nuestra personalidad. Del mismo modo que, a través de nuestra vitalidad, se conservan y se mantienen vivos los restos de aquellas existencias pasadas. Es en este intercambio entre tiempo pasado y tiempo actual, entre ausente y presente, entre muerte y vida donde se cela la esencia misma de lo siniestro; es allí donde lo extremadamente familiar y cercano se hace extraño, donde se desvelan, y a la vez se escabullen, los temores más atávicos del ser humano al hacerse claramente manifiesta la evanescencia de la vida.

La figura de Medusa y su mirada petrificante se manifiesta nuevamente entre nuestros temores pero esta vez dirigiendo su mirada hacia el pasado, como afirma Jean Clair:

continua acompañando los terrores infantiles y las pesadillas nocturnas. El miedo que encarna puede referirse tanto a nuestro nacimiento como a nuestro fin, puede ser el horror de dirigir la mirada hacia donde venimos, como el horror de mirar lo que nos espera. [...] Si podemos esconder a nosotros mismos el horror de tener que morir, no podemos de ningún modo olvidar el horror de haber nacido.⁴⁶⁸

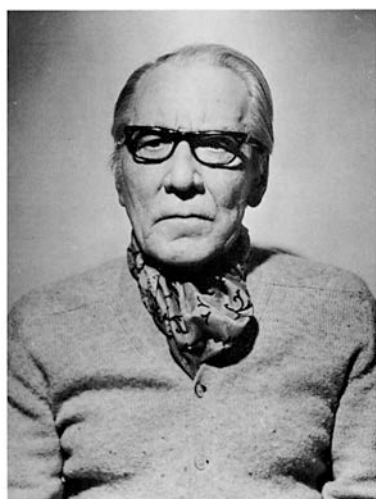
La fotografía entonces como rastro de quienes fuimos pero también de quienes habríamos podido ser o que de quienes de hecho somos pero de forma indirecta. Es así como las fotografías de nuestros antepasados se presentan ante nuestros ojos como retratos de nosotros mismos, de aquella parte interna y lejana a la que pertenecemos tanto cuanto nos pertenece. En aquellas imágenes del pasado se encuentra atrapado, por el poder paralizador de la fotografía, el doble del sujeto. Los padres, los abuelos, los tíos cuando tenían nuestra edad, seres que no conocemos y que no corresponden a los recuerdos vivenciales que hemos acumulado con dichas personas, pero que sin embargo nos recuerdan a nosotros mismos y, en ocasiones, guiados por una inatenta observación pueden incluso parecernos nuestro propio retrato.

⁴⁶⁸ CLAIR, Jean. *Medusa*. Ob. cit. Pág. 51.

Un trabajo como *Hommage a Freud* (1972) del artista Michel Journiac⁴⁶⁹ (París, 1935 – 1995) o *Album* de la artista inglesa Gillian Wearing (Birmingham, 1963) dan cuenta de esta superposición física y afectiva que determina la formación de la identidad del individuo. En el primer caso, mediante una detallada labor de maquillajes y disfraces, el artista francés recrea sobre su propio rostro la apariencia de cada uno de sus padres. Se apodera, a través de la imagen, de las manías de cada uno de ellos en el vestir, en la pose y en la actitud frente a la cámara. Actúa el personaje que, tanto el uno como el otro, han optado para que los represente dejando en evidencia las diversas capas de historias, ideas y expectativas que se superponen en cada uno de nosotros y que nos llevan a la construcción final de nuestra apariencia dentro de la fotografía.

Replicando la presencia de sus padres predice su propio futuro, se antecede a los acontecimientos y comete, mediante la fotografía, un asesinato múltiple: el de su padre y su madre en aquel momento, así como el suyo propio, tanto en el presente como en un futuro hipotético a la edad de sus progenitores.

⁴⁶⁹ Antes de entrar a analizar la obra de Gillian Wearing me permitiré un pequeño paréntesis, incluso cronológico, hablando de la obra *Hommage a Freud* de Michel Journiac. Dicha obra se sitúa cronológicamente fuera del marco temporal establecido para el desarrollo de esta tesis y por ende también en una fase lejana a la llegada de la tecnología digital y sus intervenciones en la producción artística. No obstante, la obra de este artista, activo principalmente durante los 70's y uno de los principales representantes del *art corporel* francés, se enmarca dentro de un período fundamental para el desarrollo de esta investigación. Coincide por una parte, con la recuperación de los principales planteamientos freudianos en manos de la escuela francesa –en particular modo lo siniestro, como vimos al inicio de este trabajo– y por otra parte, con una revaloración de la fotografía como un arte y no únicamente como un medio para registrar la realidad. La década de los años setenta será la época del nacimiento y afianzamiento de la performance, donde se hace inminente la necesidad de fusionar el acto mismo de la creación con la vida del artista y poner en primer el plano el valor y la materialidad del propio cuerpo como una vía apta para la exploración del entorno y el cuestionamiento de la normativa sociedad. Desde este punto de vista, la obra de Journiac –íntimamente interesado en las potencialidades del cuerpo como soporte de la creación artística y como vía apta para la exploración de los estereotipos sociales que determinan la representación y configuración del individuo – se presenta como una base importante del proceso artístico que llevará a cabo, en las siguientes décadas, la artista Gillian Wearing. Evidentemente junto a Journiac sería posible incorporar muchos otros artistas que escogen su propio cuerpo como el soporte ideal para su creación, optando por el disfraz y las prótesis como medios aptos para cuestionar los estereotipos sociales y la percepción del espectador (Cindy Sherman, Jo Spence, Yosimasa Morimura, entre muchos otros), sin embargo será la estrecha cercanía entre estas dos obras en concreto, *Hommage a Freud* del artista francés y *Album* de la artista inglesa, lo que justifica este breve paréntesis temporal en la inclusión de dicha obra. No siendo de nuestro interés adentrarnos en todas las implicaciones que conlleva la inclusión de la performance dentro del arte contemporáneo, ni la complejidad de la producción artística de Journiac, nuestra referencia a él se limitará a un análisis general de esta obra en concreto y su relación con la obra de Wearing.



PERE : Robert Journiac travesti en Robert Journiac



FILS : Michel Journiac travesti en Robert Journiac

Fig. 78



MERE : Renée Journiac travestie en Renée Journiac



FILS : Michel Journiac travesti en Renée Journiac

Michel Journiac
Hommage a Freud
1972

Mediante esta acción el artista trasfiere sobre su propio cuerpo la identidad de sus antecesores y pone en evidencia la tácita acción de desdoblamiento implícita en toda relación existente entre padres e hijos. Journiac asume durante el tiempo que dura la fotografía el papel de doble de su padre y de su madre, transformando su propia individualidad en un cuerpo vacío apto a acoger e interpretar el papel de los otros. El artista, mediante un acto de reconocimiento de los propios orígenes —no sólo activa ese “algo depredador que contiene la acción de hacer fotos”, como afirma Sontag— sino que además registra visualmente la inevitable presencia dentro de sí de aquellos otros que lo originaron, y pone en evidencia la necesidad del ser humano de multiplicarse y asegurarse, de una u otra manera, una forma de conservación que vaya más allá de la muerte.

El desdoblamiento entre unos y otros, así como la proyección del artista hacia su futuro pero también hacia ese pasado que lo constituye intrínsecamente, sitúan al observador frente a la revelación de su propio destino invitándolo a reflexionar sobre la complejidad de aquella red de relaciones afectivas y familiares que dejan marcas imborrables sobre el inconsciente del individuo y que ya Freud se había encargado ampliamente de indagar.

Si en el caso de Journiac las fotografías de referencia son las de sus padres ya adultos, por lo tanto correspondientes con las personas que el artista conoce y con quienes interactúa, en el caso de Gillian Wearing el análisis y la exploración de la relación familiar va más allá de un presente activo y vivo.

La artista ganadora en 1997 del premio Turner, uno de los más importantes de Europa, ha dedicado toda su carrera artística a indagar en la ininteligible estructura emocional que compone al ser humano y que lo hace tan susceptible a las presiones ejercidas por su entorno social y afectivo. Desde sus primeras obras es su profundo interés hacia la distancia que separa la imagen exterior de la interior de las personas lo que ha guiado cada una de sus producciones artísticas y lo que la ha llevado a desarrollar, a través de la fotografía y el vídeo, un estilo único de contacto y aproximación con el otro. La profundidad y cercanía de su obra, descrita en la ceremonia de entrega del premio como “un arte confesional”, la ha hecho merecedora de un reconocible lugar dentro del mundo del arte contemporáneo, convirtiéndola en una de las artistas más reconocidas de la actualidad.

Profundamente influenciada por los programas de televisión ingleses, de moda durante los años 60's y dedicados a narrar con un tono falsamente documental las historias personales de la gente común, la artista crea en 1992-93 una de sus más famosas obras *Signs that Say What You Want Them to Say and Not Signs that Say What Someone Else Wants You to Say* (Letreros que dicen lo que tú quieres decir y no letreros que dicen lo que alguien más quiere que tú digas). En ella Wearing se pasea por las calles de Londres y fotografía a personas sosteniendo entre sus manos un cartel en el que, por solicitud de la artista, han escrito lo que realmente piensan o sienten en ese momento. El resultado es una serie de cincuenta fotografías a color en las que se

hace se hace evidente la doble naturaleza del sujeto, compuesto indistintamente por una imagen pública y una privada; lo que estos sujetos escriben resulta en muchos casos contradictorio a lo que su actitud y apariencia pública parece querer transmitir generando, de este modo, un gran desconcierto en los espectadores que se enfrentan a la obra.

Fig. 79



Gillian Wearing, *Signs that Say What You Want Them to Say and Not Signs that Say What Someone Else Wants You to Say*, 1992 – 93

Como ella misma afirma “empecé trabajando con un estilo documental, porque quería llegar a conocer a las personas. Quiero entrar en sus cabezas”⁴⁷⁰. Sin embargo, será a partir de esta misma curiosidad –y de la constatación de lo poco eficiente y apropiado que resulta el estilo documental para abordar las sensaciones que se ocultan detrás de las apariencias– que Wearing abandonará totalmente este intento de aproximación objetiva a la realidad para sumergirse de lleno en las profundas verdades que le ofrece la eterna ambivalencia entre la realidad y la ficción.

Es así como a partir de su siguiente obra *Confess All on Video. Don't worry you will be in disguise. Intrigued? Call Gillian*⁴⁷¹ (Confiesa todo en un video. No te preocupes

⁴⁷⁰ Gillian Wearing en TURNER, Grady T. “Gillian Wearing” en la revista *Bomb* 63. Sección Art: Interview. 1998. Versión digital (trad. de la autora). <http://bombmagazine.org/article/2129/gillian-wearing>.

⁴⁷¹ El título de esta obra corresponde con el anuncio publicado por la artista en la revista *Time Out* con la clara intención de reunir personas dispuestas a contar frente a una cámara de video todo tipo de

estarás disfrazado. Intrigado? Llama a Gillian) de 1994, Wearing introduce en su exploración artística la máscara, un elemento fundamental que le permitirá indagar, mediante la ficción, las diversas facetas que constituyen la autenticidad del sujeto. Gracias a la falsa seguridad que transmite el hecho de mantener oculto el propio rostro, Wearing descubre en la máscara una herramienta absolutamente poderosa para desinhibir a los sujetos y lograr descubrir, a través de sus propias narraciones, el mundo interior que los habita; “al disfrazar la identidad, se localiza una disyunción incómoda entre fachadas de normalidad y mundos interiores que no encajan en esas fachadas”⁴⁷² explica la artista.

Por medio de la protección que ofrece el disfraz, confesiones, tabúes y miedos de otro modo inconfesables se hacen visibles frente a las miradas ajenas del espectador y el sujeto, cubierto por una nueva identidad, se ve capaz de desvelar esa parte de sí que mantiene oculta bajo la máscara de su propio rostro. “Lo que la gente proyecta como su máscara humana es evidentemente muy distinto a lo que ocurre en su interior. Siempre existe una disparidad y eso es lo que me interesa”⁴⁷³. En este juego entre el anonimato de la máscara y la máxima exposición del sujeto, se compone la obra de Gillian Wearing: una inagotable búsqueda sobre las diferencias entre lo público y lo privado, entre la individualidad y la colectividad, entre lo real y lo ficticio.

La multiplicidad del sujeto y la enorme dificultad que conlleva el poder conocer al otro y conocernos a nosotros mismos son los ejes conceptuales sobre los que se desarrolla la obra de la artista inglesa. En su continuo intento por desvelar la imagen interna del sujeto, Wearing somete a los participantes de sus obras a un profundo proceso de autodescubrimiento en el que se desprenden de la máscara de las apariencias para dar cabida a la fragilidad de su interior.

secretos hasta entonces no revelados. Si bien muchos de los participantes de la obra no cubren por completo su rostro, es gracias a la seguridad que les transmite el disfraz y el anonimato frente a la artista lo que les permite dar rienda suelta a sus pensamientos llegando a confesar todo tipo de acciones, desde traumas experimentados en algún momento de sus vidas hasta asesinatos o agresiones subidas y cometidas.

⁴⁷² Gillian Wearing en TURNER, Grady T. “Gillian Wearing”. Ob. cit.

⁴⁷³ Gillian Wearing en el folleto informativo de la exposición *Gillian Wearing* dedicada a la artista en la Whitechapel Gallery de Londres en el 2012 [29 de marzo – 17 de junio 2012]. Folleto disponible en http://www.whitechapelgallery.org/downloads/WhitechapelGallery_GillianWearing2012_InterpPanels.pdf (trad. de la autora).

En cada una de sus obras la máscara se hace presente, si bien no asume siempre la misma forma. En proyectos como *10 - 16* y *2 to 1*, ambos realizados en 1997, el rol de la máscara es cubierto por una disociación entre el aspecto físico y la voz. En el primer caso la artista reúne a ocho niños con edades comprendidas entre los diez y los dieciséis años y los interroga frente a la cámara pidiéndoles que confiesen sus temores y ansiedades. Las declaraciones de cada uno de ellos son luego interpretadas por actores adultos que, de este modo, se apropian de historias íntimas de una niñez que no les pertenece. En la obra final, sin embargo, la artista mantiene la voz original de los niños por ende, lo que se le presenta al espectador son imágenes de adultos que con voz de niños confiesan profundos temores. Como explica la misma artista

En *10-16* el enmascaramiento no se refería únicamente a una genérica protección, sino a aquellas sensaciones que se tienen cuando se es joven. Nunca se pierden esos temores. Ellos habitan en nuestro cuerpo para siempre. Vemos nuestros cuerpos como embarcaciones, y lo que hay dentro es frecuentemente muy complejo y complicado, es esta disparidad entre la apariencia de una personas y las cosas que lleva dentro lo que quiero sacar a la luz en esta pieza.⁴⁷⁴

En *2 to 1* aparece nuevamente este elemento discordante entre la voz y la apariencia que genera en el espectador una cierta inquietud debido a la pérdida de control frente a lo observado. En este caso se trata de un vídeo que nos muestra, por un lado, a dos hijos confesando la idea que tienen de su madre y las sensaciones que sienten hacia ella y, por el otro, a la madre haciendo lo mismo pero con relación a sus dos hijos. En uno y otro caso las voces están invertidas, por lo tanto nos encontramos con unos niños que se describen a sí mismos través de la voz y la visión de su madre y una madre que a su vez hace lo mismo pero por medio de la voz de sus hijos. En ambos casos, las descripciones de unos y otros dejan en evidencia la complejidad que compone las relaciones familiares y lo contradictorios que pueden llegar hacer las sensaciones hacia el otro.

En una pieza como en la otra la artista vuelve y pone el dedo sobre la llaga desvelando la fragilidad del sujeto y la incontrolable influencia que tienen sobre el individuo las

⁴⁷⁴ Gillian Wearing en TURNER, Grady T. "Gillian Wearing". Ob. cit. (Trad. de la autora).

relaciones familiares y los nexos afectivos. Si en la primera obra la sobre posición entre adultos e infantes le permiten a la autora abordar el tema de los traumas infantiles y la manera en que éstos marcan el posterior desarrollo del adulto⁴⁷⁵, en *2 to 1* la ficción generada por la inversión entre voces y cuerpos le permite poner sobre la mesa las enormes dificultades y la variedad de secretos que atraviesan toda relación familiar.

A lo largo de toda su producción Wearing pone de manifiesto la imposibilidad de una total unificación entre la imagen exterior y la imagen interior del sujeto. La identidad se construye y se sostiene justamente en medio de este diálogo entre lo que deseamos y creemos ser y lo que la sociedad y el diario vivir nos imponen que seamos. El desarrollo de múltiples facetas, así como la capacidad de leer el entorno y aprender a amoldarse a él, son todos procesos ineludibles dentro de la vida del sujeto y que inevitablemente condicionan el desarrollo de su propia identidad. No obstante esta separación entre la imagen exterior y la imagen interior, entre la máscara social y la intimidad del sujeto sea ineludible, es por medio de su aceptación y su continua indagación que se hace posible el conocimiento de sí mismo y se refuerzan las barreras contra las fuerzas normativas de la sociedad. Wearing afirma “Yo siempre estoy tratando de encontrar formas para descubrir nuevas cosas sobre las personas, y así en el proceso descubrir más sobre mí misma.”⁴⁷⁶

Rostro y cuerpo se presentan entonces como el envoltorio de un ser habitado por la multiplicidad, en el que su aspecto exterior no le resulta extraño ni le es ajeno pero tampoco le ofrece la variabilidad necesaria para representar la pluralidad de componentes que se entrelazan en su interior. Elementos de índole genético, social, cultural y emocional que alteran su forma y se modifican con el pasar de los años y el aumento de las experiencias, generando en el interior del sujeto un mundo infinito y en continua movilidad. Los cambios que conlleva cada fase de la vida se acompañan así

⁴⁷⁵ Con respecto a *10-16* la artista escribe: “Todos tenemos secretos, todos tenemos cosas que mantenemos guardadas dentro. La única cosa que descubrí con la obra que hice es que cuando los problemas comienzan en la juventud, éstos nos afectan por el resto de nuestras vidas. Este era el punto que estaba intentando desarrollar en *10-16*: la infancia es cuando las más grandes problemas aparecen.” Cfr. TURNER, Grady T. “Gillian Wearing”. Ob. cit. (Trad. de la autora).

⁴⁷⁶ Folleto informativo de la exposición *Gillian Wearing* en la Whitechapel Gallery de Londres (trad. de la autora).

de nuevos descubrimientos sobre aquel ser que nos habita y que nos resulta siempre inevitablemente, como afirma Kristeva, un poco desconocido, un poco extraño.

Extrañamente, el extranjero nos habita: es la cara oculta de nuestra identidad, el espacio que estropea nuestra morada, el tiempo que arruina la comprensión y la simpatía. Si lo reconocemos en nosotros, lograremos no detestarlo en sí mismo.⁴⁷⁷

En *Album* (2003), la artista abandona la exploración de los otros para desplazarse ahora hacia el descubrimiento de su propio interior. Por un momento se apodera completamente de esta invencible dualidad que acompaña al sujeto y, decidida a indagar en su propia individualidad, actúa una inversión de posiciones encarnando así el rol del extranjero que habita el interior de quienes representan sus más cercanas raíces: madre, padre, hermanos y abuela. Pero la acción resulta inevitablemente especular y adoptando las facciones de sus familiares Wearing no puede evitar ser ella el núcleo del tal introspección.

En *Album* como lo dice el título de la obra, los referentes visuales y el punto de partida de todo el análisis son las fotografías conservadas en el álbum familiar. En este proyecto la artista inglesa selecciona fotografías de sus parientes más cercanos realizadas todas aproximadamente en el mismo momento de sus vidas, es decir entre el final de la adolescencia y el inicio de la juventud⁴⁷⁸. Todas las imágenes de referencia, a excepción de la que dedica a su hermano, son fotografías tomadas en estudios fotográficos, que se alejan, por lo tanto, de la espontaneidad de la instantánea y buscan recrear en aquella imagen las marcas de identidad de los sujetos retratados. En las imágenes seleccionadas por la artista los modelos son representados según una minuciosa y muy concreta elección de la pose, de la actitud y del vestuario;

⁴⁷⁷ KRISTEVA, Julia. *Extranjeros para nosotros mismos*. Ob. cit. Pág. 9.

⁴⁷⁸ Al respecto la artista explica: “en la serie de mi familia, intenté recrear cada miembro alrededor de la misma edad, adolescencia tardía primeros veintes, de este modo éramos iguales de alguna manera, independientemente de las funciones que tuviéramos dentro de la familia.” Declaraciones de Gillian Wearing publicadas en “Gillian Wearing takeover: behind the mask – the Self Portraits” en *The Guardian*. 27 de marzo 2012 (trad. de la autora). <http://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2012/mar/27/gillian-wearing-takeover-mask#/?picture=387780729&index=6>.

todo dentro de los límites que las enmarcan ha sido meticulosamente estudiado para asegurar al fotografiado un resultado digno de su apariencia, en el cual este último pueda identificarse. Será en parte esta aparente neutralidad y tono documental lo que dirija la atención de la artista hacia la elección de estos retratos en concreto.

Mediante un complejo proceso de elaboración de máscaras de silicona, que imitan meticulosamente los rasgos fisionómicos de los modelos seleccionados, Wearing se viste con el rostro de su madre, su padre, sus hermanos, su abuela y su tío, pero también con su propio aspecto a la edad de tres y diecisiete años. A diferencia de Journiac, en este caso la artista elimina de la imagen todo rastro de su propia individualidad en el momento actual y cubre casi por completo su propio cuerpo dejando al descubierto, como pista del engaño, únicamente sus ojos.



Fig. 80

Gillian Wearing, *Self Portrait at Three Years Old*, de la serie *Album*, 2004

Dentro de este proceso de autodescubrimiento resultan particularmente interesantes para nuestros fines los dos retratos dedicados a sus padres, así como evidentemente los dos que realiza recreándose a sí misma en facetas anteriores de su vida (Fig. 80 y

Fig. 83). Tanto en *Self Portrait as My Mother Jean Gregory* (Fig. 81) como en *Self Portrait as My Father Brian Wearing* (Fig. 82) –como de resto sucede en las demás fotografías de la serie– la artista despoja de su identidad a ambos sujetos y se cobija bajo cada una de ellas. No hay en la acción de *Wearing* intención alguna de desaparecer de la imagen, como nos lo hace saber titulando cada una de las fotografías como un autorretrato, hay sin embargo una necesidad de explorar su propia identidad adentrándose en la piel de sus consanguíneos.

Vivir con el otro, con el extranjero, nos enfrenta a la posibilidad o la imposibilidad de *ser otro*. No se trata simplemente –humanísticamente– de nuestra aptitud para aceptar al otro, sino de *colocarnos en su lugar*, lo que equivale a pensar y a hacerse otro a sí mismo.⁴⁷⁹

Estos parecen, pues, los objetivos de la artista y es justamente apoderándose del interior de los miembros de su familia, colocándose en su lugar y convirtiéndose en ellos, que *Wearing* logra hacer visible por medio de la fotografía los invisibles vínculos que tejen su identidad. A su vez al vestir la máscara de su propio ser a la edad de tres y diecisiete años se permite la posibilidad de explorar con la mirada de la Gillian adulta, aquella Gillian de la infancia y la adolescencia; dos facetas de la vida fundamentales en la definición de la propia identidad y en las cuales, según las declaraciones de la misma artista, se engendran las mayores heridas y dolores, aquellos que nos acompañan por el resto de nuestras vidas.

En una entrevista con Ángela Molina a raíz de su reciente exposición en el IVAM de Valencia, *Wearing* afirma, “las máscaras nos sirven para explorar la verdad de los muchos yoés que viven en nosotros, en particular aquellos que ocultamos en el día a día, como se evidencia en los perfiles anónimos de las redes sociales”⁴⁸⁰ y es ahí donde se concentra el quid de su exploración artística. Sin hacer excepción alguna, incluso cuando el desvelar se dirige hacia su propia individualidad, la máscara hace aparición en la obra de *Wearing* permitiéndole, en esta ocasión, hacer un viaje hacia al pasado

⁴⁷⁹ KRISTEVA, Julia. *Extranjeros para nosotros mismos*. Ob. cit. Pág. 22.

⁴⁸⁰ Gillian Wearing en entrevista con Ángela Molina. “Las máscaras nos sirven para explorar la verdad” en el diario *El País*. Sección Cultura. 26 de septiembre 2015. Versión digital http://cultura.elpais.com/cultura/2015/09/26/actualidad/1443278192_981553.html?rel=mas

para imaginarse por un instante en el lugar de aquella mujer que nunca conoció y que ahora es su madre. “Yo pude ver en la fotografía a mi madre, a mí misma y a alguien que nunca conocí a esa edad. Fue un rompecabezas que me motivó a querer ‘ser ella’ a esa edad e investigar el vínculo perdido que nos unía a mi, a ella y a esa fotografía.”⁴⁸¹

Una mujer que le recuerda a ella misma. El retrato de la madre joven se presenta entonces como ese extraño doble que la asemeja íntimamente, en el que puede reconocer sus rasgos, sus ojos, su nariz o su boca, pero que en ese reflejar cela también su actual inexistencia. La fotografía de la madre en cuanto imagen de un pasado ya inexistente es a su vez la proyección de su propio futuro. En el retrato de esta joven mujer la artista se reconoce, identifica la esencia de su propia existencia y sin embargo descubre también su inexorable desaparición.

La artista cubre su rostro sustituyéndolo con la faz de su madre o de su padre pero en la fotografía es ella quien interpreta la parte, es Gillian Wearing quien asume y adopta las expresiones y las posibles sensaciones del sujeto representado, es ella quien ahora se presenta tramite aquella fotografía.

En uno de los especiales dedicados a su trabajo en el diario *The Guardian* la artista explica:

Cuando empecé el proyecto fue difícil encontrar alguien que pudiera entender lo que yo quería que fueran las máscaras. Algunos intentaron convencerme para que usara prótesis, pero yo estaba empeñada en que fueran máscaras, algo que me transformara completamente, algo que no fuera grotesco sino real, como un *trompe l’oeil*.⁴⁸²

⁴⁸¹ Folleto informativo de la exposición *Gillian Wearing* en la Whitechapel Gallery de Londres (trad. de la autora).

⁴⁸² Ídem.

Fig. 81



Gillian Wearing, *Self Portrait as My Mother Jean Gregory*, de la serie *Album*, 2003

La máscara asume, por lo tanto, una parte esencial en el proyecto, en cuanto artefacto ajeno a nuestro cuerpo pero perfectamente capaz de imitar la naturaleza del rostro humano y, por medio de la simulación, engañar la mirada del espectador, tal cual como sucede con los artificios realizados justamente en *trompe l'oeil*. Pero en el caso de *Album* esta máscara invoca un algo más allá de la simple posibilidad de cubrir la apariencia externa del sujeto para proteger su identidad y liberarlo así del temor de los juicios morales de la sociedad. En este caso la máscara revela, descubre los invisibles hilos que tejen la identidad de la artista y vuelve a dotar de vida lo que hace tiempo ya no lo tiene. El hiperrealismo del artefacto ingeniado por Wearing determinado por la

idea de la copia y la reproducción exacta del rostro de unos seres ya inexistentes, no puede más que recordarnos las máscaras mortuorias. No obstante padres y hermanos de Wearing aún estén vivos no es con ellos con quien la artista se confronta ni es en sus rostros o sus cuerpos que busca las huellas de su propia identidad. Son las fotografías del pasado las que incitan su curiosidad, aquellos restos de personas ya desaparecidas y de las cuales no queda más que el recuerdo de su modelada apariencia⁴⁸³.

Es el deseo de explorar el pasado lo que mueve a la artista, de desenterrar desde el fondo de su propia historia lo que no ha podido vivir pero que las imágenes le cuentan como verdadero. Como en el caso de Moira Ricci, Gillian Wearing recurre a las fotografías del álbum familiar, para completar con nuevas imágenes los vacíos que no han sido representados; descubre frente a los ojos de un público completamente ajeno los recuerdos íntimos de su pasado y violando, de alguna manera, la sacralidad de aquellas fotografías las duplica recreando de este modo unas copias que no son en realidad más que nuevas versiones de sí misma.

“Uno siempre siente que es la máscara de alguien en cierto grado. La foto que usé de mi madre es anterior a que yo naciera, cuando ella tenía 23. Yo creo que ella era esta joven mujer optimista y algo inocente. Y es lo que intento alcanzar, de alguna manera”, cuenta la artista en entrevista con Tim Adams, para luego continuar,

la primera vez que vi la fotografía de mi madre pensé directamente ‘ella es mi madre’. Pero evidentemente ella no era mi madre en ese entonces. Es como si tuvieras ciertas expectativas sobre lo que tu familia debe hacer por ti. Pero en esta pieza, yo estaba tratando de verlos a ellos como individuos. Para verlos aisladamente.⁴⁸⁴

Tanto en el caso de Ricci como en el de Moira las fotografías se presentan como el único soporte posible de toda fantasía sobre aquella mujer que les ha dado vida y a la

⁴⁸³ La primera fotografía de esta serie que la artista realiza es la de su abuela, quien en aquel momento estaba ya muerta, pero para el resto de las fotografías es la complicidad misma de sus familiares la que hace posible su realización (de cada uno de ellos debe tomar medidas para poder realizar las máscaras).

⁴⁸⁴ Gillian Wearing en ADAMS, Tim. “Gillian Wearing: ‘I’ve always been a bit of a listener’” en *The Guardian*. Sección Art & Design. 4 de marzo 2012. Versión digital (trad. de la autora). <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/mar/04/gillian-wearing-whitechapel-gallery-feature>.

cual no han podido conocer sino en el rol de madre. A través de los restos conservados de aquella juventud desconocida ambas artistas se confrontan con su presente, con las mujeres que son actualmente pero en las que ahondan los rastros de unos orígenes intangibles. La confrontación con el doble de la propia madre se hace inevitable en ambos casos. En Ricci el deseo de apropiación se efectúa haciéndose partícipe de todos los instantes posibles de vida de su madre, en Wearing se hace efectivo ocupando directamente su propio aspecto.

Como sucede con cualquier otra máscara, también en el caso de *Album* las cavidades oculares se mantienen libres de toda protección y a través de ellas el espectador es capaz de vislumbrar a la verdadera Gillian Wearing. Esta falla voluntaria del disfraz parece querer recrear la idea popular de que los ojos son como la ventana del alma. Detrás de la apariencia física del sujeto, de la combinación de elementos que componen su rostro, los ojos se mantienen como el punto de conexión más directo con el interior de sus pensamientos. Los ojos –leídos habitualmente como la expresión más sincera de la verdadera persona que se oculta y se resguarda detrás de la máscara social– son los encargados también en este caso de dotar de carácter y, podríamos decir, de alma a aquellos retratos que se enmarcan ante nosotros.

Dice la artista: “Debo actuar con mis ojos, porque es mi única parte visible y cada persona que represento requiere una aproximación distinta”⁴⁸⁵. Únicamente a través de ellos tenemos la esperanza de tener acceso al silencioso mundo interior del sujeto y, siguiendo la fantasía sugerida por Freud, indagar en profundidad el fondo de la retina para ver funcionar el inconsciente.

La compleja elaboración de cada una de estas fotografías obliga a la artista a confrontarse durante un largo período con la imagen del otro, a recrear y asumir gradualmente la identidad del pariente cercano que pretende representar⁴⁸⁶. En este

⁴⁸⁵ Declaraciones de Wearing publicadas en el artículo “Gillian Wearing” de GARTENFELD, Alex. en la revista *Interview*. 12/06/2012 (trad. de la autora). <http://www.interviewmagazine.com/art/london-gillian-wearing#>.

⁴⁸⁶ Hablando sobre el proceso de elaboración de cada una de estas fotografías la artista explica: "Tienes que ocuparte de muchas cuestiones técnicas que preocupan. Es un proceso bien largo. Las blusas se tienen que mandar a hacer, pedazos y piezas sueltas se tienen que organizar. Estás probándote la máscara sin la pintura. Pasas un largo rato con ellas puestas en el pedestal, haciendo pruebas de luces y

proceso, compuesto por diversas etapas, la artista materializa frente a sí una réplica casi perfecta del otro. *Wearing* reproduce dobles inanimados que esperan encontrarse con ella para tomar vida; corazas artificiales que se desprenden de sus cuerpos originales para adherirse al cuerpo de la artista y resucitar por un momento del letargo fotográfico al que han sido condenadas.

Fig. 82



Gillian Wearing, *Self Portrait as My Father Brian Wearing*, de la serie *Album*, 2003

La fotografía se presenta por lo tanto como el paso final, el disparo definitivo destinado a fijar y embalsamar nuevamente en la total inmovilidad de la muerte aquella imagen y aquel ser que Wearing durante largos cuatro meses se ha dedicado a

demás". ADAMS, Tim. "Gillian Wearing: 'I've always been a bit of a listener'". Ob. cit. (Trad. de la autora).

revivir. Con la fotografía no sólo testimonia y dota de veracidad aquella nueva versión de su padre, su madre, su abuela, hermana y hermano e incluso ella misma, sino que además con una acción que dura sólo un instante vuelve y los sumerge en el mundo de Thánatos. De ellos nos queda nuevamente sino el recuerdo cristalizado sobre la superficie de la fotografía.

En el proyecto *Album*, Gillian Wearing parece confirmar lo que afirma Julia Kristeva en su texto *El porvenir de una revuelta*:

El bienestar del sujeto deriva de su capacidad para establecer un máximo de vínculos óptimos con los otros, para permitirle una multiplicidad de vínculos móviles y interrogables. En este proceso se hace fundamental la capacidad del sujeto para identificar a los otros como *otros* y luego *transferirse al lugar de varios otros*.⁴⁸⁷

Habitando la apariencia de los otros, de quienes le son más cercanos y con quienes de una u otra forma ha ido moldeando su propia identidad⁴⁸⁸, la artista observa su propia multiplicidad, la extrae del interior de su intimidad y la dota de una forma y un aspecto visible en los que se reconoce y se proyecta. Cubre su rostro y su cuerpo con una piel artificial que ha robado a su propio pasado, pero a través de esta capa de artificialidad y engaño emerge un hilo de realidad. “Mirando la máscara que creamos para nosotros mismos éstas pueden revelarnos los secretos de nuestra verdadera identidad”⁴⁸⁹

En la obra de Gillian Wearing la fotografía aparece entonces ante el sujeto como una posibilidad de contrarrestar el temor hacia lo impronunciable y asignar un semblante a lo invisible. Con ella surge la posibilidad de dotar de una máscara verosímil aquel abismo sombrío que alberga nuestra fragilidad. La desconfianza frente a lo imprevisible y los miedos indescifrables encuentran finalmente un campo de batalla donde comparecer frente al espectador y lo que hasta entonces se mantenía en la oscuridad es ahora proyectado sobre una superficie ajena y externa al sujeto. El yo

⁴⁸⁷ KRISTEVA, Julia. *El porvenir de una revuelta*. Barcelona: Seix Barral, 2000 [1ª ed. 1998].

⁴⁸⁸ La serie *Album* la complementa otra serie de fotografías en las que Wearing adopta la apariencia de artistas que han influenciado profundamente su trabajo. Es así como se apodera de la apariencia de Claude Cahun, Andy Warhol, Diane Arbus o Robert Mapplethorpe.

⁴⁸⁹ Folleto informativo de la exposición *Gillian Wearing* en la Whitechapel Gallery de Londres (trad. de la autora).

interior, como el yo exterior, adquieren una apariencia visible y reconocible; lo ignoto deviene nuevamente familiar y en su transformación trastoca al sujeto despojándolo de sus habituales barreras de protección. Con la fotografía se le otorga un rostro a lo invisible, se cataloga lo indomable y se asigna una imagen a lo desconocido, lo que en ella se ignora y esconde a la mirada es lo que perturba los sentidos.

Fig. 83



Gillian Wearing, *Self Portrait at 17 Years Old*, de la serie *Album*, 2003

6.2. Identidad y muerte

“La llamada del arte, la llamada del regreso al día que solicita una forma, no es sino la atracción de una *disimulación*, pues otra noche distinta de la que sucede a la vida diurna vela aquí, merced de la mirada de Orfeo, una ausencia profunda que coincide con la muerte”⁴⁹⁰

Uno de los efectos más turbulentos de la llegada de la fotografía, nos enseña Yves Bonnefoy en su ensayo *Poésie et Photographie*⁴⁹¹, es la “introducción del pensamiento del no-ser, si no es de la nada, en las imágenes del universo”. La fotografía, aquella forma de representación, por norma y convicción, volcada a la fiel reproducción de la realidad, a la conservación de los recuerdos más queridos y las personas más amadas, se convierte bajo la mirada del escritor francés en el espacio de la ausencia, en la visión de lo no visible.

Nos fotografiamos a nosotros mismos para vernos, reconocernos, regocijarnos de forma narcisista en la contemplación de nuestro propio rostro, de las variantes que lo constituyen, de los detalles que en la imagen especular del espejo nos resultan imposibles de descubrir a causa de la inevitable mutación de las expresiones que acompaña cada gesto de observación. Por medio de la fotografía el sujeto aprende a reconocer su imagen a través de los años, a tomar consciencia de los cambios de su cuerpo y a re-identificarse continuamente en aquel personaje que se presenta ante su mirada como vestigio de su propio ser en un tiempo pasado. Desde el exterior de su cuerpo el sujeto se observa reconociéndose en las diversas etapas de su vida, de este modo reconstruye en su memoria la historia personal de sus recuerdos e hila en un nuevo tejido de sensaciones aquello que ha quedado entre lo vivido, negando así ante sus ojos el final de lo observado.

La imagen como huella de lo experimentado, pero también como resto de lo que ha sido. Cada fotografía es un retrato de muerte nos dice Roland Barthes, un accionar que, en su intento por conservar la vida y evitar la inevitable evanescencia de los

⁴⁹⁰ POCA, Anna. Prólogo de BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona – Buenos Aires: Paidós, 1992. Pág. 7.

⁴⁹¹ BONNEFOY, Yves. *Poésie et photographie*. París: Galilée, 2014.

recuerdos, termina por recrear la ausencia. La fotografía entonces como una imagen fija y clara de un instante único, irrepetible e inaprensible; reminiscencia de un existir tan volátil como la sensación sentida, tan intangible como la mirada.

Toda fotografía es inevitablemente retrato de un ausente; al igual que en las palabras, “por estar en el lugar de lo que nombra, en ella habla la muerte”, porque ver supone la distancia, la decisión que separa, el poder de no estar y de evitar la confusión del contacto, dice Blanchot. Si la muerte conlleva el abandono del cuerpo, la pérdida del contacto físico con la realidad circunstante “la Fotografía representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una micro-experiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro”⁴⁹², entendido este último como un recordatorio inevitable del retorno de lo muerto. Es entonces a través de la fotografía como experimentamos sobre nuestro propio ser aquel proceso que, según Régis Debray, caracteriza al cadáver, éste “ya no es un ser vivo, pero tampoco una cosa. Es una presencia/ausencia; yo mismo como cosa, todavía mi ser pero en estado de objeto”⁴⁹³.

Por medio de la fotografía la apariencia de la identidad se autonomiza del cuerpo para hacer posible la visión del conjunto de las partes que la componen. El sujeto se ve víctima de su propio desdoblamiento, testigo y protagonista de la experiencia vivida, actor y observador de un cuerpo presente que se mira y se reconoce como individuo en el objeto. Es esta extraña duplicación del sujeto que hace de la fotografía tanto un registro de presencias como un recuerdo de ausencias; imágenes cargadas de realidad, atadas al momento de su producción por sencillos efectos lumínicos que no dejan de inquietar la mirada e impregnar los sentidos con la reminiscencia de los eventos mostrados. En ellas queda siempre el sabor de lo pasado, del inevitable descarte temporal que permite la existencia de la foto pero hace de la imagen observada una quimera de la persona representada.

⁴⁹² BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Ob. cit. Pág. 34.

⁴⁹³ DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Paidós, 1994. Pág. 27.

Entre retratos continuos, varios, dispersos en los años y en los lugares de una vida vivida; entre fotografía y fotografía, entre instantes temporales y fracciones de historias incompletas e irrecuperables, se construye también en los ojos de los demás, de quienes quedan y observan desde el futuro, la idea del individuo representado. Fragmentos inteligibles de un ser inaprensible que se mantiene vivo en el recuerdo de una imagen sin vida pero que, como especifica Barthes, no es más que el certificado de una real existencia, una marca de lo que *ha sido*, de lo que ha habido, restos fraccionados de una esencia ahora irrecuperable.

Sólo la reconocía por fragmentos [...] No era ella, y sin embargo tampoco era otra persona. [...] La reconocía diferencialmente, no esencialmente. La fotografía me obliga así a un trabajo doloroso; inclinándome hacia la esencia de su identidad, me debatía en medio de imágenes parcialmente auténticas y, por consiguiente, totalmente falsas. Decir ante tal foto «¡es casi ella!» me resultaba más desgarrador que decir ante tal otra: «no es ella en absoluto».⁴⁹⁴

El luto, la pérdida, la negación del dolor, la desaparición de lo irremplazable es lo que lleva al autor a una búsqueda incesante de la presencia de su madre en cada una de las fotografías que conserva de ellas. Pero el esfuerzo se revela una ilusión, una confirmación de lo inaccesible de la imagen, de la imposibilidad del duelo por medio de una rememoración continua de representaciones, que si bien duplican la apariencia del ser querido, también recuerdan en su inmutable exposición su carencia de vida⁴⁹⁵.

La imagen como sustituto del ausente no es sin embargo una excepción introducida por la fotografía, el nexo entre ambos, como vimos en la primera parte del presente trabajo, es parte de la naturaleza misma de la representación. Desde su origen, la imagen ha estado vinculada a la idea de la pérdida y la desaparición, y la necesidad de recrear lo visto al deseo de mantener en vida todo aquello que es susceptible de desaparecer. Vista, apariencia e imagen se convierten por lo tanto en la combinación imprescindible del perdurar y es únicamente a través de la representación como se hace posible la transformación de la idea al objeto y del objeto al recuerdo. “La

⁴⁹⁴ BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Ob. cit. Pág. 81.

⁴⁹⁵ Escribe el autor “Sabía perfectamente que, por esa fatalidad que constituye uno de los rasgos más atroces del duelo, por mucho que consultase las imágenes, no podría nunca más recordar sus rasgos (traerlos a mi mente).” *Ibíd.* Pág. 79.

«verdadera vida» está en una imagen ficticia, no en el cuerpo real”⁴⁹⁶, afirma Debray, con relación a la historia de la imagen en occidente, para agregar después:

Entre el representado y su representación hay una transferencia del alma. Ésta no es una simple metáfora de piedra del desaparecido, sino una metonimia real, una prolongación sublimada pero todavía física de su carne. La imagen es el vivo de buena calidad, vitaminado, inoxidable. En definitiva, fiable.⁴⁹⁷

La imagen es lo que nos queda, lo que nos permite mantener una continuidad entre lo imaginado y lo vivido, entre las visiones personales y la realidad visible que nos rodea. Pero ésta se revela siempre una ficción, una recreación imprescindible que alimenta la ilusión de la aprehensión de lo intangible. La fotografía atrapa la apariencia del momento, se apodera del instante, sustrae la esencia y la fuerza de su vitalidad para convertirla en una totalidad inerte. A través de ella se acrecienta la esperanza de alcanzar –por medio de un inagotable ejercicio de observación– un conocimiento profundo de lo ajeno.

Se contempla, se detalla, se descompone visualmente la imagen; con los ojos se atraviesa sin piedad la representación y se sueña con superar finalmente las barreras físicas de la materialidad para ejercer sobre el otro, que puedo ser yo mismo, el más profundo deseo de posesión. Por medio de una revisión continua de los retratos fotográficos se sueña con una cercanía ininterrumpida de los seres queridos y una perpetuación invariable de las experiencias vividas. Continuar la visión del otro, de sus rasgos, sus expresiones, su mirada, apacigua el dolor causado por la reminiscencia del tiempo pasado y llena la angustia del vacío con la recreación de lo imaginado.

Nos fotografiamos y fijamos a los demás con la intención de ahuyentar su lejanía, su ausencia, presente o futura. En aquellas imágenes reconstruimos la sensaciones vividas, las imaginamos, las soñamos como nuevamente reales. Bajo la visión de la fotografía –y de ese acuerdo tácito e inconsciente que hemos decidido aceptar bajo el cual damos por certera la existencia de lo observado– nos dejamos arrastrar por la fuerza de la imagen que despierta la simulación de todos los demás sentidos.

⁴⁹⁶ DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen*. Ob. cit. Pág. 24.

⁴⁹⁷ Ídem.

Sin embargo, bajo aquella emanación de rayos luminosos no queda más que la ilusión de un recuerdo. Sobre el cuerpo real que ha sido registrado se produce siempre una metamorfosis, una variabilidad de las formas que lleva a la desaparición de lo observado. Ver una fotografía implica inevitablemente la no presencia de lo fotografiado, la intervención de una variabilidad siempre profunda, siempre segura. Es la imagen mariposa de la que nos habla Didi-Huberman. Aquella *imago* en la que los recuerdos, las experiencias, lo observado, al igual que las alas de la mariposa, desaparecen al momento de su aparición. Junto a su realización llega inevitablemente su desvanecimiento, pero es en la intermitencia de su manifestación que se concentra todo su poder de atracción.

Porque es un error creer que una vez *aparecida*, la cosa *está*, permanece, resiste, persiste tal cual en el tiempo como en nuestro espíritu, que la describe y conoce. [...] Una cosa, una mariposa, no aparece sino para desaparecer al instante. Pero el pensamiento se engaña una segunda vez realizando con lo que *desaparece* la misma abstracción que con lo que aparece. También aquí tendrá que tener en cuenta lo que sigue, es decir, el modo en que lo que *ya no está* permanece, resiste, persiste tanto en el tiempo como en nuestra imaginación, que lo rememora.⁴⁹⁸

Es así como el acto de la conservación, por oposición, se convierte en un acto de negación de la vida y de aceptación de la eterna separación, y sus imágenes se presentan como cadáveres de lo vivido, como la representación más dulce de la necesidad de imaginar la posibilidad de un nuevo contacto. La fotografía se revela entonces como una superficie vacía pronta a colmarse con los deseos, las pasiones, los dolores y fantasías de quien observa. Su producción brota del sujeto como el resultado de una búsqueda incesante de compensar lo ausente, los vacíos insaciables de la realidad, la certeza de la evanescencia de los sentidos, de la fragilidad de la estabilidad.

La instantaneidad, así como la verosimilitud, son dos de los grandes atractivos de la fotografía pero son también su mayor nexo con la fugacidad del tiempo y la inexorable muerte. Lo que ha quedado fuera del marco ya nunca más podrá ingresar en él y su

⁴⁹⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen mariposa*. Ob. cit. Pág. 9.

existencia se verá determinada únicamente por la permanencia que logre mantener, en cuanto recuerdo vivo, en la memoria del sujeto. Cada una de estas creaciones visuales es el resultado de un deseo de perdurabilidad y de traslación de eventos, recuerdos y momentos de un lugar y un tiempo a otros más allá. Pero como Medusa, la fotografía petrifica. Gracias a ella, el sujeto es partícipe de su propia muerte, es testigo y actor del continuo mutar de las cosas, es evidencia de su misma multiplicidad.

La identidad es un incesante proceso de construcción, dominado por la transformación lenta y paulatina del cuerpo, de las ideas, los sentimientos y las relaciones que componen al individuo, y dentro de este procesar la fotografía se presenta como testimonio de esa variabilidad e imposibilidad de autodefinición. Los juegos de luces, de contrastes, de impresiones; el deseo narcisista de la observación constante del propio rostro, así como la curiosidad por explorar lo inexperimentado y ver realizado lo imaginado, se traducen con el paso de los años en un recordatorio nostálgico y melancólico del mundo vivido. Como fantasmas aparecen ante nuestros ojos las figuras de un mundo ya irremediabilmente ido, imágenes que, al igual que en su acepción etimológica de *eidôlon*, parecieran representar “el alma del difunto que sale del cadáver en forma de sombra intangible, su doble, cuya naturaleza tenue pero aún corpórea, facilita la figuración plástica.”⁴⁹⁹

Como decíamos, no es casual el profundo nexo que desde sus orígenes une a la fotografía con la muerte. Vínculo que se produce de forma natural en cuanto imagen pero también gracias a una inesperada mezcla entre sus limitaciones técnicas y los efectos visuales que la acompañan y que la convierten, poco a poco, en una efectiva sustituta del retrato mortuario. Asimismo, gracias a su supuesto carácter indicial, se impone como una plataforma ideal para demostrar la efectiva existencia de fenómenos paranormales. Es así como hacia finales del 1800 las placas fotográficas se llenan de seres informes, borrosos, transparentes, formas que recuerdan figuras humanas y atuendos que cubren volúmenes que se intuyen bajo la apariencia de las cuervas pero que se niegan a la inmovilización característica de la fotografía. En la imagen fotográfica se exhiben finalmente los rastros de quienes han muerto pero aún no se han ido, se revela la apariencia de aquellos seres fantasmales que, según las

⁴⁹⁹ DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen*. Ob. cit. Pág. 21.

nociones comunes, no son otra cosa que el doble incorpóreo y sin vida de los seres vivos. La magia de la sustitución, de hacer visible lo invisible y conciliarse a través de ella con poderes superiores, ínsita en las primeras representaciones, vuelve nuevamente hacerse manifiesto mediante la fotografía.

Con el pasar de los años la línea de unión entre los tres términos en cuestión –la fotografía asumida como prueba irrefutable de realidad, la imagen como forma de hacer visible lo invisible y como inevitable representación de ausentes– se ha ido diluyendo entre las múltiples funciones que ha ido adquiriendo la fotografía, y sin embargo, su poder de atracción y la fuerza de su mirada siguen evocando inexplicables respuestas cargadas, una vez más, de la magia de lo imaginable. Sobre esta línea el trabajo de Duane Michals resulta, una vez más, bastante clarificador. En su declarada intención de utilizar la imagen como una forma de mostrar lo que la realidad no enseña y explorar así el valor de lo invisible, el artista americano se aferra a las herramientas básicas de la fotografía para hablarnos de muerte, de ausencia y transformaciones. En una serie como *Death comes to the Old Lady* (1969) recrea ante nuestra mirada figuras fantasmales, intangibles y vaporosas que se exhiben como representación de la evanescencia de la vida y, más concretamente, de la pérdida de la misma.

En la serie compuesta por cinco momentos que se suceden unos a otros narrativamente, la indefinición de las figuras aumenta proporcionalmente al momento de la llegada de la muerte, aludiendo así a la pérdida de la consistencia y corporeidad de las formas que caracteriza el final de la vida. La indiferencia que delata el artista hacia una contextualización específica de lo narrado, libera a la imagen de su nexo con la materialidad de las figuras representadas para abrir los sentidos del espectador hacia la percepción de lo imaginado. La muerte y el morir se encuentran frente a los ojos del observador; abstracción y acción asumen consistencia en la superficie plana de la imagen provocando las ideas y jugando con la esencia de la fotografía. Lo etéreo y lo inaprensible de la vida se apoderan de la imagen despojando así, tanto al cuerpo como a las ideas, de las certezas que debiera ofrecer el espacio visual que han adoptado para su confirmación.

Fig. 84



Duane Michals, *Death comes to the Old Lady*, 1969

Según Rosalind Krauss “la vida de todo organismo depende de la posibilidad que posee de mantener su propia diferencia, la frontera que lo envuelve, lo que podríamos llamar ‘la posesión de sí mismo’”⁵⁰⁰. Es en la posibilidad de ser visto que se hace posible la existencia del sujeto; es en la distinción del contorno que determina sus formas que el individuo se autonomiza del entorno en el que habita, del fondo en que se engendra. Nos lo confirma Blanchot cuando al hablar sobre la obra de Rilke nos recuerda que:

Somos seres limitados. Cuando miramos lo que está delante de nosotros no vemos lo que está detrás. Cuando estamos aquí, es a condición de renunciar a

⁵⁰⁰ KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico*. Ob. cit. Pág. 184.

allá: el límite nos mantiene, nos retiene, nos empuja hacia lo que somos, nos vuelve hacia nosotros, nos aparta de lo otro, hace de nosotros seres apartados.⁵⁰¹

Esta separación necesaria es la que nos permite tomar distancia, alejarnos y observar aquello que nos rodea, aprehender la consistencia de nuestro cuerpo y de su ser en un espacio continuo y móvil. Pero “el yo no está limitado en precisión” nos dice Mach y sus límites, tanto físicos como emocionales, se hacen permeables a la influencia de las percepciones, se moldean y modifican según los influjos recibidos, hallando en la permanencia de su limitación la única vía de interacción con todo aquello que lo envuelve. “En la medida en que este yo «se disuelve en todo lo que puede experimentar, ver, oír y tocar», en la medida en que aparece sumergido en la marea de las sensaciones, su identidad queda subsumida en el gran conglomerado del mundo.”⁵⁰² Sólo en la medida en que el abrigo de la piel y los sentidos son capaces de mantener la separación del ser respecto al resto de la realidad material, se hace posible la visualización y distinción del sujeto y de lo otro.

La muerte concebida entonces como pérdida de esta limitación, como una apertura incontrolada de las formas, conlleva un ingreso sorpresivo en el lado inexplorado del sujeto.

Acceder al otro lado sería entonces entrar en la libertad de lo que no tiene límites. [...] Tal vez sólo vea lo que está delante de mí, pero puedo representarme lo que está detrás [...] Por la conciencia escapamos de lo que está presente, pero nos entregamos a la representación. Por la representación, restauramos, en nuestra propia intimidad, la violencia del ‘estar frente a’; estamos frente a nosotros, aun cuando miramos desesperadamente fuera de nosotros.⁵⁰³

En la actualidad se presentan continuas fluctuaciones en las fronteras hasta ahora establecidas, lo que conlleva inevitablemente una modificación continua en la percepción del sujeto sobre sí mismo, sobre su propio entorno y sobre las relaciones

⁵⁰¹ BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1992 [1ª ed. 1955]. Pág. 124.

⁵⁰² CASALS, Josep. *Afinidades Vienesas*. Ob. cit. Pág. 45.

⁵⁰³ BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Ob. cit. Pág. 124.

con los demás. Cuando estas incesantes mutaciones dejan al individuo desprovisto de referentes claros sobre el límite que lo contiene y sobre aquel que demarca la realidad de la ficción, es cuando entra en juego el temor hacia lo inesperado y aquello que considerábamos familiar se convierte en desconocido. Como afirma Rilke, “lo que tenemos como enigma, sólo nos es desconocido por el error de nuestro miedo que le impide hacerse conocer. Es nuestro terror quien crea lo terrorífico”⁵⁰⁴.

La inmensidad que caracteriza la nada o el espacio continuo y absoluto que inunda las fronteras y desaparece por completo las formas sumerge al individuo en una indefinición insoportable, en un vacío insaciable donde la materialidad del cuerpo ahoga las sensaciones percibidas y las imágenes de lo conocido se transmutan en fantasías inaprensibles. Hay una pérdida de referencia que imposibilita la acción e inquieta la mirada, es el temor a ver vaciado nuestro cuerpo al no poder contener más sus sensaciones.

El mimetismo sugiere Callois, representa la pérdida de esta posesión, ya que el animal que se confunde con su entorno se ve desposeído, desrealizado, como si cediese a la tentación de la fusión, una tentación ejercida sobre él por la vasta exterioridad del propio espacio.⁵⁰⁵

Una fusión que invita a la invisibilidad, a la desmaterialización de la carne y la aparición de la transparencia en un ser que ya no es figura pero tampoco es ausencia. Esto es lo que parecen mostrarnos aquellas fotografías dominadas por lo que en inglés se ha llamado *blur* o en italiano *mosso*. Imágenes habitadas por personajes que abandonan la claridad de los lineamientos y la estabilidad de la impenetrabilidad de las formas para pasar a ocupar una extraña suspensión temporal. Fotografías, que en su inmovilidad, se empeñan por retratar el movimiento y desvelar así la mutabilidad de las apariencias y de las poses que conlleva el inevitable transcurrir del tiempo. Imágenes habitadas por fantasmas que sin embargo se niegan a declararse como tales, figuras estáticas que se alimentan del trazo impregnado sobre la superficie por el desplazamiento de los cuerpos.

⁵⁰⁴ *Ibíd.* Pág. 120.

⁵⁰⁵ KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico*. Ob. cit. Pág. 184.

Retratos fotográficos que parecieran querer desafiar la fijación inerte de la fotografía. Sujetos impulsados por el deseo de contrarrestar la imposibilidad del medio de capturar la esencia móvil de la vida y recrear así sobre la imagen la progresiva y paulatina transformación de las formas que conlleva la total desintegración de las figuras. Imágenes determinadas por “un trazo directo del tiempo en la imagen”⁵⁰⁶ que buscan resistir la inmediatez del instante fotográfico para trasladar así hacia el futuro un pasado real que no reniegue el transcurrir del tiempo y la evanescencia de la vida.

Todos vibran sin una posición de hecho definida. Es esta la precisión que busca: no el congelamiento alentador de un cero absoluto de la fotografía, sino el fatigoso experimento de una acción fotográfica dilatada, sobrecalentada en muchos sentidos: temporal, espacial, fenomenológico, estético.⁵⁰⁷

Fig. 85



Aurore Valade, de la serie *Moulinages de la Vallée de l'Eyreux*, 2009 – 2010

⁵⁰⁶ GIUSTI, Sergio. *Il gesto e la traccia. Interazioni a pose lunga*. Milán: Postmedia books, 2015.

⁵⁰⁷ *Ibíd.* Pág. 11. (Trad. de la autora).

Si como nos dice Barthes, la Fotografía empezó históricamente como arte de la Persona, como *reserva* del cuerpo, en estas imágenes, por el contrario, los sujetos se presentan ante la mirada como una amalgama de trazos, movimientos y partes móviles descompuestas. La certeza de una imagen clara y definida, donde el sujeto identifica con fidelidad sus lineamientos, es sustituida por una inesperada mancha gestual que delata un desplazamiento necesariamente temporal. Los añorados límites se desdibujan en una indistinta pérdida de consistencia corporal. La rigidez de las formas que caracteriza la apariencia congelada de los individuos es sustituida por una indefinición continua entre fondo y figura. La imagen mantiene su inevitable conexión con el pasado, con una representación que fija y perpetua sin posibilidad de modificación lo vivido, pero en esta ocasión hace irrupción un nuevo factor que pone en evidencia lo inesperado e imprevisible del movimiento y de la variabilidad que genera el transcurso del tiempo.

Se exhibe entonces dentro de la imagen lo informe de Bataille que no es, según el pensador, “únicamente un adjetivo que tenga tal sentido sino un término que sirve para descategorizar (*déclasser*) frente a la exigencia general que dice que cada cosa ha de tener su propia forma”⁵⁰⁸. Figuras que rehúyen a la categorización de sus formas, sujetos que renuncian a la perpetuación de sus rasgos y a la definición de su identidad por medio de la reproducción sosegada de sus lineamientos. La mancha informe y desvanecida del desplazamiento espacial de los individuos sobre el espacio evocan aquella iconografía de la que nos habla Didi-Huberman, siempre con relación a Bataille, en la que “el cuerpo humano no es ya una justa medida armónica entre dos infinitos sino un organismo volcado a la desfiguración, a la condición acéfala, al suplicio, a la animalidad. Es un régimen que nos somete a los poderes de la imagen”⁵⁰⁹. Bataille no se contenta con negar las formas sino que busca relaciones lábiles, “aperturas concretas a circunstancias abstractas”.

Figuras, las de estas fotografías, que pierden su forma humana y corpórea para abrir paso al registro del movimiento, a la expresión de la mutabilidad. Límites que se

⁵⁰⁸ BATAILLE, Georges. “Informe” en *Documents 7*, 1929 cit. en DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance informe ou le gai savoir visual selon Georges Bataille*. París: Macula, 1995.

⁵⁰⁹ Ídem.

dispersan, figuras que se evaporan hasta el extremo de su indefinición. Mediante las poses largas la fotografía se delata y en su intento por conservar el recuerdo de la experiencia y el rastro dejado por el paso del individuo por esta realidad, no puede más que registrar un instante de esa variabilidad, una aparición pasajera y cambiante como la vida de la que pende.

Los griegos llamaban a las mariposas *psyché* [...]. Como si con la mariposa hubieran querido expresar una idea de aliento que pasa, de alma errante, de sombra furtiva, de muerte en todo caso.⁵¹⁰

Como mariposas estas fotografías se presentan como imágenes de la fluctuación, de la metamorfosis de los cuerpos y la imposibilidad de la fijación. Superficies invadidas por la visualización del devenir constante de la vida, por el mariposear de las sensaciones y la fragilidad de las pasiones. Cuerpos que palpitan y se agitan convulsivamente y en la intermitencia de su aparición predicen la inquietud de su desaparición.

Fig. 86



Ariko Inaoka, de la serie *Erna and Hrefna*, 2009 – 2010

⁵¹⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen mariposa*. Ob. cit. Pág. 20.

Es la percepción de lo finito y su contención lo que nos hace conscientes de la sensación de la indefinición, es la experiencia de la diferencia lo que nos permite el encuentro con toda oposición. Sin lo bello no existe lo hórrido, sin lo móvil no existe la inmovilidad. Pero lo siniestro habita precisamente en la transición, en el punto medio, en la suspensión temporal y perceptiva de todas las categorías. Lo ominoso vive fuera y dentro de la narración, se desata justo en el momento previo a la resolución de los acontecimientos sin ser por ello causa o consecuencia del acontecer; es atemporal, indefinido, es el impulso que desata la sensación que invade al sujeto y lo sitúa en el abismo de toda posibilidad.

La imagen siniestra no es violenta, no es la representación directa de la muerte pero sí es su *síntoma*⁵¹¹, entendiendo por este último una especie de formación crítica que hace resurgir cuerpos olvidados, sumergidos en el fondo, que ahora aparecen y se hacen visibles. Imágenes dialécticas, como las define Didi-Huberman, que se activan de forma discontinua. Escribe el autor:

la verdad no se lee en los *signos*, sino que surge (y se disgrega) en los *síntomas*.
[...] La verdad no es la muerte, no es el negativo absoluto (que comportaría el aniquilamiento de la violencia misma). Por lo tanto, como ‘desmentida violenta’, no es el aniquilamiento como tal, sino no más ‘el anuncio’ de esta, es decir, ‘no más el síntoma’. Una ‘cosa cualquiera’, ‘lo que sea’ —especialmente visual— donde se fija temporalmente la cosa perdida, la cosa que se perderá. Este es el síntoma⁵¹².

Lo ominoso es este síntoma de la pérdida y de la infinidad del abismo. Por ello mismo resulta tan difícil identificar el porqué de la perturbación de aquellas fotografías que, sin necesidad de representar eventos violentos, ni aludir de manera clara y directa a algún tipo de agresión, destilan igualmente temor. En ellas aparece y desaparece de forma intermitente el deseo y la tensión, de forma latente se ofrecen al espectador

⁵¹¹ Para el concepto de síntoma ver DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantomes selon Aby Warburg*. París: Les Éditions de minuit, 2002. III parte. Pág. 278 ss.

⁵¹² DIDI-HUBERMAN. “L’antropomorfisme destrossat segons George Bataille”, en *Els cossos perduts*. Ob. cit. Pág. 47.

como búsqueda de lo indecible y visualización de lo indescifrable. Son imágenes que niegan la categorización, la forma cerrada y concreta del retrato familiar; fotografías que observan al espectador, que absorben hacia sí la necesidad de éste último de visualizar el interior de sus sentidos.

La ausencia de la forma y la sustancia, la pérdida del perfil como individuo visible que se destaca de la continuidad del fondo implica la llegada ineludible de la muerte o el dominio de la psicosis. Cuando el peligro de la disgregación se hace inminente se genera la necesidad de un antídoto contra ese mal; la pulsión escópica se hace entonces relevante y la fotografía surge como una posibilidad de salvación. Pero ésta, como toda imagen reposa sobre un abismo, como nos dice Agamben, y desde allí se vincula a lo indecible e impronunciable del peligro que azota la estabilidad del yo.

Más que una revelación de la esencia del individuo la fotografía se presenta entonces como un escudo de la realidad, como un lugar falsamente ameno, dulce, flexible y abierto donde modelar las fantasías del propio yo. Su constitución inmóvil, así como su innegable *haber sido*, transmiten la seguridad de la lejanía y del evento pasado, pero por más real que se nos parezca, lo que vemos no es más que una proyección, que un reflejo de realidad. La imagen que se produce, sin embargo, no es inocua e inerte, cuando en ella se hacen presentes la pérdida, la ausencia o el vacío, o cuando sus formas no nos ofrecen puntos sólidos para una sosegada percepción de la realidad, su sustancia nos toca, nos hiere y nos atraviesa sin piedad. Blanchot nos lo plantea cuando frente a la imagen que impacta su mirada se pregunta:

Pero qué sucede cuando lo que se ve, aunque sea a distancia, parece tocarnos por un contacto estremecedor [...] cuando lo que se ve se impone a la mirada, como si la mirada estuviera presa, tocada, puesta en contacto con la apariencia.⁵¹³

Es entonces cuando el velo de protección es resquebrajado y ante nuestra visión se desvela lo invisible del ser. A través de la imagen aflora lo temido, se hace palpable el desasosiego por la confirmación de lo indeseado y la percepción del espectador se ve invadida por el caos que subyace a toda posibilidad de orden. Es el *punctum* de la

⁵¹³ BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Ob. cit. Pág. 192.

fotografía según Barthes, ese algo, ese elemento indescifrable que nos punza y nos provoca con el silencio de lo impronunciable.

Tanto la búsqueda como la construcción incesante de la propia identidad sumergen al sujeto en una reproducción, cada vez más maniaca, de sus apariencias y de todos sus momentos de su vida. Ver la imagen, repasar los cambios y asegurarse de no olvidar se convierten en un proceso indispensable para la construcción del sentido de realidad y la afirmación de los vínculos emocionales que determinan la memoria personal. Pero cuando en aquellas fotografías emerge algún elemento capaz de cuestionar los sentidos e interrumpir la mirada hacia el exterior, las imágenes desajustan los equilibrios adquiridos y –ensombreciendo la visión de las nociones conocidas– obligan al sujeto a confrontarse con su interior.

La fotografía se exhibe entonces como la manifestación más directa de todas esas pequeñas muertes que habitan nuestra vida, que la componen y que la recrean. Pérdidas, despedidas y rupturas que se hacen visibles a través de dobles que recuerdan tiempos pasados ahora irrepetibles; cadáveres de vidas inexistentes que corroen y modelan los recuerdos conservados en la memoria. Las imágenes fotográficas se exhiben entonces como conjuntos de variadas muertes emocionales que acompañan al sujeto en su día tras día y, en la ilusión del recuerdo, lo guían hacia el encuentro con el abismo de la soledad y la amenaza del eterno silencio. Son retratos de muertes propias y ajenas, de sujetos petrificados que han perdido la voz y el tacto; partes del ser que han quedado sepultadas bajo la ausencia del otro, fragmentos de vida que se dispersan en la imposibilidad de una respuesta ya absorbida por la interrupción del flujo de la vida.

Es en esas fracturas donde habita el peso de la muerte, aquella que anula las percepciones y visualiza lo imaginado.

Muerto por haber sido visto. Y luego cuando la imagen revelada aparezca al fin ante vosotros, el referente, desde hace tiempo, habrá dejado de existir. Nada más que un recuerdo. [...] Sólo os queda la foto, frágil, incierta, casi extraña. Y es

la foto la que literalmente se convertirá en vuestro recuerdo, ocupará el lugar de la ausencia. Y esto no dejará de inquietaros extrañamente.⁵¹⁴

La muerte se presenta entonces como uno de los principales agentes que circunscriben la identidad del individuo. En cuanto fiel compañero del devenir cotidiano, Thánatos se convierte en sinónimo de ausencia, de trasfiguración violenta de la propia realidad y por lo tanto del propio yo. Con la muerte desaparece no sólo el cuerpo del sujeto fallecido, sino también los lazos construidos y el espacio hasta entonces habitado por su ser. La aparición inquietante de la muerte, y la conciencia de su presencia, trastocan la cambiante identidad de quien contempla su llegada y el duelo que la acompaña se presenta como un “perder a alguien perdiendo un trozo de sí”⁵¹⁵.

La fotografía retadora, descompuesta en su hermosura, donde la imagen se presenta fraccionada o abruptamente interrumpida, o donde lo invisible se asoma discreto entre las grietas, desvela la camuflada presencia de la muerte que sostiene su creación. Es la fotografía que perturba, la que resquebraja la pátina de brillo y equilibrio que caracteriza lo familiar y se filtra entre las categorías de lo conocido para abrir una fisura hacia el subyacente caos y el indefinible desasosiego que genera la presencia del vacío. Como decía Rosalind Krauss:

El desmoronamiento de la distinción entre imaginación y realidad [...], el animismo y la omnipotencia narcisista son todos ellos desencadenantes potenciales de ese escalofrío metafísico representado por la ‘inquietante extrañeza’. En efecto, representan el despuntar en la conciencia de estadios anteriores del ser, y en este despunte –manifestación de una compulsión de repetición– el sujeto es apuñalado, herido por la experiencia de la muerte.⁵¹⁶

La fotografía entonces como el lugar de lo siniestro, donde la inquietante extrañeza se insinúa seduciendo la mirada y la imagen se expone ante la vista como revelación de lo

⁵¹⁴ DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico*. Ob. cit. Pág. 55.

⁵¹⁵ DIÉGUEZ, Ileana. *Cuerpos residuales, prácticas de duelo*. Publicado en la página web de la artista Erika Diettes.
<http://static1.squarespace.com/static/54918f84e4b0b437af2bbcf0/t/5494cac3e4b07bc5777ffadc/1419037379435/cuerposResidualesID.pdf>.

⁵¹⁶ KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico*. Ob. cit. Pág. 194.

inexorable, como reflejo de nuestro propio destino, como forma de ver el otro lado de la vida. Una muerte que se exhibe a través de la imagen y en ella delata sus múltiples facciones; pérdidas y ausencias que componen «nuestra mitad sumida en sombras» y habitan esa parte oscura y lejana del sujeto a la que Rilke se enfrenta en un deseo incontenible por alcanzarla, dominarla y hacerla suya.

La muerte es un más allá que tenemos que aprender, reconocer y acoger, y tal vez promover. [...] Ella «es el lado que no está orientado hacia nosotros, ni iluminado por nosotros». Sería, por lo tanto, lo que esencialmente se nos escapa, una especie de trascendencia [...] de la que sólo nos sabemos ‘apartados’⁵¹⁷

La fotografía inquietante nos invita a adentrarnos en la inmensidad de la muerte, a abismarnos en lo no dicho y en lo no visible. La búsqueda de la propia identidad se convierte entonces en un encuentro no calculado con lo oculto, con la inmensidad del abismo, con la incertidumbre que acompaña la ceguera. Sobre la superficie de la imagen emerge la apariencia del sujeto y a través de ella su inevitable ausencia. El deseo, la pulsión del tacto y la necesidad desgarradora de una visión continua de la realidad se transmutan en un simulacro intermitente de pérdidas y silencios. En aquella acumulación de recuerdos y sensaciones que la fotografía se empeña en reproducir se esconde la imagen fuera de la imagen. Las pasiones, el temor y la ansiedad se transmutan en visiones que abandonan el interior del sujeto y desde su exterioridad, “en tanto es pensado y hablado, el deseo inscribe el ímpetu de la pulsión, primero, en una representación, y luego en la necesidad de aceptar la muerte del otro, así como la propia muerte.”⁵¹⁸

⁵¹⁷ BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Ob. cit. Pág. 124.

⁵¹⁸ KRISTEVA, Julia. *El porvenir de una revuelta*. Barcelona: Seix Barral, 2000. Pág. 38.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

A partir del análisis de fuentes primarias y de una atención a la realidad que nos envuelve, el presente trabajo ha desarrollado una reflexión en torno al estrecho lazo que une a la fotografía con la manifestación de lo siniestro.

Un estudio detallado del panorama artístico contemporáneo –así como la constatación de una asidua multiplicación de ensayos, escritos, obras y exposiciones vinculadas al concepto de lo ominoso– confirmaron el rol fundamental que dicha noción ocupa, hoy en día, en todas las aproximaciones críticas a nuestra realidad. En su recurrente aparición, en diversos planos de la creación, encontramos además una coincidencia significativa con la amplia difusión que la fotografía ha tenido, a lo largo de estas últimas décadas, dentro y fuera del ámbito de lo artístico, haciendo evidente una concomitancia entre lo *unheimliche* y la fotografía.

Una vez identificados, entre ambos campos de estudio, estos puntos de encuentro, de tipo cronológico y circunstancial, el análisis de los ejemplos fotográficos seleccionados nos permitió confirmar como verdadera nuestra hipótesis, que ve en la fotografía contemporánea un ámbito propiciatorio para la manifestación de lo siniestro.

El descubrimiento de la obra de muchos otros artistas, diferentes a los seleccionados dentro de nuestro análisis, pero igualmente interesados en una exploración de lo inquietante, así como el conocimiento de diversas lecturas críticas sobre lo ominoso ratificaron como adecuadas, tanto nuestra elección visual como nuestra rigurosa interpretación de lo siniestro, estrechamente atada a la descripción freudiana.

De este modo, las teorías de Freud sobre lo *unheimliche* se demostraron como una fuente insaciable de nociones aptas para entender la ansiedad y el temor que genera la incertidumbre de una realidad como la actual, obtusamente construida sobre la imagen. Y por su parte, la ambivalencia propia de la fotografía –suspendida entre la realidad y la ficción– y su reproducción incesante, nos permitieron encontrar un punto

de entrada hacia el análisis de aquella particular inquietud que caracteriza la manifestación de lo siniestro.

La ausencia de unas fronteras claras, capaces de diferenciar la realidad de la ficción, lo público de lo privado, lo familiar de lo extraño, lo externo de lo interno, lo vivo de lo muerto, se reafirma, entonces, como una clave de lectura estratégica para abordar la angustia desatada por estas imágenes y su poder sobre la percepción del sujeto.

La aparente desaparición de todo límite deja al individuo desprovisto de herramientas útiles para entender su entorno y, a partir de ahí, construir su propia identidad. La fragilidad de la percepción y la evanescencia de las formas se imponen, por medio de una multiplicación desmedida de la realidad, como recordatorios ineludibles del temor al vacío y a la pérdida que conllevan la muerte.

Pero, lo ominoso es también la manifestación de lo extraño en lo familiar, es el descubrimiento de todo aquello que debiendo permanecer oculto ha sido revelado – como son los miedos infantiles o los temores atávicos del ser humano vinculados a la idea de la muerte. Por lo tanto, resulta comprensible que sea justamente en la infancia y la familia donde los artistas encuentren un espacio de exploración casi natural para este tema. A través de sus imágenes, ambos aspectos de la vida se desvelan como dos de los campos más idóneos para explorar la experimentación de la inquietante extrañeza.

La infancia como punto inaugural de la vida y a la vez de la misma muerte aparece entonces como un inevitable inicio de reflexión. En ella juegos, sueños, ficción y realidad se entrelazan de forma natural, mientras límites, normas y categorías se encuentran aún en fase de definición. Los temores y las inseguridades son considerados componentes habituales de su desarrollo y sin embargo no están avalados como su más directa representación.

La infancia se presenta frente a los ojos del adulto como un concentrado de posibilidades sobre el desarrollo del universo psíquico del ser humano y esto condiciona su consecuente representación visual. Sobre esta fase se concentran las expectativas de futuro, la nostalgia y melancolía por las sensaciones y emociones en

ella vividas y la esperanza de la fascinación. Durante estos primeros años de vida, como nos enseña Lacan, el individuo se descubre a sí mismo, aprende a reconocer su imagen y a apropiarse paulatinamente de una apariencia en continua transformación. La infancia se impone entonces como el núcleo de todo suceder. Es el origen de la vida física y psíquica del individuo, el lugar del juego, de la realidad vivida por medio de la ficción, donde lo familiar es aún un campo restringido de afectos y sensaciones y lo desconocido representa una mezcla entre temor y seducción.

La infancia y la familia son pasos obligados en el proceso de definición del individuo, están presentes a lo largo de toda su vida como el inicio de su encuentro con la realidad. En ellos se engendra ese laberinto infinito de sensaciones que constituye la estructura emocional del individuo; el sujeto descubre los primeros parámetros de referencia sobre el mundo que lo rodea y su pertenencia a una red específica de relaciones humanas.

Pero sobre la infancia y la familia pesan los estereotipos y las normas de su representación; sobre ella se imponen fuertemente la negación y la remoción de los aspectos más conflictivos del inconsciente y se mantiene la ilusión de salvaguardar así un margen de inocencia y tranquilidad en el ser humano. La infancia y la familia se imponen, de este modo, como el inicio primitivo de la sensación de inquietud.

Las obras fotográficas se aferran entonces a su propia dualidad, entre la veracidad y la ficción, para quebrantar el sello de protección que hasta entonces ha mantenido a la infancia como un campo de ensueño y fascinación. “La ‘moral’ de las fotos estandarizadas bloquea la capacidad de imaginar lo otro al limitarse a transmitir una proyección de un modelo idealizado de familia: niños angelicales cuya imagen resistirá el embate del psicoanálisis.”⁵¹⁹ La infancia, gracias a su alta e innegable dosis de ficción, se convierte entonces en un campo ideal para explorar lo no dicho de la realidad: la ficción como visualización de lo Real según Lacan.

La familia, por su parte, como el espacio físico y afectivo donde se origina justamente la idea de lo familiar, lo conocido, cercano e íntimo, es despojada de todas sus barreras

⁵¹⁹ CASALS, Josep. *Constelación de pasaje*. Ob. cit. Pág. 41.

de protección y puesta a la vista de todos. Explorando en ese núcleo originario del sujeto, los artistas dejan al descubierto los silencios y las ausencias que habitan lo familiar y la profunda sensación de inquietud y angustia que supone el confrontarse con esa verdad. Los recuerdos familiares, conservados en el álbum fotográfico, se convierten entonces en elementos útiles para indagar en la idea de la muerte y la identidad personal.

La fotografía asume así la forma del reflejo; como una pantalla protectora se interpone entre el sujeto y la realidad, se ofrece a la mirada como el lugar de la ficción donde los deseos se realizan y las fantasías se materializan. Pero la fotografía, cual superficie reflectante, es también reflejo de su interlocutor y, a la vez que acoge su presencia y reproduce su apariencia, también revela la imagen conflictiva de la relación del sujeto con su entorno y consigo mismo.

La fotografía se presenta, entonces, como una pantalla vacía sobre la cual el sujeto proyecta sus necesidades, sus pasiones, su impulso de posesión y dominio sobre la realidad que lo envuelve. Ante la presencia de este vacío se manifiesta lo inquietante; cuando frente a las imágenes reproducidas tenemos la sensación de que la realidad que apacigua la mirada ha sido removida y en su lugar ha dejado al descubierto lo Real. Ese Real lacaniano que alberga las pulsiones y emociones que el sujeto se niega a pronunciar; deseos y temores removidos de la conciencia desde tiempo atrás, sentimientos imprecisos e indefinidos que invaden al sujeto desde lo más profundo de su interior. Inexplicablemente la representación de lo que nos es común y familiar hiere nuestra mirada.

Dentro de este panorama el espacio reservado a lo imaginario, a lo impronunciable de las emociones y a todo aquello que no se ve, es archivado en el trasfondo de los pensamientos en un intento constante por eludir su existencia y su necesidad. Las fotografías, sin embargo, se desvelan como discretas traiciones que, a través de lo no visible de la imagen, descubren frente a la mirada del observador el lado oscuro de sus sensaciones. Pero, por terrible que sea la visión del espectro construido su carácter fotográfico sosiega nuestra intranquilidad y, gracias a la seguridad que ofrece la

ficción, el individuo encuentra en dichas imágenes una eficaz vía de catarsis y liberación.

En el momento en que la fotografía nos desvela la visión de nuestro propio morir, inevitablemente se desata en nosotros la experiencia de lo siniestro. Porque, como afirma Otto Rank, “la idea de perderse a sí mismo es intolerable para el hombre y es esto lo que hace tan temible la muerte”⁵²⁰.

Entre los pliegues de lo representado, así como en la parte oculta o excluida de la fotografía, el sujeto es nuevamente capaz de atravesar la barrera de las apariencias y descubrir el caótico subsuelo que se esconde bajo la superficie de sus más elementales certezas. La inquietante extrañeza emerge así desde el fondo de la imagen; a través de los puntos ciegos de la percepción se expande sobre aquello que considerábamos más seguro, acogedor y fiable como lo era la familia, la infancia o el propio yo.

La fotografía contemporánea se demuestra, de este modo, como el lugar de lo siniestro, como la «vía real» de lo ominoso y por tanto como un ámbito propiciatorio para la manifestación de la inquietante extrañeza.

Si bien en esta tesis hemos querido centrar el análisis desde el punto de vista de la familia, la infancia y la identidad, es importante anotar que la exploración de lo siniestro se abre sobre un gran abanico de problemáticas humanas estrechamente vinculadas a la percepción del espacio, el tiempo, la movilidad del sujeto o la pérdida del concepto de pertenencia. Todas ellas, hoy capturadas por la fotografía y cuestionadas por la creación artística y, como tal, fuentes de nuevas e interesantes reflexiones sobre nuestra contemporaneidad.

⁵²⁰ RANK, Otto. *Il doppio*. Ob. cit. Págs. 98 – 99.

LISTA DE IMÁGENES

LISTA DE IMÁGENES

- Fig. 1 Man Ray. *Black and White*, 1926.
- Fig. 2 Brassai. *Grupo animado en un baile*, 1932.
- Fig. 3 Hans Bellmer. *La Poupée*, 1939.
- Fig. 4 Duane Michals. *Self-portrait as if I were dead*, 1970.
- Fig. 5 Duane Michals. *Self-portrait*, 1986.
- Fig. 6 Duane Michals. *The Annunciation*, 1969.
- Fig. 7 Duane Michals. *Bogeyman*, 1973.
- Fig. 8 Gregory Crewdson. *Brief Encounter* de la serie *Beneath the roses*, 2006.
- Fig. 9 Gregory Crewdson. *Untitled (Railway children)*, de la serie *Beneath the roses*, 2003.
- Fig. 10 Gregory Crewdson. *Untitled (Blue Period)* de la serie *Beneath the roses*, 2005.
- Fig. 11 Gregory Crewdson. *Untitled (Twin beds)* de la serie *Beneath the roses*, 2006.
- Fig. 12 Gregory Crewdson. *Untitled* de la serie *Dream House*, 2002.
- Fig. 13 Gregory Crewdson. *Untitled (The mother)* de la serie *Beneath the roses*, 2007.
- Fig. 14 Gregory Crewdson. *Untitled (Woman stein)* de la serie *Beneath the roses*, 2002 – 2008.
- Fig. 15 Gregory Crewdson. *Untitled* de la serie *Beneath the roses*, 2005.
- Fig. 16 Gregory Crewdson. *Untitled (Birth)* de la serie *Beneath the roses*, 2007.
- Fig. 17 Loretta Lux. *Isabella*, 2001.
- Fig. 18 Loretta Lux. *Troll 1*, 2000.
- Fig. 19 Loretta Lux. *Dorothea*, 2001.
- Fig. 20 Loretta Lux. *Study of a boy – 2*, 2002.
- Fig. 21 Loretta Lux. *Girl with Marbles*, 2005.
- Fig. 22 Loretta Lux. *Maria*, 2001.
- Fig. 23 Loretta Lux. *Lois 2*, 2000.
- Fig. 24 Loretta Lux. *Study of a girl - 2*, 2002.
- Fig. 25 Loretta Lux. *Study of a boy 3*, 2002.
- Fig. 26 Loretta Lux. *Girl with a Teddy Bear*, 2001.
- Fig. 27 Loretta Lux. *The Drummer*, 2004.

- Fig. 28 Loretta Lux. *The Wating Girl*, 2006.
- Fig. 29 Loretta Lux. *The red ball 1*, 2000.
- Fig. 30 Sally Mann. *Virginia, Emmett and Jessie*, de la serie *Immediate Fammily*, 1989.
- Fig. 31 Sally Mann. *Jessie bites*, de la serie *Immediate Family*, 1985.
- Fig. 32 Sally Mann. *Victoria at 4*, de la serie *Immediate Family*, 1989.
- Fig. 33 Sally Mann. *Damaged Child*, de la serie *Immediate Family*, 1984.
- Fig. 34 Sally Mann. *Falling child*, de la serie *Immediate Family*, 1989.
- Fig. 35 Sally Mann. *Black eye*, de la serie *Immediate Family*, 1991.
- Fig. 36 Sally Mann. *The Perfect Tomato*, de la serie *Immediate Family*, 1990.
- Fig. 37 Sally Mann. *Emmett's Bloody Nose*, de la serie *Immediate Family*, 1985.
- Fig. 38 Sally Mann. *The last time Emmett modeled nude*, de la serie *Immediate Family*, 1987.
- Fig. 39 Sally Mann. *Candy Cigarette*, de la serie *Immediate Family*, 1989.
- Fig. 40 Sally Mann. *Holding Virginia*, de la serie *Immediate Family*, 1989.
- Fig. 41 Sally Mann. *The Terrible picture*, de la serie *Immediate Family*, 1989.
- Fig. 42 Sally Mann. *Last light*, de la serie *Immediate Family*, 1990.
- Fig. 43 Sally Mann. *Night-blooming Cereus*, de la serie *Immediate Family*, 1988.
- Fig. 44 Moira Ricci. *Loc. Collequio, 26*, 2001.
- Fig. 45 Moira Ricci. *Ora sento la música, chiudo gli occhi, sento il ritmo che mi avvolge, fa presa nel mio cuore*, 2007.
- Fig. 46 Moira Ricci. *Per sempre con te fino alla morte*, 2012.
- Fig. 47 Moira Ricci. *Fidanzati*, de la serie *20.12.53 – 10.08.04*, 2004.
- Fig. 48 Moira Ricci. *Mamma, zia Maura e zia Claudia*, de la serie *20.12.53 – 10.08.04*.
- Fig. 49 Moira Ricci. *Mamma balla*, de la serie *20.12.53 – 10.08.04*.
- Fig. 50 Moira Ricci. *Gruppo di ragazze*, de la serie *20.12.53 – 10.08.04*.
- Fig. 51 Moira Ricci. *Compleanno zio Auro, zia Claudia e mamma*, de la serie *20.12.53 – 10.08.04*.
- Fig. 52 Moira Ricci. *Mamma e macchina*, de la serie *20.12.53 – 10.08.04*.
- Fig. 53 Moira Ricci. *Gemellini*, de la serie *20.12.53 – 10.08.04*.
- Fig. 54 Moira Ricci. *Mamma cucina*, de la serie *20.12.53 – 10.08.04*.
- Fig. 55 Moira Ricci. *Autoritratto*, de la serie *20.12.53 – 10.08.04*.
- Fig. 56 Moira Ricci. *Mamma con la maestra*, de la serie *20.12.53 – 10.08.04*.

- Fig. 57 Moira Ricci. *Mamma stira*, de la serie *20.12.53 – 10.08.04*.
- Fig. 58 Moira Ricci. *Mamma al mare*, de la serie *20.12.53 – 10.08.04*.
- Fig. 59 Zeynep Kayan. *Sin título*, de la serie *Torn*, 2010.
- Fig. 60 Zeynep Kayan. *Sin título*, de la serie *Torn*, 2010.
- Fig. 61 Zeynep Kayan. *Sin título*, de la serie *Faceless*, 2006 – 2007.
- Fig. 62 Zeynep Kayan. *Sin título*, de la serie *Faceless*, 2006 – 2007.
- Fig. 63 Ariko Inaoka. *Erna and Hrefna*, 2009 – 2010.
- Fig. 64 Ariko Inaoka. *Erna and Hrefna*, 2009 – 2011.
- Fig. 65 Ariko Inaoka. *Erna and Hrefna*, 2011.
- Fig. 66 Ariko Inaoka. *Erna and Hrefna*, 2009.
- Fig. 67 Ariko Inaoka. *Erna and Hrefna*, 2009 -2010.
- Fig. 68 Ariko Inaoka. *Erna and Hrefna*, 2011.
- Fig. 69 Ariko Inaoka. *Erna and Hrefna*, 2009 -2010.
- Fig. 70 Ariko Inaoka. *Erna and Hrefna*, 2009 -2010.
- Fig. 71 Ariko Inaoka. *Erna and Hrefna*, 2012 -2013.
- Fig. 72 Ariko Inaoka. *Erna and Hrefna*, 2011.
- Fig. 73 Tereza Vlčková. *Sin título* de la serie *Two*, 2007 – 2008.
- Fig. 74 Tereza Vlčková. *Sin título* de la serie *Two*, 2007 – 2008.
- Fig. 75 Tereza Vlčková. *Sin título* de la serie *Two*, 2007 – 2008.
- Fig. 76 Tereza Vlčková. *Sin título* de la serie *Two*, 2007 – 2008.
- Fig. 77 Tereza Vlčková. *Sin título* de la serie *Two*, 2007 – 2008.
- Fig. 78 Michel Journiac. *Hommage a Freud*, 1972.
- Fig. 79 Gillian Wearing. *Signs that Say What You Want Them to Say and Not Signs that Say What Someone Else Wants You to Say*, 1992 – 93.
- Fig. 80 Gillian Wearing. *Self Portrait at Three Years Old*, de la serie *Album*, 2004.
- Fig. 81 Gillian Wearing. *Self Portrait as My Mother Jean Gregory*, de la serie *Album*, 2003.
- Fig. 82 Gillian Wearing. *Self Portrait as My Father Brian Wearing*, de la serie *Album*, 2003.
- Fig. 83 Gillian Wearing. *Self Portrait at 17 Years Old*, de la serie *Album*, 2003.
- Fig. 84 Duane Michals. *Death comes to the Old Lady*, 1969.

Fig. 85 Aurore Valade. *Sin título* de la serie *Moulinages de la Vallée de l'Éyreux*, 2009 – 2010.

Fig. 86 Ariko Inaoka. *Erna and Hrefna*, 2009 – 2010.

ANEXO

ANEXO

Conversación con Pedro Vicente

Docente y teórico de la fotografía y actual director de *VISIONA*.
Programa de la Imagen de Huesca

14 de junio 2016

El Festival Visiona inaugurado hace cuatro años en la ciudad de Huesca, ha ido abriéndose camino poco a poco dentro del campo de los estudios fotográficos del panorama español.

Actualmente representa un núcleo neurálgico, tanto desde el punto de vista teórico como artístico, de lo que sucede a nivel global en torno a la representación de la familia. Nociones como lo íntimo y lo público, la casa, el hogar y, naturalmente, el concepto mismo de familia, son puesto bajo la mira de sus participantes.

Esta conversación se tenida con la intención de conocer y explorar, a partir de la experiencia de Pedro Vicente como director del festival, la manera en que dichas nociones han ido cambiando a lo largo de estas últimas décadas y sus repercusiones a nivel de la creación artística.

A.- Ana Isabel

P.V.- Pedro Vicente

A.- Las cuatro ediciones de *Visiona* hasta ahora realizadas, y de las cuales tú has sido director, han estado enfocadas en el tema de la familia, si bien abarcado, en cada caso, desde una perspectiva diferente. Para empezar, me gustaría saber qué te llevó a

indagar dicho tema y cuáles han sido las inquietudes que te han guiado en la búsqueda.

P.V. Además de un interés personal por el tema, cuando se pensó en organizar un festival cultural en un sitio como Huesca, surgió el tema. Queríamos un tema que estructurara los contenidos y sobre todo que le llegara a la gente local. Huesca es una provincia muy extensa en territorio pero con muy pocos habitantes. Puede tener unos 40 mil y toda la provincia de Huesca, que es una de las más extensas de España, tendrá alrededor de 150.000 habitantes. Es una población muy dispersa en la periferia del norte del país y por ello necesitábamos un tema que llegara y motivara a la gente. El primer tema que surgió fue el concepto de *archivo* y cómo éste se estaba repensando y reubicando en el arte contemporáneo, pero hablar del *archivo*, con estas palabras, sería un tema muy distante de la gente, así que retomando el interés personal, salió de manera natural el *álbum de familia* que es el primer archivo que uno genera y el más personal, es algo que cada persona tiene y conoce y no requería ser explicado porque todos entienden de qué estamos hablando.

Así que el tema salió de ahí, en el primer año, en el 2012, pensamos que el archivo familiar sería el tema tan solo de ese año, pero vimos enseguida que había tanta riqueza, tantas posibilidades, tantas necesidades y oportunidades y había tantos artistas trabajando el tema, que resolvimos dejarlo como el tema del festival, al menos si no permanente, por lo menos a mediano plazo y ya llevamos cinco años. Cada año ha tenido un enfoque diferente: en el primero año el tema se trató de manera más general; en el segundo año, nos ocupamos más de cómo algunos artistas usaban archivos personales para hacer sus trabajos; el tercer año, lo enfocamos hacia la intimidad y el concepto de lo doméstico, y cómo el concepto de intimidad ha cambiado en los últimos años con la tecnología; el cuarto año giró en torno a la autobiografía y al artista que se relata en primera persona; este año, el quinto, el tema vuelve a sus orígenes y va a ser sobre el concepto del archivo. Actualmente la gente está más preparada y ya comprende el tema, volveremos especialmente sobre la materialidad de los archivos, desde el objeto, desde la presencia física de éstos.

A.- ¿En qué sentido te refieres a la materialidad del archivo y su recuperación?

P.V.- Hay artistas para quienes en su obra la materialidad es importante. Todos parten de la memoria y sus archivos. Este año el festival será sobre la memoria y los archivos, pero especialmente sobre la memoria. Tendremos artistas como Christian Boltanski para quien lo físico y las instalaciones que hace siempre son muy importantes, aunque no son el fin en sí sino el medio que utiliza para llegar a su objetivo; también tendremos artistas como Rosângela Rennó, quien tiene una materialidad muy poética; Joachim Schmid, que trabaja con fotografías encontradas y, vamos a traer la instalación de un artista japonés que reúne 5.000 fotografías recuperadas del Tsunami del 2011 en el Japón, en las que se les ha borrado toda la imagen. En realidad ya no son fotografía, son papeles que en su día fueron fotografías, en los que ya no se ve nada, en los que el objeto sigue ahí pero la memoria se ha desvanecido literalmente.

A.- A lo largo de estos años de investigación he podido notar que existe actualmente una tendencia bastante amplia, tanto en la fotografía como en el arte contemporáneo, a crear imágenes que no te dan respuesta, sino que simplemente te despiertan constantemente la inquietud y la necesidad de verlas. Son fotografías que trastocan emocionalmente y que invitan a descubrir, dentro de ellas, ese algo para lo cual no tienen respuesta. En numerosos casos esas sensaciones son desatadas por imágenes vinculadas, de una u otra forma, a la familia y su representación. Según tú, ¿por qué hay ahora esta necesidad por parte de los artistas de retomar el álbum de familia, de extraerlo de ese espacio íntimo, de recrearlo y darle un vuelco?

P.V.- Yo creo que los tiempos que corren están caracterizados, entre otras cosas, por una falta de identidad e individualidad, todo es muy globalizado y en todos lados nos están diciendo qué hacer. Tal vez porque todo está muy prediseñado, todo es muy fácil, todo está hecho y eso incide en esa falta de individualidad. Creo que a nosotros también nos ha pasado un poco lo mismo, que no nos ha tocado construirnos a nosotros mismos como a nuestros padres o la generación de nuestros abuelos que tuvieron que construirse, que buscarse una vida, nosotros lo teníamos todo bastante fácil.

En esa pérdida de la identidad, hay un trabajo de muchos artistas que intentan escarbar en esos álbumes familiares en la búsqueda de ellos mismos. Al final es un

mirar hacia atrás. A lo mejor vivimos tan de prisa que en un momento dado es necesario parar y mirar atrás, para que desde el pasado seamos conscientes del presente.

Otros artistas se dejan enamorar por esa estética de la fotografía antigua, que por el solo hecho de ser vieja, tiene un aura que ocasiona una atracción entre nostalgia y emoción. También, en menor medida, hay algunos artistas que se acogen a la moda del reúso de imágenes, a la no necesidad de volver a hacer fotos sino de usar las ya existentes. Ha habido grandes artistas y varias exposiciones que inevitablemente han marcado una tendencia; no tanto el álbum familiar, pero sí el uso del archivo por parte del arte contemporáneo se ha impuesto como uno de los géneros artísticos del siglo XXI. Ha habido libros, como el de Anna Maria Guaschs, ha habido exposiciones y artistas que lo legitiman. Y al final muchos de los artistas jóvenes lo primero que hacen es copiar, copiar al artista que admiran. Hay una parte del *statment* artístico que ha legitimado aquellas prácticas, que no son nada nuevas, ya a comienzos del siglo XX Duchamp se apropiaba de cosas, sólo que en este caso es una reapropiación de memorias. Finalmente es muy fácil reapropiarse de las fotos, porque son muy fáciles de manejar.

A.- Con relación a ese comentario sobre la pérdida de identidad y de que a nosotros nos ha tocado todo más hecho, surge la pregunta, que abunda actualmente en muchos campos de reflexión, sobre los cambios que introducen las redes sociales con relación a la pérdida de la individualidad y la identidad, así como respecto a los límites entre lo privado y lo público. El individuo se construye justamente en la búsqueda de su espacio íntimo y en ese proceso, por el que necesariamente tiene que pasar, busca barreras entre el Yo íntimo y ese otro Yo externo, entre su espacio privado y el espacio público. En una entrevista decías que esta barrera es tan difusa que le ocasiona al individuo mucha confusión porque éste no logra entender qué pertenece a uno u otro ámbito o cuál es el límite entre los dos. Entonces inevitablemente surge la pregunta sobre si realmente es posible que se pierda este límite o si más bien éste se va remodelando constantemente.

Con la fotografía y esta exacerbación de imágenes y difusión de las mismas, se genera una situación contradictoria: por un lado, publicamos todo, pero por otro lado, si alguien no autorizado o explícitamente a tener acceso a esa imagen hace algún comentario sobre lo expuesto no dejamos de sentir dicha acción como una invasión a nuestra privacidad.

P.V.- Al final la realidad virtual avanza más rápido de lo que nosotros mismos podemos entender. Antes era muy fácil, lo privado pasaba dentro de casa y lo público fuera, no había más. Era muy difícil hacer cosas privadas en sitios públicos y viceversa. Hoy en día es muy fácil transformar situaciones públicas eventos privados o hacer cosas privadas en sitios públicos, qué cantidad de gente encuentras en bares o en trenes que tienen Wi-Fi, conversando por whatsapp o skype, o enviando fotos que cualquiera puede oír o ver. Ahora ¿qué es público y qué privado? Cada persona define para sí lo que es público y lo que es privado y además lo que hoy es público o privado mañana puede invertirse.

Nuestra intimidad ya no nos pertenece sólo a nosotros sino que está expuesta y multiplicada por todas las personas que están a nuestro alrededor. El tema de la intimidad ha sido trabajado bastante por Paula Sibilia a quien además de interesarle el tema en sí, le atrae la forma como ésta ha ido evolucionando y cómo se dan los límites entre lo privado y lo público desde las nuevas tecnologías. Paula es una teórica brasileña, que tiene varios textos online sobre el tema, y el año pasado dio una conferencia en Huesca; también están Nora Catteli y Jorge Luis Pardo, quien ha escrito mucho sobre la intimidad. Así como Paula trabaja el tema desde la perspectiva de las nuevas tecnologías y de los artistas que exploran esos límites, hasta reacuñar el término ahora tan de moda de la *extimidad*, Jorge Luis lo hace más desde lo filosófico y el pensamiento.

A.- Me interesa explorar el tema de las fronteras, porque, en parte, lo que intento indagar a través de la tesis es de qué manera se vincula esta proliferación de imágenes con una sensación común en nuestros tiempos que es la de encontrarnos continuamente en el límite, es decir sin un referente claro a partir del cual construir nuestra identidad. Ya no nos reconocemos con la generación de nuestros padres, ni

mucho menos con la generación anterior; nos damos cuenta que esa generación ya no corresponde con lo que vivimos ni con lo que buscamos, pero tampoco hay un modelo claro hacia dónde ir. Es como estar siempre en el borde del abismo tratando de identificar un horizonte de referencia. La fotografía, por su misma naturaleza, es un medio idóneo para desarrollar y transmitir esa incertidumbre. Como decíamos antes, aunque sepamos que la foto ya no es una prueba absoluta de nada, no podemos evitar seguir relacionándonos con ella de la misma manera que lo hemos hecho siempre, es una reacción automática, así como lo es el hecho de seguir intentando definir nuestra identidad a través de ella. Ahora con la costumbre adquirida de las *selfies*, las personas, sin ningún pudor, recrean frente a sus teléfonos una cantidad de actitudes antes estaban reservadas a los momentos de intimidad frente al espejo, en los que se descubrían los propios gestos, expresiones y detalles del propio rostro. Actualmente, es como si en cada uno de estos momentos frente a la cámara, el individuo construyera en torno a sí mismo una burbuja que lo separa del público que lo rodea, porque por público que sea el evento, no se permite tampoco que nadie intervenga en ese momento de autodescubrimiento y búsqueda de identidad.

P.V.- El vivir pequeños momentos privados en espacios públicos hace que tu creas que son privados, pero quien está al lado, al estar en un sitio publico se incorpora a tu intimidad sin que tu le hayas abierto ese espacio.

Otro tema que las nuevas tecnologías han ido cambiando radicalmente es el del derecho a la propia imagen. Antes se hablaba poco sobre ello porque era muy difícil estar expuesto a una cámara de fotografía o televisión. Si pasaba que nos encontrábamos en algún lugar donde sucedía algo, se tomaba una foto que luego se publicaba, tal vez en el diario, pero se difundía muy poco. Hoy en día, en cambio, es muy diferente se divulga muchísimo y en cuestión de minutos.

Me encantaría hacer un experimento que aún la tecnología no permite. Me gustaría que existiera un software que buscara tu cara en todas las fotografías que han sido subidas a la nube, en Facebook, en Flickr, etc. y ver en cuántas apareces de casualidad, cuántas son aquellas imágenes de las cuales no tienes ni idea que existen y que no tienes posibilidad alguna de controlar porque han sido tomadas por un turista

o por alguien que tenía la mira en algo diferente a ti pero en la cual apareces. Y esto sin contar con el tema de las cámaras de circuito cerrado de televisión. ¿Dónde está ahí el derecho a la intimidad?

Como sucede con el Gran Hermano contemporáneo que es el Google Street View. Ahora estas cámaras están pixelando a la gente e incluso a las matrículas de los coches y es obligatorio hacerlo, puesto que hay quien ha demandado al sentirse atropellado en su derecho a la intimidad. Actualmente se está muy expuesto a ser fotografiado sin desearlo y sin notarlo, sucede estando incluso en lugares privados como puede ser la azotea de tu casa o similar. Los satélites sobre vuelan todos los espacios posibles y en ellos capturan imágenes de las personas que allí se encuentra, sin importar qué estén haciendo o si les molesta o no ser fotografiado. Por eso ahora en muchas playas está prohibido tomar fotos, porque luego esas fotos circulan y no se sabe cómo ni con qué intención. Este tipo de nuevas tecnologías y su capacidad de difusión rompen el derecho a la intimidad.

A.- Antes, la separación entre lo público y lo privado, entre la casa y el exterior, de alguna manera determinaba también la construcción de los afectos. En el sentido que antes a tu casa y a tu privacidad entraban únicamente las personas con las cuales te interesaba establecer un tipo de afecto, este intercambio, en principio puramente espacial, era entonces como un hilo conductor que permitía abrir ese espacio de intimidad. Ahora al mezclarse todos los aspectos, ya no hay ese elemento de más. De cara al contexto de familia y a la manera en que se generan estos nexos afectivos ¿cómo crees tú que interviene la imagen? ¿crees que es un elemento que, también desde este punto de vista, marca unos prototipos y unos esquemas claros sobre cómo representar y crear estos vínculos?

P.V.- La familia ya no es lo que era, ni como era. La familia idílica impuesta por la tradición católica con San José, la Virgen María y el Niño ya no existe, al menos ya no es el único modelo. Desgraciadamente, desde mi punto de vista, muchos de los roles familiares contemporáneos que se intentan ir cambiando conservan, aún hoy, ese rol bíblico patriarcal, por lo tanto terminan siendo también ellas como réplicas de ese mismo sistema. Sin embargo, sí que es verdad que se han buscado nuevas maneras de

representar y afortunadamente, ya cada vez menos, quien es diferente no tiene porque esconderse.

Aún así seguimos siendo muy estigmatizadores con quienes no piensan como nosotros y eso inevitablemente pasa también por la familia, por lo menos aquí en España. Se admiten ciertos cambios, pero más por temor a ser categorizado como un racista o un homófobo, que por una real aceptación. La realidad es que en el día a día del barrio, de la calle, no se aceptan estas diferencias. La sociedad aún no ha terminado de aceptar del todo estos cambios en las estructuras afectivas y familiares, así como en muchos ambientes se rechaza la homosexualidad, a nivel legal aún no se acepta la adopción de niños por parejas homosexuales, ni el matrimonio por la iglesia entre personas de un mismo sexo, así éstos sean súper creyentes. En últimas, la propia sociedad no admite nuevos roles ni estructuras de familia, impidiendo a las nuevas familias formarse completamente. Por eso encuentro muy interesante los trabajos de artistas que utilizan la fotografía o el arte para explorar roles y nuevas formas de diversidad.

A.- Esas fotografías son formas de evidenciar las diferencias y de alguna manera generar cuestionamiento. A partir de ejemplos de lo inmediato, ponen en evidencia los quiebres que están ahí y obligan al espectador a confrontarse a ellas, quiéralo o no.

¿Crees que la fotografía, además de ser un soporte en el que quedan plasmados este tipo de procesos y que contribuye a su transmisión desde la multiplicación de la imágenes, también ha jugado un rol importante en la concepción de estos nuevos prototipos de diversidad?

P.V.- Creo que sí aunque aún en una proporción muy limitada. En el S. XX, Kodak se empeño en que todos tuviéramos un álbum de familia compuesto por momentos especiales, únicos, como las navidades, cumpleaños y viajes y hace una campaña enorme hasta lograrlo. No buscaba recoger imágenes negativas de muerte, separaciones o situaciones dolorosas, sino momentos lindos para recordar. En muy pocos álbumes de familia hay fotos o imágenes tristes, la tendencia es a guardar las imágenes que nos generan algún tipo de bienestar y recuerdos especiales, sin embargo, poco a poco se han ido incluyendo imágenes dolorosas. Pero aún así, intuyo

que el 95% de los álbumes familiares siguen siendo los mismo, con imágenes solo de esos momentos felices.

Lo que pasa es que si antes, pro cuestiones también económicas, las fotografías estaban limitadas a ocasiones especiales muy concretas, ahora en cada instante, en el café, en la playa, en la calle, en el encuentro de amigos, se toman imágenes, se hacen fotos de todo lo que sucede, fotos mucho más banales pero igualmente felices y que uno quiere recordad. Aunque luego son fotos muy efímeras que no se guardan: se hacen, se consumen y se tiran.

No tenemos la costumbre de hacer fotos de lo siniestro, ni de lo triste o lo doloroso. Al menos en la cultura católica, como somos pecadores, los momentos difíciles queremos pasarlos, olvidarlos lo antes posible. Hay otras culturas que tienen una relación diferente con la muerte, muy distinta de la que hay aquí en España; por ejemplo en Finlandia, es práctica habitual hacer fotos en los funerales, como uno las hace en las bodas, sin entrar en lo macabro sino centrándose en el rito y la celebración. Para ellos es una ocasión de alegría de celebrar la vida de la persona que ya no está, más que lamentar su muerte como nos pasa a nosotros. Allí los fotógrafos de bodas, hacen bodas y funerales, siguiendo la misma estética y los mismos formatos; toman fotos de la familia, del ataúd, de los amigos y organizan el álbum de la misma manera que el de la boda y se tienen en casa los dos álbumes el de la boda y el de la muerte, como un recuerdo bonito de la vida de esa persona. Las nuevas tecnologías han incidido para que se tomen esas fotografías, pero aún no forman parte del álbum familiar o de la memoria y aunque se pueden empezar a incluir algunas, el álbum sigue siendo sobre los momentos felices, todos sonriendo, de hecho cuando una relación se acaba, se pretende desaparecer las fotos como si al hacerlo se modificara la historia.

A.- Aunque de alguna manera ¿no podríamos pensar que esta sobreabundancia de imágenes nos lleva casi a borrar la memoria? A medida que aumentan las dimensiones de los archivos personales, se hace cada vez más difícil buscar e identificar dentro de este material ciertos momentos o recuerdos particulares, que en un momento dado se quieren volver a contemplar. Normalmente se tiene la certeza de haber fotografiado un determinado momento, pero en medio de la abundancia fotográfica resulta casi

imposible volver a recuperarlos. De alguna manera, es como si esta producción ilimitada de fotografías conllevara, a su vez, una pérdida de los recuerdos. Son tantos los fragmentos de vida congelados en la imagen que ya no se sabe dónde están esos recuerdos. ¿Crees, por lo tanto, que esta sobreproducción de imágenes pueda generar un efecto contrario al deseado y es terminar por borrar la historia de cada individuo?

P.V.- Sí, también porque no hemos sido capaces de generar otra mirada. Seguimos mirando igual que antes. Mirar veinte fotos y mirar cinco mil, es muy diferente. No las podemos mirar de la misma forma. Habrá que aprender a consumirlas de una manera distinta, como ha sucedido con los libros. Cuando éstos eran pocos, era tal vez más difícil acceder a según que libros pero su lectura era más profunda y detallada. La gente se lo leía varias veces, casi hasta aprenderlo en su totalidad. Hoy ante la multitud y variedad de textos, la gente no lee un libro, los escanea y desarrolla la capacidad de encontrar la información que necesita sin necesidad de tener ni leerse un libro. Poco a poco vamos desarrollando una manera diferente de acceder a la información sin la necesidad de leer el libro. Supongo que con las fotos también tendremos que desarrollar otra habilidad para mirarlas y leerlas diferente. Solo que por ahora la propia tecnología limita ese cambio, no hay un aparato que ayude a esa nueva mirada, porque no hay más que un mismo formato, como el álbum de familia o una caja con fotos dentro, no tiene características propias. En este sentido creo que vamos un poco por detrás. Tal vez llegará un momento en el que seamos capaces de meternos las fotos en la cabeza y aprender a verlas, y aunque suene a algo de ciencia ficción es necesario introducir un cambio también en la forma de usufructuar la fotografía. Tal vez en cinco años habrá una nueva mirada. Instagram apareció hace solo cinco años, es muy nuevo y ya lo tenemos incorporado.

A.- ¿Y la infancia, en que posición se sitúa frente a toda esta modificación de lo que implica definir la propia identidad y conformarse como individuo en medio de las nuevas tecnologías y los nuevas modalidades de familia? Ahora el niño nace con la imagen casi incorporada. Sus primeras imágenes se generan en fases de vida cada vez más tempranas; desde antes de nacer, y tener conciencia de si mismo, ya existe una imagen del niño puesto que las ecografías también son cada vez más detalladas.

P.V.- No lo sé. Lo digo en primera persona, te digo, tengo un hijo de dos años y todos los meses le imprimo cincuenta - sesenta fotos en papel que algún día tendré que quitar, botar. A mi hijo le encantan las fotos y ya empieza a tener conciencia de la imagen y se reconoce en los sitios en los que ha estado, claro los estudios dicen que los recuerdos no son verdaderos, son las fotos las que nos recrean la memoria. A Teo le pasa eso, él ve la foto y recuerda los lugares, aunque estoy seguro que él no recuerda París, pero al ver la foto sabe dónde está. Las fotos están ahí, enmarcadas y a él le gustan mucho, ve las fotos en papel, en la cámara, en los videos, y lee libros en papel y juega en la pantalla y entiende perfectamente lo que es la imagen. Sus abuelos están fuera de Barcelona y los ve por Skype. Hace un tiempo cuando Teo era más pequeño, él pensó que sus abuelos eran una imagen y cuando los veía en vivo no los reconocía y se molestaba, para él lo real era la imagen, la presencia era raro. Ahora ya entiende la diferencia y le encanta verse con los abuelos a través de la imagen o en persona. Seguramente aprenderá a relacionarse con las personas de otra manera. Para él va a ser absolutamente normal.

A.- Me pregunto sin embargo, de qué manera estos cambios visuales alteran también la manera de representar y concebir la infancia.

Como decíamos anteriormente, hasta el momento, en el mundo occidental, la imposición cristiana sobre lo que debe ser la familia ha estado también constantemente reafirmada por una tradición visual que se ha encargado de establecer y difundir unas características precisas para el rol del papá, de la mamá y de los hijos. Actualmente, no solo se han incorporado en el álbum familiar momentos que antes eran imposibles de representar y que, por lo tanto, se descartaban del abanico de los recuerdos visuales de la familia, sino que además se ha puesto bajo cuestionamiento todo el entramado emocional que constituye la familia.

Me preguntaba por lo tanto, si en cuestión de infancia, también empieza a generarse un cambio en la concepción de lo que es ser niño, y de qué manera la imagen fotográfica va quebrando estereotipos sobre la forma en que se considera que debe ser la infancia.

P.V.- Depende de la familia, porque los roles siguen siendo muy tradicionales y las fotos siguen siendo las mismas y su forma de representarlos igual; aunque hay más facilidad para tomarles fotos en diferentes escenarios, la intención es la de atrapar el presente. No creo que haya mucho cambio en la forma de representar la infancia, cualquier álbum de familia recogerá la mismas fotos. Hoy hay muchas más posibilidades y escenarios, pero no creo que haya habido mucho cambio. El niño sigue siendo representado de la misma manera y el niño sigue viendo esa representación como las anteriores, con alguna variación técnica nada más y por ello cualquier álbum de ahora es igual a los pasados. Antes en su nacimiento había una foto, hoy hay quinientas, pero no hay un álbum del prematuro, o del aborto o de una pérdida al nacer.

A.- ¿No crees, sin embargo, que a través del campo del arte, donde los artistas empiezan a cuestionarse y a cambiar el tipo de imaginario que se genera sobre lo que es ser niño, se pueda generar una nueva percepción y concepto de lo que es la infancia?

P.V.- Por supuesto que sí. Lo que pasa es que el tema de la infancia es un tema muy complicado, no es sino pensar lo que le pasó a la Sally Mann con sus propios hijos. Es un tema tan delicado que muchos artistas no se atreven a abordarlo por miedo, por respeto, o desconocimiento incluso con sus propios hijos. Facebook censuró unas fotos de una madre con su hijo por considerarlas obscenas y eran fotos muy bonitas de una madre muy bonita dando pecho a su hijo de manera muy natural y maternal pero alguien las vio como obscenas y Facebook las censuró. Es un tema muy difícil de trabajar y manejar su representación es muy complicado.

A.- Volviendo al tema de la memoria y a la fugacidad con la cual actualmente leemos y asimilamos las imágenes fotográficas, me pregunto ¿cuáles son las imágenes que conservarán y alimentarán nuestra memoria, si cada vez más su producción está concebida para ser consumidas en el presente, casi que en el instante mismo en que se realizan? ¿No será posible que por exceso de abundancia terminemos anulando poco a poco una de las principales funciones de la fotografía, la de conservar y generar recuerdos?

P.V.- Diría que es al revés, la memoria es muy subjetiva, uno cree que recuerda perfectamente cómo se hicieron las cosas, pero hay muchísimos estudios que demuestran que la memoria falsea constantemente la realidad. Tal vez, lo que puede ocurrir con esta saturación de imágenes es que la memoria deje de ser tan subjetiva y pase a ser más objetiva, porque cada vez tendremos más datos fehacientes de cómo fueron las cosas. Obviamente teniendo en cuenta, lo que dice Fontcuberta: toda fotografía es una mentira que parece una verdad, toda fotografía ya es por sí misma una ficción desde el momento que encuadras y decides qué tomas y qué no.

Esa presencia tan abundante de fotografías a lo mejor lo que hacen es que dejar poco error, tanto para la subjetividad, como para la objetividad. Hay estudios que demuestran que uno de los mejores cuidados paliativos para las personas enferma de alzhéimer es ver muchísimas fotografías porque éstas les ayudan mucho a mantener vivos los recuerdos. Han inventado unas cámaras que automáticamente, sin que el usuario tenga que hacer nada, toma fotos cada treinta segundos y en la noche al conectarla al ordenador, genera automáticamente un pequeño video de cinco o seis minutos con todo lo que ha sido tu día. Eso hace que la persona reviva y revise momentos que le ayudan a retener experiencias y controlar la degeneración de la memoria. El video les da herramientas para recuperar y reconstruir esa memoria que de otra manera se perdería. Se dice que esta máquina ayuda a demorar bastante el deterioro del alzhéimer.

Es verdad que esa saturación irá en detrimento de la imaginación, de la fantasía y la subjetividad, pero quizás en beneficio de una supuesta objetividad. Porque por ejemplo, las fotos de mi hijo son las que yo he querido tomarle e imponerle; esos serán sus recuerdos, esa será su memoria. Ahora tal vez muy extensa, pero se la tendrá que creer, al final existe y crees en tu pasado porque tienes fotos, probablemente entre más fotografías tengas más seguro estarás de tus recuerdos.

Muchos de estos artistas que están trabajando con familia, al final, han llegado aquí justamente a partir de la revisión de su propio álbum de familia. Y ha sido la ausencia de imágenes lo que los ha llevado a investigar, buscar y al final de ficcionalizar, de crear. A mi me llegan muchos de estos trabajos y en gran cantidad de estos artistas

todo empieza por una ausencia, un vacío, una laguna, una historia que no logran comprender y necesitan investigar sobre ella.

Tal vez sea también por la necesidad que tenemos de querer controlarlo todo y poder controlar la historia. Vivimos en una sociedad con un exceso de información, queremos saberlo todo de todo ya nada nos vale.

A.- Es un poco lo que decíamos antes, ahora queremos saberlo todo de todo, pero sin saberlo todo. Es como una exacerbación de la imagen del genio renacentista, quisiéramos ser como Leonardo Da Vinci que tenía la capacidad para dominar cualquier tipo de arte o ciencia, pero con la diferencia que ahora no queremos entrar totalmente en ellas.

P.V.– Todo está en cambio continuo, parece que ahora vuelve otra vez la moda de la fotografía analógica y la gente vuelve a imprimir. Quizá hubo un momento en el año 2000, a principios del siglo XXI, con el boom de las cámaras digitales, que la impresión se fue abandonando, pero ahora, hay cantidad de tiendas, de aplicaciones y sitios donde te hacen álbumes, no solo en papel sino también en formatos digitales o en blog. Facebook es una forma de organizar el álbum de familia, hay mucha gente que lo usa para eso. Son medios de las nuevas tecnologías que permiten estar en contacto con la familia, los abuelos, los amigos, a quien a duras penas ves dos veces al año. Ahora se pueden enviar fotos en tiempo real estando a una distancia de 2.000 y más km, y la otra persona puede ver lo que pasa en esos momentos. Pero quizás hay que poner un límite. Tampoco hay necesidad de saberlo todo; cuando se sabe todo, se termina todo porque ya no hay necesidad de saber nada más.

A.- Mi sensación es que esa exacerbación de tecnologías termina anulándose a sí misma. La tecnología digital tuvo su boom pero va llegando a un punto máximo donde necesita volver a empezar. Se recupera así el papel, el material, el laboratorio y reaparece la necesidad descubrir nuevamente una cierta magia en la producción de la imagen. Tanta acumulación de imágenes casi te anula, no sólo en el poco margen de subjetividad que le puede quedar a cada individuo, sino en la capacidad misma para recuperar tus propios archivos; quieres una foto que quieres volver a mirar o enviar a alguien porque fue especial, pero ya no sabes dónde está, se hace difícil llegar

a ella y vas nuevamente anulando la posibilidad de tener esa memoria externa que te permite revivir un recuerdo.

P.V.– Sí, son cambios que ya no tienen nada que ver con lo que era. Antes cuando querías hablar con alguien lejano debías ir a una cabina telefónica y llamar a un teléfono que era fijo, ahora las cabinas ya no existen. Seguimos anclados emocionalmente a esa tecnología analógica pero nos ha tocado vivir un mundo diferente.

Somos “inmigrantes digitales”, nos ha tocado inmigrar a este mundo digital. Sin embargo, los niños son nativos tecnológicos. Se relacionarán de otra manera porque no han conocido otra cosa. Nosotros tenemos un problema de actitud, no sabemos como enfrentarnos a las fotos. El problema es que estamos produciendo mucho pero no sabemos como consumirlo. Es lo mismo que internet, se está produciendo y difundiendo mucho conocimiento pero no sabemos como archivarlo ni conservarlo.

Nadie nos ha enseñado a usar estas tecnologías y hacerlas compatibles con la vida cotidiana.

A.- ¿Y en las relaciones afectivas?

P.V.– Aún no tenemos perspectiva histórica, todo es muy resiente, no hemos evolucionado social, ni culturalmente para ver cómo afectará todo esto.

Pero volviendo a la pregunta que hacías antes, sobre cómo afectará la manera de representar, creo que ahora no lo vemos, pero tal vez será posible decodificar el valor y las consecuencias de estos cambios.

A.- Otro cambio es cómo empezaremos a relacionarnos con la muerte del otro, Cómo se vive la ausencia del otro cuando quedan tantas imágenes suyas aún circulando por la red en sus perfiles de Facebook y demás redes sociales. Éstos últimos se mantienen abiertos a pesar de la desaparición física de sus dueños alimentando así una presencia absolutamente inexistente. Hay páginas que se apropian de estos lenguajes y siguen recreando la existencia del otro.

P.V.- Ya existen empresas que gestionan este tipo de situaciones, y se volverán un gran negocio. La imagen es de por sí un gran negocio. De hecho ya hay empresas que pueden hacer tu suicidio virtual, es decir teniendo tus cuentas te desaparecen de Facebook y demás redes sociales. Otras empresas gestionan tu testamento virtual, de lo que quieres que pase con tu correo, tus imágenes, tu blog. Por ejemplo, hacen de que a tu hijo cada año, el día de su cumpleaños, le llegue un correo tuyo o que en determinadas fechas, pasen cosas. Al final la muerte es un gran negocio.

Todavía no nos damos cuenta de estos cambios y situaciones porque la gente que se muere ahora, de manera natural, no tiene redes sociales, pero cuando la gente que tiene ahora 40 - 50 años, empieza a morir, veremos qué pasa. Incluso veremos si siguen las redes sociales.

A.- Claro, todo eso se hace es para el que se queda vivo. Todos estos son cambios que van supliendo la función que tenía la fotografía de mantener ese recuerdo, esa imagen, esa presencia del que muere o está ausente, porque quien se queda conserva la foto para mantener el recuerdo o la presencia del otro. La fotografía, es como el paliativo en esa ausencia, con ella se genera una relación que tiende a llenar ese vacío. Ahora esa fotografía empieza a ser sustituida por otros elementos y no sabemos si con ellos se llena o no se llena ese vacío.

P.V.– Hay que tener en cuenta que las redes sociales tienen muy poca memoria, se hace muy difícil ver lo que ha sucedido más allá de las doce horas. Lo habitual es que son redes que se consumen en el presente y desde el presente. Instagram no dura más de ocho horas en tu línea. Quizá en estos aspectos los momentos serán menos visibles.

Seguro que habrá empresas que se encargarán de gestionar estas historias como las que se encargan de borrar. Inevitablemente vamos a necesitar quince, treinta años para saber cómo nos vamos a relacionar con ese nuevo estado y con el modo de vernos y representarnos. Ahora hacemos lo mismo que hacíamos antes en la época analógica, pero a lo bestia, con muchísimas fotos y con el mismo formato. No somos conscientes de lo que está pasando, creemos que todo es gratis, pero nada es gratis.

A.- Hay una sobre abundancia de imágenes que se auto-eliminan, ya no se toman fotografías para recordar sino para borrar, hay una inversión en el significado de la foto. Ya no se hace el razonamiento de que quiero grabar esto y recordarlo, el razonamiento actual es inmediateista, lo hago por si acaso, luego, si no me gusta, se borra sin más. Ya no se toma por su significado especial, ni para recordar, sino para borrar.

P.V.- Ese por si acaso, luego lo borraré, saldrá caro. Hoy los proyectos artísticos se generan por la ausencia de fotos, en unos años se harán por la sobre abundancia y la necesidad de descartar y elegir.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFIA GENERAL

AA.VV.

1987 *Lo specchio e il doppio. Dallo stagno di Narciso allo schermo televisivo*. Cat. Expo. Mole Antonelliana, Turín. [24 junio – 11 octubre, 1987]. Milán: Fabbri Editore, 1987.

AGAMBEN, Giorgio

1978 *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Torino, Italia: Giulio Einaudi, 2001.

2009 *Nudità*. Roma: Nottetempo, 2010.

ALBA, Tania

2016 *Genealogías de lo siniestro como categoría estética*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Pere Salabert y presentada en el Departamento de Historia del Arte, Facultad de Geografía e Historia de la Universitat de Barcelona, enero 2016.

ALÙ, Giulia

2013 "Uncanny Exposures. Mobility, Repetition and Desire in front of a Camera" en *Cultural Studies Review*. Vo. 19 No. 2, Septiembre 2013. Págs. 19-41.

ANTICH, Xavier (et. al)

2002 *L'art a finals del segle XX*. Girona, España: Universitat de Girona i Ajuntament de Girona, 2002.

ANTICH, Xavier

2016 *La voluntat de comprendre: filosofia en minúscula*. Barcelona: Arcadia, 2016.

ARIÈS, Philippe

1960 *El Niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Madrid: Taurus, 1987.

ARDALAN, Ziba

2016 “Intriguing Appearances of the Uncanny” en AA.VV. *Magical Surfaces: The Uncanny in Contemporary Photography*. Cat. expo. en la Parasol Unit de Londres [13 de abril – 19 de junio 2016].

AUGÉ, Marc

1993 “Los no lugares” *espacios del anonimato. Una antropología sobre la modernidad*. Barcelona: Gedisa, 1993.

AUMONT, Jacques

1992 *La imagen*. Barcelona: Paidós, 1992.

BAJAC, Quentin; CHEROUX, Climent; LE GALL Guillaume; POIVERT Michel y MICHAUD Philippe-Alain

2010 *La subversion des images. Surréalisme, Photographie, Film*. Cat. Exp. Centre Pompidou, Paris [23 septiembre 2009 – 11 enero 2010].

BAQUÉ, Dominique

2007 *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*. París: Éditions du Regard, 2007.

BARTHES, Roland

1971 “De la obra al texto” en la revista *Revue d'Esthétique*, Nº 3, 1971.

1980 *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, (9ª ed.). 2004.

1982 *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986.

1982 *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI, 2009.

BATAILLE, Georges

1928 *Historia del ojo*. Prólogo de Mario Vargas Llosa. Ilustraciones de Hans Bellmer. Barcelona: Tusquets Editores, 1978.

1957 *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores, 1997.

1961 *Las Lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets Editores, 1997.

BAUDRILLARD, Jean

- 1981 *De la seducción*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.
- 1987 *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama, (4ª ed.). 2001.
- 1996 *Il delitto Perfetto – La televisione ha ucciso la realtà?*. Milán: Cortina, 1996.

BAUMAN, Zygmunt

- 2003 *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- 2005 *Amor líquido. Acerca de los vínculos humanos*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2005.

BENJAMIN, Walter

- 1935 *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. D.F, México: Itaca, 2003.
- 1931 *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro libros, 2011.
- 1933 “Experiencia y pobreza” en *Obras*. Vol. II, 1. Págs. 216 – 221. Madrid: Abada, 2007.
- 1983 *Libro de los pasajes*. Akal, 2005 [texto incompleto. 1ª ed. 1983].
- 2008 *Sueños*. Madrid: Abada Editores, 2011.

BERGER, John

- 1974 *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A, 2000.

BLANCHOT, Maurice

- 1963 *Lautréamont e Sade*. Milán: Se, 2003.
- 1992 *El espacio literario*. Barcelona, Paidós, 1992.
- 1999 *El instante de mi muerte. La locura de la luz*. Madrid: Tecnos, 1999.
- 2002 *La comunidad inconfesable*. Madrid: Arena Libros, 2002.

BOATTO, Alberto

- 1997 *Narciso infranto. L' autoritratto moderno da Goya a Warhol*. Bari, Italia: Laterza, 1998.

BONNEFOY, Yves

2014 *Poésie et photographie*. París: Éditions Galelée, 2014.

BORGES, Jorge Luis

1944 *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1971.

BOZAL, Valeriano (ed.)

2005 *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2005.

BOZAL, Valeriano (et al.)

2006 *Ejercicios de violencia en el arte contemporáneo*. Pamplona, España: Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, 2006.

CACCIARI, Massimo

1989 *Drama y Duelo*. Francisco Jarauta, traductor, presentador. Madrid: Tecnos, 1989.

1986 *El ángel necesario*. Madrid: Antonio Machado Libros, 1989.

2001 *Dell'inizio*. Milán: Adelphi Edizioni, 2001.

CALVESI, Maurizio

1987 "Lo specchio, simbolo del simbolo" en *Lo specchio e il doppio. Dallo stagno di Narciso allo schermo televisivo*. Torino. Molle Antonelliana [24 junio – 11 octubre 1987]. Milán: Fabbri Editore. Págs. 33 – 35.

CALVINO, Italo

1953 "La aventura de un fotógrafo" en *Los amores difíciles*. Aurora Bemárdez, traductora. Barcelona: Tusquets Editores, 1989.

CARONIA, Antonio

1996 *Il corpo virtuale*. Padova, Italia: Muzzio, 1996.

CARTIER-BRESSON, Henri

2003 *Fotografiar del natural*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

CASALS, Josep

1996 “Entre dos fines de siglo” en *D’Art. Revista del departament d’història de l’Art*, N° 22. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1996.

2003 *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*. Barcelona: Anagrama, 2003.

2014 “Imagen, palabra y pensamiento: una visión histórico-filosófica” en Annalisa Mirizio (ed.). *Fuera del cuadro: cine, palabra e imagen en las artes modernas*. Madrid: Pigmalión Edypro, 2014.

2015 *Constelación de pasaje. Imagen, experiencia, locura*. Barcelona: Anagrama, 2015.

CATTANEO RODRÍGUEZ, Gianfranco

2011 “Lo ominoso y el artefacto de la mirada” en *Revista Affectio Societatis*, Vol. 8, No. 15. Diciembre 2011. Departamento de Psicoanálisis, Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia.

CERUTI, Mauro

1991 “El mito de la omnisciencia y el ojo del observador” en WATZLAWICK, Paul y KRIEG, Peter. *El ojo del observador. Contribuciones al constructivismo. Homenaje a Heinz von Foerster*. Barcelona: Gedisa, 1998.

CLAIR, JEAN

1989 *Medusa*. Milán: Ascondita SRL, 2013.

1995 *Identità e alterità. Figura del corpo: 1895 – 1995*. La Biennale di Venezia, 46ª Esposizione d’arte, 1995.

1996 *Melancolía. Motivos saturninos en el arte de entreguerras*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1999.

1998 *La responsabilidad del artista: las vanguardias entre el terror y la razón*. Madrid: Antonio Machado Libros, 1998.

CLAIR, JEAN (ed.)

1993 “L’Âme au corps: arts et sciences, 1793-1993”. Cat. Expo. en Galeries Nationales du Grand Palais [19 octubre 1993 - 24 enero 1994]. París: Gallimard Éditions de la réunion des musées nationaux, Electa, 1993.

CORTES, José Miguel

1997 *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama, 1997.

DEBORD, Guy

1967 *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La marca, 1995.

DEBRAY, Régis

1992 *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1994.

DELEUZE, Gilles

1968 *Diferencia y repetición*. Gijón: Júcar, 1987.

1981 *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena libros, 2002.

DE LOS ÁNGELES, Álvaro; DAHÓ, Marta; PLANA, Tanit

2008 *Talent Latent 2008. Scan Manifestació Fotogràfica*. Cat. Expo. El Refugi. Moll de Costa. Port de Tarragona [14 abril – 11 mayo 2008]. Barcelona: Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, Entitat Autònoma de Difusió Cultural, 2008.

DE DIEGO, Estrella

1996 “Els cossos perduts” en *Els cossos perduts. Fotografia i surrealistes*. Cat. Expo. Fundació “la Caixa”, Barcelona [21 febrero – 14 abril 1996].

2002 “Hibridaciones en el arte de hoy” en *L’art a finals del segle XX*. Girona, España: Universitat de Girona i Ajuntament de Girona, 2002.

DE NAEYER, Christine

1996 “La fotografia surrealista a Bèlgica entre subversió i poetització de la realitat” en *Els cossos perduts. Fotografia i surrealistes*. Cat. Expo. Fundació “la Caixa”, Barcelona [21 febrero – 14 abril 1996].

DELGADO, Manuel

2000 “La intimidad en crisis” en *Mirades Impúdiques. Foto-vídeo-film-websits*. (Comisaria Rosa Olivares). Cat. Expo. Fundació “la Caixa”, Barcelona [13 abril – 25 junio 2000].

DERRIDA, Jacques

1995 *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges

1982 *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra, 2007.

1992 *Lo que vemos, lo que nos mira*. Horacio Pons, traductor. Buenos Aires, Argentina: Manantial, 1997.

1996 “L’antropomorfisme destrossat segons George Bataille”, en *Els cossos perduts. Fotografia i surrealistes*. Cat. Expo. Fundació “la Caixa”, Barcelona [21 febrero – 14 abril 1996].

2002 *L’image survivante: histoire de l’art et temps des fantomes selon Aby Warburg*. París: Les Éditions de minuit, 2002.

2003 *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.

2007 *La imagen mariposa*. Barcelona: Mudito & Co, 2007.

2015 *Falenas. Ensayos sobre la aparición 2*. Contracampo libros 15. Santander: Shangrila Textos Aparte, 2015.

DUBOIS, Philippe

1983 *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona: Paidós, 2010.

DURUZ, Nicolas

1987 *I concetti di narcisismo. Io e Sè nella psicanalisi e nella psicologia*. Roma: Astrolabio, 1987.

ECO, Umberto

1967 *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Tascabili Bompiani, 2006.

1985 *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen, 1988.

1987 "Intorno e al di là dello specchio" en *Lo specchio e il doppio. Dallo stagno di Narciso allo schermo televisivo*. Cat. Expo. Mole Antonelliana, Turín. [24 junio – 11 octubre, 1987]. Milán: Fabbri Editore, 1987.

FABBRI, Paolo; MARRONE, G. (ed)

2001 *Semiotica in nuce II*. Roma: Meltemi, 2001.

FERNÁNDEZ-POLANCO, Aurora

2007 "Otro mundo es posible. ¿Qué puede el arte?" en Revista *Estudios Visuales*, N° 4, *¿Un diferendo "arte"?* Enero 2007.

FERRARI, Stefano

1998 *La psicologia del ritratto nell'arte e nella letteratura*. Roma: Laterza, 1998.

2010 "Il perturbante dello specchio e l'autoritratto" en Isabelle Mallez y Raffaele Milani (ed.) *Nel cuore della meraviglia. Omaggio a Jurgis Baltrušaitis. I quaderni de Psicoart*. No. 1, 2010.

FREUD, Sigmund

1856-1939 *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial, 1970.

1873-1905 "El mecanismo psíquico del olvido" (1898); "Los recuerdos encubridores" (1899) en *Obras completas*. Tomo I. Madrid, Biblioteca Nueva, 1973.

1893-1899 *Obras completas de Sigmund Freud. Volumen III - Primeras publicaciones psicoanalíticas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1981.

- 1898 *La interpretación de los sueños*. Madrid: Alianza editorial, 1966.
- 1913 *Totem y tabú*. Madrid: Alianza, 1967.
- 1915 “De guerra y muerte. Temas de actualidad” en *Obras completas*. Vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu, 1976. Págs. 273-303.
- 1919 “Lo siniestro” en *Freud. Obras completas. Vol. 13: ensayos XCVIII-CXII*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1988. Págs. 2483 – 2505.
- 1920-1922 *Más allá del principio de placer; Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras*. (2ª ed.). Buenos Aires: Amorrortu, 1984.
- 1922 “La cabeza de Medusa” en *Más allá del principio de placer; Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras*. (2ª ed.). Buenos Aires: Amorrortu, 1984. Págs. 270 – 271.
- 1999 *Saggi sull’arte, la letteratura e il linguaggio*. Turín, Italia: Bollati Boringhieri, 1999.

FREUND, Gisèle

- 1974 *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.

FONTCUBERTA, Joan

- 1997 *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- 2010 *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona. Gustavo Gili, 2010.

FONTCUBERTA, Joan (ed.)

- 2003 *Estética Fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.

FOSTER, Hal

- 1993 *La belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- 1996 *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Alfredo Brotons Muñoz, traductor, Madrid: Akal, 2001.
- 2004 *Dioses prostéticos*. Madrid: Akal, 2008.

FOUCAULT, Michel

- 1964 *Historia de la locura en la época clásica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- 1969 *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI, 2009.
- 1995 *Nietzsche, Freud, Marx*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 1995.

GILI, Marta y REHM Jean-Pierre (ed.)

- 2004 *Ficcions Documentals*. Cat. Expo. Fundació “La Caixa”. Barcelona, 2004.

GIUSTI, Sergio

- 2005 *La Caverna chiara. Fotografia e campo imaginario ai tempi della tecnologia digitale*. Milano: Fondazione Museo di Fotografia Contemporanea. Villa Ghirlanda, 2005.
- 2015 *Il gesto e la traccia. Interazioni a pose lunga*. Milán: Postmedia books, 2015.

GRAZIOLI, Bruno

- 1998 *Corpo e figura umana nella fotografia*. Milan: Bruno Mondadori, 1998.

GILI, Marta (et. al.)

- 1994 *La imagen frágil*. Cat. Expo. Fundació “la Caixa”. Barcelona [8 febrero – 10 abril 1994].

GUASCH, Anna Maria

- 2005 “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”, en la *Revista Materia*. Vol. 5. Barcelona: Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, 2005.
- 2011 *Arte y archivo, 1920 – 2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.

GUBERN, ROMÁN

- 2004 *Patologías de la imagen*. Barcelona: Anagrama, 2004.

2005 *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama, 2005.

GUBERN, Román y PRAT, Joan

1979 *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*. Barcelona: Tusquets Editores, 1979.

GUERRA, Carles

2003 *Després de la notícia: documentals postmèdia*. Cat. Expo. CCCB. Centre de Cultura Contemporània, Barcelona [24 de julio – 2 noviembre 2003]. Barcelona: Diputació de Barcelona, 2003.

HERKENHOFF, Paulo

2001 "El hambre polisémica de José Alejandro Restrepo", en *Trans-Historias. Historia y Mito en la obra de José Alejandro Restrepo*. Cat. Expo. Biblioteca Luís Ángel Arango, Bogotá, 2001.

HERMEL, Frédéric

2006 "Douglas Gordon no és aquí" en *Douglas Gordon. What you want me to say...* Cat. Expo. Fundació Joan Miró, Barcelona [23 marzo – 4 junio 2006].

HIRSCH, Marianne

2012 *Family frames: photography, narrative and postmemory*. Cambridge: Harvard University Press, 2012.

KRACAUER, Siegfried

1960 *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 1989.

1963 *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I*. Barcelona: Gedisa, 2008.

KRAUS, Karl

1910 *Contra los periodistas y otros contras*. Madrid: Taurus, 1981.

KRAUSS, Rosalind y LIVINGSTON, Jane

1986 *L'Amour fou: Surrealism and Photography*. Nueva York: Abbeville Press, 1986.

KRAUSS, Rosalind

1990 *Lo fotográfico por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

1996 "Uncanny" en BOIS, Yves-Alain i KRAUSS, Rosalind. *Formless. A User's Guide*. New York: Zone Books, 1997.

KRISTEVA, Julia

1980 *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Madrid: Siglo XXI, 1988.

1988 *Extranjeros para nosotros mismos*. Barcelona: Plaza & Janes Editores, 1991.

1998 *El porvenir de una revuelta*. Barcelona: Seix Barral, 2000.

LACAN, Jacques

1966 "El estadio del espejo como formador de la función del yo (je)" en *Escritos I*. México: ed. Siglo XXI, 2009.

1972 *La formación del inconsciente*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1972.

1973 *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. 1964. Buenos Aires: Paidós, 1984.

1975 *El seminario de Jacques Lacan. Libro 1. Los escritos técnicos de Freud 1953 – 1954*. Barcelona – Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1983.

1978 *El seminario de Jacques Lacan. Libro 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica. 1954 – 1955*. Barcelona – Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1984.

1981 *El seminario de Jacques Lacan. Libro 3. Las psicosis 1955 – 1956*. Barcelona: Paidós, 1986.

2004 *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 10: La angustia, 1962 -1963*. Texto establecido por Jacques-Alain Miller. Buenos Aires: Paidós Ibérica, 2006.

LAUDO, Alexandra

2015 “Sobre casas, familias y hogares” en *Asuntos domésticos*. Christopher Baker, John Clang, Yasmine Eid-Sabbagh y Rozenn Quéré, Andrés Jaque, Yeondoo Jung, Eva & Franco Mattes, Adrian Paci, Xavier Ribas, Shizuke Yokomizo. Cat. Expos. Sala de exposiciones de la Diputación de Huesca, en el marco de *Visiona. Programa de la Imagen de Huesca*. [28 de noviembre 2014 – 22 de febrero 2015].

LEÓN, Juanita

2006 “Ficción y realidad del conflicto” en *El Malpensante*. Nov. 2006, ed. 74.

LESSING, Gotthold Ephraim

1766 *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Barcelona: Folio, Colección Biblioteca de Filosofía, 2002.

LEVI STRAUSS, David

2007 *Politica della fotografia*. Milán: Postmedia books, 2007.

LYOTARD, Jean-Françoise

1988 *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial, 1998.

MACH, Ernst

1925 *Análisis de las sensaciones*. Barcelona: Alta Fulla, 1987.

MAGRIS, Claudio

1988 *El Danubio*. Barcelona: Anagrama, 1988.

1989 *Lontano da dove: Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale*. Turín: Piccola Biblioteca Einaudi, 1989.

1996 *Il mito ausburgico nella letteratura austriaca moderna*. Turín: Einaudi Editore, 1996.

MANCHESTER, William; LACOUTURE, Jean; RITCHIN, Fred

1989 *“In our time”. The world as seen by Magnum Photographers.* Gran Bretaña, 1989.

MANN, Sally

1992 *Immediate Family.* Nueva York: Aperture, 1992.

2015 *Hold Still. A memoir with Photographs.* Nueva York: Little Brown and Company, 2015.

MANOVICH, Lev

2005 *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital.* Barcelona: Paidós, 2005

MARIN, Louis

1994 *Della rappresentazione.* CORRAIN, Lucia (Ed.). Roma: Melatemi, 2001.

MARRA, Claudio

1999 *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia “senza combattimento”.* Milano: Bruno Mondadori, 1999.

MARRA, Claudio (ed.)

2000 *Il battito della fotografia.* Bologna: Clueb, 2000.

MASSCHELEIN, Anneleen

2011 *The Unconcept. The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory.* Albany, State University of New York, 2011.

MICHALS, Duane

1976 *Real Dreams. Las historias de fotos de Duane Michals.* Addison House, 1976.

MERLEAU – PONTY, Maurice

1964 *Lo visible y lo invisible.* Barcelona: Seix-Barral, 1970.

MORIN, Edgar

1956 *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2011.

MOORMAN, Eric M., UITTERHOEVE, Wilfred

1997 *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*. TETAMO, Elisa (Ed). Milán: Bruno Mondadori, 1997.

MUZZARELLI, Federica

2000 “L’immaginario automatico” en MARRA, Claudio (et al), *Il battito della fotografia*. Bologna, Italia: Club, 2000.

2003 “Formato tessera. Storia, arte e idee” en *Photomatic*. Prólogo de MARRA, Claudio. Testimonios de BARILLI, Renato y VACCARI, Francesco. Milán: Bruno Mondadori, 2003.

NALDI, Fabiola

2003 *I’ll be your mirror: travestimenti fotografici*. Roma: Cooper, 2003.

DE NAEYER, Christine

1996 “La fotografia surrealista a Bélgica entre subversió i poetització de la realitat” en *Els cossos perduts*. Cat. Expo. Fundació “la Caixa”, Barcelona [21 febrero – 14 abril 1996].

NEYRAT, Frédéric

2002 *L’image hors-l’image*. París: Manifeste, 2003.

PIRANDELLO, Luigi.

1904 *Il fu Mattia Pascal*. Turín: Giulio Einaudi, 1993.

1926 *Uno, nessuno, centomila*. Turín: Giulio Einaudi, 2005.

PRIETO, Jesús Ángel

1994 “Imagen dura versus imagen frágil” en GILI, Marta. *La imagen frágil*. Cat. Expo. Fundación “la Caixa”, Barcelona [8 febrero – 10 abril 1994].

PEIRCE, Charles Sanders

1944 *Peirce on Signs. Writings on semiotic by Charles Sander Peirce*, James Hoopes, (ed.). London: The University of North Carolina Press, 1991.

RANCIÈRE, Jacques

2000 *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca, España: Centro de Arte de Salamanca, 2002.

2001 *El inconsciente estético*. Buenos Aires: Del Estante, 2006.

2003 *Le destine des images*. París: la Fabrique, 2003.

2004 *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011.

2005 *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona y Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.

2009 *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago, 2010.

RANK, Otto

1914 *Il doppio. Uno studio psicoanalítico*. Milán: SE, 2001.

SAYRE, Caroline

2008 “Loretta Lux” en *Time*. 29 de mayo 2008. Versión impresa.

SIBILIA, Paula

2015 “La era de la extimidad: el universo doméstico se sube al escenario” en *Asuntos domésticos*. Christopher Baker, John Clang, Yasmine Eid-Sabbagh y Rozenn Quéré, Andrés Jaque, Yeondoo Jung, Eva & Franco Mattes, Adrian Paci, Xavier Ribas, Shizuke Yokomizo. Cat. expo. Sala de exposiciones de la Diputación de Huesca, en el marco de *Visiona. Programa de la Imagen de Huesca*. [28 de noviembre 2014 – 22 de febrero 2015].

SMARGIASSI, Michele

2009 *Un'autentica bugia. La fotografia, il vero, il falso*. Roma: Contrasto, 2009.

SONTAG, Susan

1973 *Sobre la fotografía*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2007.

2003 *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara, 2003.

SOUGEZ, Marie-Loup (coord.), DE LOS SANTOS GARCÍA FELGUERA, M^a, GALLARDO PÉREZ Helena, VEGA, Carmelo

2007 *Historia general de la fotografía*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.

STEYERL, Hito

2004 “La política de la verdad. Documentalismo en el ámbito artístico” en *Ficcions documentals*. Barcelona: Fundació “La Caixa”, 2004.

STOICHITA, Victor

1993 *L'invenzione del quadro*. Milán: il Saggiatore, 1998.

1997 *Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla Pop Art*. Milán: Il Saggiatore, 2000.

TODOROV, Tzvetan

1972 *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1970.

TULLY, Nola

2005 “Carefully Composed Inconsistency” en *The New York Sun*. Sección Arts & Letters. 12 de mayo 2005.

TRÍAS, Eugenio

1988 *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 2001.

DE UNAMUNO, Miguel

1914 *Niebla*. Madrid: Sarpe, 1984

VALÉRY, Paul

1986 *Narcís*. Barcelona: 1986.

VERNANT, Jean-Pierre

1973 *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona: Editorial Ariel, 1993.

1987 “Dans l’oeil du miror: Méduse” en *Lo specchio e il doppio. Dallo stagno di Narciso allo schermo televisivo*. Cat. Expo. Mole Antonelliana, Turín. [24 junio – 11 octubre, 1987]. Milán: Fabbri Editore, 1987.

VICENTE, Pedro

2015 “Asuntos domésticos” en *Asuntos domésticos. Christopher Baker, John Clang, Yasmine Eid-Sabbagh y Rozenn Quéré, Andrés Jaque, Yeondoo Jung, Eva & Franco Mattes, Adrian Paci, Xavier Ribas, Shizuke Yokomizo*. Cat. Expo. Sala de exposiciones de la Diputación de Huesca, en el marco de *Visiona. Programa de la Imagen de Huesca*. [28 de noviembre 2014 – 22 de febrero 2015].

VIRILIO, Paul y BAJ, Enrico

2007 *Discurso sobre el horror en el arte*. Madrid: Casimiro libros, 2010.

VON AMELUNXEN, Hubertus; IGLHAUT, Stefan; ROETZER, Florian (ed)

1996 *Photography after Photography. Memory and representation in the digital age*. Munich: G+B Arts, 1996;

WATZLAWICK, Paul y KRIEG, Peter (eds.)

1991 *El ojo del observador. Contribuciones al constructivismo. Homenaje a Heinz von Foerster*. Barcelona: Gedisa, 1998.

ŽIŽEK, Slavoj.

1991 *Mirando al sesgo. Una introducción a Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

1992 *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*, trad. Horacio Pons, Buenos Aires: Nueva Visión, 1994.

2007 *El acoso de las fantasías*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

ZUNZUNEGUI, Santos

1998 *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra, S.A. 1998

REFERENTES TOMADOS DE INTERNET

ADAMS, Tim

“Gillian Wearing: ‘I’ve always been a bit of a listener” en *The Guardian*. Sección The Observer. Versión digital. 4 marzo 2012.

<http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/mar/04/gillian-wearing-whitechapel-gallery-feature>

(Acceso noviembre 2015)

“Ariko Inaoka's photographs of devoted Icelandic sisters – in pictures” en *The Guardian*. Sección: Culture: Art and Design. 23 noviembre 2014.

<http://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2014/nov/23/ariko-inaokas-photographs-of-devoted-icelandic-sisters-in-pictures>

(Acceso septiembre 2015)

“Never such devoted sisters: in iceland with Erna and Hrefna” en *The Guardian*.

Sección: Culture: Art & Design. 23 noviembre 2014.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/nov/23/photography-icelandic-twins-ariko-inaoka-erna-hrefna>.

(Acceso septiembre 2015)

ALEMANI, Cecilia

“L’informe: un percorso tra le pagine di *Documents*” en *Itinera. Saggi*. Università degli Studi di Milano. 2002.

<http://www.filosofia.unimi.it/itinera/mat/saggi/?ssectitle=Saggi&authorid=alemanic&docid=informe&format=html>

(Acceso junio 2015)

ALETTI, Vince

“Loving the Alien” en *The Village Voice*. 17 de febrero 2004. Publicación digital.

<http://www.villagevoice.com/arts/loving-the-alien-7140852>

(Acceso julio 2016)

ALMENDROS, Alfonso

Family Reflection

<http://www.alfonsoalmendros.com/family-reflections/>

(Acceso octubre 2015)

ANTICH, Xavier

“És difícil parlar del que s’estima” en el diario *Ara*. Versión digital. 6 septiembre 2015.

http://www.ara.cat/suplements/diumenge/dificil-parlar-del-que-sestima_0_1426057391.html

(Acceso noviembre 2015)

ARNZEN, Michael (ed.)

“Introduction to *The return of the Uncanny*” en número especial de la revista *Paradoxa: Studies in World Literary Genres*. Vol. 3, No. 3-4. University of Oregon, 1997.

Disponible en: https://www.academia.edu/1992805/The_Return_of_the_Uncanny

(Acceso febrero 2016)

BABEJ, Marc Erwin

“Interview: Gregory Crewdson, Mystery in Everyday Life” en *American Photo*. 13 marzo 2014.

<http://www.americanphotomag.com/interview-gregory-crewdson-mystery-everyday-life>

(Acceso agosto 2016)

BARING, Louise

“I use children as a metaphore for a lost paradise” en *The Telegraph*. Sección Cultura. 12 de marzo 2005. Versión digital.

<http://www.telegraph.co.uk/culture/3638552/i-use-children-as-a-metaphor-for-a-lost-paradise.html>

(Acceso julio 2016)

BELLAMY

“Featured photographer – Ariko Inaoka” en *Japan Camera Hunter*. Sección Fotografía. 8 abril 2013.

<http://www.japancamerahunter.com/2013/04/featured-photographer-ariko-inaoka/>

(Acceso octubre 2015)

BENEDICTUS, Leo

“Loretta Lux’s best shot” en The Guardian. Sección: Culture: Art & Design – Photography. Versión digital. 23 noviembre 2006.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2006/nov/23/photography>

(Acceso junio 2016)

BLOCK, Melisa

“From Lens to Photo: Sally Mann Captures Her Love” en *NPR*. Sección Fotografía. 27 febrero 2011.

<http://www.npr.org/2011/02/17/133595585/from-lens-to-photo-sally-mann-captures-her-love>

(Acceso noviembre 2015)

BONCINELLI, Edoardo

“Ogni notte riplasmiamo i nostri ricordi da trattenere. Tutti i punti oscuri” en *Corriere della Sera*. Sección Il Club de La Letteratura. Dibattito. 18 enero 2015. Versión digital.

<http://lettura.corriere.it/debates/ogni-notte-riplasmiamo-i-ricordi-da-trattenere/>

(Acceso julio 2015)

BUNYAM, Marcus

Review “Gregory Crewdson: in a lonely place”. Exposición en el Centre for Contemporary Photography. Fitzroy – Melbourne [28 septiembre – 11 noviembre 2012]. Publicada en *Art Blart*. 20 octubre 2012.

<https://artblart.com/tag/gregory-crewdson-untitled-blue-period/>

(Acceso agosto 2016)

BRUM, Eliane

“Exhaustos-y-corriendo-y-dopados” en el diario *El País*. Sección Internacional. 8 de julio 2016. Versión digital.

http://internacional.elpais.com/internacional/2016/07/05/america/1467744562_472863.html

(Acceso julio 2016)

CASALS, Josep y GARCÍA RUIZ, Alicia

Entrevista con Massimo Cacciari: “Yo soy muchos, dice Europa. Hay que ser capaz de hacerse muchos” en *Barcelona Metròpolis. Revista de informació y pensament urbanas*. Julio – septiembre 2010.

<http://w2.bcn.cat/bcnmetropolis/arxiu/es/page63eb.html?id=21&ui=400>

(Acceso octubre 2015)

COLORADO, Oscar

“Gillian Wearing: viaje al fondo de la identidad” en *Oscarenfotos. com*. 14 abril 2013.

<http://oscarenfotos.com/2013/04/14/gillian-wearing-viaje-al-fondo-de-la-identidad/>

(Acceso noviembre 2015)

“Gregory Crewdson y su extraño mundo” en *Oscarenfotos. com*. 5 abril 2015.

https://oscarenfotos.com/2015/04/05/gregory-crewdson/#_ednref43

(Acceso agosto 2016)

CUMMING, Laura

“Gillian Wearing; Patrick Keilles – review” en *The Guardian*. Sección *The Observer*. Versión digital. 1 abril 2012.

<http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/apr/01/gillian-wearing-whitechapel-patrick-killer-tate>

(Acceso noviembre 2015)

CREWDSON, Gregory

Gregory Crewdson

<http://gregorycrewdson.tumblr.com/>

(Acceso septiembre 2015)

Gregory Crewdson. Casa Tomada. Exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía – Espacio Ono. Madrid [14 diciembre 1998 – 17 enero 1999].

<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/gregory-crewdson-casa-tomada>

(Acceso agosto 2016)

Beneath the Roses. Exposición. Galería, White Cube de Londres. 15 Abril - 18 Mayo 2005.

http://whitecube.com/exhibitions/gregory_crewdson_beneath_the_roses_hoxton_square_2005/

(Acceso septiembre 2015)

Gregory Crewdson. Exposición en La Fábrica. Madrid [15 diciembre 2009 – 30 enero 2010].

<http://www.lafabrica.com/es/galerias-exposiciones/18/Gregory+Crewdson>

(Acceso agosto 2016)

“Il cammino di Gregory Crewdson” en revista Internazionale. Sección Portfolio. 1 febrero 2016. Versión digital.

<http://www.internazionale.it/foto/2016/02/01/cathedral-of-the-pines-gregory-crewdson-foto>

(Acceso julio 2016)

DEL MORAL, Blanca

“Entrevista a Duane Michal” realizada en el marco de PhotoEspaña 2001. Publicada en el blog *Siéntate y observa*

<http://sientateyobserva.com/2010/04/06/entrevista-duane-michals/>

(Acceso noviembre 2015)

DIDI-HUBERMAN, George

“La condizione delle immagini. Intervista con Frédéric Lambert e François Niney” en ECO, Umberto, AUGÉ, Marc y DIDI-HUBERMAN, George. *La forza delle immagini*. Milán: Franco Angeli Edizioni. Fragmento publicado en la revista digital *DoppioZero*, 31 marzo 2015.

<http://www.doppiozero.com/materiali/anteprime/la-condizione-delle-immagini>

(Acceso julio 2016)

DONNELLY, Elisabeth

“Magic Hour: An Interview with Gregory Crewdson” en *The Paris Review*. Sección The Daily. 27 septiembre 2012.

<http://www.theparisreview.org/blog/2012/09/27/magic-hour-an-interview-with-gregory-crewdson/>

(Acceso agosto 2016)

EMER

“Gillian Wearing” en Photo forage. 25 enero 2012.

<http://www.photoforager.com/archives/gillian-wearing>

(Acceso noviembre 2015)

FAZIO, Ariel

“Nietzsche y Kraus, entre lo ficcional y lo útil” en *A Parte Rei. Revista de Filosofía*. No. 42, noviembre 2005.

<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/lista.html>

(Acceso noviembre 2015)

FINCATO, Olivia

“Viaggio negli affetti di un’artista” en *Oggi 7. Magazine domenicale di America Oggi*.
13 enero 2008. Versión digital.

<http://www.oggi7.info/2008/01/14/636-viaggio-negli-affetti-di-unartista>

(Acceso agosto 2016)

FLETCHER, Kenneth R.

“Gregory Crewdson’s Epic Effects” en *Smithsonian Magazine*. Junio 2008.

<http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/gregory-crewdsons-epic-effects-48744461/?no-ist>

(Acceso agosto 2016)

FRANCESCHINI, Carla

Memorias olvidadas. Joel Peter Witkin. Una obra fotográfica acerca de lo Ominoso.
Tesis de Magister en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile.

http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2007/franceschini_c/html/index-frames.html

(Acceso febrero 2016)

FREUD, Sigmund

Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte (1915). Edición electrónica
de www.philosophia.cl. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

<http://espaciodevenir.com/documentos/freud-de-guerra-y-muerte.pdf>

(Acceso agosto 2016)

Duelo y melancolía (1917). Edición electrónica en <http://www.jacquesderrida.com.ar/>.

(Acceso septiembre 2013)

FONTCUBERTA, Joan

“Por un manifiesto postfotográfico” en *La Vanguardia*. Cultura. 11 mayo 2011.

<http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>

(Acceso octubre 2015)

GILLIAN WEARING. Expo. en la Whitechapel Gallery de Londres: 29 de marzo – 17 de junio 2012.

http://www.whitechapelgallery.org/downloads/WhitechapelGallery_GillianWearing2012_InterpPanels.pdf.

(Acceso agosto 2016)

GLAVIANO, Alessia

“Gregory Crewdson” en *Vogue – Italia*. 8 enero 2016. Versión digital.

<http://www.vogue.it/fotografia/interviste/2016/01/08/gregory-crewdson/#ad-image>

(Acceso julio 2016)

GARTENFELD, Alex

“Gillian Wearing” en la revista *Interview*. Sección Arte, 12 junio 2012.

<http://www.interviewmagazine.com/art/london-gillian-wearing#>

(Acceso noviembre 2015)

GUBERN, Román

“Del rostro al retrato” en la revista, *Anàlisi*, N. 27, 2001. Pp. 37 – 42.

<http://www.raco.cat/index.php/Analisi/article/viewFile/15083/14924>

(Acceso noviembre 2015)

HELMORE, Edward

“The witching hour” en *The Guardian*. Sección: Photography. Versión digital. 4 octubre 2006.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2006/oct/04/photography>

(Acceso 2016)

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á.

“El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro” en Revista Observaciones Filosóficas, No. 3, 2006.

<http://www.observacionesfilosoficas.net/elartecontemporaneo.html#1not>

(Acceso noviembre 2015)

INAOKA, Ariko

Página web oficial de la artista:

<http://aarriikkoo.com/top.html>

(Acceso noviembre 2015)

“Herna and Hrefna by Ariko Inaoka” en la revista digital *Lamono*. Sección Arte-Fotografía. 27 septiembre 2013.

<http://lamonomagazine.com/photography-herna-and-hrefna-by-ariko-inaoka/#.Vg5jMLTtmko>

(Acceso octubre 2015)

JONES, Kristine M.

“Loretta Lux” en *Frieze magazine*. Issue 83. 5 de mayo 2004. Versión digital).

<https://frieze.com/article/loretta-lux>

(Acceso julio 2016)

KAYAN, Zeynep

http://www.flourishflori.com/Zeynep_Kayan/index.html

(Acceso noviembre 2015)

Galerí Zilberman

<http://www.galerizilberman.com/zilberman/zeynep-kayan-a106.html>

(Acceso noviembre 2015)

KAPOWSKI, Marina

“Los retrato de Loretta Lux” en *Freshland*. Sección: Arte – Fotografía. Revista digital. 28 noviembre 2012.

<http://www.freshlandmag.com/2012/11/28/los-retratos-de-loretta-lux/>

(Acceso junio 2016)

KELLEY, Mike y SCONCE, Jeffrey

“I’ve got this strange feeling...” en *Tate Etc*. Issue 1: Summer 2004. 1 mayo 2004.

<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/ive-got-strange-feeling>

(Acceso junio 2016)

KUNAK, Göksü

“Interview with Zeynep Kayan” en *Freunde von freunden*. 11 julio 2012. Revista digital.

<http://www.freundevonfreunden.com/interviews/zeynep-kayan/>

(Acceso agosto 2016)

LOH, Alyssa y VESCOVI, Alma

“Interview with Photograoher Gregory Crewdson” en *The American Reader*. Versión digital.

<http://theamericanreader.com/interview-with-photographer-gregory-crewdson/#>

(Acceso agosto 2016)

LUX, Loretta

Página web oficial de la artista

www.lorettalux.de

(Acceso marzo 2010)

“In Focus” en *American Photo*. Vol. XVI, N. 3. Mayo – Junio 2005. Artículo disponible en la página web de la artista: www.lorettalux.de

(Acceso junio 2015)

MACON, Cecilia

“Georges Didi-Huberman: ‘Yo no sé lo que es el arte’” en el diario *La Nación*. Sección Cultura. Versión digital. 31 octubre 2014.

<http://www.lanacion.com.ar/1739946-georges-didi-huberman-yo-no-se-lo-que-es-el-arte>

(Acceso noviembre 2015)

MALAGUTI, Stefania.

“Lettura psicoanalitica dell’iconografia artistica di Giuditta e Oloferne” en *PsicoArt. La psicología dell’arte a Bologna*. Intervenciones, 2006-2007.

<http://www.psicoart.unibo.it/Interventi/Intervnti%20Malaguti.pdf>.

(Acceso 3 abril 2012)

MANN, Sally

“Sally Mann’s Exposure” en *The New York Times Magazine*. Versión digital. 16 abril 2015.

http://www.nytimes.com/2015/04/19/magazine/the-cost-of-sally-manns-exposure.html?_r=1

(Acceso noviembre 2015)

“Sally Mann” en *The Red List*.

<http://theredlist.fr/wiki-2-16-601-799-view-existentialism-profile-mann-sally.html#photo>.

(Acceso noviembre 2011)

MEUCCI, Teresa

“A tu per tu con il passato. Entrevista con Moira Ricci” en *ArtFacts.net*. 26 de mayo 2011. <https://www.artfacts.net/index.php/pageType/newsInfo/newsID/6193/lang/6>

(Acceso julio 2016)

MIKE KELLEY: *The Uncanny*. Expo. en Tate Liverpool. Londres: 20 febrero – 3 mayo 2004.

<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/mike-kelley-uncanny>

(Acceso junio 2016)

MORROW, Bradford

“Gregory Crewdson” en *Bomb*. Vol. 61. Sección Art: Interview. Versión digital.

<http://bombmagazine.org/article/2090/gregory-crewdson>

(Acceso agosto 2016)

MARTÍN HERNÁNDEZ, Rut Y ARRIBAS, Diego

“Creciendo en la soledad de un entorno inhóspito. La figura del niño en las manifestaciones artísticas contemporáneas.” en *AACA. Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*. Revista N. 12, septiembre 2010.

<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=377>

(Acceso octubre 2015)

MARTINI, Alberto

“Entrevista a Gregory Crewdson. Busco el sentido de una belleza complicada” en *El País*, Sección Babelia. 22 abril 2006. Versión digital.

http://elpais.com/diario/2006/04/22/babelia/1145660767_850215.html

(Acceso septiembre 2015)

MEUCCI, Teresa

“Dealing with the past – Artfacts interview with Moira Ricci” en *Artfacts.Net*. 25 noviembre 2011.

<http://www.artfacts.net/index.php/pageType/newsInfo/newsID/6193/lang/1>

(Acceso septiembre 2015)

MEYER, Pedro

Página web oficial del fotógrafo:

<http://www.pedromeyer.com/index.html>

(Acceso noviembre 2015)

I photograh to remember/ Fotografío para recordar

<http://www.pedromeyer.com/galleries/i-photograph/>

(Acceso noviembre 2015)

MOLINA, Ángela

“Las máscaras nos sirven para explorar la verdad” en el diario *El País*. Sección Cultura. 26 de septiembre 2015. Versión digital.

http://cultura.elpais.com/cultura/2015/09/26/actualidad/1443278192_981553.html?rel=mas.

(Acceso agosto 2016)

MONTOYA, Rocío

“La mirada subversiva de Sally Mann” en *Doze Magazine*. Revista digital. 12 abril 2015.

<http://www.doze-mag.com/fotografia/artistas-atemporales/2255-sally-mann.html>

(Acceso julio 2016)

NORI, Franziska

Realtà manipulate. Come le immagini ridefiniscono il mondo. Exposición. Palazzo Strozzi, Centro di Cultura Contemporanea. La Strozzi. Florencia, Italia. 25 septiembre 2009 – 17 enero 2010.

<http://www.strozzina.org/manipulatingreality/ricci.php#content>

(Acceso octubre 2015)

O'GRADY, Megan

“Sally Mann on Her New Memoir and the Fate of Art Photography in the Age of Selfies” en *Vogue*. Culture. 6 mayo 2015.

<http://www.vogue.com/13259459/sally-mann-hold-still/>

(Acceso noviembre 2015)

O'NEILL, Claire

“Photographer Sally Mann On Art, Illness, Love and Life” en *NPR*. Sección The picture show. 17 febrero 2011

<http://www.npr.org/sections/pictureshow/2011/06/01/133843304/sallymann>

(Acceso noviembre 2015)

PASQUI, Francesca

“Moira Ricci e il Barco Reale di Carmignano” en *Gewürz Art Miner*. 3 diciembre 2013.

<http://gewurzarminer.blogspot.com.es/2013/12/moira-ricci-e-il-barco-reale-di.html>

(Acceso agosto 2016)

PICCININI, Amalia

“Una artista italiana a New York” en *Flash Art*, versión digital, 20 mayo 2008.

http://www.flashartonline.it/interno.php?pagina=newyork_det&id_art=72&det=ok&articulo=Maira-Ricci

(Acceso mayo 2012)

RESTREPO, José Alejandro

Que tengas (un) cuerpo (para exponer). Conferencia. Exposición Habeas Corpus. Banco de la República de Colombia, Bogotá, 2007.

<http://www.youtube.com/watch?v=2LI38mml5ow&feature=related>.

(Acceso julio 2011)

RICCI, Moira

“Moira Ricci” en *Galleria la Veronica*.

<http://www.gallerialaveronica.it/artists/moira-ricci/>

(Acceso marzo 2016)

RIJLAARSDAM, Jochem

“Interview Loretta Lux” en *Magazine Gup. Guide to Unique Photography*. Versión digital. 27 julio 2011.

<http://www.gupmagazine.com/articles/interview-loretta-lux>

(Acceso junio 2016)

ROBERTS, Molly

“Model Family” en *Smithsonian Magazine*. Mayo 2005. Revista digital.

<http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/model-family-76926283/?no-ist>

(Acceso julio 2016)

ROMERO, Pedro G.

Un conocimiento por el montaje. Entrevista a Georges Didi-Huberman. Revista virtual *Minerva*, N. 5. Círculo de Bellas Artes de Madrid, 2007.

<http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=141>.

(Acceso septiembre 2015)

ROSENBERG, David

“Picturing the Dark Side of Twins” en *Behold. The Photo Blog*. 20 diciembre 2011.

http://www.slate.com/blogs/behold/2012/12/20/tereza_vlckova_examining_the_dark_side_of_twins_in_the_series_two_photos.html

(Acceso noviembre 2015)

SANMORAN, Chema

“Sally Mann, la maestra que fotografía la vida sin censura” en *Xataka Foto*. Publicado el 3 de mayo 2016. Revista digital.

<http://www.xatakafoto.com/fotografos/sally-mann-la-maestra-que-fotografia-la-vida-sin-censura>

(Acceso julio 2016)

SHAITLY, Shahesta

“That winning feeling” en *The Guardian*. Sección: Culture The Observer. 18 diciembre 2011. Versión digital.

<https://www.theguardian.com/culture/2011/dec/18/awards-film-music-art>

(Acceso junio 2016)

SCHWARTZ, Lilly

“Sally Mann and the elephant in the room” en el Blog *She Shoots Film*. 3 septiembre 2016.

<http://sheshootsfilm.photography/sally-mann-and-the-elephant-in-the-room/>

(Acceso septiembre 2016)

SLOAT, Ben

“A conversation with Gregory Crewdson” en *Big Red and Shiny* . Vol. 1 Issue N. 94. Revista digital. 16 noviembre 2008.

<http://bigredandshiny.org/5135/a-conversation-with-gregory-crewdson/>

(Acceso agosto 2016)

SMARGIASSI, Michele

“Datemi tracce non illustrazioni” en *Fotocrazia. Evoluzioni e rivoluzioni nel futuro, nel presente e nel passato del fotografico*. Blog de autor del diario *La Repubblica*. 4 marzo 2015.

<http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2015/03/04/datemi-tracce-non-illustrazioni/>

(Acceso julio 2015)

“Non premi ma foto fatte bene” en *Fotocrazia. Evoluzioni e rivoluzioni nel futuro, nel presente e nel passato del fotografico*. Blog de autor del diario *La Repubblica*. 13 abril 2015.

<http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2015/04/13/non-premi-ma-foto-fatte-bene/>

(Acceso julio 2015)

“Ma Narciso non si fa il selfie” en *Fotocrazia. Evoluzioni e rivoluzioni nel futuro, nel presente e nel passato del fotografico*. Blog de autor del diario *La Repubblica*. 29 junio 2015.

<http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2015/06/29/ma-narciso-non-si-fa-il-selfie/>

(Acceso julio 2015)

SIMI, Giulia

“Assenza/presenza in Moira Ricci. Immagine (im)possibile o Iperrealismo?” en *Digicult. Digital Art, Design and Culture*. Revista digital.

<http://www.digicult.it/it/digimag/issue-052/absencepresence-impossible-images-by-moira-ricci/>

(Acceso septiembre 2015)

SONTAG, Susan

“Fotografía y redes sociales: el consumismo estético y la violencia de la fotografía” en *Número F*. 16 febrero 2015.

<http://numerof.org/susan-sontag-fotografia-y-redes-sociales-consumismo-estetico-y-violencia-de-la-fotografia/>

(Acceso noviembre 2015)

STEYERL, Hito

“¿Pueden hablar los testigos? Acerca de la Filosofía de la entrevista.”. En *Transversal: differences & representations*. EIPCP European Institut for Progressive Cultural Policies, Noviembre de 2003.

http://eipcp.net/transversal/0408/steyerl/es/base_edit

(Acceso 22 junio 2011)

“La verdad deshecha. Productivismo y factografía”. En: *Transversal: differences & representations*. Marzo de 2009

<http://eipcp.net/transversal/0910/steyerl/es>

(Acceso 22 junio 2011)

“Documentalismo como política de la verdad” en *Blogs & Docs*. Junio 2009

<http://www.blogsandocs.com/?p=396>

(Acceso 13 febrero 2011)

TESTA, Annamaria

“Memoria cangiante” en *Rivista Internazionale*. Versión digital. 2 febrero 2015.

<http://www.internazionale.it/opinione/annamaria-testa/2015/02/02/memoria-cangiante>

(Acceso febrero 2015)

TORRES, Leslie

“La fotografía perturbadora de Sally Mann” en *Cultura Colectiva*, 14 marzo 2013.

<http://culturacolectiva.com/la-fotografia-perturbadora-de-sally-mann/>

(Acceso noviembre 2015)

TOZZI, Lucia

“Entrevista a Moira Ricci” en *Zero*. Milano. Revista digital. 9 agosto 2015.

<http://zero.eu/persona/intervista-a-moira-ricci/>

(Acceso marzo 2016)

TURNER, Grady T.

“Gillian Wearing” en la revista *Bomb* 63. Sección Art: Interview. 1998. Versión digital
<http://bombmagazine.org/article/2129/gillian-wearing>.

(Acceso agosto 2016)

VALLS, Arola

Mirando al interior: la influencia de Edward Hopper en la obra de Gregory Crewdson,
2009. Texto inédito disponible en: <http://positivodirecto.org/index2.html>.

(Acceso junio 2016)

VILLAREAL, Rogelio

“Hoy todos somos fotógrafos, pero con una cultura visual escasa’: Pedro Meyer” en
Magis. Universidad Jesuita de Guadalajara, México. 1 junio 2014.

<http://www.magis.iteso.mx/content/hoy-todos-somos-fot%C3%B3grafos-pero-con-una-cultura-visual-escasa%E2%80%9D-pedro-meyer>

(Acceso noviembre 2015)

VLČKOVÁ, Tereza.

Página web oficial de la artista

<http://www.terezavlckova.com/content.php?id=11#>

(Acceso octubre 2015)

WEARING, Gillian

“Gillian Wearing OBE” en la Tate Gallery de Londres.

<http://www.tate.org.uk/art/artists/gillian-wearing-obe-2648>

(Acceso junio 2016)

Tanya Bonak dar Gallery

<http://www.tanyabonakdargallery.com/artists/gillian-wearing/emodal/photography-and-video>

(Acceso noviembre 2015)

“Gillian Wearing takeover: behind the mask – the Self Portraits” en *The Guardian*. Sección Arte. Versión digital. 27 marzo 2012.

<http://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2012/mar/27/gillian-wearing-takeover-mask#/?picture=387780729&index=6>

(Acceso noviembre 2015)

“Gillian Wearing” en *Time Out London*. 2 abril 2012. Versión digital.

<http://www.timeout.com/london/popular-venues/gillian-wearing>

(Acceso agosto 2016)

WOODWARD, Richard B.

“The Eerily Lovely Children Of the Photoshop Generation” en *The New York Times*. Sección Arts - Photography. 29 Febrero 2004. Versión digital.

http://www.nytimes.com/2004/02/29/arts/photography-the-eerily-lovely-children-of-the-photoshop-generation.html?_r=1

(Acceso agosto 2016)

“The disturbing photography of Sally Mann” en *New York Times Magazine*. 16 abril 2015. Versión digital.

<http://www.nytimes.com/2015/04/19/magazine/the-disturbing-photography-of-sally-mann.html>

(Acceso noviembre 2015)

WORLD PRESS PHOTO

“World Press Photo Withdraws Award For Giovanni Troilo’s Charleroi Story” en *World Press Photo*, 4 marzo 2015.

<http://www.worldpressphoto.org/news/2015-03-04/world-press-photo-withdraws-award-giovanni-troilo%E2%80%99s-charleroi-story>

(Acceso noviembre 2015)

“World Press Photo retira premio a fotógrafo por vulnerar bases del concurso” en *La Vanguardia*. Sección Vida. 5 marzo 2015

<http://www.lavanguardia.com/vida/20150305/54428757811/world-press-photo-retira-premio-a-fotografo-por-vulnerar-bases-del-concurso.html>

(Acceso noviembre 2015)

REFERENCIAS VÍDEO

CANTOR, Steven

What Remains: The Life and Work of Sally Mann. Dirigida por Steven Cantor. Producida por Zeitgeist Films. The spirit of the times. HBO / Cinemax Documentary Films in association with BBC & Cactus Three. 2006.

Duane Michals. Contacts Vol. 2

Vídeo producido por La Sept, Le Centre National de la Photographie de Francia y KS Visions, Francia [1993].

<https://www.youtube.com/watch?v=JDY4d-HqWkK>

(Acceso noviembre 2015)

FIENNES, Sophie

The Pervert's guide to cinema [Documental]. Dirección: Sophie Fiennes. Presentado por: Slavoj Žižek. Coproducción GB-Austria-Holanda. Reino Unido: a Lone Star, Mischief Films, Amoeba Film [2006].

http://www.thepervertsguide.com/index_cinema.php

(Acceso octubre 2015)

Gregory Crewdson's Photography Capturing a Movie Frame

Documental realizado por Reserve Channel dentro de su programa Art in Progress.

<https://www.youtube.com/watch?v=S7CvoTtus34>

(Acceso noviembre 2015)

HANEKE, Michael

Funny Games. Director y escritor: Michael Haneke Austrian film [Funny Games](#), Co-producción de Estados Unidos, Reino Unido, Francia. Alemania e Italia [2007].

JOFFRE, Alexander

Sally Mann. 2011. <https://vimeo.com/25115631>

(Acceso agosto 2016)

Moira Ricci with Micaela Mortegani. Entrevista realizada para el centro de arte Location One's Projecte Space, Nueva York, 2010. Disponible en:

<https://vimeo.com/21030252>

(Acceso agosto 2016)

“Sally Mann. Interview with Anne Patchett” en el programa *The Symphony Space*. 13 mayo 2015.

<https://vimeo.com/149453509>

(Acceso agosto 2016)

“Sally Mann with Charlie Rose” en el programa *92nd Street Y*. 5 mayo 2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=u4jaRBwGVYc>

(Acceso agosto 2016)

SHAPIRO, Ben

Brief Encounters. Documental. Dirección: Ben Shapiro, Producción: Zeitgeist Films. Estados Unidos [2015].