

**Grado de Estudios Literarios**

**Trabajo de Fin de Grado**

**Curso 2022-2023**

**Diane Arbus, Susan Sontag y el retrato *freak*.  
Nuevas visiones sobre la alteridad en la fotografía**

**NOMBRE DE LA ESTUDIANTE: Laura Conde García**

**NOMBRE DE LA TUTORA: Annalisa Mirizio**



Barcelona, 19 de junio de 2023

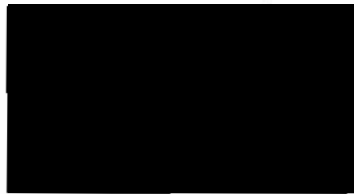


### Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que soc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18 del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 19 de junio de 2023

Signatura:



## **RESUMEN:**

La fotografía de *freaks* de Diane Arbus ha suscitado una gran variedad de respuestas críticas en torno a la ética de la representación. En su influyente ensayo *Sobre la fotografía*, Susan Sontag acusó a Arbus de hacer un uso cruel y deshumanizante de la cámara. El presente trabajo tiene como objetivo revisar estas recriminaciones, de las que surgió una espiral crítica que ha encapsulado la obra de Arbus, impidiendo explorar su potencial subversivo. Partiendo del pensamiento de Sontag, Barthes, Benjamin, Bazin y otros teóricos de la imagen, este trabajo pretende emancipar la obra de Arbus de estos discursos condenatorios, teniendo en cuenta nuevas voces críticas y perspectivas actuales sobre la representación de la alteridad. Es necesario encontrarnos con su obra por sí sola, pensarla en la "elocuencia de su silencio", para poder entender lo que sus retratos *freaks* reivindican sobre nuestra relación con el otro y la monstruosidad que también habita en nosotros.

**Palabras clave:** Diane Arbus, Susan Sontag, fotografía, retrato, alteridad

## **ABSTRACT:**

Diane Arbus's photography of freaks has elicited a wide range of critical responses regarding the ethics of representation. In her influential essay *On Photography*, Susan Sontag accused Arbus of engaging in a cruel and dehumanizing use of the camera. The purpose of this paper is to review these recriminations, from which a critical spiral arose that has encapsulated Arbus's work, preventing its subversive potential from being explored. In the theoretical frame of Sontag, Barthes, Benjamin, Bazin and other image theorists, this paper aims to emancipate Arbus's work from these condemnatory discourses, taking into account new voices and current perspectives on representation of the other. It is necessary to encounter her work on its own, in the "eloquence of its silence", in order to understand what her freak portraits claim about our relationship with the other and the freakiness that also inhabits us.

**Keywords:** Diane Arbus, Susan Sontag, photography, portrait, otherness

*Reivindico mi derecho a ser un monstruo  
y que otros sean lo Normal.*

Susy Shock, “Yo, monstruo mío”

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN .....	1
2. DOS POSICIONES: DIANE ARBUS Y SUSAN SONTAG .....	2
2.1. Diane Arbus: Todos somos monstruos bajo la mirada de Arbus.....	2
2.1.1. Un viaje hacia los márgenes .....	2
2.1.2. La reivindicación de lo <i>freak</i> .....	4
2.1.3. El doble filo de la cámara .....	8
2.2. Susan Sontag y la ética de la fotografía.....	10
2.2.1. “Reproducir la realidad”: la objetividad de la cámara y la visión del fotógrafo....	12
2.2.2. Fotografía y apropiación: coleccionar el mundo .....	15
2.2.3. Buscar la belleza: lo bello es lo interesante .....	16
2.2.4. El sujeto fotografiado: el otro ante la cámara .....	18
2.2.5. Crítica a Diane Arbus.....	20
3. NUEVAS PERSPECTIVAS EN TORNO AL RETRATO <i>FREAK</i> : MÁS ALLÁ DE SONTAG Y EL SILENCIO DE LA FOTOGRAFÍA .....	24
3.1. Repensar Sontag: las propuestas de Maggie Nelson y David Davies.....	24
3.2. “El secreto del secreto”: lo que puede decir una fotografía.....	28
3.2.1. El retrato <i>freak</i> .....	31
4. CONCLUSIONES .....	34
5. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA .....	35
6. APÉNDICE.....	37

## 1. INTRODUCCIÓN

La palabra ‘cámara’ proviene del latín, *camera obscura*: una habitación oscura. Para poder capturar un instante en imagen es indispensable que el cuerpo interior de la cámara, donde se encuentra la película fotosensible, esté en absoluta oscuridad. En el momento preciso que el obturador se abre para dejar pasar la luz, el rostro situado delante del objetivo queda inmortalizado en la película fotográfica. La oscuridad pasa a ser revelación: lo oculto se *muestra* para ser visto.

Diane Arbus fue una fotógrafa de la oscuridad: se desplazó a los márgenes, los lugares ocultos, secretos, de la ciudad de Nueva York durante los años 60, con el objetivo de fotografiar las personas que ella consideraba más invisibles de la sociedad, los *freaks*. Su fascinación por los individuos que “salían de la norma” era un reflejo de su propia identidad. Arbus se pensaba a sí misma como una *freak* y esto se manifiesta en su estética excéntrica, extraña e incómodamente cercana. Sus fotografías han suscitado grandes conversaciones en torno a la representación del otro y la relación que se establece entre imagen y alteridad. Sin embargo, es la voz de Susan Sontag la que ha permanecido en la conciencia del público y de la crítica desde que publicó una de sus obras más notables, *Sobre la fotografía*, en 1977. En el capítulo “Estados Unidos visto por fotografías, oscuramente”, Sontag elaboró una ferviente crítica de la obra fotográfica de Arbus, acusándola de un uso cruel y deshumanizador de la cámara y de ser ajena a la realidad de los sujetos que retrataba: “La visión de Arbus siempre es desde fuera” (Sontag, 2014b: 49). La crítica de Sontag se enmarca en un contexto específico: el surgimiento de nuevos códigos visuales que transforman nuestra percepción y nuestra experiencia de la realidad en la era de la omnipresencia de las imágenes. Esta era es diferente a la de Walter Benjamin: los años 60 y 70 presenciaron la popularización de la televisión en Occidente y la retransmisión en vivo de guerras en otros países. Es por este motivo que Sontag se pregunta por cómo leemos las imágenes que vemos en esta nueva época y cuál es su gramática para formular, de este modo, una “ética de la visión” (2014b: 13). En este contexto, la fotografía analógica se impone como objetividad, se apropia de lo fotografiado en un intento de usurpar la realidad. Esta es el lado oscuro de la fotografía: la naturaleza violenta del registro fotográfico, en la que también participa la visión del fotógrafo, pues la imagen “siempre es la imagen que eligió alguien” (Sontag, 2014b: 45).

Desde entonces, la crítica posterior de Arbus ha estado marcada por la visión de Sontag, pese a que, como veremos, su perspectiva no es tan objetiva como se ha pensado la crítica. El extenso y fascinante corpus fotográfico de Arbus ha sido envuelto por un caparazón discursivo,

que ha impedido explorarlo más allá de las cuestiones morales que definió Sontag. El objetivo de este trabajo es emancipar la obra de Arbus de la avalancha hermenéutica que brotó a partir de Sontag y que ha estancado nuestra perspectiva en torno a la relación entre imagen, representación y alteridad. A partir de nuevas voces críticas y perspectivas actuales en torno a la representación, podemos examinar con una mirada renovada el legado de Arbus y reevaluar las propuestas de Sontag, ya que Sontag pensó en lo que implicaba ser fotografiado, pero no tuvo en cuenta qué comporta no ser fotografiado. En palabras de Arbus: “I really believe there are things which nobody would see unless I photographed them” (Arbus, 2003: 77). Es necesario observar las fotografías de Arbus por sí solas, desde el silencio hermenéutico, para poder descubrir los secretos que esconden. Hemos de abandonar la crítica biografista, que mitifica o demoniza su figura según el punto de vista, para centrarnos en lo que nos pueden evocar sus imágenes, pues, como dijo Judith Goldman: “Diane Arbus, who was a very good photographer, deserves better” (1974: 30).

## **2. DOS POSICIONES: DIANE ARBUS Y SUSAN SONTAG**

### *2.1. Diane Arbus: Todos somos monstruos bajo la mirada de Arbus*

*Cualquiera fotografiado por Arbus es monstruoso.*  
—Susan Sontag (2014b: 43)

#### 2.1.1. Un viaje hacia los márgenes

Diane Arbus (Nueva York, 1923-1971) nació bajo el nombre de Diane Némerov en el seno de una familia judía adinerada de Nueva York. Hija de David Némerov y Gertrude Russek, su familia era la propietaria de los grandes almacenes Russeks, que previamente fue una tienda de moda de referencia en la alta burguesía neoyorquina. En su infancia, vivió la mayor parte del tiempo en Central Park West, un distrito de alto poder adquisitivo en Manhattan. Sin embargo, vivir en una burbuja de privilegio y protección tuvo efectos negativos en el desarrollo personal de Arbus: la constante vigilancia la convirtió en una persona temerosa (Rojo Mas, 2013: 23) y el hecho de nunca sentir adversidad<sup>1</sup> provocó en ella un sentimiento de irrealidad:

---

<sup>1</sup> Sobre su educación en la Fieldstone Ethical Culture School: “Whatever a child did was considered a work of a genius. So I never had an occasion to find what’s good, what’s bad, what’s true and what’s false.” (Musili, 1972: min. 11-12); “I didn’t want to be told I was terrific. I had a sense that if I was so terrific at it, it wasn’t worth doing.” (Musili, 1972: min. 14).

One of the things I felt I suffered from as a kid was I never felt adversity. I was confirmed in a sense of unreality, which I could only feel as unreality. And the sense of being immune was, ludicrous as it seems, a painful one. (Musili, 1972: min. 13)

Con 14 años se enamora de Allan Arbus, un trabajador del departamento de arte y publicidad de Russeks, y contraen matrimonio en 1941, cuando Diane cumple los 18 años, a pesar de la oposición de sus padres. Allan Arbus abandona la empresa Russeks y comienza su carrera de fotógrafo de moda con Diane como su asistente de arte. En 1946 inauguran el estudio fotográfico Diane & Allan Arbus y empiezan a colaborar con prestigiosas revistas de moda como *Glamour*, *Seventeen*, *Vogue* y *Harper's Bazaar*. Diane Arbus se encarga de las decisiones artísticas, todo lo que tiene que ver con estilismo, ambientación, maquillaje, vestuario y atrezzo. En esta época, Arbus aún no publica sus propias fotografías, pero sí que es la responsable de la mayoría de las ideas detrás de las fotografías de su estudio (Rojo Mas, 2013: 28). No es hasta 1956 que Arbus comienza su carrera profesional como fotógrafa al margen de su marido, con el deseo de explorar una actividad artística más allá de las limitaciones de la industria de la moda.

En 1957 asiste a un curso de fotografía en la New School de Nueva York y conoce a Lisette Model, fotógrafa austriaca que será su principal mentora y guiará a Arbus en el encuentro del estilo y proceso artístico que han caracterizado su carrera. Sobre Model, Arbus señala:

A photograph has to be specific. [...] [In the beginning, I thought] if I photograph some kind of generalized human being, everybody will recognize it. It will be like what they used to call “the common man”. It was my teacher Lisette Model who finally made it clear to me that the more specific you are, the more general it will be. You really have to face that thing. And there’s certain evasions, certain nicenesses, that I think you have to get out of. (Musili, 1972: min. 7-8)

A las enseñanzas de Model sobre buscar lo específico y lo auténtico —para encontrar lo universal— en una fotografía se añaden las influencias que la fotografía documental de Robert Frank y Walker Evans tuvo sobre Arbus en su alejamiento de la fotografía comercial<sup>2</sup> y en el

---

<sup>2</sup> Aunque algunos críticos como Frederick Gross (Rojo Mas, 2013: 29) consideran la fotografía comercial de Arbus de gran relevancia, pues Arbus “no hacía ninguna distinción entre su labor artística y comercial” (30). No obstante, en la mayoría de monografías esta etapa no es explorada. Véase el libro de Frederick Gross *Diane Arbus's 1960's: Auguries of Experience* (2012) para un estudio del corpus de Arbus que incluye su etapa comercial y el contexto social de la época.



desarrollo de su proceso artístico: el fotógrafo ha de salir afuera para encarar las realidades sociales de su entorno. Pero mientras que Frank y Evans se sitúan entre el fotoperiodismo y el intento de estudio sociológico —teniendo como referente el trabajo de August Sander en sus famosos retratos de la sociedad alemana durante la República de Weimar—, el afán de Arbus no se limita a la denuncia social, sino que, a partir del influjo de fotógrafos urbanos como Brassai y Weegee, busca explorar las subculturas que se esconden en los círculos marginalizados de la sociedad.

Los años 60 constituyen la etapa artística más prolífica de Arbus, en la que consolida la madurez de su estilo y consigue un mayor reconocimiento. La fotografía de Arbus gira en torno al sujeto retratado: “For me the subject of the picture is always more important than the picture” (Musili, 1972: min. 28). De esta época surgen sus fotografías más famosas: *Child with a toy hand grenade in Central Park, 1962*, *A Jewish giant at home with his parents in the Bronx, 1970*, *Identical Twins, 1967*, *A young man in curlers at home on West 20th Street, 1966*, *A Young Waitress at a Nudist Camp, 1963*, *Patriotic Young Man with a Flag, 1967*, *Teenage Couple on Hudson Street, 1963*, entre otras. A pesar de su éxito profesional, en su vida personal no tuvo la misma suerte: Arbus sufrió episodios depresivos a lo largo de toda su vida, hasta que el 26 de julio de 1971 se suicida en su apartamento de la Westbeth Artists Community de Nueva York. Al año siguiente, el Museo de Arte Moderno de Nueva York organiza la primera retrospectiva de su obra, a cargo de John Szarkowski.

### 2.1.2. La reivindicación de lo *freak*

La fotografía de Diane Arbus destaca por su enfoque en el individuo retratado, que para la artista es más importante incluso que el resultado de la imagen: “For me the subject of the picture is always more important than the picture” (Musili, 1972: min. 28). Con su cámara en mano, Arbus recorría los lugares de Nueva York, a veces privados y ocultos, a veces famosamente públicos como el Washington Square Park, y retrataba las personas que le suscitaban curiosidad, con una visión particular: componer un retrato más interesado en capturar el trasfondo psicológico de los modelos que en crear una estética visual complaciente. En sus fotografías, el sujeto llena la imagen con su presencia y es el sentido de que la fotografía exista en primera instancia. Estos modelos solían ser personas marginales, diferentes o excéntricas, individuos cuyas rarezas les impedían integrarse plenamente en la sociedad del momento: homosexuales, *drag queens*, prostitutas, discapacitados mentales y físicos, personas

del circo, gigantes, enanos, nudistas, etc. De esta manera, Arbus ha pasado a la historia con el sobrenombre de “cronista de los *freaks*”.

La connotación de *freak*, término inglés que se podría traducir como ‘monstruo’ o ‘raro’, ha ido mutando a lo largo de los años con el cambio de paradigmas sociales, especialmente en relación con los estudios de la teoría *queer*.<sup>3</sup> Ser catalogado como *freak* ha tenido diferentes implicaciones a lo largo de la historia. Durante finales del siglo XIX y principios del XX, los *freak shows* (‘espectáculo de fenómenos’) adquirieron una gran popularidad como espectáculo complementario a los vodeviles y otros formatos de teatro de variedades en Estados Unidos, donde tenían lugar exhibiciones de “rarezas humanas”. El monstruo ha sido asociado históricamente con la apariencia física y los *freaks* que participaban en estos espectáculos eran en su mayoría personas con malformaciones genéticas o desfiguraciones, como el famoso caso del “Hombre Elefante”.<sup>4</sup> Sin embargo, el uso del término se fue ampliando hasta incluir no solo atributos físicos sino también identidades disidentes o no convencionales, como las identidades de género. En 2019, Paul B. Preciado se presentaba a sí mismo ante un congreso de 3.500 psicoanalistas como ‘monstruo’<sup>5</sup> con el objetivo de protestar contra la patologización que la institución del psicoanálisis ejercía sobre las personas disidentes de género que, al no querer encapsularse en las identidades cerradas de “hombre” y “mujer”, eran restringidas en otra “jaula de identidad”, la de la disforia de género.<sup>6</sup> El gesto revolucionario de Preciado reside en la inversión de lo que consideramos disfórico: ya no es la excepción, sino la norma. Tal como dijo Víctor Hugo en *El hombre que ríe*: “Soy un monstruo, decís. No, soy el pueblo. ¿Soy una excepción? No, soy todo el mundo” (citado en Preciado, 2020: 13). En la revolución del género, todos somos disfóricos y la sociedad se ve atravesada por esta disforia, del mismo modo que en la fotografía de Arbus todos somos monstruos al ser atravesados por el objetivo de su cámara.

Arbus se interesaba enormemente por los *freaks*: “Freaks was a thing I photographed a lot. It was one of the first things I photographed and it had a terrific kind of excitement for me. I just used to adore them. I still do adore some of them. [...] They made me feel a mixture of

---

<sup>3</sup> No olvidemos que el significado original de *queer* era ‘extraño’, ‘raro’, que después pasó a ser un término derogatorio para referirse a ‘homosexual’ y que ahora ha sido reapropiado por la comunidad LGTBI+.

<sup>4</sup> Joseph Carey Merrick (Inglaterra, 1862-1890) fue conocido como el “Hombre Elefante” debido a las malformaciones que desarrolló a causa de padecer el síndrome de Proteus, una enfermedad congénita.

<sup>5</sup> “Yo soy el monstruo que os habla. El monstruo que vosotros mismos habéis construido con vuestro discurso y vuestras prácticas clínicas.” (Preciado, 2020: 18-19).

<sup>6</sup> “Les hablo hoy desde la jaula escogida y rediseñada del ‘hombre trans’, o, para ser más exactos, de ‘cuerpo vivo de género no-binario’, una jaula política que es en todo caso mejor que la de los ‘hombres’ y la de las ‘mujeres’ porque al menos reconoce su estatuto de jaula.” (Preciado, 2020: 21).

shame and awe” (Musili, 1972: min. 9). Dentro de esta fascinación, algunos críticos (Rojo Mas, 2013: 72) han observado como Arbus atribuye a los *freaks* cualidades fantásticas: “There’s a quality of legend about freaks. Like a person in a fairy tale who stops you and demands that you solve a riddle” (Musili, 1972: min. 9). También cabe destacar el impacto que tuvo la película *Freaks* (1932) de Tod Browning en Arbus. El film generó una gran conmoción en su momento, ya que reivindicaba la dignidad y el sentido de comunidad de las personas que participaban en los *freak shows* y se atrevió a desvincular la asociación cultural entre maldad y discapacidad o deformidad. De este modo, el encantamiento inicial de Arbus pasó a un sentimiento más profundo, de reconocimiento en la diferencia: “There’s some sense in which I always identify with them” (Musili, 1972: min. 6). Arbus siempre se sintió identificada con lo diferente. El frío ambiente familiar en el que se crio y la rigidez social de los años 40 y 50 en Estados Unidos<sup>7</sup> contribuyeron a establecer en ella un sentimiento de desplazamiento, de no pertenencia, junto a una afinidad con los sujetos que retrataba. El desapego a lo convencional en Arbus coincide a su vez con la introducción de los *freaks* en el ámbito artístico. Según Sontag: “A medida que los habitantes de los submundos pervertidos son expulsados de sus restringidos territorios [...] se infiltran cada vez más en la conciencia como tema artístico” (2014b: 51).

Arbus desarrolla su estética a partir de esta conciencia de lo *freak*. La fotografía de Arbus busca la rareza, el defecto,<sup>8</sup> para crear una estética de lo extraño, lo incómodo o incluso lo perturbador. Por ejemplo, en la fotografía *Girl and Boy, Washington Square Park, NYC, 1965* [fig. 1] el uso de un objetivo gran angular<sup>9</sup> “aisla al personaje en el centro del encuadre y exagera la perspectiva—incluso deforma los rasgos— para enfatizar los aspectos psicológicos del sujeto” (Rojo Mas, 2013: 37). Este tipo de estrategia técnica será criticada por Sontag, que considera este modo de fotografiar a la gente “por necesidad ‘cruel’, ‘mezquino’” (2014b: 49). Sin embargo, pese a su uso particular de la técnica, Arbus no renunciaba a retratar otro tipo de aspectos humanos, como la amistad o el amor, pues ella no buscaba un resultado específico, siempre había un componente espontáneo, inesperado: “One thing that struck me very early is

---

<sup>7</sup> Solo hace falta ver el tipo de films que se enseñaban en los años 40 para la instrucción de jóvenes adolescentes sobre “cómo ser bonita” para entender el estricto convencionalismo y los rígidos roles de género de la época. El vídeo, titulado *How to be Pretty: 1940's Guide for High School Girls*, se puede encontrar en el siguiente enlace: <<https://www.youtube.com/watch?v=NdzJfiQSh7c&t=195s>>.

<sup>8</sup> “You see somebody on the street and essentially what you notice about them is the flaw” (Musili, 1972: min. 6)

<sup>9</sup> Según el manual *Fotografía analógica*, la distancia focal del objetivo de una cámara nos indica su ángulo de visión (ADV). Cuanto más corta es la distancia focal, mayor es el ángulo de visión. De este modo, los objetivos angulares (de 15 a 35 mm) “poseen un dilatado ángulo de visión que nos permite captar una amplia área de la escena fotografiada” (Bellamy, 2019: 48).

that you don't put into a photograph what's going to come out or vice versa, what comes out is not what you put in. I've never taken a photograph I've intended. They're always better or worse" (Musili, 1972: min. 27). Un ejemplo de esto es la serie de fotografías realizadas en Washington Square Park, lugar habitual donde se congregaban distintas tribus urbanas y que Arbus frecuentaba durante los años 60. En ellas se pueden ver todo tipo de parejas: algunas incómodas o indiferentes ante la cámara, como *Girl and Boy, Washington Square Park, NYC, 1965* [fig. 1] y *Young Couple in Washington Square Park, NYC, 1965* [fig. 2]; otras confiadas o desafiantes como *Two friends in the park, NYC, 1965* [fig. 3] y *A young man and his pregnant wife in Washington Square Park, NYC, 1965* [fig. 4].

Estas fotografías, por otro lado, evidencian el tipo de relación que Arbus mantenía con sus modelos y que la diferencian de otros fotógrafos, como, por ejemplo, Weegee, quien buscaba capturarlos desprevenidos. En la fotografía de Arbus, el consentimiento de los modelos es claro, mirando fijamente al objetivo, a veces decidiendo posar, otras, simplemente conscientes de su presencia. Arbus no solo pedía permiso antes de fotografiar, sino que también intentaba entablar amistad con sus modelos, para conocer sus vidas y mantener el contacto, con la esperanza de poder acceder en su vida privada, como en el caso de *Transvestite on a couch, NYC, 1966* [fig. 5] y *Transvestite with a torn stocking, NYC, 1966* [fig. 6]. En ambas fotos, Arbus retrata a la travesti en la intimidad de su casa, contrastando esta intrusión de dos maneras diferentes: en la primera imagen, la modelo, estirada en su sofá, evita la mirada de la fotógrafa y muestra cierta incomodidad ante su presencia; en la segunda, a pesar de ser el mismo tipo de situación, su actitud es segura y seductora.

Según Arbus, "the camera is a kind of license" (Musili, 1972: min. 4) que permite acceder a lo que Didi-Huberman años más tarde designará la "historia secreta" de los pueblos, la historia que se revela al intentar "exponer a los sin nombre".<sup>10</sup> Los sujetos quedan *expuestos*, lo que Arbus percibe como una oportunidad para visibilizar la diferencia ("I really believe there are things which nobody would see unless I photographed them" (Arbus, 2003: 77). No obstante, otros teóricos como el ya mencionado Didi-Huberman o Roland Barthes se mostrarán escépticos, pues detectarán una vulnerabilidad del sujeto ante la cámara. Barthes concebirá la fotografía como un proceso de embalsamamiento del sujeto,<sup>11</sup> el cual, al verse en la foto, se

---

<sup>10</sup> "Las obras cinematográficas —y esto vale en la misma medida, no cabe duda, para las obras pictóricas, escultóricas o fotográficas— participan de una 'historia secreta', una *historia sintomal* en la que se declinarían, dice aquel, las 'disposiciones interiores del pueblo'" (Didi-Huberman, 2014: 26).

<sup>11</sup> Según el prólogo de Joaquim Sala-Sanahuja: "La fotografía es la momificación del referente. El referente se encuentra ahí, pero en un tiempo que no le es propio" (Barthes, 2020: 20).

experimenta a sí mismo como inauténtico: “Imaginariamente, la Fotografía [...] representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte [...]: me convierto verdaderamente en espectro” (Barthes, 2020: 34). La preocupación de Barthes se extiende a los límites de lo público y lo privado, queriendo “enunciar la interioridad sin revelar la intimidad” (2020: 110), pero siendo consciente de que ser visto y representado por la cámara comporta un nuevo valor social en torno a la privacidad:

Cada foto es leída como la apariencia privada de su referente: la era de la Fotografía corresponde precisamente a la irrupción de lo privado en lo público, o más bien a la creación de un nuevo valor social como es la publicidad de lo privado: lo privado es consumido como tal, públicamente. (Barthes, 2020: 110)

Este nuevo valor social puede suponer la representación de colectivos históricamente marginados y perseguidos, una forma no solo de visibilizar la diferencia, sino también de reivindicarla. Sin embargo, como dice Arbus, “there’s a kind of power thing about the camera” (Musili, 1972: min. 23), y no solo como licencia que otorga acceso a lo privado, sino también en el escrutinio que comporta la intervención de la cámara, como examinaremos a continuación.

### 2.1.3. El doble filo de la cámara

Se podría definir la cámara fotográfica como un arma de doble filo: por un lado, nos proporciona la imagen del otro, pero, por otro lado, el otro queda expuesto. No ser fotografiado tampoco es una opción deseable, pues, existe una vulnerabilidad en el ser visto, pero también en el no ser visto. Tanto la sobreexposición como la subexposición presentan peligros para los grupos humanos que son retratados, como remarca Didi-Huberman, y cuyos efectos se perciben particularmente en el fotoperiodismo:

La subexposición nos priva sencillamente de los medios de ver aquello de lo que podría tratarse: basta, por ejemplo, con no enviar a un reportero-fotógrafo o un equipo de televisión al lugar de una injusticia cualquiera —sea en las calles de París o en el otro extremo del mundo— para que esta tenga todas las posibilidades de quedar impune y, así, alcanzar su objetivo. Pero la sobreexposición no es mucho mejor: demasiada luz ciega. Los pueblos expuestos a la reiteración estereotipada de las imágenes son también pueblos expuestos a desaparecer. (2014: 14)

Para grupos históricamente marginados, la dicotomía hipervisibilidad/infravisibilidad es acentuada por la alteridad de estos individuos. Por ejemplo, una práctica común en los medios de comunicación es la hiperrepresentación de ciertos colectivos (personas racializadas, inmigrantes, personas en situación de extrema pobreza o indigencia, etc.) cuando la noticia comporta connotaciones negativas, con el objetivo de manufacturar un sesgo mediático que distorsione la opinión pública, para luego olvidar su existencia. De esta forma, a través del modelo de propaganda<sup>12</sup> de los medios comunicativos, la estigmatización de colectivos oprimidos se convierte en un arma ideológica, es decir, se instrumentaliza la opresión. Es por este motivo que la representación, y sobre todo la representación honesta, es una cuestión que ha ido adquiriendo cada vez más importancia para estos colectivos invisibilizados.<sup>13</sup> Ralph Ellison describe esta invisibilización en su novela *Invisible Man*:

I am an invisible man. [...] I am a man of substance, of flesh and bone, fiber and liquids —and I might even be said to possess a mind. I am invisible, understand, simply because people refuse to see me. Like the bodiless heads you see sometimes in circus sideshows, it is as though I have been surrounded by mirrors of hard, distorting glass. When they approach me they see only my surroundings, themselves, or figments of their imagination —indeed, everything and anything except me. (Ellison, 1995: 3)

Sin embargo, muchos teóricos desconfían de la cámara como instrumento de representación del sujeto, sea con un propósito ulterior o no. Barthes, en *La cámara lúcida*, afirma que “la Fotografía ofrece un poco de verdad, con la condición de trocear el cuerpo” (2020: 115). La cámara, para Barthes, también es una forma de alienación del sujeto, que se observa a sí mismo como otro, o incluso como objeto (2020: 41). Arbus concuerda con esta descripción del proceso fotográfico, que ella califica como un “escrutinio”:

The process itself has a kind of exactitude, a kind of scrutiny, that we are not normally subject to, that we don't normally subject each other to. We're nicer to each other than the intervention of the camera is going to make us. It's a little bit cold, a little bit harsh. Now, I don't mean to say that all photographs have to be mean. Sometimes they show

---

<sup>12</sup> “The mass media serve as a system for communicating messages and symbols to the general populace. It is their function to amuse, entertain, and inform, and to inculcate individuals with the values, beliefs, and codes of behavior that will integrate them into the institutional structures of the larger society. In a world of concentrated wealth and major conflicts of class interest, to fulfill this role requires systematic propaganda” (Herman y Chomsky, 1988: 1).

<sup>13</sup> En este sentido, no es de extrañar el surgimiento de una poética de la atención dentro de estos colectivos históricamente invisibilizados, como la comunidad afroamericana en Estados Unidos o la comunidad LGTBI+. Para una mayor profundización, véase el ensayo *Attention Equals Life: The Pursuit of the Everyday in Contemporary Poetry and Culture* de Andrew Epstein (2016).

something really nicer in fact than what you felt, or oddly different. But in a way this scrutiny has to do with not evading facts, not evading what it really looks like. (Musili, 1972: min. 8-9)

En la intervención de la cámara, el sujeto se encuentra en una posición de vulnerabilidad, pues, teniendo en cuenta que la identidad está subyugada a la percepción que tenemos de nosotros mismos, esta se ve transformada por la imagen que proyecta la reproducción fotográfica. Así lo describe Barthes, en relación con el concepto de la pose, cuando la conciencia anticipa la alteración de la cámara: “Entonces, cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de ‘posar’, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen. Dicha transformación es activa: siento que la Fotografía crea mi cuerpo o lo mortifica, según su capricho” (2020: 37). Los siguientes apartados desarrollan en detalle los efectos de esta visión fotográfica como transformadora del sujeto y de la realidad, y que constituyen la base teórica de las preocupaciones éticas de Sontag sobre Arbus.

## 2.2. Susan Sontag y la ética de la fotografía

*Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image.*  
—Jean-Luc Godard  
(citado en Barthes, 2020: 85)

Susan Sontag (Nueva York, 1933-2004) fue una escritora, filósofa, teórica y crítica literaria y de cine norteamericana. Sus ensayos sobre la teoría de la imagen fotográfica, especialmente *Sobre la fotografía* (1977) y *Ante el dolor de los demás* (2003), supusieron un punto de referencia clave para pensar las implicaciones éticas de la imagen fotográfica, especialmente en relación con el otro, es decir, el sujeto fotografiado. Tanto la fotografía como el cine plantean nuevos retos ontológicos, epistemológicos y éticos, pues los nuevos medios tecnológicos (la cámara y la película) dictan un *nuevo código visual* y un cambio de paradigma, en el sentido que, desde la publicación de "Ontología de la imagen fotográfica" (1945) de André Bazin, toda fotografía no solo es creación artística, sino que también es registro documental. Por tanto, observa Sontag:

Al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar. Son una gramática y, sobre todo, una ética de la visión. (Sontag, 2014b: 13)

Escrito entre 1973 y 1974, *Sobre la fotografía* está compuesto por seis ensayos en torno a los nuevos usos y funciones de la fotografía, a partir de los cuales Sontag desarrolla una concepción del hecho fotográfico que podemos calificar de *cruel*, pues, tal y como dice, “todo uso de la cámara implica una agresión” (Sontag, 2014b: 17). Esta crueldad, para Sontag, es innata al medio del registro fotográfico. Aunque a veces la responsabilidad ética pueda depender en gran parte del fotógrafo y del contexto sociocultural en el que se hace la fotografía,<sup>14</sup> la cámara es un dispositivo tecnológico que establece una relación entre imagen y experiencia, en la que intervienen la posesión, el poder y la autoridad. La cámara posee lo que fotografía y, a su vez, determina lo que es “real” y lo que debe ser visto, lo que es interesante y, por tanto, merecedor de ser mostrado, de ser real.<sup>15</sup> Fotografíar implica, entonces, para Sontag, una violencia:

Fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse; transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente. Así como la cámara es una sublimación del arma, fotografiar a alguien es cometer un asesinato sublimado, un asesinato blando, digno de una época triste, atemorizada. (2014b: 24)

La desconfianza de la cámara como instrumento de representación supone un desencanto y una nueva angustia por ser fotografiado. La fotografía ya no es una revelación objetiva, una huella de realidad, tal como entendía Bazin, sino que, desde nuevos análisis críticos —incluyendo los de Sontag, Barthes, Berger, entre otros—, la imagen fotográfica muestra su lado oscuro: el impacto que tiene en nuestra percepción de lo que es real —la fotografía se impone como realidad, y la realidad queda devaluada, distorsionada, irreal si no pasa por el filtro de la cámara—, así como en nuestra percepción propia y del otro. Como se ha demostrado anteriormente, la cámara distorsiona nuestro sentido de quiénes somos, pues nos vemos como nunca nos hemos visto, como un objeto, según Barthes, un “objeto de museo” (2020: 34). Barthes comprende que su identidad en tanto que sujeto pensante y moral no será

---

<sup>14</sup> En *Ante el dolor de los demás*, Sontag explica cómo se pone en práctica la responsabilidad moral del fotógrafo a partir de fotografías de cuerpos muertos resultados de guerras y catástrofes. Explica que los fotógrafos occidentales han tenido casi siempre en consideración no exponer los rostros de los muertos cuando se trataba de víctimas de raza blanca u occidentales, pues pensaban en la posibilidad de que sus familiares llegaran a verlos retratados de esa manera, llegando incluso a cambiar de posición al cadáver para conservar su anonimato, pero que esta consideración y empatía raramente ha ocurrido en víctimas de otros países y razas. “Cuanto más remoto o exótico el lugar, tanto más expuestos estamos a ver frontal y plenamente a los muertos y moribundos.” (2014a: 64).

<sup>15</sup> Cabe remarcar que la ontología de la imagen digital ha supuesto un cambio radical en nuestra relación con la realidad y lo que podemos determinar “real”. Sin embargo, aunque soy consciente de ello, este trabajo se centrará únicamente en la fotografía analógica.



reproducida por la fotografía, lo cual experimenta de la siguiente forma: “La vivo con la angustia de una filiación incierta: una imagen —mi imagen— va a nacer: ¿me parirán como un individuo antipático o como un ‘buen tipo’? [...] Yo quisiera en suma que mi imagen, móvil, sometida al traqueteo de mil fotos cambiantes, a merced de las situaciones, de las edades, coincida siempre con mi ‘yo’” (2020: 32). De esta manera, la cámara nos deja expuestos, pero sin necesariamente siendo una representación honesta de nuestra identidad.

Sontag, en *Sobre la fotografía*, realiza una lectura de este lado oscuro de la fotografía, una de las hojas del doble filo de la cámara que antes hemos descrito, pero decide no explorar los aspectos transformadores positivos de la fotografía, a diferencia de otros teóricos como Barthes. Pese a la ansiedad que genera la cámara, Barthes supera este momento, encontrando en la fotografía una potencialidad subversiva, que expresa a través del llamado *punctum*, el detalle de la fotografía que nos punza, nos atraviesa, nos conmueve: es una herida que nos *anima* y es capaz de transformar el mensaje de la imagen.

Flotan entre la orilla de la percepción, la del signo y la de la imagen, sin jamás abordar ninguna de las tres. En este sombrío desierto, tal foto, de golpe, me llega a las manos; me anima y yo la animo. Es así, pues, como debo nombrar la atracción que la hace existir: una *animación*. La foto, de por sí, no es animada [...] pero me anima: es lo que hace toda aventura. (Barthes, 2020: 40)

Por otro lado, para Sontag esta animación —o perturbación, según como se mire— no constituye una aventura. Todo lo contrario, Sontag desarrolla su teoría sobre la fotografía no desde el deseo de participar en lo que nos puede decir una imagen, como es en el caso de Barthes, sino desde una profunda preocupación ética que determina toda su teoría. Esta inquietud se ve magnificada por la omnipresencia de la imagen que caracteriza la época de Sontag (y aún más la nuestra) y que permea en todos los aspectos de nuestra realidad e identidad. A continuación, examinaremos en detalle las nuevas relaciones que establece la fotografía y las implicaciones éticas que conllevan, que son la base teórica que fundamenta la crítica de Sontag a Arbus.

### 2.2.1. “Reproducir la realidad”: la objetividad de la cámara y la visión del fotógrafo

La relación entre fotografía y realidad es de vital importancia para entender la imposición ontológica y epistemológica de la imagen fotográfica en el mundo moderno. Nuestro sentido de lo real y nuestro conocimiento del mundo pasa por la experiencia moderna de mirar

fotografías, pues estas tienen la autoridad del registro, del documento, y el documento implica una validación. Para André Bazin, la fotografía supone una “imagen del mundo” nunca vista antes, pues “se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre, según un determinismo riguroso” (1990: 28). En Bazin, la fotografía adquiere el valor de documento, ya que su poder reside en “revelarnos lo real” (1990: 29). Del mismo modo, para Barthes, la fotografía no constituye solamente el doble de la realidad, sino que nos asegura el testimonio de “lo real en el pasado: lo pasado y lo real al mismo tiempo” (2020: 96). En otras palabras, la fotografía tiene la autoridad de proclamar: “esto ha sido”. Por su parte, Sontag lleva esto más lejos al argumentar que, en la era contemporánea, la era del simulacro<sup>16</sup>, la fotografía ha modificado nuestra percepción de lo real de tal manera que la imagen acaba por ser más “real” que la experiencia vivida: “la gente de los países industrializados procura hacerse fotografiar porque sienten [...] que las fotografías les confieren realidad” (2014b: 157).<sup>17</sup>

Teniendo en cuenta el valor ontológico que se ha conferido a la imagen fotográfica, Sontag pone en cuestión este registro objetivo de la cámara, que dividiré en dos puntos. El primero se centra en la objetividad impostada de la cámara: “Aunque en un sentido la cámara en efecto captura la realidad, y no solo la interpreta, las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas y los dibujos” (2014b: 17). Y aunque, como decían Bazin y Benjamin, la objetividad de la fotografía ha liberado a la pintura de la necesidad de realismo (“necesidad de ilusión”, según Bazin (1990: 25)), pues “puede conferir a sus productos un valor mágico que una imagen pintada ya nunca tendrá para nosotros” (Benjamin, 2005: 26), Sontag nos recuerda que tanto la fotografía como la pintura son medios de expresión de una subjetividad creadora (el fotógrafo y el pintor respectivamente) que interpretan el mundo según un punto de vista, una visión particular. Matizando la fe en la “esencial objetividad” (Bazin, 1990: 27) o el “inconsciente óptico” (Benjamin, 2005: 28) de la imagen fotográfica, Sontag advierte que la fotografía es una alteración de la realidad tanto como lo puede ser la pintura.

---

<sup>16</sup> Según Baudrillard, el simulacro es entendido no como una copia de lo real, sino la sustitución de lo real por lo hiperreal (1978: 5). Ante la desaparición de la referencia, los signos de representación se descubren como simulación sin ninguna conexión con la realidad. Por tanto, la fotografía sería un signo de hiperrealidad, y no una revelación de lo real, como lo entendía Bazin.

<sup>17</sup> Esto acaba siendo aún más importante si la imagen observada es de una experiencia no vivida, una práctica común en los países occidentales que contemplan las guerras del mundo a partir de los medios de comunicación: “Cuando hay fotografías la guerra se vuelve ‘real’” (2014a: 89). Por otra parte, cuando el sufrimiento es cercano, la fotografía puede ser una vía de escape del dolor de la realidad, como en el caso de los ataques del 11 de septiembre, una de las catástrofes más fotografiadas de la historia. Entonces, la fotografía ya no ‘vuelve real’, sino que permite una realidad ‘vivable’, una manera de ‘aguantar la realidad’: “In the hours and days following the events, words seemed inadequate and, curiously, too *real* to signify. Only photographs had just enough unreality and distance to ‘make it real’ to us. [...] We cannot bear reality, but we bear images” (Levi Strauss, 2003: 184-185).

La cámara no “reproduce la realidad” con una objetividad absoluta, sino que reproduce una visión de la realidad alterada. Es decir, produce imágenes, pues “lo que las fotografías ponen inmediatamente al alcance no es la realidad, sino las imágenes” (2014b: 160). En última instancia, la presunta “transparencia” de las imágenes fotográficas no puede sustituir lo real, en el sentido de que esas imágenes sean nuestro marco de referencia absoluto de la realidad<sup>18</sup>, pues “la fotografía implica un acceso instantáneo a lo real. Pero los resultados de esta práctica de acceso instantáneo son otra manera de crear una distancia. Poseer el mundo en forma de imágenes es, precisamente, volver a vivir la irrealidad y lejanía de lo real.” (2014b: 159).

Esto nos lleva al segundo punto, que tiene que ver con la desvalorización de la realidad, pues la imagen crea una distancia entre la realidad y nuestra experiencia de ella. La imagen sitúa la realidad en un afuera, algo que debe ser capturado, que se puede coleccionar: “La fotografía inevitablemente conlleva una determinada condescendencia a la realidad. De estar ‘allá fuera’, el mundo pasa a estar ‘dentro’ de las fotografías” (2014b: 85). De esta manera, la realidad es desfamiliarizada, arrastrada de nuestra vivencia a un espacio de consumición (el de la hiperconsumición de imágenes), lo que nos convierte en espectadores, en “turistas de la realidad”.<sup>19</sup> Esta alienación de la realidad es una devaluación de la misma, un ataque: “Armados con sus máquinas, los fotógrafos deben atacar la realidad, a la cual se tiene por recalcitrante, sólo engañosamente accesible, irreal” (2014b:121). Pero, además, comporta dos grandes preocupaciones éticas para Sontag: por una parte, la distancia desensibiliza, ahora podemos contemplar sucesos traumáticos, la guerra o la miseria desde una posición de comodidad, y por otra, se sitúan estos acontecimientos en una mecánica de consumo<sup>20</sup>, es decir, de búsqueda de satisfacción de deseos o necesidades. El efecto que resulta de esta mecánica es que buscamos (tanto los espectadores como los fotógrafos y los medios de publicación) un componente atractivo, de interés, sin importar la situación que se plasme, la imagen ha de suscitar una respuesta en el espectador para seguir con la lógica de consumo. Esto comporta

---

<sup>18</sup> Con esto Sontag no se refiere a un nivel práctico, pues ella misma reconoce que las fotografías administran pruebas que sirven en documentos oficiales y, de hecho, a veces es obligatorio administrarlas. Pero la autora se muestra escéptica ante la idea de las imágenes como base actual del conocimiento, pues los aspectos técnicos, el encuadre y la composición (y en los vídeos, la edición) pueden cambiar totalmente el mensaje de una imagen, como ya habían demostrado los estudios de Barthes a partir del concepto de *retórica de la imagen* (1986: 29-47).

<sup>19</sup> “Por medio de la cámara, las personas se transforman en consumidores o turistas de la realidad.” (Sontag, 2014b: 113) “Pero en el fondo la cámara transforma a cualquiera en turista de la realidad de otras personas, y a la larga de la propia.” (Sontag, 2014b: 63)

<sup>20</sup> Sontag pone el ejemplo de la famosa fotografía de Robert Capa de un soldado republicano en el instante de la muerte publicada en la revista *Life* el 12 de julio de 1937 al lado de la imagen que anunciaba un fijador de pelo (2014a: 34). En la actualidad, las redes sociales han magnificado este fenómeno.

que cuando se fotografía fuera de estos términos de consumición, dado que “la fotografía es la realidad, el objeto real a menudo se considera una decepción” (2014b: 145).

Sontag sitúa esta búsqueda en la visión del fotógrafo y, de este modo, responsabiliza a este de su visión: el tema que decide retratar, el encuadre, la composición, lo que incluye y lo que excluye, etc. Pues, nos recuerda Sontag:

Pero la imagen fotográfica, incluso en la medida en que es un rastro [...], no puede ser la mera transparencia de lo sucedido. Siempre es la imagen que eligió alguien; fotografiar es encuadrar, y encuadrar es excluir. (2014a: 45)

Por tanto, la visión subjetiva y particular del fotógrafo, su intención tanto artística —su voluntad de forma— como periodística, no se puede desvincular del hecho fotográfico, especialmente cuando se discute la ética de la fotografía y la posible crueldad de esta. La forma (el encuadre, la composición, etc.) y la visión juegan un papel fundamental a la hora de decidir cómo y sobre qué fotografiar, lo que será determinante en la crítica de Sontag a Diane Arbus.

### 2.2.2. Fotografía y apropiación: coleccionar el mundo

La relación que mantenemos con el mundo está mediada por la experiencia; sin embargo, la fotografía, como hemos dicho en el apartado anterior, ha modificado nuestra experiencia de la realidad: “No sería erróneo hablar de una *compulsión* a fotografiar: a transformar la experiencia misma en una manera de ver. En lo fundamental, tener una experiencia se transforma en algo idéntico a fotografiarla” (Sontag, 2014b: 33). Esta nueva forma de acumular experiencias quiere decir acumular fotografías de esas experiencias. De este modo, las imágenes actúan como un almacenamiento de la realidad: “Coleccionar fotografías es coleccionar el mundo” (13). No obstante, coleccionar implica una posesión, o, mejor dicho, una apropiación:

Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y, por lo tanto, poder. (Sontag, 2014b: 14)

Para entender la relación entre poder y fotografía que preocupa a Sontag, es necesario investigar qué tipo de relaciones de poder se han configurado en la historia del arte, especialmente en torno al concepto de apropiación. Durante el siglo XX, gracias a las nuevas técnicas de creación de las vanguardias artísticas como los *ready-made* de Marcel Duchamp, un nuevo movimiento artístico basado en la intertextualidad y la citación surge con bastante fuerza: el apropiacionismo. Este consiste en “la reutilización de elementos artísticos

preexistentes para generar un nuevo conjunto con significación propia” (Serrano Vidal, 2013: 16). Un ejemplo de apropiacionismo son los *objets trouvés* o la técnica cinematográfica del *found footage* más recientemente. Ya Walter Benjamin —en *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* (1936)— reflexionó sobre las nuevas técnicas de reproducción del arte y sobre lo que implicaba sacar de contexto el original para resignificarlo en su reproducción. Esta citación contiene una violencia, a la que Benjamin atribuyó la pérdida de la experiencia artística y del aura del original. Teniendo en cuenta la lección de Benjamin, Sontag vincula la fotografía con el poder en la manera en la que se apropia de lo que fotografía, de la realidad. Siguiendo la idea de la pérdida del aura, en la reproducción fotográfica hay una pérdida de la realidad, solo queda el vestigio, el rastro, la muestra:

Las fotografías son, desde luego, artefactos. Pero su atractivo reside, en un mundo atestado de reliquias fotográficas, en que también parecen tener la categoría de objetos encontrados, rebanadas no premeditadas del mundo. Así, trafican simultáneamente con el prestigio del arte y la magia de lo real. (2014b: 74)

Para Sontag, lo que la fotografía nos insta a hacer es a coleccionar estos vestigios de realidad,<sup>21</sup> a acumularlos, a poseerlos, a preservarlos, a sentir melancolía por ellos. Concluye este pensamiento así: “Marx reprochó a la filosofía que sólo intentara comprender el mundo en vez de intentar transformarlo. Los fotógrafos [...] insinúan la vanidad de intentar siquiera comprender el mundo y en cambio nos proponen que lo coleccionemos” (2014b: 87). Este reproche es, en última instancia, el que le hace a Arbus y su fotografía de *freaks*, como veremos más adelante.

### 2.2.3. Buscar la belleza: lo bello es lo interesante

Tradicionalmente, la belleza en el arte ha sido pensada en términos platónicos, asociada a la bondad o la verdad. Sin embargo, las nuevas posibilidades técnicas de la fotografía permiten ver al ser humano bajo una nueva luz, que, como dijo Arbus, es “a little bit cold, a little bit harsh” (Musili, 1972: min. 8). Por ello, Sontag detecta una relación entre belleza y crueldad que pasa por el filtro de la objetividad fotográfica: “La cámara puede ser benigna; también es experta en ser cruel. Pero su crueldad sólo produce otro tipo de belleza” (2014b: 107). Este

---

<sup>21</sup> “Esas imágenes son de hecho capaces de usurpar la realidad porque ante todo una fotografía no es sólo una imagen (en el sentido en que lo es una pintura), una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria” (2014b: 150).

nuevo tipo de belleza al que se refiere Sontag tiene que ver con la tendencia estetizante de la cámara fotográfica, que, al encapsular la realidad en un formato pensado estéticamente (composición, encuadre, ángulo, luz) con un objetivo artístico, incita una estetización del mundo: “La cámara ha tenido tanto éxito en su función de embellecer el mundo, que las fotografías, más que el mundo, se han convertido en la medida de lo bello” (2014b: 89). Sin embargo, esta belleza se consume: “Las fotografías crean lo bello y —tras generaciones de hacer fotografías— lo desgastan” (*ibidem*).

Este es el resultado de vivir en “el mundo de la imagen”, como dice Sontag, donde “una sociedad llega a ser ‘moderna’ cuando una de sus actividades principales es producir y consumir imágenes” (149). Pero en esta era moderna no solo se busca la belleza a través de imágenes, sino que el paradigma de belleza fotográfica también ha cambiado y, por tanto, el gusto fotográfico. Algo bello en el ámbito de la fotografía es algo “digno” de ser fotografiado. No importa especialmente lo que fotografiemos, puede ser un objeto cualquiera o incluso algo feo o repulsivo, lo que importa es que llame nuestro interés lo suficiente como para que le hagamos una foto. De este modo, el objeto pasa a ser algo “estético”. Esto ocurre no sólo en la fotografía, sino en otros ámbitos del arte como las galerías o museos: en el momento en el que un objeto cualquiera se introduce en una vitrina de cristal o en el marco de un cuadro, este adquiere una connotación estética, una nueva aura, como decía Benjamin. Marcel Duchamp inició toda una corriente vanguardista en torno a la recontextualización de objetos encontrados cuando en 1917 expuso en la Sociedad de Artistas Independientes el *ready-made* “Fuente”, un urinario extraído de su contexto, reapropiado y presentado como obra de arte, gesto transgresor que cambiaría para siempre lo que significa una obra de arte.

La fotografía acoge este fenómeno con gran entusiasmo y surgen nuevas exploraciones temáticas en la fotografía independientes de la tradición pictórica —aunque ya hubo precursores en la década de 1910 con el movimiento de la nueva objetividad y los trabajos de Man Ray y Constantin Brâncuși. De esta forma, se favorecen nuevas exploraciones temáticas y formales con el objetivo no solo de experimentar con las posibilidades del nuevo formato, sino de establecer una nueva actitud ante lo que se puede fotografiar. La fotografía ya no aspira a la belleza, al menos no en el sentido tradicional, sino que su principio será suscitar la curiosidad y captar la atención del espectador. Como remarca Barthes: “En un primer tiempo, la Fotografía, para sorprender, fotografía lo notable; pero muy pronto, por una reacción conocida, decreta notable lo que ella misma fotografía. El ‘cualquier cosa’ se convierte entonces en el colmo sofisticado del valor” (2020: 52). Entonces, desde una perspectiva

fotográfica, lo interesante sustituye la categoría de belleza: si es fotografiado es porque algo ha suscitado la atención del fotógrafo, por lo que lo ha de ser bello, incluso lo que no lo es en la realidad. Así lo expresa Sontag: “Algo feo o grotesco puede ser conmovedor porque la atención del fotógrafo lo ha dignificado” (2014b: 25).

Bajo esta perspectiva, la belleza ya no tiene tanto que ver con la contemplación armoniosa o el deleite, sino que se asemeja a una sociedad del espectáculo, a un *freak show*. Tanto Arbus como Sontag coinciden en que lo primero que se advierte de una persona es el defecto (Sontag, 2014b: 42), su distanciamiento de la norma. Así, el gusto fotográfico se enfocará en lo que suscita nuestra atención: el defecto, la diferencia, en otras palabras, la alteridad. Pero mientras que Arbus aprovecha este nuevo paradigma para reivindicar la alteridad, lo monstruoso, Sontag, desde su posicionamiento ético, ve esta disparidad de la norma como una existencia dolorosa en su marginalidad, comparando los sujetos retratados por Arbus “en diversos grados de relación inconsciente o ignorante de su dolor, de su fealdad” (Sontag, 2014b: 43) con un *grand guignol* (*ibidem*),<sup>22</sup> es decir, un espectáculo de horrores. Entendido de esta forma, el otro ante la cámara se percibe como un espectáculo.

#### 2.2.4. El sujeto fotografiado: el otro ante la cámara

A partir de los años 60, la fotografía empieza a interesarse por otro tipo de sujetos, que no son ya los de la fotografía de denuncia social: los campesinos pobres del sur en la Gran Depresión fotografiados por Waker Evans o los niños trabajadores en fábricas y minas que retrató Lewis Hine. Surge un interés por otro tipo de personas que viven en los márgenes de la sociedad: gays, lesbianas, transexuales, *drag queens* o “imitadores”, prostitutas, indigentes, personas con discapacidades mentales y físicas, enanos, gigantes, miembros del circo y prácticamente cualquier individuo que "salga de la norma". Sontag detecta este cambio expresándolo del siguiente modo: “La década de la obra seria de Arbus coincide con, y es muy propia de los años sesenta, la década en que los monstruos se hicieron públicos y se transformaron en un tema artístico seguro y aprobado” (2014b: 51).

Hemos de pensar la relación entre imagen y alteridad en el contexto histórico de los usos de la fotografía con relación al poder social. Como explica Gisèle Freund en *La fotografía como documento social*, los primeros usos de la fotografía han tenido una función social determinada. En la Francia del siglo XIX, “‘mandarse a hacer el retrato’ era uno de esos actos

---

<sup>22</sup> Sontag está haciendo referencia a Le Théâtre du Grand-Guignol, un teatro de París que fue muy popular por sus *shows* de terror naturalista. Se considera una referencia en el teatro del horror y el espectáculo gráfico y amoral.

simbólicos mediante los cuales los individuos de la clase social ascendente manifestaban su ascenso” (Freund, 1993: 13). La imagen fotográfica, de este modo, era un mecanismo para reafirmar el estatus social de la burguesía y una forma económicamente asequible de competir con la costumbre de mandar a hacer un retrato pictórico de la nobleza. De este modo, Freund confirma la estrecha relación histórica entre la evolución social y el retrato fotográfico y constata el valor social de la imagen fotográfica:

Más que cualquier otro medio, la fotografía posee la aptitud de expresar los deseos y las necesidades de las capas sociales dominantes, y de interpretar a su manera los acontecimientos de la vida social. (Freund, 1993: 8)

Si bien es cierto que la fotografía consolida y valida ciertas formas de vida social hegemónicas, no es el mismo caso en grupos marginalizados, oprimidos o disidentes de la norma social. Como hemos visto anteriormente, las imágenes fotográficas tienen el poder influir en la construcción de estereotipos a través de los modelos de propaganda de los medios de comunicación, que pueden contribuir a perpetuar la exclusión y opresión de estos colectivos. Incluso cuando la intención es concienciar o visibilizar el otro, como en el caso del fotoperiodismo, se puede caer en la estereotipación o el voyeurismo. En este sentido, Sontag pone de ejemplo la imagen colectiva que es creada desde Occidente de los países conocidos como “sur global”: “Por lo general, los cuerpos gravemente heridos mostrados en las fotografías publicadas son de Asia y África. Esta costumbre periodística hereda la antigua práctica secular de exhibir seres humanos exóticos; es decir, colonizados: africanos y habitantes de remotos países asiáticos eran presentados como animales de zoológico en exposiciones etnológicas organizadas en Londres, París y otras capitales europeas desde el siglo XVI hasta comienzos del XX” (2014a: 65). El cuerpo de la alteridad, de este modo, queda en nuestras conciencias en un estado de sufrimiento perpetuo, pues las únicas imágenes que consumimos son en su relación a la guerra, la hambruna o la miseria.

Los *freaks* suponen otro tipo de alteridad de la que también concebimos una imagen colectiva y una curiosidad morbosa. El otro supone lo desconocido, lo extraño, lo exótico, lo distante. A este propósito, Sontag pone sobre la mesa la cuestión del voyeurismo como preocupación ética principal, pues, para ella, estas personas son “dignas de lástima” (41) y no deberíamos considerar su existencia un espectáculo.<sup>23</sup> El sujeto fotografiado es una de las principales preocupaciones de Sontag, especialmente en *Ante el dolor de los demás*, ya que la

---

<sup>23</sup> Pero hay otra cuestión ética importante que Sontag no se planteó en su momento, la visibilización, que veremos más adelante en la propuesta de Maggie Nelson.



autora percibe que en la fotografía hay una “ansia de apropiarse de una realidad ajena” (2014b: 69), en particular, de una realidad en el sentido de realidad dolorosa. Esta es la principal acusación que la crítica norteamericana hará a la fotografía de Arbus, pues Sontag piensa a sus modelos como “víctimas” que han sido retratadas sin un “propósito compasivo” (41), es decir, con una mirada cruel y fría. A esto se añade la consideración de que, en la visión cruel de la fotografía, el otro no tiene agencia, o su agencia es puesta en un segundo término: el otro está para ser mirado y es pensado como incapaz de ver, “pues al otro [...] se le tiene por alguien que ha de ser visto, no alguien (como nosotros) que también ve” (2014a: 65).

Para Sontag, la cámara pone al sujeto fotografiado en una situación de vulnerabilidad: el otro queda *expuesto*. La pregunta está, entonces, en si el fotógrafo decide o no retratar con dignidad: “Ya antes de que se efectuara el desembarco en Francia [...] se habían difundido en algunas revistas las fotografías de las anónimas bajas estadounidenses, siempre postradas, cubiertas o con la cara vuelta al otro lado. Una dignidad que no se estima necesario conceder a los demás” (2014a: 64). Sin embargo, ¿cómo decidir lo que es un retrato que dignifica el sujeto y preserva su vulnerabilidad de la agresión intrínseca de la cámara y lo que no lo es? ¿Cómo determinar el criterio entre voyeurismo o visibilización, lo que Arbus llama “atención razonable”?<sup>24</sup> Es importante recordar que “fotografiar es conferir importancia” (Sontag, 2014b: 36), visibilizar lo que de otra manera no podríamos conocer. Comenta Arbus: “I really believe there are things which nobody would see unless I photographed them” (Musili, 1972: min. 28).

### 2.2.5. Crítica a Diane Arbus

El segundo capítulo de *Sobre la fotografía*, “Estados Unidos visto por fotografías, oscuramente”, está dedicado en su mayor parte a la elaboración de una diatriba contra la fotografía de Diane Arbus, a raíz de una exposición retrospectiva de su obra en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1972, un año después de su muerte. Sontag encuentra moralmente cuestionable la obsesión de Arbus por los *freaks*, que parece estar interesada solamente en fotografiar a gente de “aspecto extraño”, pero, sobre todo, a Sontag le preocupa la manera en la que se presentan los sujetos fotografiados, “sin el propósito compasivo que presuntamente debería perseguir dicho proyecto” (2014b: 41). Sontag considera que fotografiar

---

<sup>24</sup> Diane Arbus: “Mucha gente quiere que se le preste tanta atención, y además es una clase de atención razonable” (Sontag, 2014b: 186).

este tipo de personas, que califica de “gente patética, digna de lástima, y también repulsiva” (*ibidem*), debería conmover y suscitar compasión en el espectador. Sin embargo, Arbus presenta a sus modelos de tal manera que no es posible la lástima o la compasión, sino que en muchas ocasiones posan de manera alegre o en una actitud de aceptación hacia sus vidas, como en el caso de *Two Female Impersonators Backstage, NYC, 1961* [fig. 7]. De esta manera, Sontag se pregunta sobre los modelos de Arbus: “¿Se ven a sí mismos —se pregunta el espectador—, así? ¿Se dan cuenta de cuán grotescos son? Se diría que no” (43). Como hemos dicho, para Sontag, este tipo de realidades, de existencias, son dolorosas, por lo que cualquier tipo de representación de estas que no se enfoque en su exclusión y marginación y en las consecuencias que eso ha comportado en sus vidas, son un ejercicio de voyeurismo.

Sontag reprocha a Arbus no solo el perseguir la rareza, sino fotografiar de tal manera que todo se muestre como extraño, como anormal: “La cámara tiene el poder de sorprender a la gente presuntamente normal de modo que la hace parecer anormal. El fotógrafo selecciona la rareza, la persigue, la encuadra, la procesa, la titula” (42). Un ejemplo de esto es una de sus fotografías más famosas, *Child with Toy Hand Grenade in Central Park, NYC, 1962* [fig. 8] donde aparece un niño con una granada de juguete en la mano en una postura rígida e inusual que hace pensar al espectador que al niño le pasa algo. Sin embargo, este era un niño normal que estaba jugando ante la cámara, como se puede evidenciar por la hoja de contacto de la fotografía [fig. 9]. Arbus eligió expresamente esta fotografía por su aura de extrañeza; en este sentido, sí que buscaba la falta, incitando a sus modelos a posar. Sin embargo, no está claro si su intención era una voyeurista, ya que, como incluso Sontag reconoce, aunque rápidamente lo descarta, Arbus mantenía una relación con sus modelos: “Para persuadir a esa gente de que posara, la fotógrafa ha tenido que ganarse su confianza, ha tenido que trabar ‘amistad’ con ella” (46). Como hemos visto anteriormente, Arbus no solo estaba interesada en fotografiar *freaks*, sino también en conocerlos, conectar de una forma sincera, humana, pues ella se sentía identificada en cierto modo. La experiencia era tan importante como la fotografía:

Each photograph for Diane was an event. It could be said, although it could be argued, that for Diane the most valuable thing wasn't the photograph itself, the art object. It was the event, the experience. She was absolutely moved by every single event that took place and she would narrate them in detail. (Musili, 1972, min. 15)

Walker Evans dijo de Diane Arbus en 1969 que su estilo “está enteramente en su sujeto” (Colorado, 2014). No obstante, Sontag percibe que el tratamiento de estos sujetos persigue un “mensaje antihumanista” (2014b: 40): “La obra de Arbus no invita a los espectadores a

identificarse con los parias y las aparentemente desdichadas personas que fotografió. La humanidad no es ‘una’” (*ibidem*). Llega al extremo de decir que: “Lo que sucede con los sentimientos de la gente cuando ve por primera vez la película pornográfica de hoy en el barrio o la atrocidad que emiten por televisión esta noche no es tan diferente de lo que sucede cuando mira por primera vez las fotografías de Arbus” (48-49).

Sin embargo, hay algunas incongruencias en la crítica de Sontag, como veremos más adelante, pero que ella misma también menciona, como que Arbus sí tenía en mente evitar la explotación del sufrimiento ajeno: “Por mucho que le atrajeran la mutilación y la fealdad, jamás se le habría ocurrido a Arbus fotografiar a hijos de la talidomida o víctimas del napalm, horrores públicos, deformidades con asociaciones sentimentales o éticas” (50), “excluye a los sufrientes que presuntamente saben que están sufriendo, como las víctimas de accidentes, guerras, hambrunas y persecuciones políticas” (43). Pese a esto, Sontag no atribuye esta sensibilidad a un sentido moral, sino a una falta de interés por el periodismo ético y, en su lugar, una fijación por las “colisiones privadas y lentas” (44) de los sujetos.

Para Sontag, “cualquiera fotografiado por Arbus es monstruoso” (43), como en la fotografía *A Jewish giant at home with his parents in the Bronx, NYC, 1970* [fig. 10], en la que se presenta a un gigante judío con sus padres en casa, pero “los padres parecen enanos, tan desproporcionados como el enorme hijo encorvado sobre ellos bajo el techo de un salón” (43). Es claro que el consentimiento de esta fotografía, pues Arbus fue invitada a la casa, entonces, el problema moral para Sontag no es tanto, o exclusivamente, *qué* se fotografía sino *cómo*. La forma en la que Arbus encuadra y selecciona, su estilo, es lo que dota a las fotografías de esa aura de angustia o malestar, de que hay algo que no está del todo bien:

La insistente uniformidad de la obra de Arbus, aun cuando se aleja de sus temas prototípicos, muestra que su sensibilidad, armada con una cámara, podría insinuar angustia, retorcimiento, enfermedad mental con cualquier tema. Hay dos fotografías de bebés llorando; los bebés parecen trastornados, dementes. (42)

Sontag explica que este efecto inquietante es el resultado de un acercamiento extremo de la cámara, que “no permite al espectador mantener la distancia” (41), lo que para ella constituye una agresión al público.<sup>25</sup> Para Sontag, la visión de Arbus es cruel, fría, es una respuesta “reactiva contra el decoro, contra lo aprobado. Era su manera de decir a la mierda con *Vogue*, a la mierda con la moda, a la mierda con lo bonito” (51). Continúa Sontag con un análisis de

---

<sup>25</sup> En *Ante el dolor de los demás* Sontag vuelve a verbalizar la falta de distancia que constituye el hecho fotográfico: “La cámara aproxima al espectador, demasiado” (2014a: 58).

la psicología de Arbus atribuyendo aspectos de su vida como su depresión y su infancia privilegiada de clase burguesa judía<sup>26</sup> como motivos para “su rebelión contra lo público (como ella lo vivía), convencional, seguro, tranquilizador —y tedioso— en pro de lo privado, oculto, feo, peligroso y fascinante” (53).

En la crítica a Arbus de Sontag se concentran todos los elementos de la fotografía como “visión cruel”. Es posible que su interés por el mundo marginal tuviese como objetivo “mostrar algo más simple: que hay otro mundo” (42), sin embargo, su forma fotográfica indica una tendencia a la estetización, al embellecimiento del mundo a través de lo interesante, lo que llama la atención, los sujetos que lo habitan, es decir, los *freaks*: “Al fotografiar un submundo espantoso (y un supramundo desolado y plástico), no tenía intención de iniciarse en el horror vivido por los habitantes de esos mundos. Debían seguir siendo exóticos, y por lo tanto ‘geniales’” (49). De esta manera, Sontag considera a Arbus como una superturista que va en busca de elementos exóticos con los que compilar imágenes de realidades dolorosas, procurando así una experiencia a través de la cámara.

Así, lo que en definitiva perturba más en las fotografías de Arbus no es en absoluto el tema sino la impresión acumulativa de la conciencia de la fotógrafa: la percepción de que lo presentado es precisamente una visión privada, algo voluntario. Arbus no era una poeta que ahonda en sus entrañas a fin de enunciar el dolor propio sino una fotógrafa que se aventura en el mundo para *compilar* imágenes dolorosas (47).

Para Sontag, la clase social de Arbus es un factor que ineludiblemente estructura su mirada, por lo que “la visión de Arbus siempre es desde fuera” (49) y, al ser ajena a los mundos que retrata, su cámara siempre fotografía lo desconocido, que se presentan como “meros *objets trouvés*” (53). La cámara actúa como licencia, como pasaporte a este mundo desconocido para las clases privilegiadas, y, de este modo, “para Arbus, el modo de procurarse una experiencia, y adquirir por lo tanto una percepción de realidad, era la cámara. Experiencia significaba, ya que no adversidad material, al menos adversidad psicológica: el impacto de zambullirse en prácticas que no pueden ser embellecidas, el encuentro con lo tabú, lo perverso, lo maligno” (50). Como defenderemos a continuación, hay ciertas incongruencias en esta crítica a Arbus, que parten no solo de considerar a los modelos “víctimas” que han de ser protegidas del objetivo de Arbus, sino también con los presupuestos teóricos que ha planteado Sontag. Sorprende que, aunque Sontag se retractó de ciertas afirmaciones de *Sobre la fotografía* en sus

---

<sup>26</sup> “El interés de Arbus en los monstruos expresa un deseo de violar su propia inocencia, de socavar su sensación de privilegio, de aliviar su frustración por sentirse segura” (50).

libros posteriores, su crítica a Arbus nunca fue revisada, lo que supuso que toda la subsiguiente crítica a Arbus estuviera marcada por este juicio severo que formuló la mirada de Sontag.

### 3. NUEVAS PERSPECTIVAS EN TORNO AL RETRATO *FREAK*: MÁS ALLÁ DE SONTAG Y EL SILENCIO DE LA FOTOGRAFÍA

#### 3.1. *Repensar Sontag: las propuestas de Maggie Nelson y David Davies*

*La fotografía es una herramienta para tratar con cosas que todos conocen pero a las que nadie presta atención.*

—Emmet Gowin  
(citado en Sontag, 2014b: 196)

Desde la publicación de *Sobre la fotografía* en 1977, distintos críticos se han dispuesto examinar el trabajo fotográfico de Arbus bajo nuevas posibilidades conceptuales que se distanciasen del posicionamiento de Sontag. Estas nuevas voces —cansadas de leer, por un lado, los mismos artículos que regurgitaban las ideas de Sontag y, por otro lado, los que elogiaban y mitificaban la figura de Arbus como una nueva Sylvia Plath<sup>27</sup>— se han propuesto reexaminar su obra fotográfica desde perspectivas renovadas, muy atentas de no caer en la crítica biografista, encomiosa o indulgente, pero evitando también trasladarse al otro extremo, a la crítica exacerbada de Sontag. Maggie Nelson y David Davies son dos de los críticos que, más recientemente, se han mostrado escépticos ante las recriminaciones de Sontag sobre Arbus, lo que no comporta necesariamente una defensa de Arbus o de la fotografía sin ética, pero sí que supone una reevaluación de los preceptos teóricos de Sontag, su actualidad y las circunstancias en las que estos se aplican.

En su ensayo *The Art of Cruelty*, Maggie Nelson piensa la obra de Arbus desde el punto de vista del legado fotográfico de colectivos que han sido ignorados u olvidados tanto por el ámbito artístico como en el fotoperiodismo, más interesado por retratar las desigualdades socioeconómicas de la sociedad norteamericana (Evans, Hine, Dorothea Lange) o el periodismo de guerra. El legado de Arbus —similar al de Brassai, en este sentido— supone un aporte fotográfico inigualable, permitiendo una comprensión más profunda de la historia de diferentes colectivos como lesbianas, gays, *drag queens*, y otros colectivos oprimidos e

---

<sup>27</sup> Judith Goldman es una de las primeras críticas en detectar esta mitificación de Arbus y el tipo de pereza crítica que rodeaba a su obra. Ya en 1974 describe este suceso como una especie de cultismo: “Cultism is easy and hard to avoid. The ‘Sylvia Plathisms’ that now decorate the Arbus legend and hang from it like purple hearts are harder still to circumvent” (Goldman, 1974: 30).

invisibilizados. Como ya hemos discutido, la visibilidad del otro a través del registro de la cámara tiene sus aspectos negativos. Sin embargo, el valor de estas fotografías ha ido creciendo a medida que la representación y la visibilidad han ido adquiriendo importancia como valores sociales en la actualidad. Ser visible, estar presente en los medios y en la conversación colectiva, es indispensable para alcanzar un mayor estatus social y político, como bien percibe Freund al examinar los orígenes de la fotografía. El retrato fotográfico está relacionado desde su origen con el estatus social y tiene una función social: la necesidad de representarse a uno mismo, de “hacerse valer”. Si hay un lado oscuro de la fotografía, esa “ansia de apropiarse de la realidad” y del otro que decía Sontag, también existe un lado positivo: la atención como forma de reclamar tu presencia en el mundo, de entrar en la conciencia colectiva, que ahora es más fácil de percibir que en la época en que Sontag escribió su crítica. Los efectos que ha tenido esta visibilidad en la normalización de la diferencia se manifiestan en el choque que nos provoca leer las declaraciones de Sontag sobre estos individuos, que ella considera “dignos de lástima”, como ya hemos comentado. Según Nelson, “in retrospect, it seems clear that the problem lies more in Sontag’s standards than in Arbus’s alleged cruelty” (2011: 42).

No obstante, Nelson tampoco defiende a aquellos críticos que encubren la crueldad que a veces surgía en Arbus como honestidad.<sup>28</sup> Según Nelson, la incapacidad de muchos críticos para comprender la mirada de Arbus se debe, en parte, a la errónea equivalencia que se establece entre “frialidad” y “honestidad”, es decir, ser cruel con el pretexto de “mostrar la realidad” o “decir las cosas cómo son en realidad”, lo que Nelson nombra “the brutality of fact” (2011: 141). Para Nelson, Arbus no revela una verdad<sup>29</sup>, sino que nos muestra su particular visión: figuras de Arbus (“Arbus figures” (143)) y nada más. Lo paradójico de su obra reside en la habilidad de Arbus para comunicar “quite a bit about the human animal in its freakiness, loneliness, absurdity, or abstruse ecstasy” al mismo tiempo que su trabajo se mantiene como “products of [her] notoriously particular view of the world” (144). Pensar la obra de Arbus, o de cualquier artista, en términos de “revelación de una verdad” es reducir su expresión artística, su voluntad de forma. El arte ha de salir de estos marcos conceptuales para alcanzar la mayor potencialidad expresiva. De lo contrario, “we remain locked in a moralistic paradigm that doesn’t even begin to engage art’s most exciting provinces” (Nelson, 2011: 139). Estas “Arbus

---

<sup>28</sup> Arbus nunca escondió la crueldad que habitaba en ella, ni la hizo pasar por honestidad. Sobre fotografiar a su padre muerto dijo lo siguiente: “And I photographed him then which was really cold [...] But I suppose there is something somewhat cold in me” (citado en Nelson, 2011: 142).

<sup>29</sup> Nelson crítica la concepción del arte como un medio de obtención de verdad: “But to approach works of art or literature with the hope that they might deliver a referendum on truth, or provide access to Truth-truth, is to set up shop on a seriously faulty foundation” (2011: 139).

figures” no solo dependen del estilo de la fotógrafa, sino que los modelos —a través de elementos connotativos como la pose, la mirada, el reconocimiento de la cámara— son capaces de modificar el mensaje de la fotografía. Pues, para Barthes, estos detalles constituyen el *punctum* de la fotografía y, a partir de los ejemplos que aporta Barthes, el *punctum* suele ser un elemento que el fotografiado contribuye a la imagen: la posición de los brazos, el brillo en los ojos, sus gestos, la manera en que su ropa se amolda sobre sus cuerpos. Como hemos visto anteriormente, en la pose y la actitud de la travesti de *Transvestite on a couch, NYC, 1966* [fig. 5] y *Transvestite with a torn stocking, NYC, 1966* [fig. 6] se definen dos retratos totalmente distintos, hasta el punto de parecer una persona distinta. La segunda fotografía es mucho más íntima y personal en comparación con la primera, como si nos adentráramos en el mundo interior y la percepción que tiene la modelo de sí misma. En este sentido, el sujeto fotografiado tendría un papel fundamental, que escapa del dominio de la visión del fotógrafo. Esto tiene que ver con lo que Arbus nombra “la brecha entre intención y efecto” (Musili, 1972: min. 6), la imprevisibilidad inherente a la fotografía, que escapa del control de la visión subjetiva, y que es lo que más intriga a Nelson:

Whatever Arbus’s stated intent, the fascination of her work for me is less about her ability to capture “what something really looks like”, and more about its capacity to reveal how that “something” changes per frame —how many conflicting truths there might be within a singular frame, moment, or person. (2011: 142-143)

Por su parte, David Davies enmarca su análisis no desde el tipo de personas que se retratan, sino desde los modos en los que se representan: “What Sontag finds morally questionable in Arbus’s work is not simply that the chosen subjects are suffering or troubled. Rather, it is the manner in which such subjects are presented” (2008: 217). Es decir, Davies considera que la crítica de Sontag a Arbus se sustenta en una pregunta por la fotografía como arte de representación visual, donde aparece el error de Sontag al no distinguir entre el sujeto de una imagen fotográfica y su representación: “Sontag’s error, I think, is that she both relies upon yet fails to properly respect the distinction [...] between the subject of a photographic image [...] and the manner in which that subject is represented” (2008: 220).

Davies parte de la ontología objetiva de la imagen fotográfica que defienden André Bazin y Roger Scruton para cuestionar el estatus de la fotografía como medio artístico de representación visual: “The supposed ‘transparency’ of the photographic medium has been claimed by some to be incompatible with the idea that photography, like painting, can be a representational visual art” (2008: 213). Al pensar la fotografía como una reproducción

objetiva de la realidad, estos teóricos descalifican la visión del fotógrafo y su interpretación del mundo, que se expresa tanto a través de la elección de temas (contenido) como a través de su manipulación del medio (forma). Como ya hemos visto, Sontag expone la falsedad de este pensamiento, pues “although there is a sense in which the camera does indeed capture reality, not just interpret it, photographs are as much an interpretation of the world as paintings and drawings are” (citado en Davies, 2008: 215). Sin embargo, bajo esta premisa, hemos de examinar la obra de Arbus no en términos de los sujetos que se retratan sino de la manera en la que se representan estos sujetos, pues, como remarca Davies, “once we allow that distinction to be made, and once we accept that a properly artistic interest in a photographic image concerns itself not with the subject but with the manner of representation of the subject, it is clear that, if our interest in looking at Arbus’s images is artistic—and their being displayed in art galleries suggests that it usually is— then our response is to be explained not in terms of the subjects, abstractly construed, but in terms of how those subjects are represented in the image” (2008: 220-221).

Por tanto, siguiendo esta lógica, la dimensión ética de la fotografía se encuentra en la interpretación del fotógrafo y el trato con sus sujetos. No obstante, tal como admite Sontag, los sujetos que ella califica de patéticos y repulsivos no es la imagen que refleja Arbus, sino que ella los representa de un modo que muestra su dignidad. Arbus no los retrata desde una posición de superioridad ni condescendía, sino todo lo contrario: en sus fotografías se aprecia su deseo por conocer y participar en sus modos de vida, como en el caso de *Female impersonators in mirrors, NYC, 1958* [fig. 11] o *Female impersonator holding long gloves, Hempstead, L.I., 1959* [fig. 12]. *Two Female Impersonators Backstage, NYC, 1961* [fig. 7] nos muestra dos *drag queens* entre bastidores sonriendo y compartiendo un momento de diversión y cercanía. El momento es íntimo y vulnerable, pero Arbus retrata a los modelos de una manera en que no los vulnera, sino que parte del respeto. Entonces, cuando Sontag los califica como “dignos de lástima”, Davies detecta una suposición subyacente por parte de Sontag: que estos sujetos merecen nuestra compasión, nuestra lástima, pero solo si reconocen visiblemente la repulsión que nos provocan. De no ser así, el fotógrafo se estaría recreando cruelmente en su sufrimiento y otredad. Davies piensa que este razonamiento no concuerda con el trato que mantenía Arbus con sus modelos, como ya hemos visto anteriormente, y subraya que:

The more one reads Arbus’s personal papers, comes to learn about her personal and professional life, and looks at the full range of her photographic oeuvre, the less plausible, or, where plausible, the less relevant Sontag’s more speculative criticisms become. (2008: 219)



Por último, Davies encuentra otros aspectos en la crítica de Sontag que han dificultado la lectura posterior de la obra de Arbus, como sus comentarios sobre la infancia privilegiada de Arbus en un intento de crítica biografista<sup>30</sup> —que atribuye a la tendencia de ciertos críticos por psicoanalizar a Arbus, práctica que continúa haciéndose<sup>31</sup>. También le recrimina el hecho de que, aunque la reconociera, Sontag restara importancia al tipo de relación consensuada que Arbus mantenía con sus modelos<sup>32</sup>, como Davies recuerda: “[She] insisted not only that the subjects consented to publication of the image, but also that they were made fully aware of the general thematic material with which their images were to be associated” (2008: 225). Para concluir, Davies subraya la importancia de visitar el trabajo de Arbus más allá de Sontag y de sacudir la capa de polvo crítico que ha recubierto su fotografía, la cual nos impide encontrarnos a solas con la imagen, en su silencio y en su elocuencia, dejando que hable por sí misma.

In conclusion, then, I think we should resist the sort of moral questioning of Arbus’s work that takes its lead from Sontag’s criticisms. [...] It is time that Arbus’s visually arresting images and experimentation with the medium are freed from the cloud of ethical suspicion, so that, as Doon Arbus says, we can encounter those images “in the eloquence of their silence”. (2008: 227)

### 3.2. “El secreto del secreto”: lo que puede decir una fotografía

*A photograph is a secret about a secret. The more it tells you the less you know.*  
—Diane Arbus  
(citado en Raymond, 2019: 140)

Ante la embestida de interpretación y teoría que ha asaltado la obra de Arbus, quizá haya sido su hija, Doon Arbus, la que mejor haya entendido la lección que enseñó Sontag en “Contra la interpretación” (1966): dejar que las obras hablen por sí mismas sin el embalsamamiento de paratextos teórico-críticos que se imponen como el “auténtico significado” de estas. Es por ello que Doon decidió recopilar el trabajo de su madre en *Revelations* (2003) con la menor presencia

---

<sup>30</sup> Cf. la nota 26.

<sup>31</sup> “Once again, it is worth noting that this sort of psychoanalytic approach to Arbus is still prevalent in the critical response to her work” (Davies, 2008: 218).

<sup>32</sup> Nelson también crítica a Sontag por no valorar este aspecto, negando la agencia del modelo en su retrato, pues para ella “consent and warning are not acquiescences to arbitrary, repressive notions of decorum or authority. Rather, they are space-makers, and they allow for the very possibility of voluntary submission or emancipation” (2011: 116).

posible de comentario interpretativo, siendo su intención dejar morir toda la especulación hermenéutica que había perseguido la obra de Arbus hasta el momento, y así permitir que “anyone encountering the photographs could meet them in the eloquence of their silence” (citado en Davies, 2008: 219).

Barthes decía que “la fotografía debe ser silenciosa” (2020: 71), ya que, de esta manera, el *punctum*, el detalle de una fotografía que nos punza, podía llegar hasta nosotros: “La foto me conmueve si la retiro de su charloteo ordinario: ‘Técnica’, ‘Realidad’, ‘Reportaje’, ‘Arte’, etcétera: no decir nada, cerrar los ojos, dejar subir solo el detalle hasta la conciencia colectiva” (71-72). Sin embargo, a veces es difícil comprender lo que nos puede decir una fotografía por diferentes motivos, empezando por la dificultad de establecer un lenguaje de la imagen. Cuando Bazin afirmó en 1945 que el cine era un lenguaje (1990: 30), lo expresaba en contraposición a la imagen fotográfica, que es incompatible en su objetividad (su referencialidad con lo real) con el signo y en su condición estática con la producción de un sistema lingüístico. Cuatro décadas más tarde, Barthes reformula el problema del lenguaje en la fotografía en relación al estilo compositivo, que se configuraría a partir de los *elementos retóricos* o *elementos de connotación* de la imagen, como explica Joaquim Sala-Sanahuja:

La imagen fotográfica es la reproducción analógica de la realidad y no contiene ninguna partícula discontinua, aislable, que pueda ser considerada como signo. Sin embargo, existen en ella elementos retóricos (la composición, el estilo...), susceptibles de funcionar independientemente como mensaje secundario. Es la connotación, asimilable en este caso a un lenguaje. Es decir: es el estilo lo que hace que la foto sea lenguaje. (Barthes, 2020: 18)

De esta forma, Barthes detecta en el estilo de la fotografía una potencia reflexiva, pues el lenguaje permite la reflexión, de modo que no solo la fotografía puede decir, sino que puede pensar subversivamente:

En el fondo la Fotografía es subversiva y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es *pensativa*. (2020: 56)

Por otro lado, a diferencia de Barthes, Sontag observa dificultades para conciliar la reflexión con la inmediatez de la imagen. La autora distingue claramente entre mirar y pensar como dos acciones que no pueden ser simultáneas, o que, por lo menos, necesitan cierta distancia. La fotografía puede mostrarnos o, por lo menos, invitarnos a imaginar cómo sería vivir una situación no conocida (como la guerra, por ejemplo), sin embargo, insiste en que es

necesario “apartarse y reflexionar” (Sontag, 2014a: 100). Para Sontag, el acto de pensar necesita una distancia de su objeto de reflexión, por lo que la imagen, para ser pensativa, tendría que tener un distanciamiento del objeto fotografiado. Como se ha visto anteriormente, uno de los motivos de la crítica de Sontag a Arbus consiste en el no guardar este espacio: “las fotografías [de Arbus] no permiten al espectador mantener la distancia” (2014b: 41). Sontag recibe esta falta de distancia como una “agresión al público”. Para Sontag, la cercanía de sus retratos —su forma particular de representar— invalida cualquier potencialidad reflexiva que pudieran contener al considerarla un intento de “compilar imágenes dolorosas” (2014b: 47) y hacer un espectáculo de ellas. Como ya hemos argumentado en el apartado anterior, esto tiene más que ver con la percepción de Sontag que la de Arbus.

Como ya hemos discutido, Sontag no es capaz de superar la angustia provocada por la visión fotográfica, de la que Barthes también expresó sus preocupaciones: la experiencia de inautenticidad ante la cámara (“me convierto verdaderamente en espectro” (34)), el nuevo valor social de la privacidad (“lo privado consumido públicamente” (110)) y la exposición de la vulnerabilidad humana (“enunciar la interioridad sin revelar la intimidad” (*ibidem*)). Sin embargo, Barthes consigue sobrepasar estas inquietudes para encontrar la fuerza subversiva de la imagen fotográfica: la crueldad de la visión fotográfica es pensativa, nos descubre su noema: “lo real en el pasado: lo pasado y lo real al mismo tiempo” (2020: 96), es decir, que *esto ha sido*. Para Barthes, la pensatividad de una imagen depende de dos elementos: el silencio y el *punctum*. En contraposición al *studium* —que sería la extensión del campo de la fotografía y que suscitaría una especie de interés general, pero sin perturbarlos—, el *punctum* es el elemento de la imagen que equivaldría a un pinchazo, una herida, una puntuación que nos atraviesa: “es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)” (2020: 46). El *punctum* es solo un detalle, pero tiene un poder expansivo: puede llenar toda la fotografía y cambiar el mensaje de la imagen. Sin embargo, solo en el silencio, en la quietud, podemos apreciar el *punctum*, ya que, como puntualiza Barthes, es necesario poder mirar la imagen con calma<sup>33</sup>, pensarla en el silencio e incluso cerrar los ojos, pues cerrar los ojos es hacer hablar la imagen en el silencio.

Según Lisette Model, Arbus perseguía este silencio, esta quietud: “She said once to me she wanted to have stillness in her photographs” (Musili, 1972: min 12). Tal vez, debamos

---

<sup>33</sup> En el cine esto no es posible debido a la voracidad con la que se suceden las imágenes. Si para Bazin el cine es un lenguaje, para Barthes este no piensa nada: “¿Es que acaso el cine añade algo a la imagen? No lo creo; no me deja tiempo: ante la pantalla no soy libre de cerrar los ojos; sino, al abrirlos otra vez no volvería a encontrar la misma imagen; estoy sujeto a una continua voracidad; una multitud de otras cualidades, pero nada de *pensatividad*; de ahí, para mí, el interés del fotograma” (2020: 72).

sumergirnos en su quietud, en sus silencios, para encontrar su poder subversivo, su *punctum*, y descubrir los secretos que nos intenta comunicar.

### 3.2.1. El retrato *freak*

*Arbus shows us our own otherness.*

(Raymond, 2019: 140)

¿De qué manera piensan las fotografías de Arbus y qué secretos nos revelan? Para responder a esta pregunta, hemos de tener en cuenta que hay diferentes visiones que se imponen en un retrato fotográfico, diferentes imaginarios que se cruzan, como explica Barthes:

La Foto-retrato es una empalizada de fuerzas. Cuatro imaginarios se cruzan, se afrontan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte. (2020: 41-42)

La mirada es una revelación de lo que vemos, pero también de cómo lo vemos, y esta visión queda retratada en la fotografía junto con el sujeto. Diane Arbus definió su visión como una mirada que se aleja de la normalidad: “I am like someone who gets excellent glasses because of a slight defect in eyesight and puts Vaseline on them to make it look like he normally sees [...] It doesn't seem sensible but somehow I think it's right” (citado en Nelson, 2011: 143). Su mirada es defectuosa, pero, al mismo tiempo, a través del medio fotográfico, alcanza un estado de clarividencia. La mirada de Arbus está alterada, pero no está interesada en ser filtrada o normalizada; al contrario, en la turbación de su mirada se encuentra su potencial artístico: “I work from awkwardness”, afirmaba Arbus sobre su proceso artístico (Musili, 1972: min. 21).

Al mirar los retratos de Arbus, el espectador experimenta una sensación de disconformidad, de inquietud, que es fruto de su particular estilo fotográfico. En sus retratos se captura un elemento misterioso que nos perturba, una presencia de lo *uncanny*,<sup>34</sup> o, en términos de Benjamin, un aura. Walter Benjamin define el aura como “la manifestación irrepetible de una lejanía, por cerca que pueda hallarse” (Benjamin, 2005: 101), haciendo referencia a la pérdida de la experiencia aurática de la obra de arte en la era moderna de la reproductibilidad

---

<sup>34</sup> Claire Raymond se apoya en este término freudiano en su libro *The Photographic Uncanny* y afirma que: “Photography is the art of the return and, hence, the art of the uncanny. [...] The uncanny is always a form of return, whether or not that return is erotic. Return, for Arbus, is depth, a quest” (2019: 140-141).

mecánica. El modo de existencia aurático de la obra de arte ha perdido su función ritual a partir de la reproductibilidad técnica en la era moderna, es decir, la experiencia del arte en su autenticidad, observar el original en un aquí y ahora concretos e irrepetibles. Sin embargo, la reproducción técnica en la fotografía y el cine no afecta de igual manera que en las obras literarias o pictóricas, ya que esta no es una condición extrínseca a su producción, sino que se basa en ella (2005: 102). Es por esto que no tiene sentido preguntarse por el “original” en la fotografía: el propósito del negativo es su reproducción mecánica, no tiene una función ritual de autenticidad.<sup>35</sup> Entonces, el aura de la fotografía ha de estar vinculada a otra cosa: para Claire Raymond, en Arbus el aura está vinculada con lo *uncanny*, con lo perturbador, lo monstruoso, lo *freak*:

Arbus’s photographs carry auratic presence, if one follows Benjamin’s development of the term [...]. As images, Arbus’s works are singular. Her twins will stop you in your tracks so compelling is the photographer’s vision. But you can get this “aura” from a reproduction of her original print. Its force emerges from the image as such and not merely from the original print that she made. (2019: 144)

Raymond argumenta que la fuerza aurática de las fotografías de Arbus emerge de su estilo fotográfico. De igual forma lo pensaba Benjamin: “lo que sigue siendo decisivo en fotografía es la relación del fotógrafo con su técnica” (2005: 37). La técnica del *snapshot*, la orientación de la luz y el uso del flash, la disruptividad compositiva, la construcción de espacios, etc., son elementos estilísticos que conforman la estética particular de Arbus, de la que surge el aura de extrañeza que envuelve sus fotografías, que podríamos llamar un aura *freak*. Esta aura *freak*, que revela a cualquiera como monstruo, no proviene de los modelos, ni siquiera de lo que Arbus piensa de los modelos (y este fue el error de Sontag), sino que tiene que ver con su estilo fotográfico, la configuración artística de sus retratos. Por ejemplo, en *Girl in a Shiny Dress, 1967* [fig. 13], el uso de la luz y del flash, marca distintiva de su estética,<sup>36</sup> consigue transmitir esa aura *freak*. En la vida real, no pensaríamos que la modelo es una *freak* ni habría un motivo para ello, pero, a partir de la técnica fotográfica de Arbus, el aura *freak* enmarca su retrato.

---

<sup>35</sup> Es preciso matizar que, en contraposición con la era actual de la imagen digital, la fotografía analógica conserva resquicios de esta experiencia aurática, al mantener un negativo material (y no virtual) que sirve como original.

<sup>36</sup> Goldman atribuye la composición narrativa al uso de la luz: “Light is crucial to the narrative of the frontal compositions Arbus favored. Where light hits sets and activates the scene, controlling the picture’s story. And it was, I think, Arbus’ handling of light that made her narrative so dark and overpowering” (1974: 33).

La pensatividad de los retratos *freaks* que construye Arbus reside en el rostro del otro. Pues es, a partir del otro que se desvela nuestra propia alteridad: “Arbus shows us our own otherness” (Raymond, 2019: 140). Para Dorothea Lange, “todo retrato de otra persona es un ‘autorretrato’ del fotógrafo” (citado en Sontag, 2014b: 122). Pero también es un autorretrato del espectador y de sus presunciones y creencias. Y este fue el caso de Sontag, que atribuyó sus propios juicios morales a la visión de Arbus, cuando lo que realmente hizo Arbus fue alzar un espejo al espectador. Como dijo Les Levine:

El Arte de la Cámara tiene que estar completamente despojado de lógica. El vacío de la lógica tiene que estar allí para que el espectador le aplique su lógica propia y la obra, en realidad, se haga ante los ojos del espectador. Para que se transforme en un reflejo directo de la conciencia, lógica, moral ética y gusto del espectador. (Citado en Sontag, 2014b: 189)

En los retratos de Arbus, la fotografía se revela como un espejo de nuestra mirada, tal como ocurre en la fotografía *Inadvertent Double Exposure of a Self-portrait and Images from Times Square, NYC, 1957* [fig. 14],<sup>37</sup> en la cual podemos ver el rostro de la fotógrafa mirando al mismo tiempo que fotografía una mujer en Times Square. En este autorretrato accidental a partir de una doble exposición, Arbus también nos está diciendo que hay una relación entre la imagen del otro y nuestra propia alteridad. En el retrato del otro, es posible un reflejo de nuestra propia identidad:

En el rostro del otro se reconoce la propia identidad: variable, inestable, fracturada. Hay una estrecha relación entre la construcción del individuo y la presencia inmediata del otro, y de lo otro de uno mismo, una doble apertura hacia la alteridad; relación compleja y no necesariamente idílica, agradable y armónica, más bien es un encuentro en el que el otro y lo otro se muestran, y al mismo tiempo se ocultan; nos afirman y al mismo tiempo nos inquietan e interrogan. (Ocampo Ramírez, 2013: 26).

Ante todo, Arbus reivindica esta inquietud, esta interrogación, sobre nuestra propia monstruosidad a través de su fotografía. Nos recuerda que el otro retratado también nos mira, nos devuelve la mirada de manera desafiante, y que su monstruosidad solo es tan extraña como los ojos desde la que se mira. Tal como dijo John Berger, “nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos” (2000: 14).

---

<sup>37</sup> Esta fotografía es la portada de su libro póstumo *Revelations* (2003), editado por su hija Doon.

#### 4. CONCLUSIONES

En su ensayo “Contra la interpretación”, Susan Sontag expresó la necesidad de dejar hablar la obra de arte por sí sola, sin encapsularla en significados cerrados, sin dividirla entre forma y contenido: “Our task is to cut back content so that we can see the thing at all” (2009: 14). El objetivo de este trabajo no ha sido atrapar la obra de Arbus en nuevos significados cerrados, contenerla en conclusiones. Tampoco ha sido defenderla contra toda crítica. Hay un elemento de oscuridad en Arbus, pues nos confronta con lo que no queremos ver, no solo por las sensaciones que nos puede suscitar la imagen del otro, sino porque esa mirada se vuelve hacia nosotros, como un bumerán:

Each picture acts like a visual boomerang; freaks and lonely people scare us into looking first at them and then back at ourselves. Arbus' camera reflected the visual confrontations we choose not to have, the appearance of horrors that stop us but are hard to see. That is never easy. (Goldman, 1974: 30)

Sin embargo, el potencial pensativo de las imágenes de Arbus solo se puede advertir si emancipamos su obra de la perspectiva crítica que la ha perseguido desde Sontag, permitiendo que diga sus secretos en la “elocuencia de su silencio”. Como hemos visto a lo largo de este trabajo, nuevas perspectivas en torno a la representación de la alteridad y nuevas voces críticas como las de Maggie Nelson y David Davies, entre otros, nos han ofrecido una reconsideración de las posibilidades del medio fotográfico con las que repensar Sontag y detectar qué aspectos de su crítica a Arbus son producto de la imposición de su mirada. Tal vez no sea posible “enunciar la interioridad sin desvelar la intimidad”, como decía Barthes, y que la representación del sujeto en la fotografía pase por una apropiación, una violencia, pero también es cierto que la cámara nos permite ver lo oculto, lo que esta sociedad se niega a ver. La fotografía de Arbus nos recuerda aquello que dijo Platón, que “a thing is not seen because it is visible, but conversely, visible because it is seen” (citado en Arbus, 2003: 18).

Este es el doble filo de la cámara. Sontag nos advirtió de su lado oscuro, pero, como dijo Barthes, la cámara oscura también es una cámara lúcida, que nos revela la imagen del otro. En los retratos *freak* de Arbus se explora la relación entre imagen y alteridad y se constata la intención de Arbus de crear un aura *freak* a través de su técnica y estilo fotográficos, mostrándonos a todos como monstruos y reivindicando que la diferencia deje de ocultarse.

## 5. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Arbus, D. (2003) *Revelations*. Random House.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós.
- (2020). *La cámara lúcida*. Paidós.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Kairós.
- Bazin, A. (1990). Ontología de la imagen fotográfica. En *¿Qué es el cine?* (p. 23-32). Rialp.
- Bellamy, A. (2019). *Fotografía analógica. Manual de consulta para disparar con película*. Gustavo Gili.
- Benjamin, W. (2005). *Sobre la fotografía*. Pre-Textos.
- Berger, J. (2000). *Modos de ver*. Gustavo Gili.
- Browning, T. (Director) (1932). *Freaks* [Film]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Colberg, J. (2018). Diane Arbus' Cruel Gaze. *Conscientious Photography Magazine*.
- Colorado, O. (2014). Diane Arbus. La princesa rota. *Oscar en Fotos*.
- Davies, D. (2008). Susan Sontag, Diane Arbus, and the Ethical Dimensions of Photography. En G. Hagberg (Ed.), *Art and Ethical Criticism* (p.211-228). Blackwell.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Manantial.
- Ellison, R. (1995). *Invisible Man*. Vintage International.
- Epstein, A. (2016). *Attention Equals Life: The Pursuit of the Everyday in Contemporary Poetry and Culture*. Oxford University Press.
- Freund, G. (1993). *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili.
- Glamour Daze. (2019, 6 de junio). *How to be Pretty - 1940's Guide for High School Girls*. [Video] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=NdzJfiQSh7c&t=196s>
- Goldman, J. (1974). Diane Arbus: The Gap between Intention and Effect. *Art Journal*, 34 (1), 30-35. <https://doi.org/10.2307/775864>
- Gross, F. (2012). *Diane Arbus's 1960's: Auguries of Experience*. University of Minnesota Press.
- Herman, E., y Chomsky, N. (1988). *Manufacturing Consent. The Political Economy of the Mass Media*. Pantheon Books.
- Higonnet, A. (2016). Diane Arbus And The Power Of Cruel Art. *Public Books*.
- Holloway, S. (2021). Diane Arbus: Looking Evil in the Eye. *Varsity*.
- Levi Strauss, D. (2003). The Highest Degree of Illusion. En *Between the Eyes: Essays on Photography and Politics* (p. 182-185). Aperture.



- Musili, J. (Director) (1972). *Masters of Photography: Diane Arbus* [documental]. Creative Arts Television. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=Q\\_0sQI90kYI&t=698s](https://www.youtube.com/watch?v=Q_0sQI90kYI&t=698s)
- Nelson, M. (2011). *The Art of Cruelty: A Reckoning*. Norton.
- Ocampo Ramírez, G. I. (2013). De la monstruosidad a la alteridad en la obra de Diane Arbus. *Trilogía* (8), 19-28. <https://doi.org/10.22430/21457778.281>
- Preciado, P. B. (2020). *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas*. Anagrama.
- Raymond, C. (2019). Diane Arbus's Uncanny Aura. En *The Photographic Uncanny. Photography, Homelessness, and Homesickness* (p. 137-170). Palgrave Macmillan.
- Rojo Mas, M. E. (2013). *La mirada como espejo: diálogos entre Diane Arbus y Nan Goldin*. Universitat de València.
- Serrano Vidal, A. (2013). Apropiacionismo, remezcla y postproducción: el *Found Footage* en el siglo XXI. En J. L. Crespo Fajardo (Coord.), *Estéticas del Media Art* (p. 15-36). Grupo de investigación Eumed.net / Universidad de Málaga.
- Sontag, S. (2009). *Against Interpretation and other essays*. Penguin Modern Classics.
- (2014a). *Ante el dolor de los demás*. DeBolsillo.
- (2014b). *Sobre la fotografía*. DeBolsillo.

## 6. APÉNDICE

### Ilustraciones



Fig. 1. Arbus, Diane. *Girl and Boy, Washington Square Park, NYC, 1965*



Fig. 2. Arbus, Diane. *Young Couple in Washington Square Park, NYC, 1965*

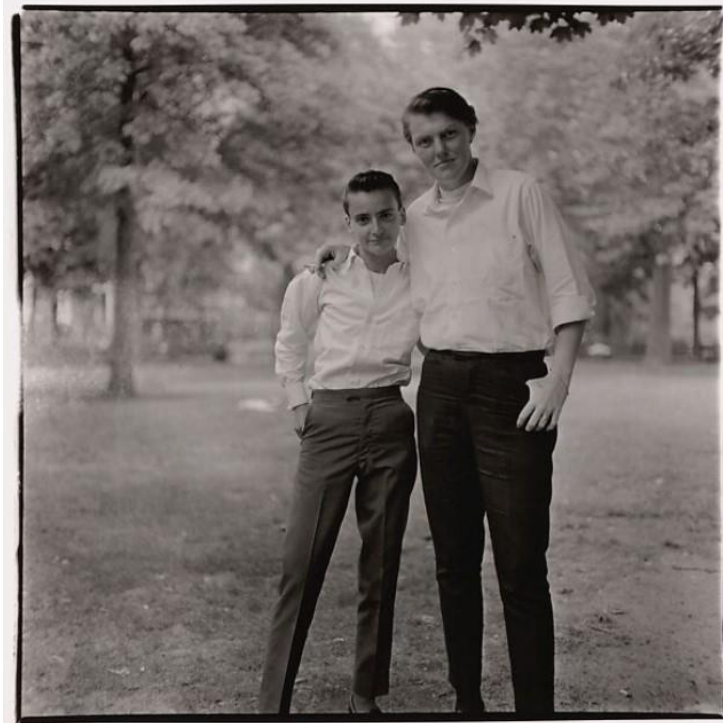


Fig. 3. Arbus, Diane. *Two friends in the park, NYC, 1965*



Fig. 4. Arbus, Diane. *A young man and his pregnant wife in Washington Square Park, NYC, 1965*



Fig. 5. Arbus, Diane. *Transvestite on a couch, NYC, 1966*



Fig. 6. Arbus, Diane. *Transvestite with a torn stocking, NYC, 1966*



Fig. 7. Arbus, Diane. *Two Female Impersonators  
Backstage, NYC, 1961*



Fig. 8. Arbus, Diane. *Child with Toy Hand Grenade in  
Central Park, NYC, 1962*



Fig. 9. Arbus, Diane. Hoja de contacto de *Child with Toy Hand Grenade in Central Park, NYC, 1962*



Fig. 10. Arbus, Diane. *A Jewish giant at home with his parents in the Bronx, NYC, 1970*

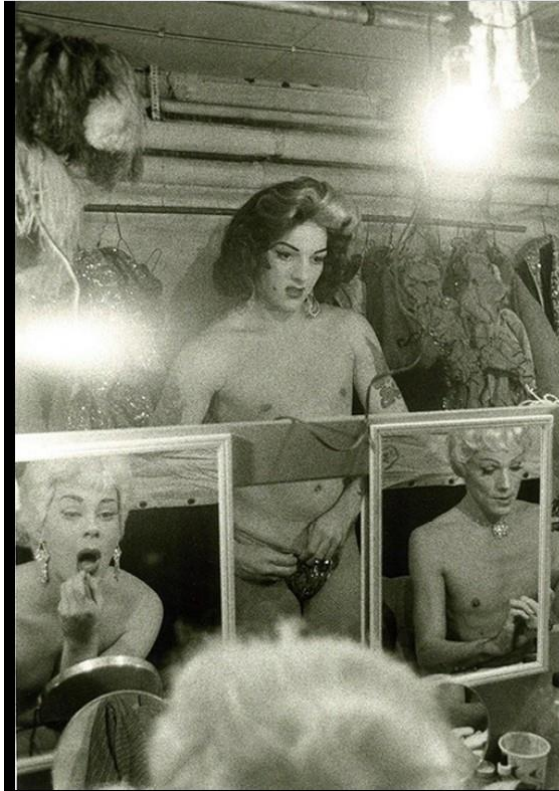


Fig. 11. Arbus, Diane. *Female impersonators in mirrors, NYC, 1958*

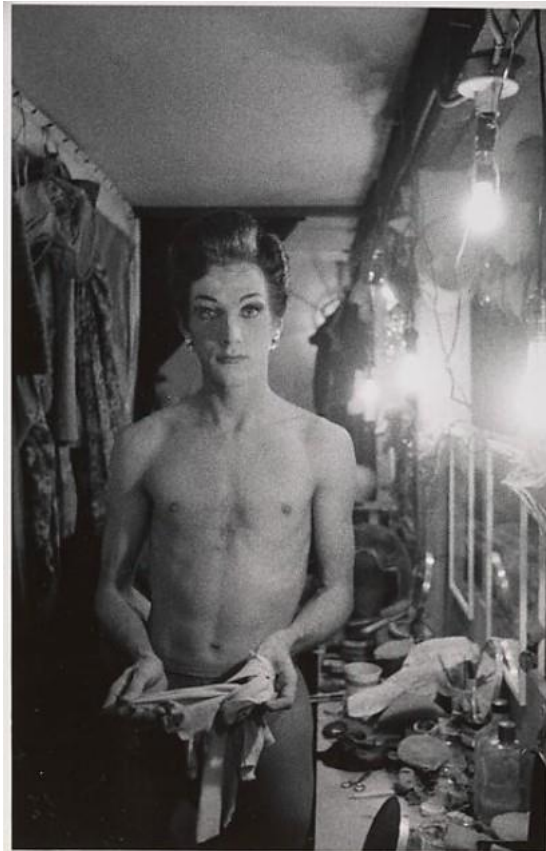


Fig. 12. Arbus, Diane. *Female impersonator holding long gloves, Hempstead, L.I., 1959*



Fig. 13. Arbus, Diane. *Girl in a Shiny Dress*, 1967



Fig. 14. Arbus, Diane. *Inadvertent Double Exposure of a Self-portrait and Images from Times Square, NYC*, 1957.