

AUTORRETRATO MUTUO

La fotografía como registro de una memoria compartida.



UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
VALENCIA, NOVIEMBRE DE 2007

AUTORRETRATO MUTUO. LA FOTOGRAFÍA COMO REGISTRO DE
UNA MEMORIA COMPARTIDA.

Carmen Cifrián Pérez

Dirigido por José Luís Cueto Lominchar

INTRODUCCIÓN

DESARROLLO CONCEPTUAL

LA FOTOGRAFIA COMO RETRATO COMPARTIDO.

1.- EL PODER DE LA FOTOGRAFÍA.

1.1 - RETRATAR LA SOCIEDAD - REGISTRAR MASAS.

1.2 - APROPIACIÓN DE LA INTIMIDAD. EL PROCESO DE DESCRIBIR EL CUERPO NUNCA ES INOCENTE.

1.2.1 - FOTOGRAFIA PARA CLASIFICAR, REGISTRAR PERSONAS. GENTE OBSERVADA Y CONTROLADA.

1.2.2 - FOTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA DE ESTUDIO EN LAS CIENCIAS DE LA FISIOGNOMIA Y LA PSIQUIATRÍA. UN INTENTO POR UTILIZAR RASGOS FACIALES COMO EVIDENCIA EMPÍRICA DEL CARÁCTER HUMANO.

2. – FISIOGNOMÍA Y ROSTRO. EL INTERIOR REVELADO.

2.1 – APUNTES FILOSÓFICOS SOBRE LA NATURALEZA DE LO APARENTE.

2.2 – UN RECORRIDO POR LA “FISIOGNOMÍA” EN EL ARTE.

2.3 – ANALIZANDO LOS RASGOS FACIALES.

2.4 – MONSTRUOSIDAD: ¿ANOMALÍA O NORMALIDAD?

2.4.1 – FOTÓGRAFOS DE LA RAREZA.

2.4.2 – CRIATURAS DE CINE.

DESARROLLO DEL PROYECTO

- BREVE RESEÑA DE PROYECTOS ANTERIORES RELACIONADOS CON LA TEMÁTICA TRATADA.

- INTRODUCCIÓN.

- DESCRIPCIÓN TÉCNICA Y TECNOLÓGICA DEL PROYECTO.

- OBRA FINAL.

- PRESUPUESTO.

CONCLUSIONES

ÍNDICE DE IMÁGENES

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

Nuestra intención es generar un proyecto teórico-práctico, fundamentado en diferentes artistas y teóricos que, con su obra y con sus escritos, aporten a nuestra visión actual nuevas perspectivas de enfoque.

Pretendemos profundizar mediante un estudio exhaustivo, como la imagen – retrato - cuerpo en la fotografía, ha ido desarrollándose y evolucionando hasta nuestros días con el actual uso de las nuevas tecnologías, para finalmente, desarrollar una propuesta propia surgida a partir de la reflexión de todo lo investigado.

Profundizar en el estudio de la estética/estilo/forma de la imagen fotográfica. Investigar sobre la idea de rostro y el concepto de retrato. Reflexionar acerca del concepto de verosimilitud, la mentira visual, la memoria visual. La máscara como símbolo de representación y ocultamiento de la realidad, el espejo como reflejo del individuo: La personalidad, la identidad e hibridación en el contexto artístico. La basculación entre lo bello y lo monstruoso, intentando acercar la fisiognomía, la psiquiatría y la antropología como estudios que nos ayudan a acercarnos a la temática artística.

Lo fotográfico como retrato de la sociedad, como esa especie de prótesis que nos ayuda, incluso llegando suplantar, nuestra memoria; el hombre autocontemplándose, el individuo como principal fuente de inspiración en una temática que se repite siempre como elemento que nos introduce y nos propone una visión del yo mas íntimo.

Ese retrato tantas veces repetido y ahora **compartido** nos ayuda a profundizar y acercarnos a la comprensión de lo individual y de lo plural. Dos naturalezas íntimas que se trenzan y destrenzan, que se enredan en una trama enmarañada que juega a hilarse para luego separarse y volver a entretorse una vez más. Sumar para seguidamente dividir, volver a multiplicar y restar de nuevo.

DESARROLLO CONCEPTUAL

LA FOTOGRAFIA COMO RETRATO COMPARTIDO.

El retrato es imagen de una imagen, un cuerpo mágico creado para ser mirado, pero que a la vez, está mirándonos.

La suma de cada imagen realizada desde su nacimiento nos aporta datos de un momento histórico determinado, un tipo de vida, una forma de vestir, desgracias, miserias, éxitos, victorias, hay cabida para todo. Un espejo con memoria donde todos vamos creando nuestro propio autorretrato conjunto.

Hablar de retrato compartido es para nosotras una manera de entender o denominar a la imagen resultante de la unión de nuestras identidades individuales para materializar y dar forma a una tercera entidad, un desconocido, que devolviéndonos el reflejo nos convierte en el escenario, en la actriz principal y protagonistas de unas imágenes autorreferenciales donde coinciden el contemplador y lo contemplado.

Encontramos a la fotografía como un vínculo de unión que nos ayuda a tocar temas muy diferentes; intentando acercarnos a ella desde diversos campos como la fisiognomía, psiquiatría o antropología. Descubriendo como lo monstruoso o grotesco, ideas como el doble, el narcisismo, el reflejo, etc. se convierten en diálogos abiertos que muchos artistas han utilizado como fuente de inspiración para la realización de sus obras. Temas como el espejo, la hibridación o la máscara nos sirven de excusa para adentrarnos e intentar comprender mejor el significado de la palabra identidad.

1.- EL PODER DE LA FOTOGRAFÍA.

La fotografía se ha convertido en un fenómeno popular, todo el mundo puede tener su retrato, igual que los reyes o los hombres importantes. De hecho, la fotografía se ha transformado en un instrumento de la medicina, en trabajos forenses, estudios antropológicos, etc. La imagen fotográfica se convierte pues en un método de conocimiento y el retrato como un elemento que permite clasificar mejor nuestra sociedad.

1.1 - RETRATAR LA SOCIEDAD - REGISTRAR MASAS

La imagen fotográfica y el cuerpo humano representado se encontraron por primera vez en la producción de retratos. Antes de la aparición de la fotografía la única manera de ver a una persona representada era por medio de la pintura o del dibujo. La mayoría de la gente jamás poseyó representaciones visuales de sí mismos. El hecho de tener una representación de tu propio cuerpo era una señal de la clase social a la que pertenecías. La mayor parte de la sociedad no podía acceder económicamente a tener un retrato realizado por un pintor pero si podía tener uno realizado por un recortador de siluetas.

Esto empezó a cambiar a partir de finales de la década de 1830 cuando una serie de nuevas técnicas que fueron evolucionando a lo largo del tiempo, convirtieron los retratos fotográficos en algo cada vez más barato y accesible. Uno de los formatos fotográficos que más éxito tuvieron fue la tarjeta de visita con la cual se podían hacer hasta doce copias de una sola vez. Estas copias eran agrupadas en los llamados álbumes que ya se fabricaban y comercializaban en 1860, donde la gente no sólo poseía los retratos familiares sino incluso retratos de personajes públicos. Personas como Lincoln o Napoleón III (primer presidente de la República Francesa) aparecían también retratadas formando parte del

Imagen 1.



nuevo mercado fotográfico. Esta mezcla convertía a gente desconocida en parte del círculo más íntimo del poseedor del álbum. Políticos, actores y familiares aparecían todos juntos como una gran familia que pasa de mano en mano, generación tras generación.

1.2 - APROPIACIÓN DE LA INTIMIDAD. EL PROCESO DE DESCRIBIR EL CUERPO NUNCA ES INOCENTE.

Así pues, la fotografía nos muestra un retrato colectivo de la sociedad, nos proporciona un registro visual de su existencia, que poco a poco, va convirtiendo a las colecciones de retratos en sustitutos de colecciones de gente real. El poder para poseer, sostener y observar las fotografías equivalía a una posesión simbólica de los cuerpos representados en ella. Esta cualidad innata de la fotografía la podemos seguir observando en nuestros días cuando vemos en televisión la quema de imágenes de políticos o personas públicas como símbolo de un rechazo, o la rotura de una fotografía como una forma de exteriorizar una ruptura sentimental.

La acción de fotografiar nunca es inocente. La fotografía se emplea a menudo para engañar, para exacerbar las neurosis y reforzar estereotipos y prejuicios. Durante el proceso fotográfico el fotógrafo adquiere un poder, se convierte en un fisgón, un curioso, una especie de espía que ataca la intimidad de la persona fotografiada, exponiéndola con esto, al dominio público. Esto es lo que el artista catalán Joan Fontcuberta denomina el *carácter pornográfico de la mostración*.¹ Y de dominio público es también la función de la fotografía como dispositivo de identificación. Representa en nuestros días una garantía, una certeza, nos representa en todo tipo de documentos y se hace imposible escapar de ella. Desde el DNI hasta el bono mensual del autobús, desde el curriculum al pasaporte, la fotografía en nuestros días nos representa. Desempeña una función cuya

¹ Más información en FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas (Fotografía y verdad)*. Barcelona, editorial Gustavo Gili, 1997, p. 32.

finalidad parece ser el fortalecimiento social evidente en todo el ámbito de lo cotidiano. Lo encontramos en los retratos corporativos, las orlas académicas y los álbumes familiares. Dice Roland Barthes: “No hay nada como una foto objetiva, del tipo Photomaton, para hacer de usted un individuo penal, acechado por la policía”².

Muchos han sido los teóricos que no consideraron a la fotografía como una herramienta inocente sino más bien como un medio activo mediante el cual la sociedad se estructura. Historiadores como Michel Foucault, John Tagg o Antonio Gramsci nos urgen a ver la fotografía implicada en toda una serie de relaciones de poder que existen en la sociedad.

Michel Foucault (1926-1984) sugiere en sus escritos que la fotografía nos controla, que en lugar de utilizarla como herramienta bajo nuestro control, se convierte en un arma para establecer y mantener el poder. Foucault se negaba a denominar a las personas <<individuos>> y prefería referirse a ellas como <<sujetos>> para indicar así el grado hasta el cual están atrapadas por estos medios de control social.

John Tagg (1949-) sostiene que la fotografía, nacida de la cultura de masas promovida a partir de las revoluciones de fines del siglo XVIII, se desarrolló como un medio para celebrar al individuo y, por lo tanto, como un medio de control social. Esa celebración del individuo se centra en el género fotográfico: el retrato democratiza la posesión del cuerpo propio y del ajeno, la posesión simbólica de aquéllos a quienes deseamos y la apropiación de quienes sentimos como <<los otros>>.³

² BARTHES, Roland. *La cámara lúcida (Nota sobre la fotografía)*, Barcelona, Ed. Paidós, 1990. El deseo por conocer la fotografía era para Barthes algo tan fuerte que debía, *costase lo que costase, saber lo que aquello era en sí, qué rasgo esencial la distinguía de la comunidad de las imágenes*. p. 43.

³ TAGG, John. *The Burden of Representation*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.

Antonio Gramsci (1891-1937) teorizó lo que él llamaba <<aparato ideológico>> que utiliza una clase dominante para establecer y mantener su hegemonía cultural. Para él las clases principales luchan por apropiarse de los elementos ideológicos fundamentales de su sociedad, para articularlos a su discurso. El objetivo de Gramsci no es destruir esto, sino desarticularlo, transformarlo. Nos habla de que la relación entre la fotografía y el poder no puede ser nunca desinteresada.

1.2.1 - FOTOGRAFIA PARA CLASIFICAR, REGISTRAR PERSONAS. GENTE OBSERVADA Y CONTROLADA.

Desde la aparición de la fotografía el retrato ha estado siempre ligado a relaciones de poder y control social. Podemos advertirlo en fotografías de tipo etnográfico, archivos policiales de delincuentes y fotografías de condenados.

Una muestra de ello aparece en el artículo *El corazón de las tinieblas* de Mauricio Molina, publicado en la revista *Luna Cornea*, donde encontramos material fotográfico recuperado del antiguo campo de exterminio de Tuol Sleng, Camboya, entre 1975 y 1979 en el cual perecieron más de un millón doscientos cincuenta mil camboyanos bajo la dictadura de Pol Pot. Las fotografías nos muestran gente torturada, nos reflejan la incomprensión y la resignación. Cada uno de los prisioneros del campo de exterminio era fotografiado y a cada imagen se le anexaban los pormenores de su interrogatorio. Estos seres se llevaron consigo el secreto de sus sueños y sus deseos, cada humano se lleva a la tumba el enigma de su propia identidad.

Otro ejemplo aparecido en un artículo publicado por *El País semanal* en el 2007⁴ nos muestra el archivo fotográfico que se llevó a cabo en Rusia desde los años veinte hasta la muerte del dictador comunista soviético Stalin en 1953. Las imágenes que aquí aparecen son fotografías de

Imagen 2.



ciudadanos corrientes que fueron retratados antes de morir. Se trata de fotografías que han permanecido durante décadas escondidas en la sede de la policía secreta de Moscú. Retratos posados, tomados con luz natural. En sus rostros se reflejan todos los sentimientos posibles, la incredulidad, el espanto, el miedo, el desprecio, la ira, la tristeza, el orgullo, el dolor, etc. Entre las fotos hay artistas, escritores y poetas... millones de ciudadanos a los que ahora miramos tratando de descubrir quienes fueron.

Imagen 3.

Durante la dictadura soviética se llevó a cabo el borrado de personas en fotografías por razones



⁴ HUETE MACHADO, Lola. *Ejecutados*, reportaje publicado en *El País Semanal*, 18 de Marzo de 2007.

políticas. Gente fusilada que al ser borrada de esas imágenes fue borrada también de la memoria histórica.

Un caso más fue el acontecido en 1870 cuando Inglaterra estableció una política nacional de fotografiado de presos convictos y la policía de Nueva York empezó el llamado <<fichero de delincuentes>>, una colección fotográfica de criminales. El que a uno se le fotografiara en este contexto lo situaba entre las clases de gente observada y controlada.

1.2.2 - FOTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA DE ESTUDIO EN LAS CIENCIAS DE LA FISIOGNOMIA Y LA PSIQUIATRÍA. Un intento por utilizar rasgos faciales como evidencia empírica del carácter humano.

No solamente en las cárceles o en campos de exterminio se encuentra la fotografía como herramienta de poder y control social sino que también jugó un papel muy relevante en las ciencias de la medicina, antropología o psiquiatría, entrando dentro de hospitales, manicomios, reformatorios o escuelas.

En 1856, el doctor Hugh Welch Diamond, director residente del departamento de mujeres del manicomio del condado de Surrey, utilizó la fotografía como un instrumento imparcial en el diagnóstico y tratamiento psiquiátrico. Por una parte, actuaba como un factor extra en el tratamiento de los enfermos, considerando que producía una reacción sobre los propios pacientes. Y por otro lado, los retratos proporcionaban muchos datos para la investigación médica, el análisis fisiognómico y para la identificación de las pacientes bajo su cuidado.

En palabras de Diamond: *Los retratos de los enfermos mentales que son recibidos en manicomios para su protección nos muestran una representación tan clara de sus casos que, en el momento de su readmisión después de un periodo temporal de ausencia y curación, he*

encontrado el retrato anterior de mayor valor para recordar el caso y el tratamiento que cualquier prescripción verbal que pudiera haber archivado.⁵

En 1874, Thomas John Barnardo abrió su primer Departamento Fotográfico en el Hogar para Muchachos Desamparados en Londres, donde elaboró sistemáticamente un registro fotográfico de los niños cuando ingresaban y dejaban la residencia, el antes y el después. Barnardo creía en el uso de la fotografía para poder asociar a los niños con actos criminales que pudieran haber realizado con anterioridad a su ingreso en el Hogar y como método para controlar los que se fugaran. Cada fotografía iba acompañada por un informe en el que se recogían los datos personales con los antecedentes de cada niño, edad, estatura, etc, e incluso en ocasiones una declaración del propio niño.

La misma convicción en el poder de la fotografía para ofrecer documentación objetiva, la encontramos en 1862, donde el francés Adrien Tournachon, hermano del fotógrafo Nadar, realizó

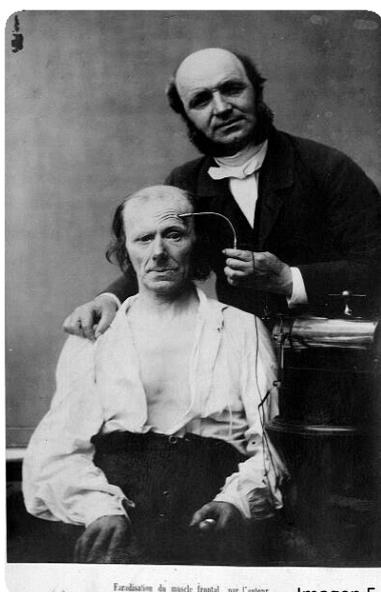


Imagen 5.

Imagen 4.



una serie de fotografías para ilustrar

un libro *Mécanisme de la physiognomie humaine*, sobre las investigaciones en la electroterapia y su relación con los rasgos faciales. Tournachon fotografiaba emociones creadas artificialmente mediante la aplicación de electrodos a nervios y músculos faciales que simulaban sentimientos tales como el miedo.

⁵ ALTHUSSER, Louis. *Ideology and ideological state Apparatuses (Notes Towards and investigation)*, en *Lenin and Philosophy and Other Essays*. New Left Books, Londres, 1971, pp. 121-173. [Versión castellana: *Lenin, la filosofía*. Ediciones Enlace, Barcelona, 1978].

En el libro *Inquiries into Human Faculty and Its Development*, 1883, el científico británico Francis Galton, estudioso del mejoramiento humano por medio del control genético (eugenesia), fotografió a criminales violentos y realizó combinaciones de ellos superponiendo varios negativos para que surgiera de este modo una especie de media visual, de prototipo de delincuente.



Imagen 6.

Sorprende también que este recurso de superposición de imágenes, de suma de elementos para crear retratos de personajes no reales, y narrados aquí dentro de un contexto de estudio científico, sean usados en la actualidad con fines artísticos. Las superposiciones y transparencias de unas caras sobre otras son usadas por Juan Urrios para generar personajes inexistentes a través de imágenes directas de presos, que se convierten mediante el tratamiento digital, en rostros sin referente real. Otros artistas que están desarrollando su trabajo en esta línea son Nancy Burson, Robert Bowen, Terry Braunstein, Daniel Lee, Joyce Neimanas, Annette Weintraub o Jim Carroll entre otros.

2. – FISIOGNOMÍA Y ROSTRO. EL INTERIOR REVELADO.

El término fisiognomía viene del latín *physiognomia* y ésta de la palabra en griego <<naturaleza>> y <<facultad de conocer>>. Los orígenes de esta pseudociencia se pierden en tiempos remotos, pero es en Grecia donde se comienza a teorizar ampliamente sobre ella.⁶ La definición más clásica de la fisiognomía dice que es el <<arte de conocer el carácter de los seres humanos por sus rasgos fisonómicos>>.⁷ Para la fisiognomía el rostro es el resultado de la <<conjunción de lo hereditario y de la acción diversificadora y modeladora de la vida, las vivencias y el medio>>.⁸

El principio fundamental de la fisiognomía clásica se rige por una concepción naturalista del hombre; considera que el aspecto físico de la persona se encuentra en relación directa con su carácter temperamental o psíquico, existiendo así, un paralelismo entre el alma y el cuerpo al que da forma. En las artes plásticas el rostro no suele ir acompañado siempre de mímica, en ausencia de gestos los rasgos en reposo constituyen la única afirmación del sujeto: su identidad. Para la fisiognomía la cara es lo más representativo de nuestra entidad física. El rostro humano puede reproducirse infinitamente sin repetirse; y esta es la cualidad más asombrosa de la morfología humana.

“Vuestro rostro mi señor, es un libro donde los hombres pueden leer extrañas cosas”.⁹

⁶ Para conocer más a fondo lo referente a la fisiognomía en la Antigüedad, consultar CARO BAROJA, Julio, *La cara, el espejo del alma*, Circulo de lectores, Barcelona, 1987.

⁷ *Enciclopedia Larousse*.

⁸ *Idem*.

⁹ SHAKESPEARE, William. *Macbeth, acto I*, Planeta, Barcelona, 1997

2.1 – APUNTES FILOSÓFICOS SOBRE LA NATURALEZA DE LO APARENTE.

¿Quién no ha intentado alguna vez descubrir mediante la observación de los rasgos faciales, el carácter íntimo de una persona?

En la República, Platón se refiere a la mirada como espejo que refleja nuestra actitud sobre las cosas y, con el tiempo, alberga también la que ellas ejercen sobre nosotros. Dice así: “Mirando y contemplando los objetos inmutables y ordenados... se los imita y se llega a ser, dentro de lo posible, semejante a ellos ¿o acaso crees que sea posible cuando se vive con aquel a quien se admira, no imitarle?”¹⁰

El más afamado impulsor de la fisiognomía griega, Aristóteles, establece que la deducción del rostro no era el único procedimiento que él empleaba para determinar el carácter de la persona. La observación mímica y gestual pasaba por ser otro método a tener en cuenta.¹¹ Asevera que se puede juzgar el carácter de una persona por su aspecto físico ya que según él, el alma y el cuerpo cambian y reflejan conjuntamente sus deseos o inclinaciones.

Schopenhauer cree que existen reglas fisiognómicas mediante las cuales se puede descubrir por ejemplo la inteligencia mediante la atenta observación de los ojos y de la frente o descubrir la voluntad de una persona en la boca y mandíbula.

Kant afirma que cuando debemos confiar en alguien por muy recomendado que esté, observemos su rostro y especialmente sus ojos, buscando en ellos algún indicio que nos revele su naturaleza. Dependiendo de ellos tomaremos una decisión y la balanza se inclinará a favor o en contra de esa persona extraña, aún antes de conocerla.

¹⁰ PLATÓN. *La República*, VI, Editorial Gredos. Madrid, 1998.

¹¹ BÜHLER, Karl. *Teoría de la expresión*, Alianza Universidad, Madrid, 1980, pp.34-35.

Ortega y Gasset va más allá. Mantiene que *nadie podrá negarlo: la mera inspección de la persona que nos es presentada deja en nosotros un precipitado estimativo y como una interpretación de su carácter... No nos damos cuenta clara y aparte de por qué aquella persona nos parece simpática o antipática, bondadosa o aviesa, energética o débil.*¹²

2.2 – UN RECORRIDO POR LA FISIOGNOMÍA EN EL ARTE.

El hecho de dotar de un significado a los rasgos faciales es un acontecimiento que nace prácticamente a la vez que el arte.

Ya en la prehistoria el hombre adornaba su rostro con tatuajes y máscaras que utilizaba ya fuera con fines rituales o como una forma de defensa contra sus enemigos. En esculturas que realizaron, como por ejemplo los tótems, podemos observar que fueron tallados de manera que reflejasen si el dios en cuestión al que idolatraban tenía un carácter bondadoso o por el contrario era un dios colérico. De este modo el ídolo resultaba creíble, temido o admirado.

Tanto en Mesopotamia como en Egipto, el maquillaje, la decoración y el estudio facial eran aplicados con un extremado tesón. La apariencia del rostro se convierte en un objeto de culto siendo utilizada como un distintivo social.

Los griegos adoraban la perfección física, no sólo por pura estética sino porque para ellos la anatomía del cuerpo y la belleza del rostro representaban exteriormente su interior, convirtiendo a la mirada y al cuerpo en el espejo del alma. Por ello, los dioses y héroes de la mitología griega debían tener un canon perfecto superior al resto de los mortales y por el contrario, los humanos eran representados sin ocultar sus imperfecciones físicas, taras y defectos, quedando así expuestos a las

¹² ORTEGA Y GASSET. *La expresión como fenómeno cósmico*, Obras Completas Espasa Calpe, Bilbao, 1932, VII, pp.606 ss.

risas y burlas de quienes lo viesen. En lo que se refiere al arte del teatro la expresión de los gestos del rostro de los actores fue eliminada y por ello actuaban cubiertos por máscaras que describían el carácter de los personajes a los cuales representaban.

Roma también adoptará el mismo criterio de que el rostro y el alma son la cara y la cruz de una misma moneda. En el arte cristiano la representación de bestias antropomorfas va unida intrínsecamente a la imagen del vicio y del pecado. Una obra representativa que ejemplifica esto la encontramos en *Cristo con la cruz* del El Bosco (1450-1516).

Imagen 7.



Durante la Edad Media y el Renacimiento se seguirá con la misma idea. El cuerpo está modelado por el alma. Los artistas del Renacimiento continuaran pues con el llamado dogma de la “mediocritas”, el cual relaciona las formas perfectas con cualidades loables y a la deformación como posible signo de imperfección interna.¹³ Leonardo Da Vinci estudió la expresión muscular de las emociones en la cara. Alberto Durero (1471-1528) hasta se aventuró a establecer unos cánones de belleza.

2.3 – ANALIZANDO LOS RASGOS FACIALES.

Leonardo Da Vinci se adentra en la investigación de los rasgos fisiognómicos del rostro en su Tratado de la pintura, donde comenta: “Verdad es que las facciones del rostro muestran en parte, la naturaleza

¹³ DALTRUSAITIS, Jurgis. *Aberrations*, Flamarion, Paris, 1983, p.32.

del hombre, sus vicios y temperamento, pero sólo en el rostro.”¹⁴ También es característico el estudio de la tez y la coloración del rostro con la finalidad de distinguir la naturaleza de las figuras retratadas, *Pintaras pálidos a los vencidos y a los derrotados*.¹⁵ A esto siguen estas notas:

1) *Las líneas que separan las mejillas de los labios y de la boca, las ventanas de la nariz y los agujeros de los ojos [actualmente llamadas líneas de la risa] son salientes en los hombres alegres y joviales; los que tienen rasgos poco marcados son, por el contrario, propicios a la meditación.*

2) *Los que tienen las partes del rostro de gran relieve y profundidad son gentes bestiales, violentas y de razonamiento escaso.*

3) *Las que tienen líneas muy acentuadas entre cejas son irascibles [líneas producidas en la mirada de enojo].*

4) *Los que tienen las líneas transversales de la frente muy marcadas, son hombres que se lamentan mucho en público y en privado.*¹⁶

Gian Baptista della Porta (1555-1615) marcó diferentes pautas en la investigación de la fisiognomía. En su tratado llamado *Della Fisonomía dell' uomo libri sei*,¹⁷ nos habla de diversas consideraciones tales como el tamaño de los ojos (Capítulo I) donde asevera que los ojos muy grandes indican timidez y pereza; los ojos grandes y lívidos indican envidia, pereza, desobediencia; los ojos grandes si están bien compuestos indican naturaleza loable; los ojos muy pequeños indican malicia, poca virtud, mala naturaleza; los ojos pequeños y bien formados

¹⁴ DA VINCI, Leonardo (1452-1519). Su *Tratado de la pintura*, cuyo contenido se transcribió años más tarde en el llamado *Códice de Urbino*, conservado hasta hoy en la biblioteca del Vaticano.

¹⁵ DA VINCI, Leonardo. *Tratado de la pintura*, Edición de Manuel Abril, Espasa Calpe, Col. Austral, Madrid, 1947, p.158, apdo. 438.

¹⁶ Idem.

¹⁷ PORTA, Gian Baptista, *Della Fisonomía dell' uomo libri sei por Piero Paolo Tozzi*, Vicenza, 1615.

indican naturaleza moderada; y que los ojos pequeños son propios de alimañas y bestias malignas.

En su capítulo tercero nos habla del párpado en los ojos, donde comenta que los párpados abultados por encima y por debajo indican embriaguez o somnolencia, pero tendentes a una pasión cuando solo está abultado el ingenio; los párpados inferiores abultados indican tendencia a la pasión; los párpados superiores abultados indican tendencia a dormir; y que el párpado sanguíneo y graso indica descaro.

Della Porta también dedica un capítulo a hablar del movimiento de los ojos (capítulo XII), por ejemplo de los ojos fijos dice que resultan incómodos; de los ojos fijos húmedos que indican timidez; de los ojos fijos secos que indican turbaciones, que son un indicio de locura; de los ojos fijos pálidos, que indican estupidez y locura; y de los relampagueantes que indican engaño.

Según Porta en el capítulo VI, los ojos relucientes indican lujuria; si son azules claros y sanguíneos, audacia; y los ojos relucientes negros y como queriendo reír son indicio de brutalidad.

Con respecto a la movilidad (capítulo XX) define a los ojos móviles como indicativo de rapacidad; a los móviles y de aguda vista como síntoma de ladronería, engaño o infidelidad. Dice que los ojos móviles y rojizos indican buen ánimo, fortaleza y gallardía; y que los ojos de poca vista reflejan maldad. Los ojos que miran delicadamente, que alzan el párpado en medio con la vista en alto, indican medio hombres medio mujeres. Los que oprimen el párpado y miran con amabilidad indican ánimo afeminado. Señala que los ojos vueltos a la izquierda significan lujuria, gracia y amabilidad; y que los bizcos, secos, abiertos y temblorosos indican audacia y maldad.

También dedica diversos capítulos a la deducción del carácter de la persona atendiendo a la posición del ojo (capítulo V), a los colores

(capítulo VII), a los ojos que se abren con mucha frecuencia (capítulo XVI), o a los que están tristes o sonrientes (capítulos XXII Y XXI).

Pomponio Gaurico (sobre 1480-1530) artista italiano del s. XV. Descubre en los ojos y alrededor de ellos indicios importantes de la naturaleza del hombre. Para él los ojos presentan un sinfín de formas y caracteres. *Hundidos, hinchados, aplastados, arqueados, vivos, fijos, temblorosos, parpadeantes, caídos, etc.* son clasificados según su forma y movimiento. *Chispeantes, lánguidos, húmedos, risueños, tristes, agudos, serios, amenazadores, dulces, etc.* son ordenados según la mirada y su expresión.¹⁸

Dice así: “Los ojos grandes, vivos y luminosos de mirada aviesa y con cejas pobladas delatan al hombre de espíritu violento y cruel... así son, en efecto, los ojos de los jabalíes y los lobos.”¹⁹ Aristóteles dice que los ojos perfectos no deben ser ni grandes ni pequeños.

“Los ojos prominentes y saltones, rodeados de una hinchazón en forma circular o, por el contrario los que están rodeados por un foso, como una fortaleza, revelaran a un hombre hipócrita, estúpido y completamente inepto.

Ahora bien todos los que tienen los ojos un tanto prominentes, brillantes, bastante grandes, con una mirada clara y húmeda son hombres dotados y extremadamente amables. Los ojos muy hundidos, aunque tengan la mirada más aguda de todas, son un mal signo, si al mismo tiempo no son grandes: su pequeñez refleja hipocresía. Lo mejor es que los ojos no sean ni prominentes ni húmedos, que no estén ni hinchados ni enterrados, sino dentro de lo posible en el justo. La mirada viva distingue al hombre turbulento, desconfiado, perturbador, inseguro, minucioso más

¹⁸ GAURICO, Pomponio. *Sobre la escultura*, edición de André Chastel y Robert Klein, Akal, Madrid, 1989, p.165.

¹⁹ Idem.

que eficaz... Si los párpados y los ojos se mueven con mucha rapidez son propios del vicioso, los de movimiento mas lento del perezoso e indolente.

Los ojos fijos nunca son buenos, pues si son húmedos indican un temperamento asustadizo, si son más bien secos, la falta de juicio... Los ojos temblorosos y pequeños son propios de un hombre falso."²⁰

Vicente Salvador Gómez sigue la ya tradicional opinión de ver defectos internos en los rasgos imperfectos de los ojos y perfección interna tras la apariencia bella de la mirada. En su manuscrito *Aforismos de los ojos, cartilla de reglas fundamentales de la pintura*, 1674, apunta:

- 1) *Los ojos gruesos y sólidos significarán locura, presunción, vanaglorias por mandarlo todo.*
- 2) *Los ojos muy unidos y entrados denotan hombre astuto y engañoso de ánimo, dañino y muy malicioso.*
- 3) *Los ojos varios y azules significarán hombre de naturaleza e intenciones maliciosas.*
- 4) *Los ojos encendidos como color de fuego son señal de pésima condición, obstinados y ánimo traidor.*
- 5) *Más largos de lo ordinario significan dañado ánimo y muy malas entrañas en todo.*
- 6) *Ojos algo grandes y con pupilas claras denotan ingenio y buenas costumbres, majestad, prudencia y discreción.*²¹

²⁰ Idem, p.170.

²¹ SALVADOR GÓMEZ, Vicente. *Cartilla de reglas fundamentales de la pintura*, 1674.

El pintor de cámara de Luis XIV y miembro fundador de la academia de pintura y escultura de Paris, Charles Le Brun (1618-1690), realizó una teoría sistemática sobre la expresión de las emociones en general. Hacia 1600 intentó demostrar que existía



Imagen 8.

una relación entre los rasgos del rostro, los estados anímicos que caracterizan la emoción y los movimientos de la sangre, lo cual afecta a los músculos faciales. Por poner un ejemplo, Le Brun pensaba que una

Imagen 9.



nariz parecida a la del loro pertenecería a personas habladoras y orgullosas, añadiendo que si la nariz estuviera rematada en pico de cuervo, el individuo quedaría sometido a las pasiones más reprobables.

Imagen 10.

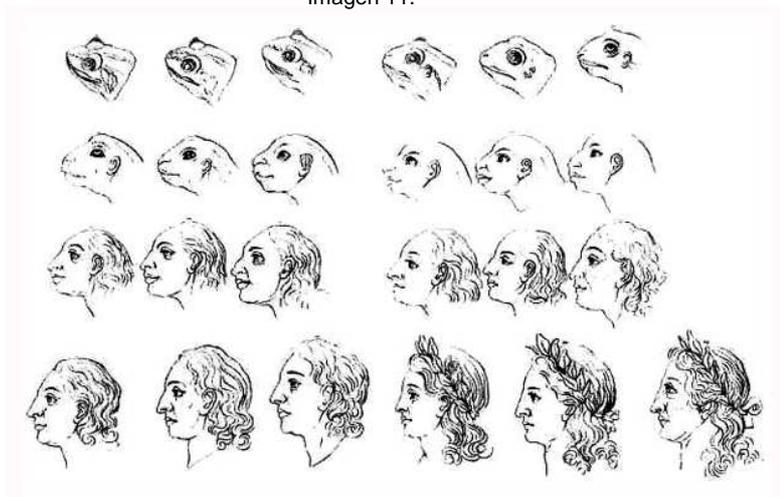


Johan Gaspar Lavater (1741-1801), teólogo suizo que publicó importantes textos sobre la fisiognomía describe una vez más los ojos, los párpados, las cejas, etc. como elementos que nos hablan y nos dan pistas para descubrir la verdadera naturaleza del individuo.

“Los ojos azules denotan más debilidad, un carácter más blando y afeminado que los ojos pardos y negros que serían indicadores de un espíritu más viril y profundo. De los párpados, cuando el borde del de arriba describe un arco de medio punto, es señal de buena naturaleza y a veces, de carácter tímido, femenino o infantil. Sí caen formando una línea más horizontal, cortando a la mitad la pupila, indica generalmente hombre fino, hábil y muy astuto. Los párpados demasiado separados y recortados suelen denotar un humor colérico propio de los artistas, de hombres de gusto y buen juicio; siempre que no aparezca mucho blanco por debajo o

por encima de la pupila en cuyo caso serán flemáticos o sanguíneos”. Respecto a las cejas, siguiendo el criterio de Le Brun, afirma que frecuentemente representan ellas solas la expresión del carácter. “Muy arqueadas se asocian con la modestia, en línea recta u horizontalmente, carácter vigoroso; ligeramente curvadas, fuerza de espíritu y bondad; desiguales y desordenadas, vivacidad agresiva; espesas y ordenadas, sensatez y reflexión”.²²

Imagen 11.



Otros analistas que han participado en las teorías fisiognómicas son: Hipócrates, padre de la medicina, que estableció cuatro temperamentos básicos: sanguíneo, linfático, bilioso y nervioso que aún hoy siguen en uso y relacionados con el tipo de rostro. Rodolphe Toepffer (1799-1846) teorizó que cualquier imagen que podamos relacionar con un rostro, por muy mal dibujada que esté, poseerá al instante, su propia expresión e individualidad.²³ Y William Hogarth (1697-1764) consideró la cara como un papel en blanco antes de que las experiencias individuales escribieran su historia en la superficie.

No nos olvidemos de todas aquellas expresiones que se encuentran ya adheridas en nuestro vocabulario del día a día: <<Poner una cara

²² LAVATER, Johan Gaspar. *Essai sur la physiognomie. Destinée a faire con naitre l’homme y le faire aimer*, IV tomos, La Haya, 1786.

²³ TOEPFFER, Rodolphe. *Essai de physiognomie*, Ginebra, 1845. Trad. Inglesa de E. Wiese con el título de *Enter the comics*, Lincoln, Nebraska, 1965.

larga>>, <<poner morros>>, <<ponerte colorado/a>>, etc. Frases que, tal vez nacieron partiendo de todas estas teorías comentadas, como un ejemplo más de la importancia de la fisiognomía.

Todos cambiamos a lo largo de la vida de un día a otro, de un año a otro. *Sólo con la llegada de la fotografía hemos llegado a percatarnos plenamente de este efecto del tiempo.*²⁴ La impresión fotográfica ha atraído la atención sobre la paradoja que representa capturar la vida en una imagen quieta o congelar los rasgos en un instante inmóvil del que nunca hubiéramos sido conscientes durante el transcurso de los acontecimientos.

2.4 – MONSTRUOSIDAD: ¿ANOMALÍA O NORMALIDAD?.

En el siglo XVII el monstruo era rechazado como si fuera un delincuente. Ser deforme anulaba la condición del hombre cívico, y pasaba a ser directamente un ser antisocial, portador de un delito que le otorgaba su propia condición.

A menudo apartamos la mirada cuando nos encontramos con imágenes de enfermos, lisiados y muertos, pero en el s. XIX había un activo mercado de este tipo de fotografías de <<el otro>>; el monstruo de feria, la mujer barbuda o los gemelos siameses eran motivos populares que se coleccionaban y con los que se comercializaba. A veces un fotógrafo nos proporciona un símbolo de nuestra propia enajenación, como lo hace Antonín Kratochvíl (1924–2004) en su llamativa imagen de un hombre incomprensiblemente obeso tendido en su cubil en una barraca de feria en Florida. Contemplamos hechizados este mar de carne, antes de que

²⁴ GOMBRICH, Ernst H. *La imagen y el ojo*, Alianza, Madrid, 1991.

nos alcance brevemente la imagen especular de nuestros alter egos, en la ventana, boquiabiertos e incrédulos.²⁵

Imagen 12.



Los años '60 fueron la década en que los monstruos se hicieron públicos y se transformaron en un tema artístico seguro y aprobado. Se presionó para limpiar Times Square de travestis y prostitutas y sembrarla de rascacielos. A medida que los habitantes de submundos perversos eran expulsados de sus territorios por ser desagradables, una molestia pública, obscenos, o simplemente poco provechosos o útiles, se infiltraron cada vez más en la conciencia como temática artística.²⁶

*Todos los hombres y mujeres que el escritor había conocido se habían vuelto caracteres grotescos [...] los caracteres grotescos no eran todos horribles. Algunos eran divertidos, algunos casi hermosos...*²⁷

²⁵ EWING, William A. *El cuerpo. Fotografías de la configuración humana*, Editorial Siruela, 1996, p.245.

²⁶ SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*, Edhasa, 1981, p.54

²⁷ Anderson en el prólogo de *Winesburg, Ohio*, 1913.

Encontramos en Michel Foucault y Susan Sontag dos referentes imprescindibles a la hora de ahondar en lo relativo a lo monstruoso. Foucault opina que en el monstruo se combinan a la vez lo imposible y lo prohibido, llegando a la definición de *individuo peligroso*, un individuo a corregir, ese monstruo banal y desdibujado del siglo XIX.²⁸ Sontag dice que normalmente las personas hablamos de algo que está “enfermo” para referirnos a lo que es repugnante o feo. Acude a la idea de la enfermedad y sus consecuencias sociales, estéticas. Según la autora, enfermedades, como el sida o el cáncer, en su fase degenerativa, distorsionan el cuerpo de una manera mucho más desfigurativa y descompositiva, convirtiendo el cuerpo en algo oscuro que pierde su belleza y adquiere un carácter de enfermedad degenerativa también en el ámbito social. Las enfermedades deformantes provocan la “*anonadación y aniquilamiento de la conciencia*”.²⁹

Otros referentes relativos a la apariencia física los encontramos remontándonos a otras culturas, por ejemplo, la hindú, una civilización que valora la perfección física en cada detalle cotidiano, llegando a configurarse sus relaciones sociales y religiosas en torno a esto. En esta cultura existe el precepto de que el cuerpo completo y perfecto es un reflejo del estado moral de la persona, y una condición imprescindible para realizar ofrendas a los dioses y a los antepasados. Las personas con algún tipo de tara o defecto, tuerto, jorobado o deforme, no tienen ningún derecho a realizar el “trabajo de los dioses”. La imperfección física impide que los brahmanes puedan participar en la celebración de ceremonias funerarias, y durante el sacrificio de animales, los cuerpos de estos no deben poseer ninguna imperfección, es también pecado adorar a imágenes rotas o agrietadas.

²⁸ FOUCAULT, Michael. *La vida de los hombres infames*, ed. La Piqueta, Madrid, 1990, p. 86.

²⁹ SONTAG, Susan. *La enfermedad y sus metáforas y el sida y sus metáforas*, Madrid, ed. Taurus, 1996.

2.4.1 – FOTÓGRAFOS DE LA RAREZA.

Diane Michener (Boston, 1940) nos muestra unas imágenes de bebés de principios de siglo conservadas en frascos. Remiten a vidas que sólo brillaron brevemente antes de extinguirse. Y, sin embargo, no podemos evitar sentir que esas pequeñas criaturas fueron seres humanos, con sus propias expresiones y gestos. El primoroso tratamiento de Michener les confiere una vida <<imaginaria>> que el mundo material les negó cruelmente.

Martin Kippenberger (Dortmund, 1953) en Dialogo con la juventud nos acerca a un autorretrato monstruoso. Es el resultado de una realidad que ha dejado mella en su cuerpo. Su rostro magullado e hinchado por los golpes de una pelea es un doloroso y brutal espectáculo. Con esa idea de mostrar al mundo el dolor por la pérdida de su belleza, con ironía y dolorosa acidez, se presentó a sí mismo en una fotografía con la cara vendada, el rostro magullado y ofreciendo una mirada acerca de sus heridas. Al lado de la foto colocó su nombre y un texto a modo de cartel publicitario en el que decía <<diálogo con la juventud, 1981>> se trata de una imagen dura e incluso ridícula, el artista mostraba su desgracia y una alusión irónica y directa a la pérdida de la juventud, de una belleza juvenil trastocada por un percance que logró atentar contra ese mito de la “juventud eterna”.

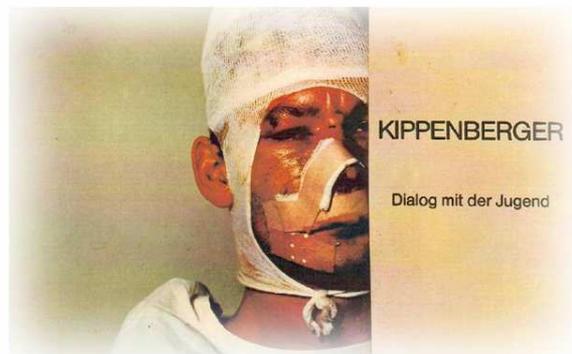


Imagen 13.

La mirada del autor se hace terrible, está oculta por los ojos hinchados, magullados y entre unas vendas que cubren parte del rostro. Es una mirada tediosa, de momia, exenta de vida, embalsamada y oscurecida por las heridas. Se oculta a pesar de la frontalidad de la pose. La mirada se dirige a un espectador que permanece estupefacto, seducido a su vez por el horror de ese rostro, de la máscara horrenda que lo cubre, de mirada casi humana que parece implorar ayuda tras el sudario de la deformidad.

Kippenberger nos muestra esa máscara resultado del crimen, resto y consecuencia de la agresión a su yo. Nos remite a las máscaras funerarias, mortuorias, que cumplen la función de proteger la imagen (alma) del muerto y manteniendo aún presente (representado) en los funerales.

La artista Marina Núñez (Palencia, 1966) en su serie Monstruos nos habla de una denuncia de ciertos estereotipos de lo femenino. Comenta por ejemplo la asociación despectiva del cuerpo femenino a la inestabilidad, con lo cual las monstruosas son una especie de redundancia.

Dice que hay que rechazar esa asociación existente del cuerpo femenino con las características monstruosas, que existe una atracción por la anomalía y quizás al ser



Imagen 14.

representada deje de ser el margen. *Enfrentarse a los miedos en vez de intentar esquivarlos.*³⁰

Diane Arbus (Nueva York, 1923-1971). *A lo largo de los años '60 se dedicó a expurgar la cara oculta de ciertos habitantes de Nueva York, fijándose sobre todo en los humanos que viven en la otra orilla, oprimidos e ignorados, tanto por el poder establecido como por los ciudadanos de a pie, y, consecuentemente, sacando a flote una amplia gama de vidas silenciadas y figuras vulnerables.*³¹

Fotografió a gentes anónimas, llamadas poco convencionales, desconocidos que auguran un triste final. Los protagonistas en la obra de Arbus son siempre víctimas e infortunados, seres extraños, aislados, gente marginada e incluso a veces desagradable, gemelos, enfermos mentales, gigantes, familias disfuncionales, fenómenos de circo, etc.

³⁰ Más información en NUÑEZ, Marina. *Catálogo*, ed. Centro de Arte de Salamanca 2002, pp.95-209.

³¹ Comentario de MOLINERO CARDENAL, Antonio para el catálogo. *Mirar el mundo otra vez*, Galería Spectrum Sotos 25 años de fotografía, Ayuntamiento de Zaragoza, 2002.

Pero lo que presuntamente debería infundirnos lástima o aflicción, no parece estar enfocado para transmitir ningún sentimiento de compasión. Quizás esto se deba a que para conseguir que estas personas posaran ante su cámara, Arbus tuvo que ganarse su confianza, su amistad. La fotografía de Diane Arbus representa lo normal como monstruoso: cuando fotografía el dolor, lo encuentra en personas normales. Provoca que la gente presuntamente normal aparezca como anormal.³²

Imagen 15.



2.4.2 – CRIATURAS DE CINE.

En *Nosferatu* de Murnau (1922) el personaje del conde Graf Orlok es inusualmente delgado, posee una piel extremadamente pálida, unas orejas y cejas enormes, lleva la cabeza rapada y bebe sangre. En él los signos de deformidad física siguen la vieja tradición romántica de reflejar la perversión espiritual.

Frankenstein de James Whale (1931) nos muestra un ser monstruoso creado enteramente por manos humanas. Fue construido mediante la unión de diferentes partes (cadáveres), para dar vida a un todo. La única

³² Más información en el libro SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*, Edhasa, 1981.

confusión fue dotar al ser resultante del experimento de un cerebro que había pertenecido a un criminal. Una vez en el nuevo cuerpo dicho cerebro debía aprender todo lo que ya cualquier humano adulto conoce, de esta manera tanto a causa del aspecto físico como del sustrato mental, Frankenstein es un monstruo, aunque por su ingenuidad e ignorancia sobre el mundo es en realidad, un niño. La escritora Mary W. Shelley (1797-1851) escribió: “Me quedé inmóvil, mirándolo fijamente: no había duda. Un relámpago lo iluminó y me descubrió sus rasgos con claridad. La gigantesca estatua y su aspecto deformado, más horrendo que nada de lo que existe en la humanidad, me demostraron de inmediato que era el engendro, el repulsivo demonio al que había dado vida”.³³ El monstruo de Frankenstein acosa a su creador, a su propio reflejo, *todos los hombres odian a los desgraciados. ¡Cuánto, pues, se me debe odiar a mí, que soy el más infeliz de los seres vivientes! Sin embargo, vos, creador mío, me detestáis y me despreciáis, a mí, vuestra criatura, a quién estáis unido por los lazos que sólo la aniquilación de uno de nosotros romperá.*³⁴ *The fly* de David Cronenberg, 1958, nos introduce al monstruo-híbrido, mezcla de humano e insecto. Mientras que en la película de Frankenstein era la casualidad la que desencadenaba el nacimiento del monstruo, en *The fly* es el puro azar el causante. Un insecto interrumpe el experimento del científico que como consecuencia acabará dividido en una mosca de cabeza humana diminuta y un cuerpo con enorme cabeza de mosca. *Freaks* (traducido como *La parada de los monstruos*) de Tod Browning (1932), nos mostró al monstruo real, sin maquillajes. Ubicada en un espacio circense donde la mayoría de los personajes son deformes, nos relata una historia que destruye el mito romántico de que el exterior es un reflejo del interior (el rostro como espejo del alma). En *Freaks*, la trapezista Cleopatra simula estar enamorada del enano Hans (heredero de una gran fortuna) y logra seducirle hasta que Hans abandona a su

³³ Descripción del doctor Frankenstein del recién creado monstruo. SHELLY, Mary. *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Madrid, ed. Anaya, 2000, p. 111.

³⁴ SHELLY, Mary. *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Madrid, ed. Anaya, 2000, p. 68.

esposa (la también enana Frieda). Durante la boda entre Hans y Cleopatra todos los compañeros del espectáculo: enanos, una pareja de siameses, gentes sin brazos o sin piernas, etc. cantan “te aceptamos como una de nosotros” a lo que Cleopatra responde que ella nunca será una de ellos burlándose. Finalmente queda demostrado que la monstruosidad verdadera es mental y un cambio de prisma nos muestra como lo anteriormente bello se muestra monstruoso y viceversa. Al final de la historia Cleopatra será castigada mediante su conversión en monstruo, una especie de mujer gallina muda sin extremidades que pasará a formar parte de la exhibición circense y eliminará cualquier desequilibrio original.

Imagen 16.



DESARROLLO DEL PROYECTO

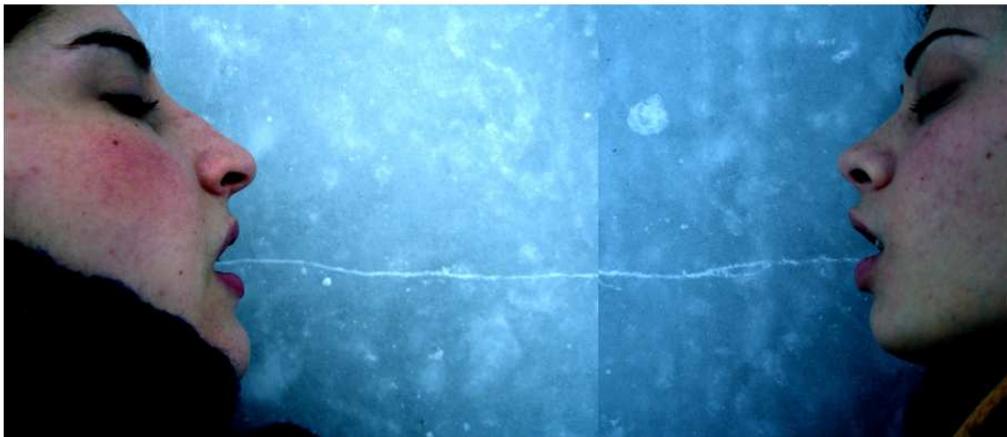
BREVE RESEÑA DE PROYECTOS ANTERIORES RELACIONADOS CON LA TEMÁTICA TRATADA.

Este proyecto está inserto dentro de una trayectoria que hemos ido desarrollando conjuntamente y en la cual encontramos como constante una necesidad de hibridación. Nuestro propio cuerpo se convierte en el elemento base para generar una serie de retratos compartidos donde auto-contemplándonos nos descubrimos a nosotras mismas, nuestra apariencia, nuestra imagen, devolviéndonos la mirada una vez más.

Son dos los trabajos que consideramos complementan y ayudan a entender mejor la presente propuesta.

LOS 5 SENTIDOS, 2005

Es un proyecto desarrollado en Finlandia. Se compone de una serie de fotografías en las que intentamos reflejarnos, de una manera física, en un entorno distinto al nuestro. Un espacio compartido que ha influenciado en nuestras mentes y nuestros cuerpos, generándonos nuevos pensamientos y nuevos recuerdos que han sido absorbidos por nuestra piel.

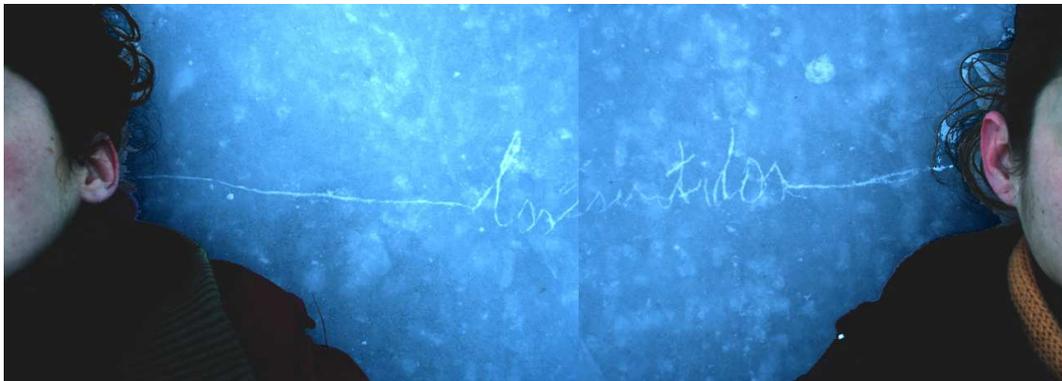


Impresión a color sobre papel fotográfico, 30 x 80 cms.



(Izquierda) Impresión a color sobre papel fotográfico, 30 x 40 cms.

(Derecha) Impresión a color sobre papel fotográfico, 60 x 40 cms.



Impresión a color sobre papel fotográfico, 30 x 80 cms.

UNA, 2006

Es el resultado de una búsqueda personal y plural. Una profundización en el proceso creativo donde ideas, cuerpos, mentes, se unifican para convertir dos entidades en una sola.

Para dar forma a nuestra idea de crear un individuo a partir de nuestra propia persona, consideramos que la fotografía era el medio de representación que más se ajustaba a nuestros intereses.

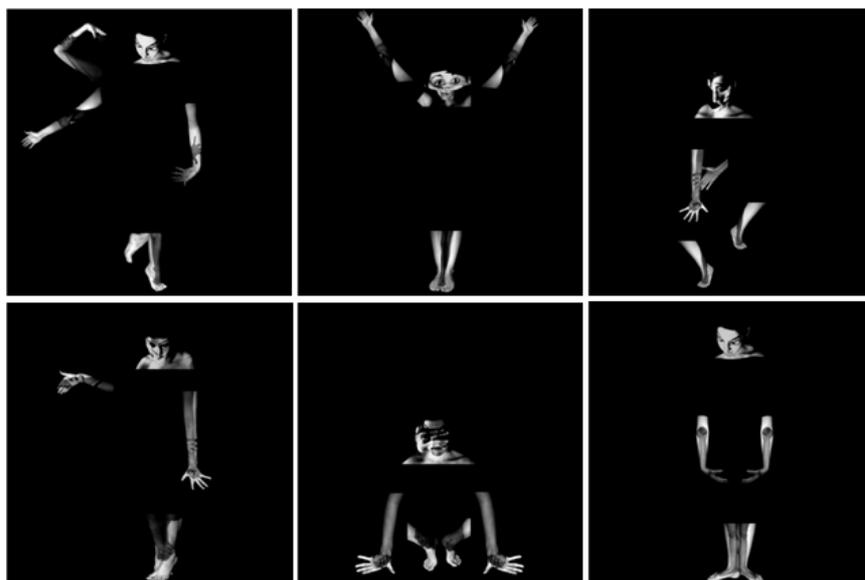
El proceso que seguimos para su realización consistía en combinar el uso de la cámara fotográfica con un proyector, sin mediación alguna de retoques o manipulación. Una de nosotras tomaba fotografías de la otra que posteriormente se proyectaban en el cuerpo y rostro de la primera,

para realizar a continuación, otra serie de fotografías que eran proyectadas a su vez en la segunda, repitiéndose así este procedimiento hasta que quedamos satisfechas y convirtiendo el *proceso* en la parte más importante de la obra.



(Arriba) Veinticinco impresiones en blanco y negro sobre papel fotográfico, 20 x 20 cms.

(Abajo) Veinticinco impresiones en blanco y negro sobre papel fotográfico, 40 x 40 cms.



Este proyecto nos ha servido de punto de partida para desarrollar la propuesta aquí presentada.



INTRODUCCIÓN

Nuestra propuesta nace ayudada por todo lo investigado en este proyecto: El concepto de hibridación, de prótesis, de identidad. El retrato, muchas veces emplazado en ese límite, en esa especie de basculación entre lo bello y lo monstruoso, nos ha ayudado a acercarnos más íntimamente a la comprensión de nuestro yo individual y de nuestro yo compartido. Hemos descubierto a muchos artistas que nos revelan al hombre como fuente de inspiración, un acontecimiento que se ha repetido a lo largo de la historia y que nos deja la duda de si será posible que algún día desaparezca.

El proyecto que presentamos surge de una manera azarosa, casi lúdica. Hemos jugado con diferentes materiales, muchos de ellos traslúcidos que nos permiten superponer imágenes, jugando a duplicarlas, repetir las e intercalarlas como si fuesen capas; estratos que nos permiten mostrar y esconder, generando veladuras, sobreexponiendo manualmente identidades. Todo esto enfocado siempre bajo la idea del retrato, del

retrato compartido, de lo individual y lo plural. Donde trasparece una, la otra aparece oculta.

Nuestros retratos de desconocidos son imágenes pequeñas, se trata de fotografías de tamaño álbum familiar, son reducidas, manejables, fáciles de manosear... se acompañan de objetos cotidianos, elementos delicados y perecederos, especímenes que desean ser catalogados, numerados y objetualizados en el interior de unos marcos-caja como si se tratase de una colección de mariposas.

Hemos fotografiado digitalmente objetos y rostros que aparecen una y otra vez, impresos en diversos papeles, trasferidos en algodón y telas, zurcidos, mostrados o enmascarados, ocultos en sobres; repetidos igual que la suma de las capas que componen cada individuo.

Nuestros retratos individualmente son mezclados para crear un retrato nuevo, desconocido, que nos sorprende y a la vez nos acerca al conocimiento de nosotras como entes separados y entrecruzados. Nosotras como unidad y como duplicidad. El uno y el dos. Son nuestros autorretratos que nos muestran a individuos desconocidos pero al mismo tiempo, familiares.

Un retrato compartido que nos ayuda a mostrar y ejemplificar rasgos y miembros fusionados, cosidos y descosidos como retales que juegan a unirse, amplificados y borrados para crear un rostro, un autorretrato que, como si se tratase de un álbum familiar, recoge nuestro quehacer, nuestra memoria, que nos suplanta.

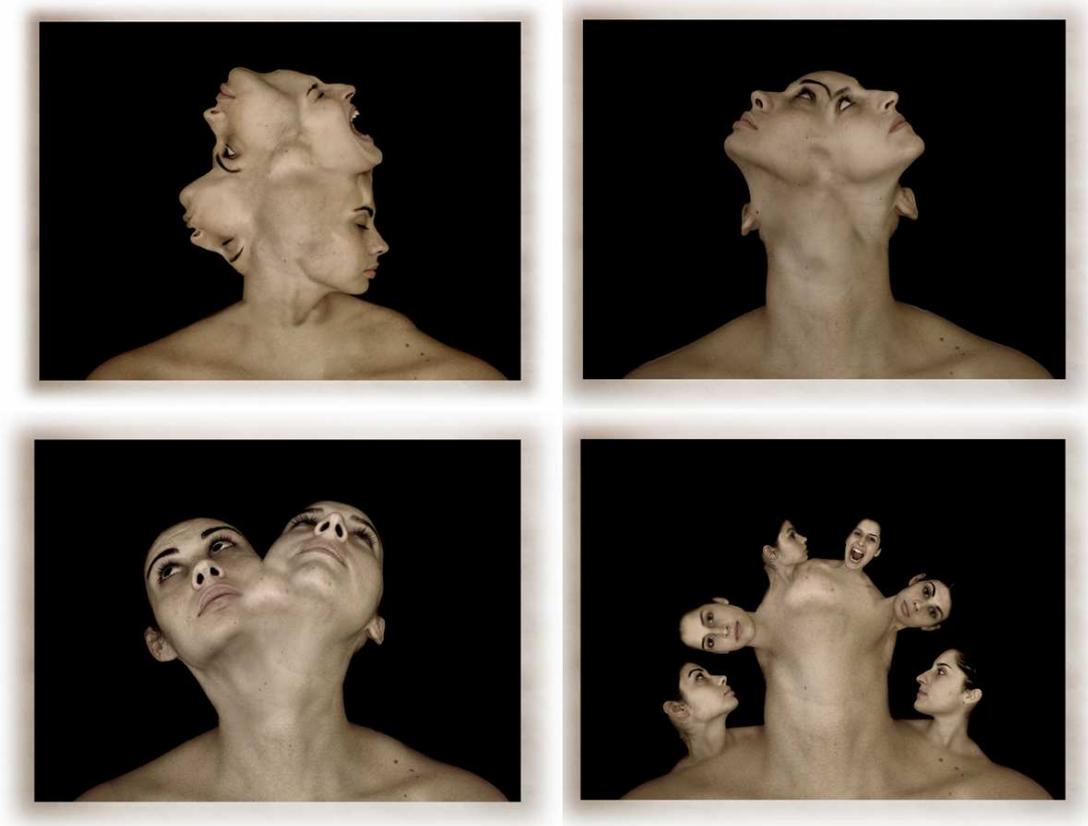
DESCRIPCIÓN TÉCNICA Y TECNOLÓGICA DEL PROYECTO

PRIMERA UNIDAD

Los elementos que componen esta unidad son cuatro, que a su vez están confeccionados por otras cuatro sub-imágenes. Estas dieciséis fotografías tienen la finalidad de conformar cuatro cuerpos individuales, entidades híbridas que son agrupadas para constituir un sujeto.

Fotografías que lo componen:

- Receptáculo de la memoria, la cabeza.



Impresiones a color sobre papel fotográfico, 20 x 23 cms

- Portador de lo sentido, el corazón.

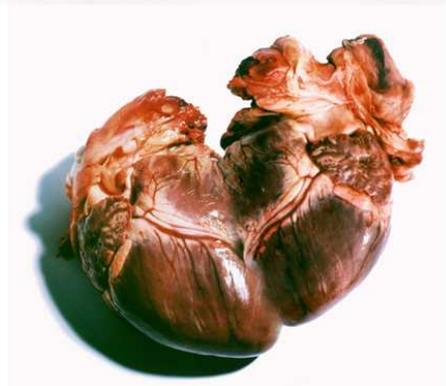


Impresión a color sobre papel fotográfico, 12 x 12 cms.

Sobre de papel Canson Calque 200 g/m2 Sable, 12 x 14 cms.



Papel de Transfer sobre algodón, 22 x 22 cms.



Impresión a color sobre papel fotográfico, 12 x 12 cms.



Impresión a color sobre papel film poliéster color oro, 16 x 21 cms. con superposición de papel Canson Calque 200 g/m2 Sable, 16 x 21 cms

- Los operarios diligentes, las manos.



Impresión a color sobre papel fotográfico, 15 x 12 cms



Impresiones a color sobre papel fotográfico, 9 x 13 cms. en sobres de papel Canson Calque 200 g/m2 Sable, 9.5 x 14 cms.



Impresión papel de Transfer sobre guante de algodón, 18 x 12 cms.

Estas imágenes presentadas se objetivizan en el interior de unos marcos-caja que juntos construirán la estructura física de los cuerpos.



Marco-caja, 75 x 63 x 5 cms.
Paspartús: exterior , 73 x 61 cms;
interior, 36.5 x 30.5 cms



Marco-caja vertical, 30 x 42 x 5 cms.

Paspartús: exterior, 28 x 40 cms; interior, 14 x 20 cms.



Marco-caja horizontal, 42 x 30 x 5 cms.

Paspartús: exterior, 40 x 28 cms; interior, 20 x 14 cms.



Marcos-caja vertical, 26 x 32 x 5 cms. Paspartús: exterior, 24 x 30 cms.; interior, 12 x 18 cms.

Marco-caja horizontal, 32 x 26 x 5 cms. Paspartús: exterior, 30 x 24 cms.; interior, 18 x 12 cms.

SUJETO NÚM. 1



SUJETO NÚM. 2



SUJETO NÚM. 3



SUJETO NÚM. 4



SEGUNDA UNIDAD

El elemento básico para la realización de esta segunda parte del proyecto es pelo. Hemos hilado nuestro cabello utilizándolo como materia prima para la elaboración de las siguientes piezas.

Elementos que lo componen:



Cabello:
50%Carmen,50%Esther
Longitud, 20 cms.



Bastidor madera, 19 x 22 x 19
cms.



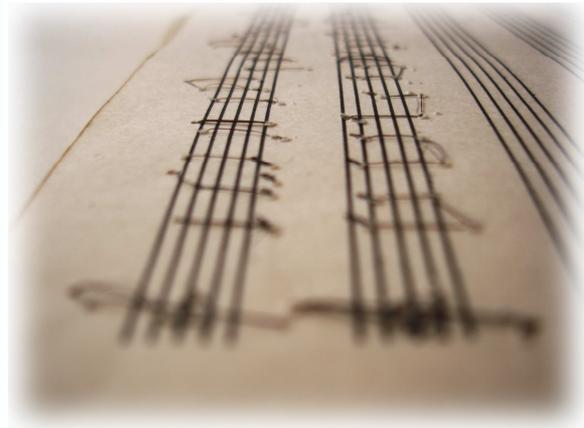
Detalle de los bordados realizados con cabello sobre hilo y encaje sintético.



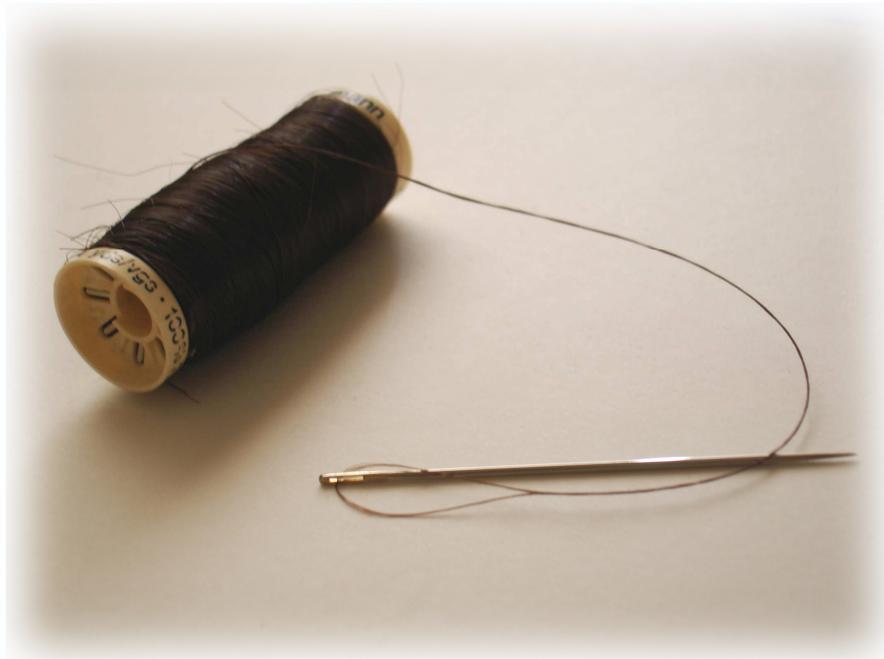
Lazo de seda, 25 cms.

Aguja imperdible.

Sobre de papel Canson Calque 200 g/m² Sable, 9.5 x 9.5 cms



Melodía musical cosida con cabello en cuadernillo de pentagramas, 15.5 x 11 cms.
Impresiones a color sobre papel fotográfico, 13 x 9 cms.



Madeira de pelo, 5.5 x 2 x 2 cms. Longitud, 100 m.

Obras:

PIEZA NÚM. 1



PIEZA NÚM.2



Marco-caja, 62 x 25 x 5 cms.



Marco-caja, 32 x 26 x 5 cms. Paspartús:
exterior, 30 x 24 cms.; interior, 18 x 12 cms.

PIEZA NÚM. 3



Marco-caja horizontal, 32 x 26 x 5 cms. Paspartús: exterior, 30 x 24 cms.; interior, 18 x 12 cms.



Marcos-caja vertical, 26 x 32 x 5 cms. Paspartús: exterior, 24 x 30 cms.; interior, 12 x 18 cms.

TERCERA UNIDAD

Está compuesta por seis elementos. Para su realización se han transferido impresiones fotográficas sobre algodón insertándolas junto con dos cartas (uno y dos de corazones), en el interior de marcos-caja.

Elementos que lo componen:

Marco-caja, 55 x 40 x 5 cms.
Algodón, 40 x 35 cms.



Marcos-caja vertical, 26 x 32 x 5 cms. Paspartús: exterior, 24 x 30 cms.; interior, 12 x 18 cms.
Carta, 6 x 9.5 cms.

Presentación conjunta:



CUARTA UNIDAD

En esta última unidad de proyecto hemos intentado trabajar con nuestros retratos, los desconocidos, jugando con la forma de representarlos, variando su color y su escala, para llegar a descubrir que en un mismo retrato encontramos múltiples variaciones.

Fotografías carnet
desconocidos:

Marco-caja horizontal, 32 x 26 x 5
cms. Paspartús: exterior, 30 x 24
cms.; interior, 18 x 12 cms.
Cartilla de fotografías, 12 x 8 cms
Fotografías a color, 4 x 3 cms



Marcos-caja vertical, 26 x 32 x 5 cms.

Paspartús: exterior, 24 x 30 cms.;

interior, 12 x 18 cms.

Fotografías color y b/n, 4 x 3 cms.



(Abajo) Fotografías a color y b/n, 12 x 9 cms. en sobres de papel Canson Calque 200 g/m2 Sable, 9.5 x 14 cms.



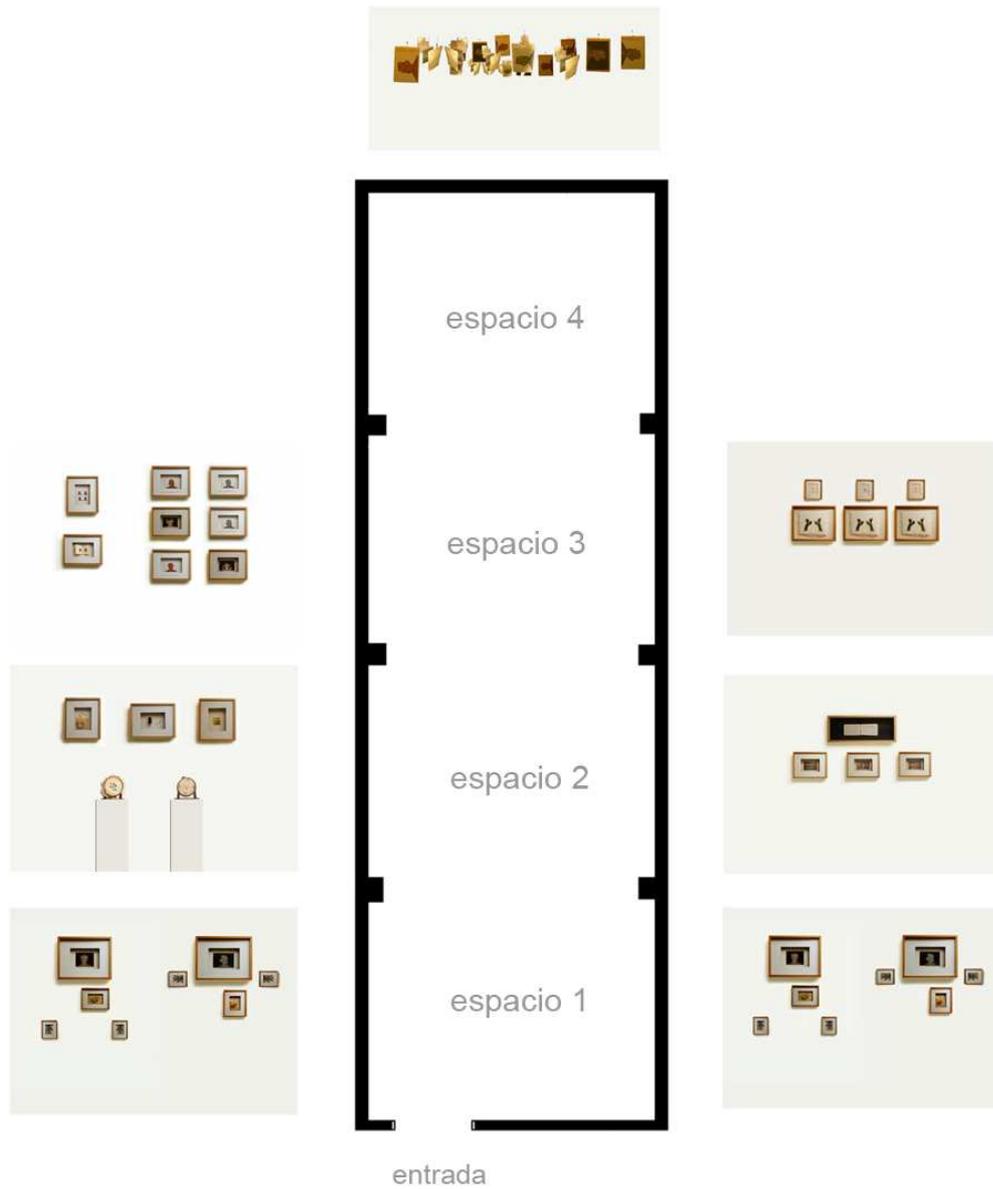
Impresiones a color sobre papel fotográfico, 9 x 13 cms.

Marco-caja horizontal, 32 x 26 x 5 cms. Paspartús: exterior, 30 x 24 cms.; interior, 18 x 12 cms.



ESPACIO VIRTUAL

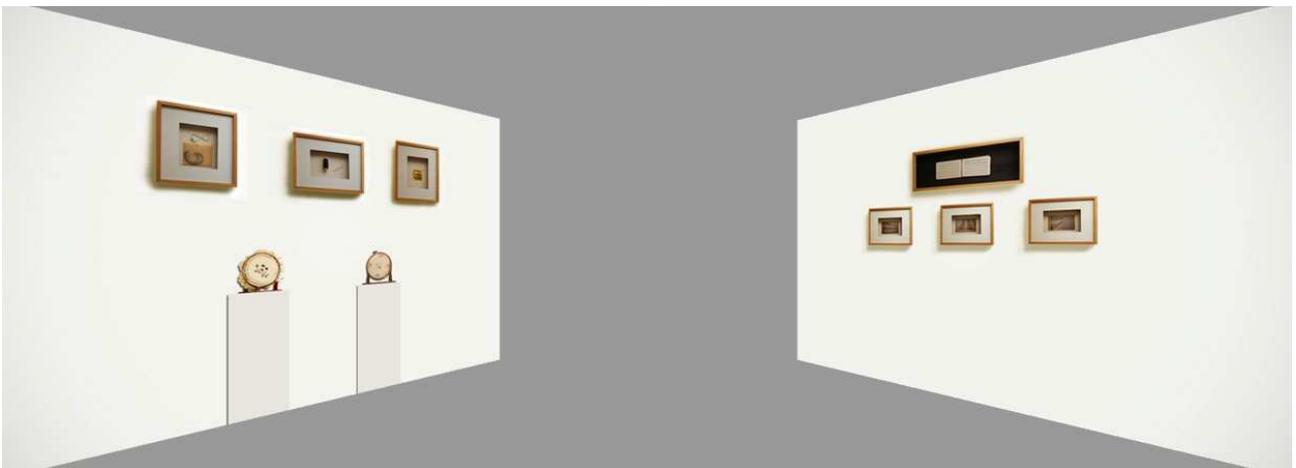
Este espacio ficticio tiene como única finalidad el facilitar la visualización de las obras.



Espacio 1



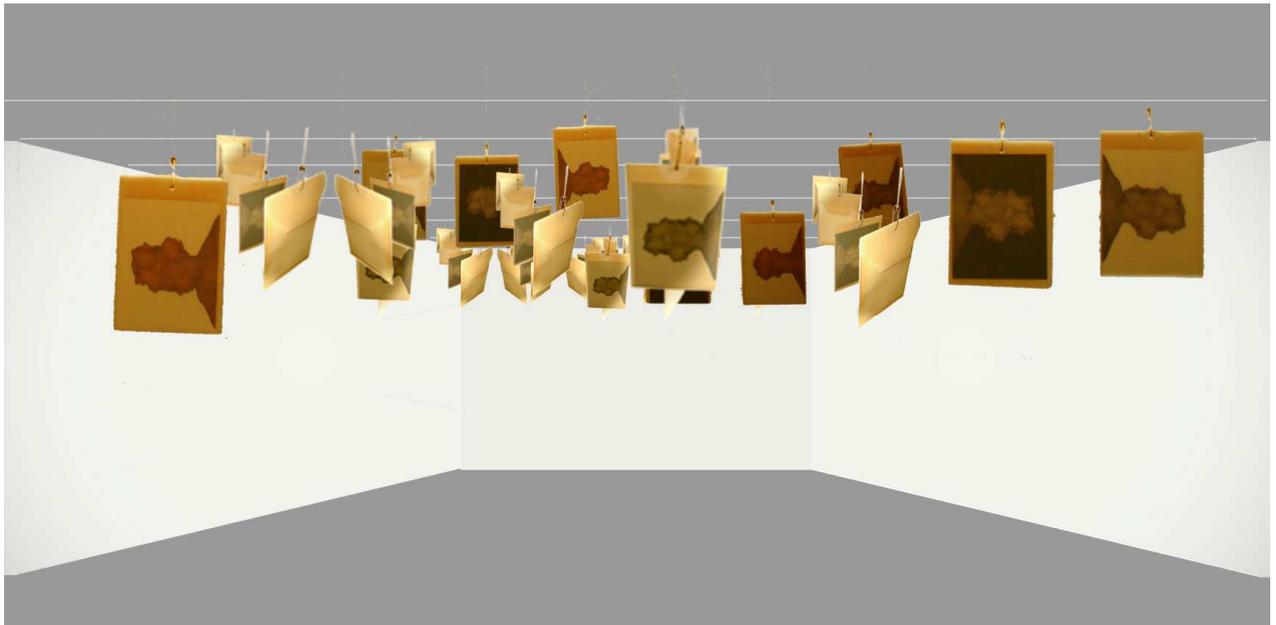
Espacio 2



Espacio 3



Espacio 4



PRESUPUESTO

MATERIAL	NÚM.UNIDADES	PRECIO/UNIDAD €	PRECIO TOTAL €
Marco-caja, 32x26x5cms.	25	10.00	250.00
Paspartús; ext.30x24cms., int.18x12cms.	25	5.00	125.00
Impresiones a color sobre papel fotográfico, 13x9cms.	25	0.30	7.50
Marco-caja, 42x30x5cms.	4	20.00	80.00
Paspartús; ext.40x28cms., int.20x14cms.	4	10.00	40.00
Impresiones a color sobre papel fotográfico, 12x12cms.	2	0.50	1.00
Marco-caja, 62x25x5cms.	1	30.00	30.00
Marco-caja, 75x63x5cms.	4	40.00	160.00
Paspartús; ext.73x61cms., int.36.5x130.5cms.	4	20.00	80.00
Impresiones a color sobre papel fotográfico, 23x20cms.	4	1.50	6.00
Impresiones a color sobre papel fotográfico, 9x13cms.	100	0.30	30.00
Bastidores costura	2	4.00	8.00
Telas	2 metros	6.00	12.00
Agujas de coser (diversos tamaños)	6	0.50	3.00
Agujas imperdibles	204	0.05	10.00
Algodón	1kilo	6.23	6.23
Carrete de hilo	1	1.00	1.00

Canson Calque 200 g/m2 Sable , 1hoja=70x50cms.	41 hojas	5.00	205.00
Cuaderno pentagramas	1	2.00	2.00
Papel transfer textil blanco Data Becker, 210x297mm.	7 hojas	1.50	10.50
Papel film poliéster color oro, 210x297mm.	50 hojas	0.40	20.00
Papel textura, 210x297mm.	1	1.00	1.00
Aguja encuadernadora	1	0.10	0.10
Guantas de tela	4	3.00	12.00
Lazo	40metros	2.00	80.00
Baraja de cartas	1	1.00	1.00
Marcos-caja, 55x40x5cms.	3	30	90.00
Fotografías carnet	4	0.50	2.00
Pergamento de barra	10	1.00	10.00
			1281.33

CONCLUSIONES

En álbumes, en marcos, sobre mesas, colgadas en paredes, proyectadas en diapositivas, en revistas y catálogos, exhibidas en museos, en libros... las fotografías nos muestran a personas y gentes que en un segundo de sus vidas fueron captadas por una cámara, y que un segundo después se dispersaron, envejecieron, crecieron, maduraron, fueron felices y sufrieron. A las fotografías también les influencia el paso del tiempo, el papel se torna oscuro y la imagen se debilita. Ese rostro contrastado, oscuro por el sol se convierte en una especie de fantasma hasta desaparecer, pero ellas no envejecen como nosotros, lo hacen manteniendo la imagen detenida en ese preciso instante de vida en el que nacieron, como en una pausa de rasgos congelados. Millones y millones de fotografías que parecen conformar un cementerio del tiempo detenido en el que el niño siempre será niño y esa cara sonriente que nos mira, nunca perderá la alegría.

Ese segundo, esa mirada retenida en un instante pasará a convertirse en el propio recuerdo del momento vivido, llegando incluso a suplantarlo. ¿Quién sabe que ojos nos contemplarán en el futuro preguntándose quienes fuimos?

La conciencia de saber que nuestra fotografía seguirá latente mucho tiempo después de que nosotros no existamos nos hace tener una, a veces excesiva, preocupación por la estética de la imagen en la que aparecemos. Antes de una boda de lo que más se habla y lo que más preocupa son los preparativos para sacarse una fotografía. Parece lógico: Uno quiere quedar bien porque va a pasar de mano en mano, va a ser criticado y admirado entre sus amigos y va a quedar plasmado para la posteridad.

El artículo de 1880 de *Photographic News*, nos ayuda a explicar como la fotografía que retrata la sociedad, esa especie de álbum familiar público, ha pasado a transformar la fotografía de ser un invento novedoso a

convertirse en una especie de depósito sagrado: "Comienza una era que bien podría denominarse la era de los lamentos. Ciertamente es que las fotografías se deterioran, pero por desgracia no lo hacen tan rápidamente como los amigos y conocidos que representan. Los adultos miran con curiosidad las fotografías de sus bebés, y los abuelos pasan las páginas con manos temblorosas para verse con sus trajes de boda y meditar sobre el tiempo pasado... Dentro de poco nos acostumbraremos a las duras verdades que la cámara nos enseña pero la presente generación es la primera que las aprecia en toda su extensión. Cada álbum ilustra que la vida no es más que un breve lapso de tiempo, y el adagio nunca llegó hasta nuestros hogares tan vívidamente como en estos días de la fotografía".³⁵

Ya desde la aparición de las primeras fotografías, el ser humano quedó hechizado por esa cualidad suya de atrapar la memoria. Gracias a ella, el hombre parecía poder perfeccionar uno de sus sentidos más importantes, la vista. De la misma manera que nos servimos de un avión para volar o de un coche para poder desplazarnos, del mismo modo que utilizamos el telescopio para poder ver a grandes distancias o el microscopio para descubrir todo aquello que no podemos percibir a simple vista; convertimos la imagen fotográfica en una especie de prótesis, un miembro artificial que nos permite materializar los recuerdos, como si se tratase de un almacén de la memoria, del cual podemos siempre que queramos extraer los momentos vividos.

Esta particularidad de la fotografía de retener la memoria ha obsesionado hasta tal punto a muchos artistas que han decidido enfrentar sus propios cuerpos ante la cámara, para intentar encontrar así, un método con el que introducirse en su yo más íntimo. La búsqueda del yo y de su sentido ha orientado buena parte de los objetivos de la filosofía desde la antigua Grecia hasta la Modernidad, ¿de dónde vengo?, ¿a dónde voy?, son

³⁵ Extraído del artículo aparecido en *Photographic News*, 1880. Dentro del libro EWING, William. *El Cuerpo, Fotografías de la configuración humana*, Editorial Siruela, 1996.

preguntas atemporales que no pierden vigencia. ¿Por qué nos interesan tanto estas investigaciones? Nos hacen preguntarnos si llegará un momento en el cual el espíritu humano podrá encontrar buen acomodo en la carne.

Esta investigación nos ha permitido un acercamiento al concepto de la identidad y del yo. La representación de la identidad humana a través de la representación de su imagen nos ha conducido a un recorrido por autores y obras, proyectos que entienden al hombre como principal fuente de inspiración.

Elementos identitarios como la máscara y el espejo nos ayudan a entender esa capacidad de hacer visible lo invisible. La fotografía apresa en su huella una máscara del yo, que se torna visible en artistas como Cindy Sherman, Nauman, Orlan o Claude Cahun que nos presentan su propio cuerpo como un material didáctico para hacernos llegar su discurso. No existe una identidad única como instrumento y germen de inspiración.

Es la identidad la que se presenta como un espejismo en la obra de Duane Michals que parece que taxidermiza el yo como si se tratase de una colección de mariposas, adentrándonos también en la problemática del doble, de la duplicación de un yo, la presencia de un reflejo, de nuestro doble o gemelo.

Se abren los límites y se crean nuevas formas de expresar la identidad mediante la representación de la imagen en el arte.

Hibridación y monstruosidad. Artistas como Nancy Burson, Keith Cottingham, Aziz+Cucher, Germán Gómez o Juan Urrios desarrollan en sus obras seres que no existen, contruidos y recreados en una ilusión, utilizando el universo digital y su poder para gestar identidades virtuales. Esther Ferrer nos acerca el tema de la hibridación retratándose una y otra vez para mostrarnos la diversidad de rostros y personalidades que pueden esconderse en una misma persona. Otros como Kippenberger, Diane Arbus o Marina Nuñez, hablan de la monstruosidad revelándonos como la figura humana y sus manifestaciones de identidad siguen siendo

formas sugestivas para expresar discursos plenos de actualidad y que nos acercan al conocimiento de aspectos relevantes de nuestra condición humana.

Temas como la fisiognomía, la psiquiatría y la antropología, nos han dado pistas para llevar a cabo nuestro proyecto personal.

El estudio del carácter humano a través de los rasgos faciales fue y sigue siendo usado para medir, definir y categorizar cuerpos. Esto ha sido recogido por diferentes pensadores que nos han aportado distintas visiones e interpretaciones de cuestiones acerca de la imagen individual, contenidos y aspectos que reflejan esa voluntad de recuperar aquello que jamás perderá interés para el hombre: su identidad y su yo.

Cada retrato, cada recuerdo, cada fotografía compone la dermis de nuestra memoria visual. La búsqueda de la parte oscura del hombre y su negación continúan la trayectoria de un hombre que se cuestiona acerca de su propia condición. Transformaciones, mutaciones, cambios. Siempre habrá **nuevos retratos** para un mundo que evidencia la necesidad de postergar el deseo del hombre por ver el reflejo de sí mismo.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Ejemplo de tarjeta de visita. Finales de la década de 1830.

Imagen 2. Imágenes de ciudadanos corrientes fotografiados antes de morir y extraídas de fichas policiales de la sede de la policía secreta en Moscú. Años 30 del siglo pasado en la URSS. Publicado en El País Semanal, 18 de Marzo de 2007. Artículo HUETE MACHADO, Lola. *Ejecutados*. Fotografía: Memorial Society/David King/Reinhard Schultz.

Imagen 3. Borrado de personas. La primera fotografía se presume original, 1920, frente al Bolshoi de Moscú, Lenin alenta a los soldados que van a combatir contra Polonia. Trotsky, a su lado. La segunda fotografía se presume retocada, en la que Trotsky ha sido eliminado.

Imágenes 4 y 5. Serie fotográfica realizada en 1862 por el francés Adrien Tournachon, hermano del fotógrafo Nadar, para ilustrar un libro de Duchenne de Boulogne titulado *Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de ses différents modes d'expression*. Paris Asselin 1862, fundador de la electroterapia. Copia en papel de Álbumina de negativo de vidrio. The Musseum of Modern Art, Nueva York.

Imagen 6. Galton. *Combination of Portraits: Violent Criminals* (1870s). Sir Francis Galton, composited images

Imagen 7. *Cristo con la cruz* (hacia 1498) de El Bosco (1450-1516). Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid. 150 x 94 cms.

Imágenes 8, 9 y 10. Charles Le Brun (1618-1690), pintor de cámara de Luis XIV, intentó demostrar que existía una relación entre los rasgos del rostro y los estados anímicos. Detalles: pavor y tristeza.

Imagen 11. La evolución desde la rana al ideal de belleza del Dios griego Apolo. De acuerdo con Johan Gaspar Lavater (1741-1801) probablemente una de las primeras secuencias morphing en la historia.

Imagen 12. Antonín Kratochvíl, *Barraca de feria en Florida*, 1975, impresión en gelatina de plata.

Imagen 13. Martin Kippenberger (Dortmund, 1953), *Dialogo con la juventud* (*Dialog mit der jugend*), 1981.

Imagen 14. Marina Núñez, de la serie *Monstruas* (1998), óleo sobre lienzo, 245 x 146 cms.

Imagen 15. Diane Arbus(1923-1971), *Identical Twins, Roselle, N.Y.*,1967

Imagen 16. Fotografía del rodaje de la película *La parada de los monstruos*, 1932. Título original: *Freaks*. Dirección: Tod Browning.

BIBLIOGRAFÍA

ADES, Dawn. *Fotomontaje*. Editorial Gustavo Gili, 2002.

AMADOR, Jesús. Artículo *El rostro y la personalidad escrito*, publicado en El Nuevo Diario, jueves 27 de Enero de 2000, Managua, Nicaragua.

ANTÓN, Jacinto. *Joan Fontcuberta El engaño hecho arte*. Publicado en El País Semanal. 11 de Febrero de 2007.

ARBAÏZAR, Philippe, *La confusión de los géneros en la fotografía*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004

ARBUS, Diane. *An Aperture Monograph*. Twenty-fifth Anniversary Edition, 1997. Published by Aperture Foundation.

AUMONT, Jacques. *El rostro en el cine*. Editorial Paidós, 1 edición, 1998.

BAILLY, Jean Christophe. *La llamada muda. Los retratos del Fayum*. Editorial Akal, 2001.

BAQUE, Dominique. *La fotografía plástica*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003. Traducción de Cristina Zelich.

BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso*. Imágenes, gestos, voces. Editorial Paidós Comunicación, 1986.

BARTHES, Roland. *Crítica y verdad*. Editorial Letra e. Traducido por José Bianco. Siglo XXI, Buenos Aires, 1972.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Editorial Paidós Comunicación, 1989,

BÜHLER, Karl. *Teoría de la expresión*, Alianza Universidad, Madrid, 1980.

BURGIN, Victor. *Ensayos*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001

CALVINO, Italo. *El vizconde demediado*, Siruela, Madrid 1995.

CALVO SERRALLER, Francisco. *Historia del arte. Mil Palabras*. Publicado en El País, Cultura, 22 de Enero de 2006.

CARO BAROJA, Julio. *La cara, el espejo del alma*, Circulo de lectores, Barcelona, 1987.

COMPANY, Juan Miguel. *Igmar Bergman*, Editorial Cátedra signo e imagen/cineastas, 1990.

DA VINCI, Leonardo. *Tratado de la pintura*, Edición de Manuel Abril, Espasa Calpe, Col. Austral, Madrid, 1947.

DE DIEGO, Estrella. *Fingir pasión es un paso de tango*, Catálogo Juan Luis Moraza, Extasis, Status, Estatua.

E.H. GOMBRICH, J. HOCHBERG Y M.BLACK. *Arte, percepción y realidad*. Editorial Paidós Comunicación, 2007

EWING, William A. *El cuerpo. Fotografías de la configuración humana*, Editorial Siruela, 1996.

FERNANDEZ MARTINEZ, Horacio, Catálogo *Variaciones en España. Fotografía y arte 1900-1980*, La Fabrica Editorial, 2004.

FERRER, Esther. Artículos sobre: *No hago arte comprometido, Es mucho más eficaz hablar de la violencia sin violencia y Esther Ferrer y el paso del tiempo*.

FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas (Fotografía y Verdad)*. Barcelona, ed. Gustavo Gili, S.A. 1997

FONTCUBERTA, Joan. *Estética fotográfica*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003

GOMBRICH, Ernst H. *La imagen y el ojo*, Alianza, Madrid, 1991.

HUETE MACHADO, Lola. *Ejecutados*, reportaje publicado en El País Semanal, 18 de Marzo de 2007

KRACAUER, Siegfried. *Estética sin territorio*, Colección de Arquitectura, 51, 2006.

KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Editorial Gustavo Gili, 2002.

LACAN, Jacques. *El estadio del espejo como formador de la función del yo*. Escritos (vol. I), Siglo XXI, México, 1995.

LEDO ANDIÓN, Margarita. *Cine de fotógrafos*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

MANGUEL, Alberto. *El monstruo de Frankenstein. Personajes imaginarios*. Publicado en El País, 3 de Febrero de 2007.

MOLINA, Mauricio. Artículo *El corazón de las tinieblas* publicado en la revista *Luna Cornea*.

MONTERO, Rosa. *Maneras de vivir. El rostro que nos vamos construyendo*. Publicado en *El País Semanal*, 4 de Noviembre de 2007.

NAUMAN, Bruce. *Rompiendo el Silencio*, entrevista de Joan Simon Bruce Nauman en la revista *Creación*, nº 55. Madrid, mayo de 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. *Más allá del bien y del mal*, Alianza Editorial, Madrid, 1972.

NUÑEZ, Marina. *Catálogo*, ed. Centro de Arte de Salamanca 2002.

OLIVARES, Rosa a MICHALS, Duane llamada *El fotógrafo al que le gustaba escribir historias*, Revista Exit # 0 El espejo. Noviembre 2000/Enero 2001

ORTEGA Y GASSET. *La expresión como fenómeno cósmico*, Obras Completas Espasa Calpe, Bilbao, 1932.

PLATÓN. *La República*, VI, Editorial Gredos, Madrid, 1998.

PULTTZ, John. *La fotografía y el cuerpo*, traducción de Oscar Luis Molina Ediciones Akal, Madrid, 2003. Título original *Photography and the body*, editorial Calmann & King. Ltd., 1995.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Planeta, Barcelona, 1997.

SHELLY, Mary. *Frankestein o el moderno Prometeo*, Madrid, ed. Anaya, 2000.

SONTAG, Susan. *La enfermedad y sus metáforas y el sida y sus metáforas*, Madrid, ed. Taurus, 1996.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*, Edhasa, 1981.

STEVENSON, Robert L. *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, Madrid, ed. Anaya, 2001.

TAGG, John. *El peso de la representación*, traducción de Antonio Fernandez Lera editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005. Título original *The Burden of representation. Essays on Photographies and Histories*,

publicado originalmente por Macmillan Publishers, Ltd., Nueva York, 1988.

VV.AA. *Catálogo MÁSCARA I MIRALL*, Museu D'Art Contemporani MACBA, Lunweg Editores, Barcelona, 1997.

VV.AA. *Catálogo Mirar el mundo otra vez*, Galeria Spectrum Sotos 25 años de fotografía, Ayuntamiento de Zaragoza, 2002.

PELÍCULAS:

- EL LADRÓN DE ORQUÍDEAS, 2002. Título original: *Adaptation*.
Dirección: Spike Jonze. Intérpretes: Nicolas Cage, Meryl Streep.
- NOSFERATU, 1922. Título original: *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*. Dirección: F.W. Murnau. Intérpretes: Max Schreck, Alexander Granach.
- FRANKENSTEIN, 1931. Título original: *Frankenstein*. Dirección: James Whale. Intérpretes: Colin Clive, Boris Karloff.
- LA MOSCA, 1958. Título original: *The fly*. Dirección: David Cronenberg. Intérpretes: Jeff Goldblum, Geena Davis.
- LA PARADA DE LOS MONSTRUOS, 1932. Título original: *Freaks*.
Dirección: Tod Browning. Intérpretes: Wallace Ford, Olga Baclanova.
- EL AMOR ES EL DEMONIO. ESTUDIO PARA UN RETRATO DE FRANCIS BACON, 1998. Título original: *Love is the devil. Study for a portrait of Francis Bacon*. Dirección: John Maybury. Intérpretes: Derek Jacobi, Daniel Craig.
- EL EXTRAÑO CASO DEL DR. JECKYLL Y MR. HYDE, 1941. Titulo original: *The strange case of Dr. Jeckyll & Mr. Hyde*. Dirección: Victor Fleming. Intérpretes: Spencer Tracy, Ingrid Bergman.
- INSEPARABLES, 1988. Título original: *Dead Ringers*. Dirección: David Cronenberg. Intérpretes: Jeremy Irons, Genevieve Bujold.
- PERSONA, 1966. Título original: *Manniskoätarna*. Dirección: Ingmar Bergman. Intérpretes: Bibi Andersson, Liv Ullmann.

