

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS

Hystérie

Nouvelle Iconographie

*Proyecto artístico basado en la apropiación y reelaboración
de los documentos fotográficos de la Iconografía de la Salpêtrière*

Tipología 4

Producción artística inédita acompañada
de una fundamentación teórica

Autora Ester Marín Travel

Director José Saborit Viguer

Valencia, Septiembre de 2013

A Sete

¿Qué puede haber significado el término espectáculo en la expresión espectáculo del dolor? En mi opinión, se trata de una pregunta íntimamente infernal, llena de aristas, estridente [...] Pongo en cuestión esta atroz paradoja: la histeria fue, a lo largo de toda su historia, un dolor que se vio forzado a ser inventado como espectáculo y como imagen; que llegó a inventarse a sí misma mientras decrecía el talento de los considerados inventores de la histeria.

La invención de la Histeria
George Didi-Huberman.

INTRODUCCIÓN AL PROYECTO ARTÍSTICO9

1. PRIMERA PARTE. Repaso historiográfico de la histeria.

La creación conceptual de la histeria y su representación.

1.1. Historia de la histeria	15
1.2. La construcción iconográfica del mito histórico	21
1.3. La bestia negra	33
1.4. El sujeto histórico	38
1.5. La histeria en el Arte	48

2. SEGUNDA PARTE. Metodologías de la praxis desarrollada en el propio

proyecto artístico: Autorrepresentación, apropiación y reelaboración.

2.1. Algunos hitos en la autorrepresentación del cuerpo femenino	72
2.2. La apropiación de la iconografía histórica	79
2.3. Diferentes mecanismos de reinterpretación.....	89
2.4. La reelaboración de la fuente fotográfica.....	91

3. TERCERA PARTE. Praxis del proyecto artístico.

3.1. SERIE PINTURAS

3.1.1. Producción, proceso y técnica98

3.1.2. Reproducciones de la obra 107

3.2. SERIE FOTOGRAFÍAS

3.2.1. Producción, proceso y técnica 129

3.2.2. Reproducciones de la obra..... 133

4. EXPOSICIÓN 143

5. CONCLUSIONES 149

6. BIBLIOGRAFIA 153

INTRODUCCIÓN AL PROYECTO ARTÍSTICO

Hoy en día, la palabra histeria es empleada con frecuencia en nuestra sociedad y, en ocasiones, es utilizada dentro de nuestro lenguaje con una acepción negativa y despectiva -aunque no exclusivamente- en referencia a lo femenino. Este concepto constituyó uno de los mitos más populares sobre la mujer en el siglo XIX, sin embargo, era ya empleada en épocas anteriores. En este trabajo, se ha pretendido realizar una mínima contextualización histórica que defina dicho mito desde una perspectiva más amplia, y que sirva de marco teórico del proyecto artístico desarrollado a partir del concepto de histeria.

Para este estudio, diversas han sido las fuentes de los textos y documentos gráficos que nos han servido de apoyo durante el proceso de creación; por nombrar algunos de éstos, mencionaremos los más relevantes como los anacrónicos estudios clínicos de Jean Martin Charcot y Paul Richer (París, 1887). Dichos documentos sirvieron en los inicios para impulsar esta investigación, y no precisamente por la calidad en su contenido –un tanto grotesco- sino por las interesantes introducciones del profesor Ángel Cagigas –experto en el tema y doctor en psicología de la universidad de Jaén- y por la diversidad de documentación gráfica que estos estudios clínicos ofrecen. Otros textos más contemporáneos como: *La invención de la Histeria* de Didi-Huberman, *Historia de la histeria* de Diane Chauvelot o *Historia universal de la histeria* de Malele P. también han sido fuentes de información de capital importancia para el inicio y desarrollo de este proyecto artístico.

El proyecto artístico asociado a nuestra investigación, surge desde el interés de explorar y reinterpretar *la iconografía histérica* hallada en diversos documentos y registros, tanto provenientes del ámbito clínico como del artístico. Los trabajos de análisis, apropiación y reinterpretación de dichos documentos, son parte fundamental

del proceso de trabajo, y en sí mismos también son parte de la nueva obra producida, auto-referenciándose mutuamente fuente iconográfica y nueva producción.

Con el propio título del trabajo *Hystérie: Nouvelle Iconographie*, se ha pretendido hacer un guiño a los textos de los que se ha partido. Su estructura principal se compone de tres partes o capítulos que a su vez se subdividen en diversos apartados.

En primer lugar, se hablará de los acontecimientos más relevantes de la historia de la histeria como creación conceptual y de sus significados enmarcados en la cultura y la sociedad de las diferentes épocas, llegando a través de estas observaciones a una valoración de la histeria como invención a través de la imagen. Es importante situar al lector dentro del contexto histórico, y hacerle comprender cómo se construyó la iconografía de la histeria y cómo se mitificó su imagen. También, se puntualizará sobre qué o quién es el sujeto histórico fuera de las manos de sus creadores, es decir, como sujeto autónomo. Se cerrará esta primera parte del texto con un recorrido por la *histeria del Arte* contextualizando esta investigación dentro de un soporte artístico, y nombrando algunos referentes, que de algún modo han interpretado o sufrido la histeria en sus obras.

En la segunda parte de esta investigación, se explicarán los mecanismos conceptuales y metodológicos aplicados en el propio proyecto artístico. Aquí se incluyen aquellos aspectos conceptuales elementales en la obra como son la *autorrepresentación* del cuerpo femenino, o la apropiación y la reelaboración de los documentos fotográficos de la *Iconografía de la Salpêtrière*. También se nombrarán otros mecanismos de reinterpretación y reelaboración con procedimientos intertextuales como son el *pastiche*, la cita, la alusión, la parodia, el homenaje, etc. Estas figuras retóricas son utilizadas habitualmente por artistas que retoman imágenes y reseñas del pasado, para transformarlas en una nueva producción del presente. Por ello, se citarán algunos

artistas que también han empleado las imágenes de la *Iconografía de la Salpêtrière* en sus obras. En esta segunda parte se hablará brevemente del uso de la fotografía como referencia e inspiración para la creación pictórica, no con un carácter mimético de representación de la fotografía, sino como una *alusión, cita o copia indirecta* al referente.

La tercera y última parte del trabajo se corresponderá con la explicación del proceso de producción de la obra artística en su vertiente más puramente práctica. En este apartado se incluirán también aquellos estudios y pruebas no expuestas en las series finales, pero que también forman parte del proceso de investigación. La parte práctica se ha diferenciado en dos series, usando el criterio de la técnica, *serie pinturas* y *series fotografías*, ya que ambas series abordan los mismos conceptos.

Por último, se mostrará el resultado en un proyecto expositivo que se llevo a cabo en Valencia en Marzo de 2013.

En conclusión, el contenido del presente trabajo ha sido el resultado del desarrollo y la investigación de aquello que acompañó a la mujer durante siglos; de la reflexión sobre la imagen de la histeria desde el propio cuerpo; y de todo el proceso que ha ido dando forma a esta producción artística.

PRIMERA PARTE

Repaso historiográfico de la histeria.

La creación conceptual de la histeria y su representación.

En las mujeres lo que se llama matriz o útero es un animal que vive en ella con el deseo de hacer hijos. Cuando permanece mucho tiempo estéril después del período de la pubertad apenas se le puede soportar: se indigna, va errante por todo el cuerpo, bloquea los conductos del aliento, impide la respiración, causa una molestia extraordinaria y ocasiona enfermedades de todo tipo¹.

Platón, *Diálogos: Timeo*

¹ Platón, *Timeo* (91,b.c.) *Diálogos*. p. 55

1.1. Historia de la histeria

Se entiende que el lector de este trabajo posiblemente no sea experto en el tema que aquí se presenta, que puede no ser psicólogo ni médico. Por este motivo se cree conveniente, como se ha dicho en la introducción de este texto, hacer un breve preámbulo con los acontecimientos históricos más relevantes en cuanto al desarrollo de la histeria como fenómeno social se refiere, de manera que dicha introducción sirva para presentar algunas de las ideas que serán interpeladas posteriormente desde la práctica artística.

El concepto de histeria tiene una larga tradición, y de hecho se pueden encontrar vestigios de su presencia en culturas clásicas como la egipcia, la griega y la romana. Su presencia se asocia desde sus orígenes a la práctica clínica, apareciendo nombrada ya en los primeros tratados de medicina de dichas culturas. Se podría afirmar que el concepto de histeria acompaña a la mujer desde el principio de los tiempos, aunque durante muchos periodos de la Historia fue una idea no reconocida con su denominación moderna, cuando los médicos no sabían exactamente de qué se trataba, el concepto existía como tal de manera más o menos imprecisa.

Remontándonos a sus orígenes, el texto médico más antiguo conocido, un papiro egipcio del 1900 a.C. llamado *el papiro de Ebers*, descubierto en la ciudad de *Kahoun* hacia el 1862 d. C., dedica todo un capítulo a *Enfermedades de mujeres* y en lo poco que se conserva de éste, se hace referencia a la histeria como *perturbaciones del útero*. En el ensayo *Historia de la Histeria*, su autora Diane Chauvelot explica que en este documento podemos encontrar tres descripciones respecto a los síntomas de la histeria:

*Todos los síntomas de la histeria provienen del útero. El útero desarrolla la enfermedad porque no obtiene lo que desea. Es por esta insatisfacción que el órgano femenino se desplaza de modo intempestivo.*²

Todas estas conjeturas hoy en día serían tomadas como falacias, sin embargo fueron creídas como válidas y estuvieron vigentes hasta el siglo XIX. Esta comparación de la sintomática de la histeria como un órgano itinerante y animal hambriento dentro del cuerpo, resultaba habitual en los diagnósticos de la antigüedad. Para combatir la histeria, el papiro de *Kahoun* hacía referencia al uso de recursos mágico-religiosos y también sexuales, como por ejemplo impregnar paños con mirra y sentar a la enferma sobre ellos; o las fumigaciones con excrementos de hombre quemados junto con incienso cuyo humo resultante de dicha mezcla debía penetrar por la vulva. Todas estas prácticas pseudo-médicas perduraron durante siglos, de hecho «se perfeccionaron» más adelante. En el siglo XVI Ambroise Paré inventó el *speculum* vaginal (Fig.1) –espéculo- para mejorar la penetración de los vapores aromáticos por el conducto de la vagina.

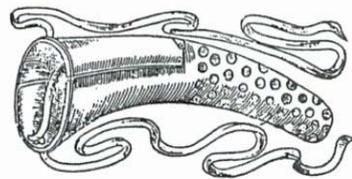


Fig. 1 *Speculum*. Ambroise Paré, 1559

Estas creencias se transmitieron de una civilización a otra. El médico griego Hipócrates –un estudioso de los papiros de la medicina egipcia- denomina *hystera* al desplazamiento del útero en estado de inanición. Continuó así progresando el mito de que el útero era un órgano que deambulaba por el cuerpo de la mujer

² CHAUVELOT, D. *Historia de la histeria: sexo y violencia en lo inconsciente*, Alianza Ensayo, Madrid, 2001. p. 27

estrangulando a su paso a los demás órganos, y provocando con ello graves enfermedades a la víctima cuando llegaba en su recorrido a la altura del pecho. Para combatir la histeria los médicos aconsejaban la bebida de preparados y la aspiración de fuertes olores -en apariencia desagradables- o el uso de bálsamos aromáticos que se introducían por la vagina –similares a los mencionados anteriormente- con el fin de devolver al útero a su primitiva posición. Galeno de Pérgamo—importante médico del siglo II- diagnosticó la histeria como una enfermedad causada por la ausencia sexual en mujeres que eran particularmente pasionales, siendo imprescindible casar a las vírgenes y volver a casar a las viudas para que éstas no cayeran enfermas. Esta teoría también se mantuvo hasta el siglo XIX y en consecuencia, para atenuar las pasiones y los ahogos histéricos de esas mujeres, se les aplicaba un tratamiento de *masaje pélvico* manual, que posteriormente fue mecanizado con la invención de aparatos vibradores. Estas prácticas onanísticas se constituirán como uno de los tratamientos recomendados más habitualmente para tratar la enfermedad a lo largo de toda su historia.

Retomando nuestro repaso cronológico, en la Grecia clásica se desarrollarían otras medicinas y terapias para las histéricas, basadas en los sueños y que se relacionaban principalmente con el culto al dios de la medicina Asclepios, hijo de Apolo y de una mortal, Coronis. La mitología griega cuenta que el padre de Coronis impuso casarse a su hija con otro mortal. Apolo, furioso, decidió quemarla y cuando ésta estaba ya moribunda, sacarla del fuego para arrancarle el hijo que llevaba en su vientre, Asclepios. Éste fue criado por Quirón —célebre médico - y el joven aprendiz pronto adquirió gran fama, despertando sospechas en Hades —dios de los infiernos- quien desconfió del joven por su capacidad de curar a todos los enfermos, y lo acusó de resucitar a los muertos, ya que la barca de Caronte llegaba vacía al muelle. Las sospechas de Hades fueron trasladadas a Zeus quien quiso matarlo, pero Apolo lo impidió clamando su paternidad. El joven Asclepios fue llamado al Olimpo para ser convertido en dios inmortal, en consecuencia solo le quedaron los sueños

–mensajeros de los dioses- para comunicarse con sus enfermos mortales. Basándose en este mito, los griegos ofrecían el culto y realizaban sus consultas médicas en los templos dedicados al dios Asclepios, en los cuales se encontraba, curiosamente, un diván como único mueble. Los pacientes se tumbaban en el diván y dormían esperando a que Asclepios les curara a través de los sueños. Más tarde, con la proclamación del esplendor del Imperio Romano, el culto a Asclepios se trasladaría a Roma y se nombraría como Esculapio, pero se mantendrían los ritos y creencias asociadas.

Con la extensión del Cristianismo en el siglo III llegaría una nueva moral, y con ella la condena hacia lo femenino. Algunos católicos del Bajo Imperio adoptaron la renuncia sexual de por vida como regla, buscando alcanzar el ideal de vida virginal desde el nacimiento hasta la muerte. Se rechazaría así progresivamente la medicina –se negaría la razón- y ésta pasaría a ser el diagnóstico de Dios, predicándose un discurso apocalíptico donde la demencia se veía como algo diabólico y cuyas únicas curas serían los exorcismos y las hogueras, el triunfo purificador del bien sobre el mal. La histeria sería considerada entonces como herejía. La mujer sería despreciada y temida por el miedo del hombre a caer en el pecado del deseo y del gozo. La libertad de la mujer quedaba así muy limitada. Lo femenino se consideraba como un misterio y la mujer era vista con recelo. Su pureza angustiaba al hombre y su impureza le horrorizaba profundamente. En este contexto surgiría el mito de la bruja, intensificándose principalmente durante el siglo XV, cuando pasaría a considerarse –gracias a Inocencio VIII- una epidemia a escala europea, y que afectaba sólo a la mujer. Esta identificación de la brujería con una plaga femenina, se repetiría de un modo similar más tarde en el siglo XIX con la histeria.



Fig. 2 *Demonic*. Martin Van Maële. 1905

En el Siglo de las Luces, poco a poco, se produciría un resurgir del discurso médico fuera del alcance de Dios y el diablo. En el s. XVIII la histeria expondría abiertamente su identidad, se daría a conocer y no disimularía más sus síntomas: convulsiones, lipotimias, accesos melancólicos, episodios maníacos etc.

Durante la segunda mitad del siglo XIX fue la época de máxima difusión del concepto de la histeria. Ésta ya no tenía nada que ver con el útero, pero se mantenía como enfermedad exclusivamente femenina. Casi cualquier dolencia leve por parte de una mujer podía servir para diagnosticar histeria y en 1890 se dio la voz de epidemia. Como remedio a las crisis periódicas –convulsiones, lipotimias, epilepsias, etc.- y a los estigmas permanentes, se pondrían en funcionamiento nuevamente aparatos como *el compresor de ovarios* y tratamientos como el *masaje pélvico*.

Tras el punto álgido alcanzado en el XIX, la histeria se vería gradualmente olvidada hasta prácticamente desaparecer en la era moderna. Hoy día se podría afirmar que no existe tal concepto salvo en el campo de la lingüística, donde se ha descartado dicho término de la diagnosis médica, y que tan sólo se mantiene una vaga referencia a la noción de síntoma de conversión. *La histeria es el vestigio que ha dejado nuestra humanidad en estos cuerpos des-animalizados que tenemos la ilusión de poseer.*³

³ RAMÍREZ GARZA, CAMILO ERNESTO <http://www.elporvenir.com.mx>
<http://www.alzheimermonterrey.com/noticias/reportajes/2008/03-depresionodemencia.pdf> p. 3. 20 septiembre 2006

1.2. La construcción iconográfica del mito histérico

Para Georges Didi-Huberman todo lo relativo a la histeria durante el siglo XIX fue una *invención*⁴ y todos sus argumentos, así lo defienden. Cada una de sus ideas está fundamentada en su ensayo *La invención de la Histeria* (2007) donde Didi-Huberman cuestiona el *método* clínico que se gestó en un contexto concreto, acusando directamente a sus descubridores de fraude. Manifiesta en todo momento su escepticismo ante las fotografías de la época que fueron consideradas principales pruebas médicas de la sintomatología histérica. Duda así de la fotografía como documento capaz de duplicar la realidad, ya que al mismo tiempo dicha imagen es modificada y manipulada en favor de la visión del fotógrafo-médico. La fotografía no era utilizada entonces meramente como un instrumento de registro, sino como ensayo de una verdad médica y como prueba de la existencia de una patología. Didi-Huberman concluye que en siglo XIX, en el Hospital de la Salpêtrière, se creó una de las mayores ficciones de la historia en torno a la figura de la mujer.

Trataremos ahora de contestar a cómo se originó, desarrolló y definió el mito de la histeria a partir de la construcción de una determinada iconografía en el siglo XIX. De cómo se usó la imagen para generar una vasta documentación médica, que como sostiene Didi-Huberman, sirvió para legitimar una serie de tesis pseudocientíficas.

⁴ DIDI-HUBERMAN, G. *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Macula, París, 1982. Traducción al español: *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2007.

Desde el primer momento en que nos acercamos a los estudios de Charcot, nos sorprende su *método visual* como prueba incuestionable de la existencia de la histeria: *ver es comprender*. De este modo, Charcot se erige como *inventor* de la enfermedad y confecciona para ello todo un estudio teórico recogido en su ensayo *Los endemoniados en el arte* (París, 1887) donde la representación artística— en su gran mayoría pinturas— proporcionaba un catálogo de escenas para identificar los síntomas histéricos y así «*el síntoma mismo se convierte en criterio para valorar la obra de arte, de ésta forma arte e histeria se interpretan recíprocamente.*»⁵

A continuación comentaremos algunos de los fragmentos del *prefacio* escrito por Charcot en el 1887 en París, donde manifiesta continuamente la relación entre arte e histeria:

*[...] Nos proponemos mostrar que los accidentes exteriores de la neurosis histérica se han reflejado en el Arte durante toda la época en la que la histeria no se consideraba una enfermedad sino una perversión del alma debida a la presencia del demonio y a sus artimañas.*⁶

*Los documentos figurativos que hemos estudiado no se refieren a una época muy remota [...] desde hace mucho tiempo, hemos buscado entre las obras de arte más diversas aquéllas que se referían a los endemoniados convulsionados [...] Además podemos añadir que, al menos en los casos particulares que mencionamos, el modelo en el que se ha inspirado el pintor era un sujeto que padecía gran histeria [...] es prueba de la perspicacia y de la sinceridad del artista.*⁷

⁵ CAGIGAS, A. Prólogo a *Jean-Martin CHARCOT & Paul RICHER, Los endemoniados en el arte*, Editorial del Lunar, Jaén, 2000, p. 15

⁶ CHARCOT, JeanMartín & RICHER, Paul, *Los endemoniados en el arte*, Editorial del Lunar, Jaén, 2000. (V.O. *Les démoniaques dans l'art*. Editorial Adrien Delahaye y Emile Lecrosnier, París 1887) p. 21

⁷ *Ibidem* p. 22

Encontramos los últimos vestigios en el siglo XVI en esas procesiones danzantes que tenían lugar en determinadas épocas del año. El azar quiso que un maestro del dibujo y la pintura, Pierre Breughel [sic] fuese testigo de uno de los singulares peregrinajes que se hacía a la iglesia de san Willibrod, cerca de Luxemburgo. Un espectáculo tan singular y lleno de movimiento no podía menos que tentar al lápiz de que ha sido llamado el «pintor de los campesinos» e incluso Breughel [sic] el loco. Y para nosotros es una verdadera suerte que sea el dibujo de un maestro tan hábil y concienciado. Es fácil, en efecto, reconocer la histeria...⁸ (Fig. 5 y 6)



Fig. 5 Baile de San Vito. Grupos tomados de un grabado de Hondius realizado a partir de una Brueghel-



Fig. 6 Baile de San Vito. Grabado de Pieter Brueghel (1567-1625)

Como se refleja en sus textos, Charcot utiliza la imagen proveniente del arte para justificar la preexistencia de la histeria a lo largo de la historia. Éste también se valdrá de diferentes técnicas de representación para generar la iconografía buscada. De hecho, una de sus hipótesis sintomáticas principales, el llamado *gran ataque histérico* fue creado gracias al artista que trabajaba con Charcot, Paul Richer, quien no era

⁸ *Idem*

médico, sino profesor de anatomía en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de París.

Richer recogió con su plumilla todas las fases convulsivas del cuerpo histérico, dibujando y clasificando en una tabla un total de ochenta y seis figuras femeninas en sus diferentes poses del ataque (Fig. 7 y 8). Richer, establece un tipo ideal de figura, un canon estético perfecto cuyo planteamiento iba en busca de la belleza y de la perfección de las formas, suprimiendo aquellos rasgos morfológicos catalogados de inferiores: deformes, enfermos, etc.

*Estudios recientes nos han permitido dar una descripción metódica de la gran histeria dividiéndola en varios periodos y fases claramente delimitados. Hemos demostrado la existencia de una REGLA fija e inmutable allí donde hasta la fecha los demás autores no habían visto más que desorden y confusión.*⁹

El resultado de la recopilación de los diferentes espasmos, convulsiones, síncope, semblanzas de epilepsia, de catalepsias, de éxtasis, comas, de poses letárgicas, de delirios, etc. hasta el total de ochenta y seis formas perfectamente catalogadas, finalmente son organizadas en cuatro subcategorías, fases o periodos: El primero es *el estado epiloide* que imita o reproduce un estado epiléptico; el siguiente es el denominado *estado de clownismo*, que se trata de una fase de acentuadas contorsiones; el tercer estado está definido como el de *poses plásticas o actitudes pasionales*; y por último, la cuarta fase es la que sumerge a la histérica en un *estado de delirio*.

Esta primera iconografía de la histeria será una herramienta muy utilizada dentro del campo científico para identificar y clasificar los rasgos físicos de la enfermedad en

⁹ CHARCOT, Jean-Martin & RICHER, Paul, *Los endemoniados en el arte*, Editorial del Lunar, Jaén, 2000, p. 26

los inicios de la práctica clínica del XIX. Pero pronto se dejarán atrás estas imágenes representadas mediante técnicas más tradicionales -grabados, ilustraciones, pinturas-, y serán sustituidas por la producción derivada de la recién inventada fotografía, y cuyas instantáneas se tomarán como prueba irrefutable y objetiva de la existencia de la enfermedad.

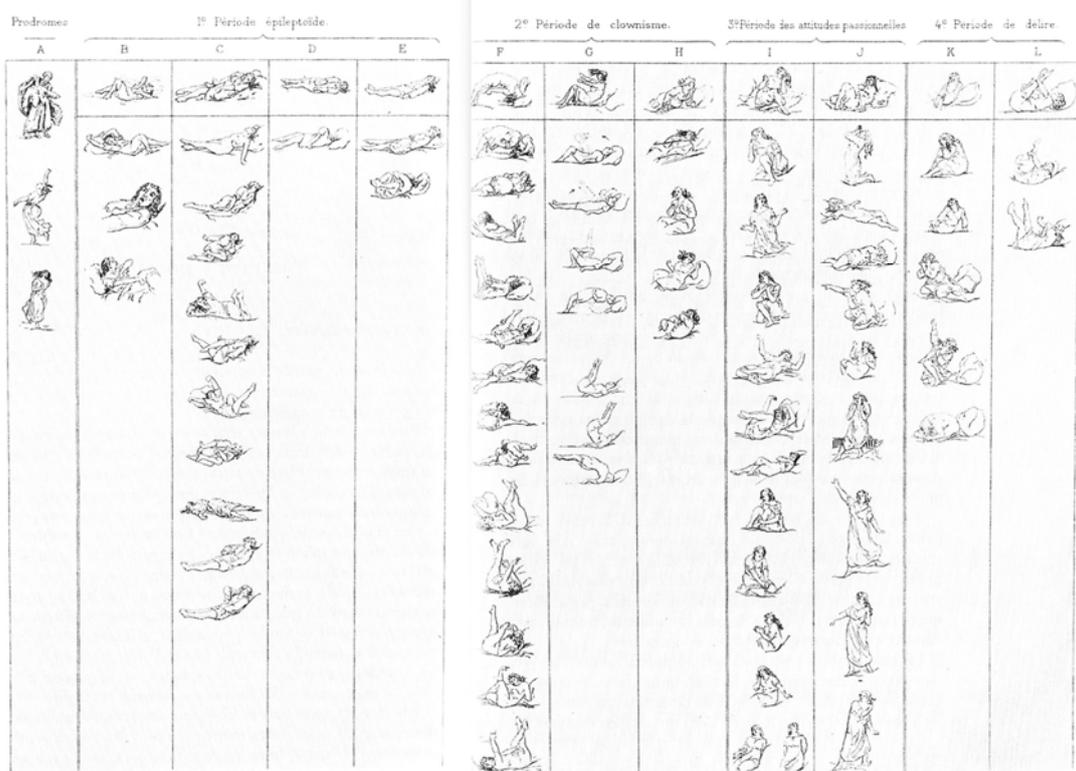


Fig. 7 Richer. Cuadro sinóptico del « gran ataque histérico y regular », con posturas típicas y variantes. *Études cliniques sur la grande hystérie*, Paris, Delahaye & Lecrosnier, 1881

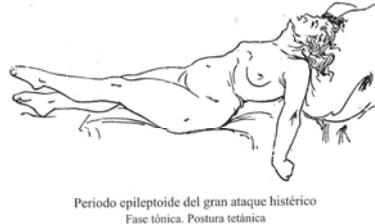


Fig. 8 Figuras detalles de *Los endemoniados convulsionarios de hoy*. París, 1887

Con la invención de la fotografía en 1839 también se inventaron sus *usos*, y a mediados del siglo XIX era considerada, ante todo, un nuevo sistema de aproximación a la realidad, un instrumento de registro con el que documentar la vida cotidiana o los grandes acontecimientos del momento. Esta nueva tecnología de registro fue muy aclamada en el campo científico, que veía en este sistema de documentación como una herramienta útil para obtener *imágenes reales*, dejando atrás los antiguos cuadros, grabados y dibujos. La fotografía permitiría un nuevo sistema de catalogación y clasificación mucho más verosímil, descriptivo y efectivo, sustituyendo al antiguo sistema de reproducción a mano de los síntomas históricos, los cuales serían ahora capturados mecánicamente (Fig. 9).

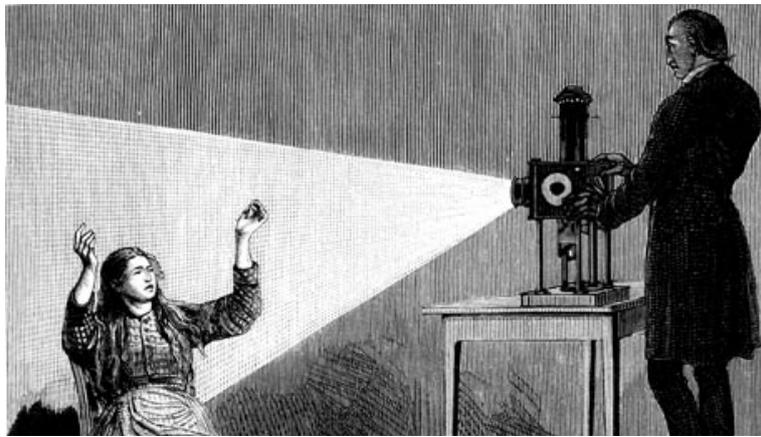


Fig. 9 *Albert Londe en la Salpêtrière*, grabado de Poyet, *La Nature*, 1883



Fig. 10 Diapositiva de Augustine. De Charcot dirigida a Jacques Roubinovitch 1878-1928

En la Salpêtrière, Charcot instaló un laboratorio fotográfico, cuya sola presencia era ya un ataque a la ética clínica y al código deontológico. Dicho espacio estaba compuesto por un taller acristalado y un laboratorio oscuro, amueblado con camas, pantallas y cortinas de fondo, reposa-cabezas, etc. Se disponía en estas estancias de todas las tecnologías fotográficas habituales en un plató. La fotografía sería la herramienta principal -aun más veraz que la pintura- para la labor nosológica de las enfermas, pues le proporcionaba la manera de clasificar poses, contracturas, muecas, etc. Era una manera sistemática de recoger los síntomas con los que sus pacientes expresan la enfermedad. Esta práctica se instauró definitivamente dentro del hospital cuando el fotógrafo Paul Régnard comenzó su residencia allí. Junto con Charcot publicaron en 1876 el primer tomo *Iconographie photographique de la Salpêtrière*:

Al someter a la apreciación del público dedicado a la medicina este primer volumen de la Iconographie Photographique de la Salpêtrière (Fig. 11) nos parece necesario explicar por qué y cómo ha sido concebida y realizada [...] Muchas veces, en el curso de nuestros estudios, hemos lamentado no tener a nuestra disposición los medios de

perpetuar a través del dibujo los recuerdos de los casos que tuvimos ocasión de observar [...]

Más tarde, en el transcurso de nuestra colaboración con la Revue Photographique, pensamos en fotografiar a los enfermos histéricos [...] Obligados a recurrir a un fotógrafo externo, nuestras primeras tentativas dieron escasos frutos; a menudo, cuando llegaba el operario todo había terminado. [...] Para poder llevar a cabo nuestro objetivo, lo que necesitábamos era tener a mano, en la misma Salpêtrière, a un hombre que conociera la técnica fotográfica...el hombre adicto y hábil que deseábamos llegó a la Salpêtrière en calidad de enfermo, y le hicimos participe de nuestra idea, que aceptó con empeño [...] En primer lugar, el señor Régnard y yo mismo compusimos el Álbum de cien fotografías [...]

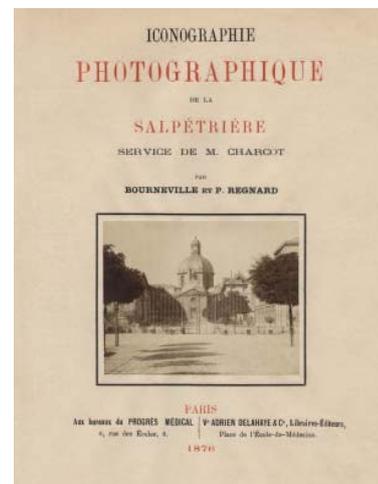


Fig. 11 *Iconographie Photographique de la Salpêtrière* by Bourneville y P. Régnard, Paris, 1876

Didi-Huberman considera que los supuestos ataques histéricos recogidos en dicha colección fotográfica no son reales, pues no pueden serlo cuando la fotografía no ha superado aun los largos tiempos de exposición requeridos para la época. Concluye con la acusación de que esos *ataques* estaban acordados con el clínico y añade que

eran una tortura para la paciente debido a la imposibilidad de captar con nitidez movimientos convulsivos con la insensible placa fotográfica. La iconografía clínica se caracterizó entonces por el empleo de todo tipo de recursos para garantizar la quietud de la pose durante la apertura del diafragma. Así, la preparación de la pose en posturas rígidas y extremas, requería el uso de ciertas *herramientas* -o trucajes- como corsés, sujeta cabezas, palos en las extremidades piernas y brazos, etc. además del posterior retocado del negativo. (Fig. 9 y 12)

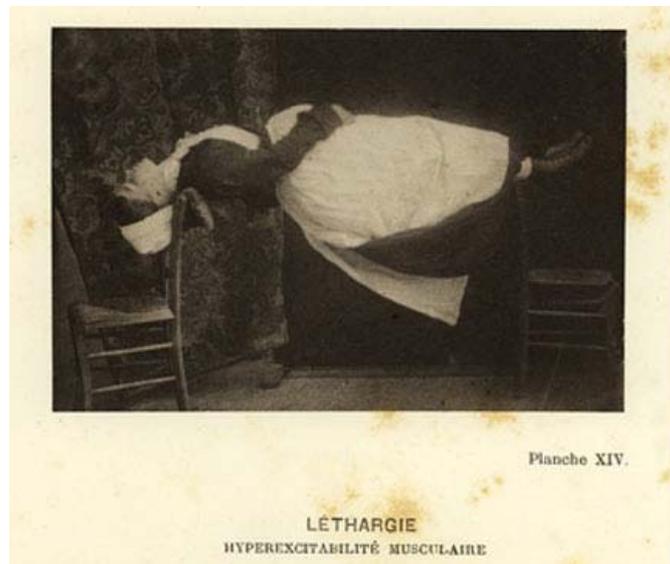


Fig. 12 [Lámina XIV. *Léthargie*. Hiperexcitabilidad muscular]
Régnaud. *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*, tomo III, 1880

El desarrollo de la iconografía histórica pasa varias fases hasta que llega a la depuración formal que Charcot y sus colaboradores consiguen en la Salpêtrière. Desde los primeros grabados y cuadros de Brueghel, donde el hecho histórico se presenta como una observación de un fenómeno singular, pasando por la colección dibujos del *gran ataque histérico*, hasta llegar a las fotografías del primer tomo de *Iconographie photographique Salpêtrière*, se produce una transición en la cual el individuo diagnosticador u observador pasa de ser un mero espectador, un individuo pasivo, a ser todo un director de escena.

1.3. La bestia negra

La bestia negra fue, al mismo tiempo, secreto y desbordamiento; *la bestia negra* era una mala jugada del deseo femenino; su parte más vergonzante. Paracelso denominaba a la histeria *chorea lasciva*¹⁰ cuyo significado era: danza, coreografía de la lubricidad. Histeria será un término que no ha dejado casi nunca de identificar lo femenino como *culpabilidad*.



*La histeria fue, durante largo tiempo, la bestia negra de los médicos, puesto que representaba, para todos, un miedo enorme: pues era una aporía convertida en síntoma. Ahora bien, ese síntoma era el síntoma de ser mujer: así de burdo; y todo el mundo lo sabía.*¹¹

Como se mencionó anteriormente, el útero fue considerado fuente y motor de todos los trastornos de salud y dolor de la mujer hasta principios del siglo XX. La

¹⁰CHAUVELOT, D. *Historia de la histeria: sexo y violencia en lo inconsciente*, Alianza Ensayo, Madrid, 2001. p. 27

¹¹ FREUD, S. (1888) *Hystérie*, SE, I, p.41 citado por DIDI-HUBERMAN, G. en *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2007, p. 94

palabra «*hystera*» sería siempre considerada un sinónimo de la mujer, pero sólo en el siglo diecinueve resurgiría en la historia como epidemia exclusivamente femenina y claramente catalogada como enfermedad. En este periodo, la enfermedad llegó a extenderse por toda Europa, incluso llegó a cruzar el océano llegando a Norteamérica. Si la histeria fue descrita incluso en tiempos anteriores a Hipócrates, ¿por qué aparece como una nueva epidemia el siglo XIX? ¿Se trató de una invención médica de la época o de la continuidad de la opresión cultural fuertemente arraigada hacia la mujer? *En nuestras clínicas* -escribe Pierre Janet ¹²- *somos como esas personas que buscan brujas [...] tanto la histeria como la brujería corresponden al ámbito de lo femenino*. Así pues se sigue manteniendo una estigmatización de la mujer heredada principalmente de la época medieval, pero que cambia su denominación para enmascararse y legitimarse como diagnóstico médico.

La historiadora francesa Michelle Perrot¹³ explica tres estereotipos de la imagen de la mujer comunes en el siglo XIX: «la mujer negra o histérica», «la mujer blanca: la Virgen y el Ángel» y «la mujer roja o la Madre». Perrot manifiesta que durante ese periodo se desarrolla un discurso de mujer débil, histérica y ausente, impulsado también desde el campo de la ciencia como aclara la doctora D. Camacaro:

El discurso médico demarcó el cuerpo femenino; todas las teorías hasta ahora señaladas conducen a un solo camino: la debilidad e inferioridad de la mujer, por haber sido ella considerada como un hombre imperfecto, defectuoso; por ser la mujer más fría que el hombre, de menor tamaño que éste, por tener menstruación y no semen; por tener un animal que vagaba dentro de su cuerpo; por poseer un cerebro más pequeño que el del hombre: por ser más vulnerable a la locura. La mujer quedó

¹² JANET, PERRE (1859-1947) neuropsicólogo francés sucesor de Charcot en la cátedra de neuropsicología del Hospital de la Salpêtrière de París.

¹³ MICHELLE PERROT, *Mi historia de las mujeres*, Fondo de Cultura Económica de España, México, 2008

*encerrada entre barrotes, por histérica, por su menstruación, por el aborto, el parto, el post parto, la menopausia, por su sexualidad y por su goce.*¹⁴

Siguiendo el modelo de clasificación citado anteriormente por Perrot, las figuras femeninas asociadas con *la mujer negra*, cuya identidad es la que en un principio el discurso médico asoció a la histeria, se transfirió también a la literatura simbolizado como la *femme fatal*, la prostituta, la salvaje, la excesivamente ligada a la naturaleza y, por tanto, difícil de domesticar pero necesaria. Estos tres tipos de figuras femeninas, marcarán los estereotipos de la mujer en la sociedad del diecinueve.

Observando la pintura *La danza de la vida* (1899-1900) realizada por Edvard Munch (Fig.13), podemos encontrar estos tres tipos de figuras descritos por Perrot. El pintor noruego, con una concepción simbolista y expresionista del arte, hace de la representación de un baile una metáfora del destino biológico de la mujer. La mujer blanca, representa la pureza y la virginidad. En el centro aparece la mujer roja, mujer en edad de procrear (mujer madre) y sexuada. El rojo es el color asociado a la sangre y a la pasión. Por último al otro lado del cuadro el personaje coincide con la figura que Perrot denomina Mujer Negra, la histérica. La insatisfacción sexual, la debilidad, la viudez, esta figura representa para el discurso masculino lo más incomprensible y oscuro –asociada a esa cavidad uterina- y lo que diferencia a la mujer y la hace más débil frente al hombre.

¹⁴ CAMACARO, Daisy J. *Cuerpo de Mujer: Territorio Delimitado por el Discurso Médico*. Artículo publicado en *Comunidad y Salud* v.5 n°1, Maracay junio 2007



Fig. 13 Edvard Munch. *La danza de la vida*. 1900

En la actualidad, conocemos que esta epidemia de histeria fue una forma particular del dolor femenino. Un dolor enmarcado en un clima de opresión social y cultural en la vida cotidiana de las mujeres. Fue la expresión física de un desencuentro con un mundo donde lo femenino era absolutamente dependiente de una sociedad *androcéntrica*. Como explica la ensayista y escritora Elsa Plaza, en una época donde el *patriarcado* se constituyó como sistema social imperante, la mujer se veía sometida a un ámbito secundario. Incluso se delimitaba la expresión creativa de la feminidad, y si en algún caso se abandonaban los márgenes sociales establecidos, la mujer se veía obligada a someterse a los mismos códigos y canales culturales que los artistas masculinos. Partiendo de un discurso de género – cuestión implícita a la temática y abordada conscientemente en este estudio – Plaza, expone que pese a establecerse asfixiantes límites dentro de la sociedad *patriarcal*, la histeria se define como una forma de expresar ciertas vivencias exclusivamente femeninas que se manifiestan mediante su cuerpo.

En conclusión, podríamos decir que la histeria fue también la expresión de la presencia femenina, de *la bestia negra* del hombre, en un contexto de total ausencia de emancipación de la mujer en una sociedad dominada fundamentalmente por el hombre, y en la cual *lo masculino era presentado como esencial y lo femenino como accesorio*¹⁵

¹⁵ MAYAYO, Patricia. *Historias De mujeres, historias del arte*, Cátedra, Madrid, 2003. p. 13

1.4. El sujeto histórico

Si bien se ha concluido en el apartado anterior que el lenguaje de la histeria fue una forma de expresión de lo femenino, aun no se ha respondido a la cuestión concisa de quién o qué era la histeria como sujeto *autónomo*, es decir, fuera de las manos de sus creadores y fuera de su imagen. Anteriormente se ha apuntado a la mujer negra, a la *femme fatal*, a la prostituta, a la salvaje; a la mujer insatisfecha, débil y viuda. ¿Cómo actúa y cómo se expresa ése sujeto histórico? La escritora argentina Malele Penchansky, en su libro *Historia universal de la Histeria*, contestará a esta cuestión de la siguiente manera:

*Un lenguaje que dice todo el tiempo: te muestro, pero te oculto; te seduzco con la mirada, la boca y la voz; te ofrezco movimientos sensuales de un cuerpo que se aleja y se acerca, en un marco de luz y de opacidad. Esto aparece instituido como verdad. El lugar común de las apariencias engañan [...] vemos la sucesión de actuaciones exhibirse en gestualidades que terminan estratificadas en esa pura representación teatral. En el simulacro.*¹⁶

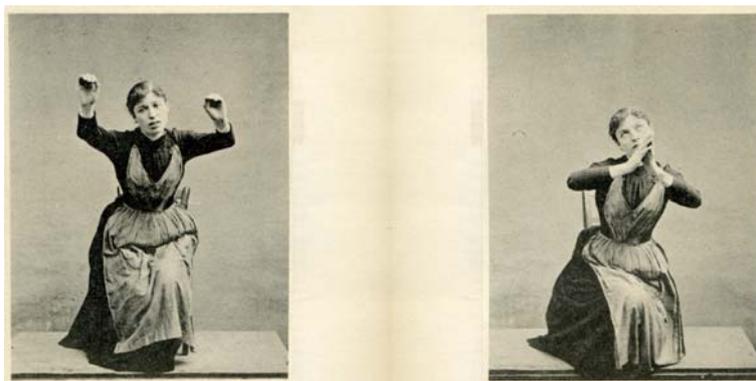


Fig. Sugestiones por medio de los sentidos durante el periodo cataléptico. Londe.
Lámina del artículo de Guinon y Woltke para *la Nouvelle Iconographie de la Salpetriere*, 1891

¹⁶ PENCHANSKY, M. *Historia Universal de la Histeria: Relatos de Amor, Pasión y Erotismo*, Grijalbo, Buenos Aires, 2012, p. 14

Dicho simulacro, dicha superposición de gestualidades crea una máscara que define al sujeto histérico en relación con su observador. Para preguntarse qué se esconde detrás de dicha construcción conceptual –y de su imagen- se ha de indagar, una vez más, en el mito.

Hasta ahora no se había mencionado el carácter *teatral* por parte de las propias enfermas, quienes generan sus síntomas a través de la imitación y la mimesis de otras enfermedades, como por ejemplo, la epilepsia. *Y además las histéricas se prestaban voluntarias a los experimentos para hacerse interesantes y él -Charcot-, ingenuo, ¡las creía!*¹⁷. El Hospital de la Salpêtrière se convierte así en un espacio generador de una atmósfera apropiada para *lo histérico*. Las pacientes oyen hablar constantemente de sus crisis histéricas y los síntomas que éstas deben tener, incluso cuando Charcot no tenía *ejemplos reales* para impartir una clase, él mismo representa físicamente el ataque ante sus alumnos. El sujeto histérico, por repetición, imitación y copia interpreta lo que ve a su alrededor y de ese modo alimenta su enfermedad con las teorías de su maestro.

Se trata entonces de una simbiosis, donde Charcot elabora los síntomas que él necesita, sin darse cuenta de que está cayendo en su propia trampa, según Cagigas, *en la que los síntomas dejan de ser datos clínicos puros sobre los que apuntar la teoría y pasan a convertirse en un fenómeno clínico secundario que la acredita; abandona en este instante Charcot el empirismo, sin tener conciencia de ello, para caer en la profecía autocumplida.*¹⁸

Curiosamente, se puede encontrar en el cuadro de André Brouillet (Fig.14) una ilustración o pintura que muestra a un sujeto histérico en ataque convulsivo, colgado

¹⁷ DIDI-HUBERMAN, G., *Op. Cit.*, p. 327

¹⁸ CAGIGAS, A. Prólogo a *Jean-Martin CHARCOT & Paul RICHER, Los endemoniados en el arte*, Editorial del Lunar, Jaén, 2000, p. 14

en una pared, como si de una obra de arte se tratase, al alcance de cualquier paciente pero oculto de la vista del público, como si de un *apuntador* se tratase dictando de forma icónica que cada paciente debe hacer.

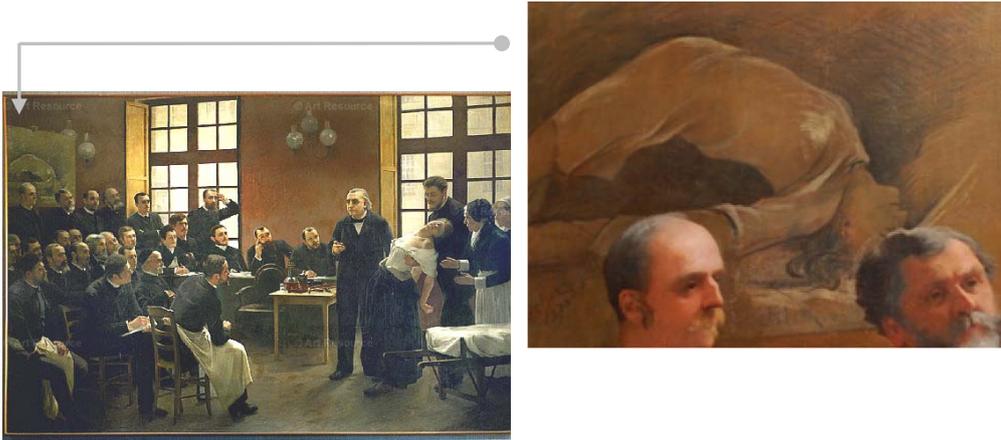


Fig. 14 André Brouillet *Une leçon clinique à la Salpêtrière dans le Service du Professeur Charcot Paris 1887*

Según Penchansky, el sujeto histérico basa su identidad en una la diversidad de personajes y de atrezzo capaz de reproducir desde su camaleónica personalidad; *ella* logra representar a cualquier sujeto e incluso se llega a representar a sí misma. Blanche Wittman, conocida como *la reina de las histéricas*, es la protagonista en el famoso cuadro de André Brouillet y también podemos reconocerla el personaje histérico de la película *Freud*¹⁹ (Fig.15) Blanche W. cambió de personalidad en varias ocasiones, en dos de ellas era otra vez *Blanche* pero más equilibrada y menos histérica que la enfática primera *Blanche*. Así la describe un alumno de Charcot: *Blanche es alta, mide 1.64 m, corpulenta (70 kilos), es rubia, con un tinte linfático. La piel es blanca. Los senos son muy voluminosos... Su inteligencia apenas alcanza la media. Su memoria es bastante buena... Su mirada es brillante: la vista y el contacto de los hombres producen en ella una especie de excitación particular.*

¹⁹ HUSTON, JOHN (Director). *Freud, pasión secreta*, Universal Pictures, Estados Unidos, 1962

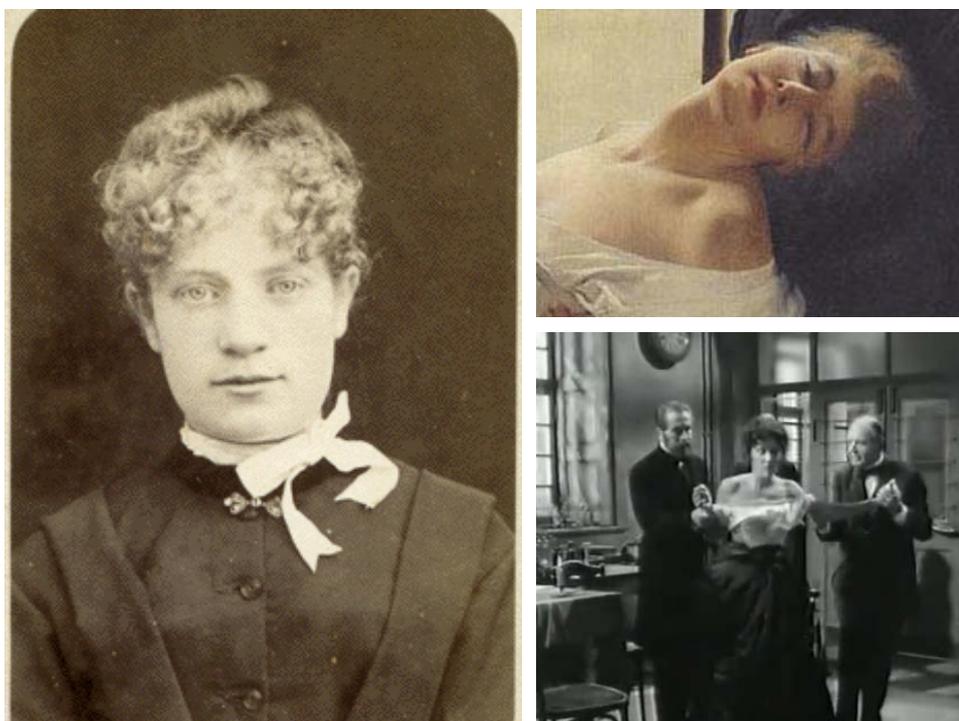


Fig. 15 BLANCHE WITTMAN, conocida como la *reina de las histéricas*

Al inicio del párrafo anterior se ha usado conscientemente el pronombre personal *ella*, ya que Penchansky insiste en que la histeria se identifica con el individuo, y por tanto, *ella es persona* –del latín, *persóna*- máscara del actor o personaje. De este modo, nos acercamos al concepto de representación, cuya definición es la de hacer presente la idea o imagen que sustituye a la realidad. Así el sujeto histérico –*ella*- tiene la necesidad insaciable de representar y de actuar detrás de la máscara que le sirve de escondrijo. Como escribe Bataille: *cuando lo humano está enmascarado, ya no queda presente nada más que la animalidad y la muerte, LA MÁSCARA ES EL CAOS CONVERTIDO EN CARNE.*²⁰

²⁰ BATAILLE, G. *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1963 citado en DIDI-HUBERMAN, G. *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2007, p. 347

El resultado de la búsqueda del sujeto histórico es, de nuevo, un ente que se desvanece, una invención, una leyenda, un mito. Probablemente sólo fue eso en realidad, un intento de *inventar* y de *imaginar a la bestia negra* hasta el punto de crear un *simulacrum*, un esfuerzo de hacer presente lo ausente, una imitación, una falsificación o simplemente, la recreación ficcionada de la historia.

Al hilo de lo anterior, la palabra *simulacro* según la RAE (*Real Academia Española*) contiene otras acepciones y significados relacionados. En primer lugar, se define simulacro como *la imagen, representación de una cosa*. Como segunda acepción encontramos *la idea que forma la fantasía*. Y por último, *ficción, imitación y falsificación*. La cuestión ilusionística, que precisamente confunde la réplica (*copia*) o el simulacro del mundo con su realidad, convierte esta misma realidad en la ficción de un espectáculo. Así se cierra el círculo hermenéutico, el simulacro histórico en una suerte de teatro, de ficción donde el sujeto histórico, *ella*, es el personaje principal de la obra, y cuya máscara expresa la sintomatología que el director de escena o doctor espera encontrar. La imagen resultante del espectáculo genera la iconografía buscada.

Todo simulacro, toda representación dramática, es diseñada para ser expuesta, para ser contemplada. Por tanto, los términos simulacro-imagen y espectáculo están vinculados, y en ellos se encuentra la idea esencial que rige los actos de la historia. Se trata entonces de comprender esta cuestión del simulacro como fórmula interna y sustancial de la histórica en cada uno de sus actos. Ésta actúa en función de la imagen interna que tiene de sí misma en relación con otro. Sus actos siempre dependerán de lo que el *otro* le provoque, imitando y *re-presentando* a través del disfraz para mostrar la imagen de lo que se cree que es. Todo depende de la máscara escogida, del personaje que representa (Fig.16).



Fig. 16 [Lámina XXII Actitudes pasionales. Éxtasis, (1976)] Régnard.
Fotografía de Augustine. *Iconographie Photographique...*, tomo II

Sin embargo, no se debe olvidar de que para la *Iconographie photographique de la Salpêtrière* se instrumentalizaron los cuerpos, se mecanizaron para convertirlos en cuerpos-simulacro, al servicio siempre de una *verdad* conceptual. Para obtener la *Iconographie photographique de la Salpêtrière* hubo que ambicionar, enriquecer y agrandar cada vez más el simulacro hasta obtener del sujeto histérico la imagen deseada.

Sí, mirar con desdén significa también contemplar, ¡pero de qué manera!...

*¿Y exactamente de cuál?*²¹



Planché XXIX.

HYSTÉRO-ÉPILEPSIE
CONTRACTURE

Fig. 17 [Lámina XXIX. Hystereo-epilepsia. Contractura] Régnard. Fotografía de Augustine. I.P.S., tomo II

La joven Augustine²² (Fig.17) posa frente a la cámara. Sentada en una silla, deja su hombro al descubierto mientras su larga pierna desnuda recorre una perfecta diagonal hasta el suelo. Parece llevar un atuendo propio de la antigua Grecia, un corto *chiton* que deja ver su cuerpo. Su mirada apresa al espectador, su actitud es intencionadamente erótica, no parece una enferma puesto que no parece sufrir. Su intención es seducir y atraer lo bello fuera de ella para después transformarlo en horrendo y rechazarlo con su frigidéz. Seducir o *engañar con arte y maña*, según el *DRAE*; o dicho de otro modo más sutil, seducir es *inducir y persuadir a alguien con el fin de modificar su opinión* atraer, embriagar o cautivar.

Algunos mitos de la cultura occidental nos acercan a los rasgos que caracterizan al sujeto histérico desde el deseo y el rechazo. Por ejemplo el mito griego de la Medusa. Ésta representa *lo horrendo* como aquello cuya sola mirada provoca la muerte. En una breve explicación de esta leyenda cuenta que tres eran las Górgonas. Dos de ellas eran inmortales, Euríale y Esteno, y una de ellas mortal, Medusa, que representa la mirada

²¹ DIDI-HUBERMAN, G., *Op. Cit.*, p. 177

²² Louise Augustine Gleizes, fue una de las histéricas más fotografiadas del hospital de la Salpêtrière. Fue internada con tan solo 15 años en el hospital. Era empleada doméstica y había sido violada a los 13 años por el dueño de la casa donde trabajaba. Apenas conocemos datos sobre Augustine, únicamente que era histérica por aquellos documentos fotográficos que así lo definen.

terrenal. Su sola contemplación mata, petrificando tanto a los mortales como a los dioses que osen a mirarla. Solo Poseidón acepta unirse al ser horrendo. Perseo, el héroe, parte a enfrentarse a ella y, para esquivar su mirada, se defiende con un escudo cuyo reflejo es como un espejo, que devuelve su mirada al monstruo. Y aprovechando su sueño, Perseo corta la cabeza de Medusa.

Reconocemos en Medusa a la mujer monstruosa y temible, cuya mirada histérica subyuga, seduce, e hipnotiza. Freud utilizó este fragmento de la historia, en el Perseo le corta la cabeza a Medusa, como metáfora del horror y de la castración, para plantear el concepto de mujer imposible, y volviendo a ideas antes expuestas, a la figura de *femme fatal*, salvaje e indomable. El sujeto que contempla a Medusa se arriesga a la muerte, pero su fuerza seductora hace imposible oponer resistencia, la mirada histérica provoca y promete algo que luego rechaza e inspira un terror oscuro. *Lo horrendo* es el elemento contra el que hay que combatir, sin embargo cualquier sujeto cede a la tentación y es convertido en piedra fascinado por la mirada de medusa. *El monstruo mujer* es aquella mujer que no renuncia a tener su propia personalidad, que actúa según su iniciativa, que *tiene* una historia que contar, en resumen, una mujer que rechaza, aunque sea inconscientemente, el papel de la mujer en la sociedad patriarcal.

El monstruo mujer ha sido representado en numerosas ocasiones desde la disciplina artística (Fig.18, 19 y 20). La artista contemporánea, Marina Núñez, ha representado en sus obras muchas de las construcciones y estereotipos que se han hecho sobre la mujer desde lo grotesco, como explica a continuación:

Las histéricas, medusas, momias, monstruas o ciborgs, que pertenecen a ese bando de los anormales, son sin duda una redundancia, un añadido de locura, perversidad, enfermedad o monstruosidad para aquellas que ya son definidas como poseedoras de una razón escasa y turbia y de unos cuerpos grotescos y descontrolados. En ese sentido,

intentan poner en evidencia que el cuerpo e identidad femeninos son anómalos según la mirada masculina que los ha construido. La representación de lo monstruoso, de lo disonante, de lo repudiado es, como explica Remo Bodei, una forma de denunciar la violencia excluyente del canon, que bajo su apariencia bella e inocua esconde la persecución implacable de lo diferente.



Fig. 18 Marina Núñez, *Sin título (muerte)*, óleo sobre lienzo, 105x160 cm., 1997



Fig. 20 Marina Núñez *Sin título (siniestro)*, grafito sobre papel, 75x75 cm., 1994



Fig. 19 Marina Núñez *Sin título (siniestro)*, grafito sobre papel, 112x75 cm., 1994

Es entonces el sujeto histérico fruto de múltiples proyecciones de *ella*, proyecciones que vienen de la propia mujer y desde su observador masculino. No posee un perfil claro, sino que se establece en relación a la naturaleza del momento, a lo que se espera de *ella*. Puede representar su lado más bestial, indomable, salvaje y monstruoso, aquello que lo masculino teme y desea encerrar, su *bestia negra*; así mismo puede interpretar a la mujer insatisfecha, solitaria, débil, frígida, ingenua, pero a su vez seductora y lasciva. Simulacro todo esto de una enfermedad inventada que se coloca una máscara diferente según la ocasión.

1.5. La histeria en el Arte

Algunas referencias histórico-visuales de la histeria en el arte

Si hablamos de histeria es necesario hacer un breve repaso historiográfico desde las artes visuales con la intención de contextualizar la aportación o la práctica pictórica que supone la conclusión de este estudio. Para ello, se examinan algunas de las representaciones más significativas de la histeria en el arte, así como la presencia de otras patologías o trastornos mentales asociados a lo artístico. Esta parte del texto se limita a aquellos ejemplos que se encuentran cercanos al propio planteamiento pictórico, o que han influido de manera decisiva en el mismo como un poso o humus y en el que se han encontrado numerosos nutrientes para el desarrollo de la práctica artística. Es importante mencionar que algunos de estos casos de histeria a través del género pictórico que veremos a continuación, se apoyan en un breve ensayo de Ángel Cagigas con título *Histeria del Arte*, donde éste traza un recorrido histórico para hablarnos de una enfermedad que siempre ha estado presente tanto a lo largo de toda la historia clínica como en los movimientos artísticos y culturales.

En primer lugar será necesario distinguir entre la representación de la histeria y otras patologías mentales –entendiendo lo que hay de ficción en toda representación: *el buen pintor ha de tener un ojo clínico para saber reconocer y reproducir el síntoma de la histeria, el mal pintor está ciego*²³- y la presencia de la histeria y otras patologías en la personalidad del artista, asociadas al impulso creador. Este último enfoque -que apenas es mencionado aquí más que de forma tangencial – posee muchos puntos de contacto con los mecanismos mentales que rigen la histeria, de hecho este tema se viene discutiendo desde hace siglos sobre todo desde la disciplina de la Crítica. La relación «genio y locura» que ha sido tratada por estudios como el de Margot y

²³ CAGIGAS, A. *Prólogo a Jean-Martin CHARCOT & Paul RICHER, Los endemoniados en el arte*, Editorial del Lunar, Jaén, 2000, p. 15

Rudolf Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno*, o el de Eckhard Newmann, *Mitos de artista*, son sólo dos ejemplos que han dejado constancia de los multiformes y poderosos parentescos entre el impulso creador y la presencia de algún desequilibrio mental que en ocasiones busca exteriorizarse, equilibrarse o compensarse por medio de la práctica artística. Cabe señalar brevemente el actual desarrollo del arte terapia, en todas sus vertientes médicas o artísticas, pues da cuenta de la vigencia de la idea de atribuir un cierto poder sanador a la práctica artística, incluso antes de que se reparase racionalmente en ello.

Llegados a este punto, podríamos remontarnos a obras como las de *El jardín de las delicias* de El Bosco, *La extracción de la piedra de la locura* de Pieter Brueghel el Viejo, entre otros autores semejantes. Pero, sin embargo, no es hasta el siglo XIX cuando de una manera más autoconsciente, la pintura –y poco después la fotografía- comienza a documentar e indagar sobre el inconsciente y la locura.

De este modo, entramos en el siglo XIX donde se suceden multitud de investigaciones científicas sobre el inconsciente y muchos artistas encuentran en el tema de la locura su inspiración. Es la apoteosis de la histeria en las artes. Se considera la histeria como una enfermedad «modelo» vinculada al genio, como señala Chauvelot: *fuera de la histeria no hay talento: es una enfermedad, quizá, pero tan necesaria para el genio como la tisis para los románticos*²⁴ La histeria se hará notar tanto en la vida social como en la ciencia y en el arte. Y muchos serán los artistas que recogerán los nuevos conocimientos científicos del inconsciente en sus pinturas.

Son más que conocidas las obras encargadas por el doctor del hospital de la Salpêtrière, Étienne-Jean Georget al pintor Théodore Géricault, quien realizó en 1822

²⁴ CHAUVELOT, D. *Historia de la histeria: sexo y violencia en lo inconsciente*, Alianza Ensayo, Madrid, 2001. p. 150

varios retratos a personas que sufrían distintos tipos de manías, con objeto de caracterizar y organizar las diferentes tipologías de locura (Fig.21). Eran un total de diez obras, de las que se conservan solo cinco pinturas y en las que es posible «reconocer», mediante el rostro y desde el punto de vista científico y artístico, la descripción física identificativa de la locura. Géricault, pintó estos cuadros en su última etapa, aquejado de muchos dolores, en un estado emocional inestable y depresivo. Esto hace verosímil la hipótesis, por parte de algunos expertos, de que dicha serie guarde relación con la propia recuperación de Géricault en el manicomio, dada la fragilidad y cercanía con la que están pintados los retratos, como si cada uno de ellos asumiese su condición. El símbolo de la locura será el espejo, *un espejo que, sin reflejar nada real, reflejará secretamente para quien se mire en él, el sueño de su presunción.*²⁵



Fig. 21 Théodore Géricault *La loca*, óleo sobre lienzo, 72 x 58 cm, Museo de Bellas Artes de Lyon. 1822-1828

Rosa Martínez-Artero señala que por entonces surge un nuevo individuo «no sujeto» e inconformista ante las normas del propio Estado y de la Burguesía. Ello influirá también a algunos artistas quienes intentan expresar con sus pinturas aquello que hay en el interior del sujeto. Géricault y sobre todo Francisco de Goya buscarán *trazos inmediatos, gestos rápidos y definitivos, nueva sensibilidad del color que enlaza con matices según el ánimo [...] el dibujo de las formas quedará condicionado por la expresión*

²⁵ FOUCAULT, Michel, *Historia de la locura en la época clásica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967, p. 45

que puede deformar hasta llegar a mostrar el juego interno de las emociones del artista. ²⁶

En uno de sus últimos autorretratos realizados en 1815, Goya muestra una imagen cercana, íntima y serena, una reflexión interior del propio autor que refleja su aspecto más vulnerable y frágil. (Fig.22)



Fig.22 Francisco de Goya, *Autorretrato* 1815
Óleo sobre lienzo 46 × 35 cm., Museo del Prado, Madrid

Pero también debemos mencionar el interés de Goya por la representación de la locura, la deformidad o las perversiones. Dos pinturas se han conservado entre las más notables: *Casa de locos, o Manicomio* (1812-1819) y *Corral de locos* (1794) (Fig. 23 y 34). En ambos cuadros, Goya personifica el tema de los establecimientos psiquiátricos de la época. En la similar composición de las dos obras aparecen un grupo de distintos enfermos mentales en actitudes diversas, agitados entre los oscuros muros del hospicio, parecen representar a distintos personajes todos ellos en actividades grotescas y patéticas.

²⁶ MARTINEZ-ARTERO, *El retrato. El sujeto en el retrato*. Montesinos, Barcelona, p. 67



Fig. 23 Francisco de Goya, *Casa de locos, o Manicomio*
Óleo sobre tabla 46 × 73 cm., 1812-1819



Fig. 24 Francisco de Goya, *Corral de locos*
Óleo sobre lámina metálica 43'5 x 32'4 cm., 1793

Al hilo de esta última obra de Goya, cabe destacar la serie de pinturas de Rosa Martínez-Artero realizadas en 2009 cuyo título *Corral de locos* parece hacer un guiño al cuadro del pintor. Al igual que las figuras de Goya, los locos de Rosa Artero parecen representar una escena teatral dentro de un espacio indefinido, de paredes sueltas que, en algunas ocasiones, no llegan a encerrar ninguna habitación, pero que extrañamente alude a una celda, al encierro. En algunas obras, puede percibirse por parte de los personajes una actitud comunicativa con el resto de dementes (Fig.25), la cual parece disolverse inmediatamente en otras (Fig.26 y 27) mostrando una actitud más reflexiva e individual, donde la comunicación es mínima y el silencio envuelve una extraña atmósfera.



Fig.25 Rosa Martínez-Artero, *Corral de locos*
Óleo sobre lino 27x 41 cm., 2009



Fig.26 Rosa Martínez-Artero
Corral de locos. Jóvenes
Óleo sobre lino 30x30 cm., 2009



Fig.27 Rosa Martínez-Artero,
Corral de locos. Reto
Óleo sobre lino 195x195 cm., 2009

Avanzando en este repaso cronológico, el pintor francés Gustave Courbet, además de plasmar en sus obras aquellos temas sociales de la vida cotidiana introduciendo el término de *realismo*, también plasma todo aquello que le obsesiona: el sueño, la hipnosis, el inconsciente, la locura etc. Courbet tuvo fama de arrogante y efectista, provocador y polémico, pero tras su imagen pública se oculta su fascinación por las investigaciones científicas y los debates intelectuales del momento. En la obra de Courbet se aprecia el interés por el inconsciente, con la representación de personajes dormidos, mujeres en trance, penetrantes miradas...etc. Nos da una visión sistemática del inconsciente mediante sus manifestaciones externas, posturas, expresiones, gestos etc. Por poner un ejemplo, su obra *La sonámbula* (Fig.28), representa a una mujer en trance hipnótico, inconsciente e inexpresiva, con una actitud muy similar a los cuadros de locos de Géricault. En 1855, año en que Courbet pinta esta obra, es mismo año en el que salen a la luz las investigaciones

sobre la hipnosis en la *Academia de las Ciencias de París* y que despiertan el interés del pintor, quien indaga sobre el tema.



Fig. 28 Courbet *La sonámbula*, 1855

Pero no sólo Courbet expresa la crudeza de la locura, muchos artistas del siglo XIX manifestaron plásticamente la locura, y por ende, la histeria, la hipnosis, el inconsciente y toda la controversia de las investigaciones del momento. Por nombrar alguno más entre muchos, el pintor suizo Johann Heinrich Füssli, también llevó su estilo hacia lo irracional, representando en sus cuadros su mundo nocturno y terrorífico, de monstruos y pesadillas propias.

También, el cuadro titulado *La sala de las histéricas en el manicomio de Bonifacio de Florencia* pintado por Telémaco Signorini en 1865 (Fig.29), nos muestra con cierta amargura la demencia femenina. Cada detalle sorprende por su falta de retórica, lo que deshumaniza más la desamparada situación en las que viven las histéricas. Una de ellas parece gritar con energía alzando el brazo, mientras las demás parecen resignarse a la situación, refugiadas en su cuerpo como último límite de protección frente a los cuidadores y médicos, extraños a fin de cuentas que deciden reunir las en la sala. La desolación carcelaria de estas histéricas, está destinada a conmover y de algún modo,

denunciar la realidad social y miserable en contradicción con los más novedosos avances científicos de la época.



Fig. 29 Telémaco Signorini *La sala de las agitadas al San Bonifazio en Florencia*. 1865

El *clima histérico* de mediados del siglo XIX se contagia rápidamente existiendo una verdadera «cultura de la histeria» que no sólo afecta al campo de la medicina, ya que muchos escritores y filósofos hablan de la histeria en sus obras e incluso ellos mismos se proclaman histéricos, diferentes, originales y femeninos... El escritor francés Gustave Flaubert se autoproclamó histérico... *pues sostengo que los hombres son histéricos, igual que las mujeres, y yo soy uno de ellos*²⁷ El artista se funde con lo enfermizo, con lo débil y lo frágil. De este modo, los artistas del romanticismo sienten casi la obligación de exaltar sus depresiones, ataques, alucinaciones, su sífilis, etc. para ser *reconocidos* como artistas y potenciar las dotes creativas y glorificar a quien la padece como un símbolo.

²⁷ G. FLAUBERT Y G. SAND, *Correspondencia (1866-1876)* Ediciones Marbot, Barcelona p.42

Una de las terapias más frecuentes como tratamiento de la histeria fue la hipnosis. A pesar de que el trance hipnótico era un estado profundamente ambiguo y de dudosa certificación médica, gracias a los procesos psicomédicos se convirtió en una potente imagen de la docilidad del paciente, que pronto se caracterizó más bien por su espectacularidad que por su eficacia curativa. *Le digo a la paciente Blanche Witman mientras duerme* «Cuando despierte se pondrá este sombrero en la cabeza y se paseará alrededor de la mesa» *Le sopló los ojos; se despierta; vean que cumple exactamente la acción que le ha ordenado [...]* *Los hipnotizados aparecen en efecto como auténticos autómatas. Y nos damos muy bien cuenta de que, influido por las apariencias, el hipnotizado pertenece al hipnotizador.*²⁸

El tema de la hipnosis también despertó la curiosidad de algunos artistas como Richard Bergh, quien fue un apasionado de las ciencias psicológicas, incorporándolas también a su obra, hecho que es evidente en su tela titulada *Seance hipnótico (Sesión de hipnosis)* 1887 (Fig. 30) Sin embargo, a principios del siglo XX, la hipnosis desapareció repentinamente del discurso científico: *La ansiedad con la que Freud, Bernheim y otros renunciaron a la hipnosis, fue sólo uno de los signos más visibles de un asombroso cambio cultural de una terapia que prometía unos beneficios ilimitados, hasta final de siglo, y que de repente se había convertido en una vergüenza para sus antiguos defensores.*²⁹

²⁸ BALLEET, G. *La sugestion hypnotique au point de vue médico-legal*, *Gazette hebdomadaire de médecine et de chirurgie*, octubre de 1891, p. 6-13 APÉNDICE 22 en DIDI-HUBERMAN, G. *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2007, p. 402

²⁹ CRARY, J. *Suspensiones de la percepción*, AKAL, Madrid, 2008, p. 227



Fig. 30 Richard Bergh, *Sesión de hipnosis*. 1887

En 1887, el artista André Brouillet retrata, como si de una instantánea se tratase, una de las clases magistrales del Jean Matín Charcot. Ya se ha mencionado en párrafos anteriores de este texto el célebre cuadro de Brouillet titulado *Une leçon clinique à la Salpêtrière dans le Service du Professeur Charcot* (*La lección clínica en la Salpêtrière del profesor Charcot*) (Fig. 31).



Fig. 31 André Brouillet, *La lección clínica en la Salpêtrière del profesor Charcot*. 1887

Esta pintura muestra -una vez más- el interés del arte por la ciencia de aquella época. Ésta forma parte de una trilogía de lo que se podría llamar el *saber médico* o, si se quiere, *el poder médico*. En este cuadro aparecen diversos alumnos de Charcot –entre los cuales podemos reconocer al joven Freud- asistiendo a una de sus lecciones magistrales. En la época en que fue pintado el cuadro, Charcot ofrecía una demostración *in situ* de la sugestión hipnótica con las pacientes del Hospital de la Salpêtrière. La lección clínica de los martes se inscribe dentro de una tradición de la enseñanza de la medicina en la que el profesor y el paciente se han convertido en los oficiantes de un espectáculo que se despliega frente al público atento. Brouillet captó muy bien la mecánica del servicio de Charcot: el personaje principal no es realmente la paciente histérica extasiada después de un ataque, sino el maestro, que con su perfil imperial instruye a sus alumnos mientras sujeta el cuerpo desvalido e hipotónico de la

paciente sin apenas esfuerzo. Chauvelot hace referencia al cuadro de Brouillet describiendo el carácter de Charcot:

La Salpêtrière, lugar sagrado del estudio científico, se convirtió en sede de espectáculos locos, como lo habían sido las representaciones ursulinas de Loudun: la misma causa-los mismos efectos. El carácter demoníaco de las antiguas era reemplazado por el tema neurológico de las contemporáneas, pero la diversión seguía estando igualmente. En las «lecciones de los martes», destinadas a los colegas, presentaban enfermos estudiados en el servicio los días precedentes: examen clínico completo, con percusiones, inyecciones, búsqueda de «puntos histerógenos», localización del «clavo histerico». Se usaba un «compresor ovárico», productos químicos diversos, nitrilo de amilo o cloroformo y aparatos eléctricos. A partir de 1880, las enfermas eran presentadas al público en estado de hipnosis todos los martes. Charcot arreglaba de antemano el protocolo de la sesión, dejando a sus asistentes el cuidado de la hipnosis. El cuadro de André Bouillet (Fig. 31), muestra una encantadora enferma -Blanche- desmayada en brazos de la ayudante. [...] La Salpêtrière no era un hospital, sino un circo donde los enfermos perdían toda dignidad humana. [...] La actitud de Charcot era como la de un torturador de celdas de contención para las impúdicas, sus sangrías, su compresión de ovarios y sus descargas eléctricas. Por muy médico que fuera, seguía siendo juez y verdugo de todas esas mujeres que no tenían ninguna posibilidad de conmoverle puesto que, de todos modos, no pertenecían a su medio social. Su omnipotencia le impidió comprenderlo.³⁰

Toda esta agitación histórica dentro del campo artístico aborda la eterna cuestión del genio ligado a la locura; los mecanismos del inconsciente para la creación artística;

³⁰ CHAUVELOT D. *Historia de la histeria: sexo y violencia en lo inconsciente*, Alianza Ensayo, Madrid, 2001. p.163-164

el delirio excitante que convoca a la inspiración, en palabras de Chauvelot: *para ser original, para ser un creador había que estar loco o neurótico*.³¹ A finales del siglo XIX prolifera el ideal de artista bohemio, estafalario, extravagante, loco, de fácil aceptación, especialmente en París, donde en ocasiones la enfermedad y el sufrimiento servían de inspiración en ese periodo desenfrenado *fin de siècle*, surgiendo números artistas como Toulouse-Lautrec. Sin embargo, fuera de toda creación histórica, contraria a todo lo inconsciente, surge en la segunda mitad del siglo XIX el arte llamado *degenerado*. Los prerrafaelistas, los impresionistas, Baudelaire, Zola, Nietzsche entre muchos, pertenecían a esta teoría de la *degeneración* promovida por algunos de sus defensores, y por Nordau, desde un punto de vista crítico hacia la figura de los artistas: *los degenerados no son siempre los criminales, anarquistas o locos; son muchas veces escritores y artistas [...] Algunos de estos degenerados de la literatura, de la música o la pintura, han obtenido en éstos últimos años una boga extraordinaria y les exaltan como si fueran creadores de un arte nuevo*.³² Nordau achaca de enfermiza toda expresión moderna. La *degeneración* es una desviación deforme física e intelectualmente que se identifica con buena parte de la sociedad ociosa y es atribuido a otra patología, la histeria. Entendemos de las palabras de Nordau que los artistas históricos y locos entran dentro de los *degenerados*, pues estos tienen manía de imitar y de ansiar lo nuevo, por la creación novedosa creando asociaciones, escuelas, movimientos, etc. En resumen, solo los artistas racialmente puros produjeron el *arte racial puro*, y los artistas modernos, racialmente inferiores o degenerados, producían *obras degeneradas*. Pensamientos mal forjados que se tradujeron, durante la primera mitad del siglo XX en ideologías radicales y en purgas sociales sin sentido.

³¹ *Ibidem.*, p.150

³² NORDAU, M. (1893) *Fin de siglo*, Ediciones del lunar, Jaén, 1999, en CAGIGAS, A. *La Histeria del Arte*, Ediciones del lunar, Jaén, 2006 p. 64

Otros artistas simultáneos tratan el asunto de la creatividad con un diferente punto de vista. Para los simbolistas, el mundo es un misterio por descifrar exaltando la espiritualidad, la imaginación y los sueños. De forma paralela a los descubrimientos de Freud sobre la hipnosis y los sueños, los simbolistas trabajan a su vez en los símbolos plásticos que puedan encerrar contenidos místicos espirituales, alterando el estado anímico y la percepción con el uso de sustancias externas. La sospecha de Cagigas³³ de que el simbolista alemán Carlos Schwabe hubiera consultado los volúmenes de la *Iconografía de la Salpêtrière* para realizar los estudios previos a la obra *La Ola* (Fig. 32) no es tan disparatada, ya que en aquella época ya existían copias de consulta de la *Iconografía* del mismo modo que para nuestro trabajo la hemos consultado. Es aquí donde podemos reconocer un claro ejemplo de la expresividad histórica en la obra artística de Schwabe.



Fig. 32 Carlos Schwabe, *La Ola* 1907

Los estudios de las figuras realizados para la obra *La Ola* poseen un fuerte carácter dramático, cuyos gestos son de una teatralidad excesiva. El dramatismo del rostro, las bocas abiertas figurando un grito ahogado mientras las manos engarrotadas acentúan la interpretación de unas mujeres presas de sus alucinaciones y sus delirios. Las

³³ CAGIGAS, A. *La Histeria del Arte*, Ediciones del lunar, Jaén, 2006 p. 67

imágenes contienen un cierto rastro fotográfico con el aislamiento de sus figuras y la ausencia de un contexto, como siendo fotografiadas dentro de una habitación austera o de una celda. Existen grandes particularidades comunes entre estudios de *La Ola* de Schewabe y las ilustraciones y grabados realizados por Richer recogidos en el libro *Los endemoniados en el arte* (1887)



Fig. Dibujos de Richer, 1890

Como se menciona al inicio de este capítulo, es imposible ser exhaustivo en un campo tan amplio como el de la enfermedad -mental en este caso- y el artista y aun menos cuando se cuenta con innumerables autores que han sabido, no solo representar de forma tan brillante este tema, sino también que han expresado la realidad interna acercándose, como expresa Rosa Martínez Artero *un poco más a la verdad de la expresión, y por la expresión a la verdad interior del individuo.*³⁴ Por citar sólo algunos ejemplos celeberrimos como el de Vincent Van Gogh, quien fue interno en el psiquiátrico en varias ocasiones; también los autores expresionistas como Eduard Munch o Egon Schiele, quienes plasman la enfermedad, la decrepitud, la

³⁴ MARTINEZ-ARTERO, *Op. Cit.*, p. 67

tumefacción y la muerte en sus obras; el pintor esloveno Zoran Music quien vivió los horrores y los excesos de Hitler, repite una y otra vez en las imágenes en memoria de aquella espantosa etapa de su vida; Alfred Kubin, influenciado por Goya, destaca en sus obras sus fantasías oscuras, espectrales y simbólicas; los primeros trabajos de Alberto Giacometti se adentran en el mundo del subconsciente partiendo de la reflexión sobre lo irracional y los sueños.

Surge a mediados del siglo XX las primeras experiencias del arte psiquiátrico. La creación plástica ayuda a los pacientes a reflexionar, a hablar y a expresar su *yo* íntimo, y afirma su individualidad e identidad personal. Es el caso de Jean Dubuffet, a partir de 1945 comenzó su búsqueda de *obras extraculturales* en los hospitales psiquiátricos suizos y franceses primero y luego en todos aquellos lugares marginales en general, *outsiders* fuera de toda norma social, en el caso del arte fuera del mundo del arte comercial.

Para concluir nombraremos brevemente algunos artistas y obras más actuales que también parten del concepto de histeria o hacen referencia a ella para desarrollar su trabajo. La obra titulada *Arch of Hysteria (Arco de Hysteria)* de Louise Bourgeois realizada en 1993 (Fig. 33) se trata de la primera imagen en la historia del arte en la que la histeria aparece retratada con sexo masculino. Jerry Gorovoy, asistente y compañero de la artista desde fines de la década del 70, posó como modelo para Bourgeois en la realización de la obra declarando posteriormente:

Louise me dijo: «quiero usar tu cuerpo» para esta pieza en la que ella estaba trabajando. Así que fuimos al taller de Louise. Ella ya había hablado previamente con sus ayudantes y se había armado una gran montura de yeso. Afeitaron todo mi cuerpo y dos personas levantaron mis pies, me ubicaron sobre el yeso líquido, curvado previamente por lo que mi cuerpo se curvaba automáticamente. El yeso estaba extremadamente caliente y en el proceso me quemaba terriblemente. Así

surgió el primer molde de la espalda, tuve que regresar una semana más tarde y acostarme sobre el molde para que pudiesen hacer la parte frontal. Fue un trabajo en dos sesiones; hicieron lo mismo con brazos y piernas. Louise hizo un molde de mi cuerpo, así que ahora tenía mi cuerpo en plástico. Luego lo cortó y lo retorció más, así que no es solo un molde, es más exagerado que mi cuerpo, era yo al principio pero luego ella lo transformó. Y Louise no quería que tuviese cabeza, obviamente. Estaba interesada, como en todas sus piezas, en el cuerpo y todo lo que el cuerpo hace, pero también dijo que desde un punto de vista femenino, más que Charcot y Freud en ese momento, en París, siempre le gustaba que las mujeres estuvieran en este arco de histeria, pero los hombres también lo tenían. Pero los médicos de la época, como la mayoría de ellos eran hombres, preferían que fuesen histéricas las mujeres. Louise, quería hacer lo opuesto, porque quería ver a un hombre en esta posición. Así que Louise daba una respuesta feminista a Charcot y al psicoanálisis.³⁵



Fig. 33 Louise Bourgeois, *Arch of Hysteria*, 1993

David Nebreda (Fig. 34), enfermo de esquizofrenia, realiza su obra con su propia persona, autorretratándose y mostrando su cuerpo con toda su fragilidad, usando la

³⁵ PROA TV. *Cómo Louise Bourgeois hizo "Arch of Hysteria" con Jerry Gorovoy como modelo.* 2011. [<http://www.youtube.com/watch?v=Zh6B3QzJeyo>]

experiencia extrema del dolor, la autodestrucción, la crueldad consigo mismo para mostrar su realidad. Sus obras son construcciones de retratos fotográficos donde busca esa identidad perdida por la esquizofrenia. Él, -el artista y el enfermo-, se inventa un *yo* otro, un doble fotográfico en el que reconoce sus sufrimientos y a quien convierte en un paisaje enfermo y extraño. Las reacciones ante su obra siempre son extremas: rechazo absoluto o fascinación. Su obra aborda lo escatológico como parte de ese autoconocimiento que el artista exige y que termina siendo un producto lúcido, descarnado y teatral de la locura. Su trabajo plástico es casi el equivalente al de Antonin Artaud ³⁶ en el teatro, de hecho ha sido llamado el «Artaud de la fotografía».



Fig. 34 fotografía-autorretratos de David Nebreda, 1992

³⁶ Artaud, en el año 1932, publicó en la revista *Nouvelle Revue Française* el Primer Manifiesto *del Teatro de la Crueldad*. Uno de los ensayos más reconocidos del dramaturgo, *El teatro y su doble* constituye las bases teóricas del movimiento teatral llamado *teatro de la crueldad*. Artaud creía que el teatro debía afectar al espectador mediante situaciones impactantes e inesperadas.

La artista Marina Núñez, de la que se ha ido nombrando algunas de sus obras anteriormente en este texto, ya que se trata de uno de los referentes conceptuales más cercanos a la propia obra, se acerca a la locura a partir de la sintaxis de la alteridad, la diferencia y el feminismo. Trabaja la imagen de la mujer doblemente excluida y disminuida por una sociedad dirigida por hombres: primero por el hecho de ser mujer, y segundo, por estar loca. En su obra la demencia es una metáfora del *otro*, de lo diferente, de la exclusión: *yo soy la que no es, la que no cuenta, la apartada, la excluida, la demente.*³⁷

En su serie *Locas* (Fig. 35), reconocemos las poses de *la Iconografía* de la Salpêtrière, donde nos muestra el cuerpo de la mujer desestructurado, extraño, anómalo, ya que nos lo enseña desde el punto de vista masculino, remitiéndose a los estereotipo que el hombre ha construido sobre lo femenino, la mujer subordinada, el trofeo sólo cuerpo y carne. Independientemente de su discurso, en Marina Núñez encontramos como referencia una vía de escape que permite hacer pintura contemporánea ligada al *buen hacer clásico*³⁸ a favor de la materia y de la presencia del objeto, algo que a Marina Núñez en sus inicios tanto le angustiaba:

Lo que me pasaba al principio con esa angustia que me daba «pintar bien» eran dos cosas: por un lado, percibir un entorno hostil —ya se empezaba a llevar la muerte de la pintura, y yo notaba vagamente reacciones, que no entendía aún, en contra de ese aspecto formal—. Pero lo más importante era que no me gustaba lo

³⁷ CARPIO, FRANCISCO. *La locura considerada como una de las Bellas Artes*, Revista Arte y Naturaleza. Mayo-junio 2004 No. 31. p. 21

³⁸ Según Rafael Doctor sobre la obra de Marina Núñez: «A mí me llamaba la atención el buen hacer clásico, de entender la pintura, y que ese buen hacer no lo notase rancio, que lo notase actual, a pesar de ser algo manido que tendría que haberme provocado cierta repulsión. Pero no repulsión por el tema, algo que en ese sentido tú buscabas, sino en cuanto que parecía pintura realista, académica. ¿Cómo era posible que una pintura hecha de esta manera me pudiera parecer arte del presente? [...] A mí me ha gustado ver cómo evolucionas en la técnica, cómo utilizas según te conviene las fotocopias, las fotos, el ordenador, mezclándolas sin problemas, con desparpajo, sin perder de vista tus objetivos, o mejor dicho: precisamente porque no los pierdes de vista. Pero yo no creo que seas una artista conceptual, porque eres muy narrativa, y ambas cosas me parecen en cierto modo incompatibles [...]»

que decían y hacían quienes, en cambio, estaban a favor de la pintura y de la buena factura. Pero a posteriori sí he racionalizado hasta qué punto me convienen ese «buen hacer», y la legibilidad de la figuración, para captar a un público no especializado. Me interesa que la gente que no entiende de arte contemporáneo se deje captar por un aspecto cercano, conocido, que les tranquiliza, para conseguir hacer que la mirada se encuentre con algo con lo que no contaba, algo perturbador que en principio no esperaba ni quería ver.³⁹

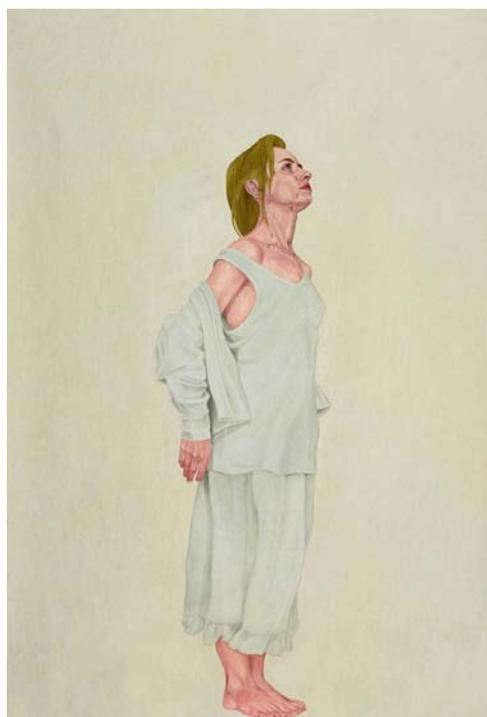


Fig. 35 Marina Núñez *Sin título (locas)* óleo sobre lienzo, 70x50 cm., 2011

³⁹ *Marina Núñez*, catálogo, Ed. Centro de Arte de Salamanca 2002, p. 95-209

La histeria es por tanto, un tema recurrente a lo largo de la historia de la pintura, más aún si se generaliza desde una visión que abarque en sus términos dicho fenómeno como un desorden mental con multitud de caras y nombres según la época y según las circunstancias sociales, así como un estado propio del individuo asociado a los procesos de creación artística. Se escribe así un relato sobre la histeria que puede seguir saltando entre periodos históricos, atendiendo a éste como a un fenómeno atemporal que acompaña a la mujer –principalmente, aunque no en exclusiva- y al artista en su evolución, y del que nos quedan relatos y obras plásticas de una asombrosa crudeza, de una profunda intensidad, capaces de establecer en muchos casos vínculos directos con la actualidad y con las obras de muchos artistas contemporáneos. La representación pictórica de este fenómeno es capaz de transmitir mayor verosimilitud al observador sobre el concepto representado que una mera reproducción fotográfica. La materia utilizada, sea del tipo que sea, ahonda en la realidad de la conformación física de la materia plástica en la obra, e inevitablemente sintetiza la experiencia pensada o vivida por el cuerpo histérico, por el artista en proceso de creación, por el artista histérico. Es por ello que las obras de esta índole parecen estar producidas en momentos de perturbación, de *endemoniamento*, que se sumergen en la locura para ser capaz de entenderla. De esta manera, el resultado no puede ser sino una obra cuya contemplación lleve a la introspección. Una obra que da miedo observar porque significa abrir la puerta a los miedos, a la locura y a los demonios que se llevan dentro. Como lo hicieron Géricault, Goya, Füssli, Münch, etc. Como lo hicieron sus modelos, y también aquellos que se detuvieron delante de sus obras.

SEGUNDA PARTE

Metodologías de la praxis desarrollada en el propio proyecto artístico:

Autorrepresentación, apropiación y reelaboración.

Las fórmulas en el arte son las guisas, experiencia condensada, que el hombre encuentra en su tradición; puede adaptarlas y mejorarlas pero no prescindir de ellas; en primer lugar porque no podría autoconstruirse y en segundo lugar porque perdería la posibilidad de comunicarse con los demás.⁴⁰

Lordan, *Gombrich: una teoría del arte*

⁴⁰ Lorda, J., *Gombrich una teoría del arte*, Eiuinsa, Barcelona, 1991, p. 173

2.1. Algunos hitos en la *autorrepresentación* del cuerpo femenino

La producción artística que aquí se presenta, *Hysterie: Nouvelle Iconographie*, se ha servido en gran medida de la autorrepresentación del propio cuerpo femenino basada en la iconografía hallada sobre el sujeto histérico. Para ello, se hacía necesario entender cómo el sujeto histérico sufre, escenifica, imita y *performa*, mientras que su cuerpo es manipulado para ser expuesto y ofrecido a los ojos del público, quienes se fascinan por esta patología femenina la cual les brinda la oportunidad de obtener un control total de su cuerpo. Sin embargo, esta voluntad de dominio no se consuma completamente, ya que en esa exposición de los cuerpos femeninos como *simulacros* dirigidos por médicos –recordando *las lecciones de los martes* que Charcot ofrecía a sus alumnos- se generan muchas dudas sobre quién manipula a quién. Basta con una simple ojeada a las láminas que conforman la *Iconographie de la Salpêtrière* para dar buena cuenta de la excesiva expresividad y gestualidad de los cuerpos de las pacientes, siempre expectantes. Esta dualidad habría de mostrarse también en el presente proyecto artístico.



Para la histérica su cuerpo es el medio utilizado para su simulacro, y esta es también la estrategia que se ha seguido para producir la obra de la *Hysterie: Nouvelle Iconographie*. Otros artistas, como la chilena Voluspa Jarpa, quien también trabaja con la Iconografía histérica, expone: *ante la imposibilidad de la palabra, la histérica somatiza este discurso y lo transforma en un discurso corporal*.

Y una vez escogido el discurso corporal como medio para iniciar el proceso de representación cabe preguntarse cómo se aborda la representación del propio cuerpo. Teniendo en cuenta que a lo largo de la historia de la iconografía histérica, el cuerpo femenino jugó el único papel de ser *objeto ante* la mirada masculina, ahora el sentido se invierte y el cuerpo ha de ser al tiempo sujeto representado y productor de la representación.

Este nuevo punto de vista a la hora de representar el cuerpo propio, *de ella y desde ella*, introduce una noción diferente de autorretrato, una autorrepresentación dirigida desde el género femenino, como afirma J.C. Pérez:

*El concepto de autorretrato cambia si hablamos en términos de género femenino; para la mujer, su autoexpresión, después de siglos de no pertenecerle su propia imagen, es un acto de reafirmación y de deconstrucción del arquetipo.*⁴¹

Susan Butler afirmará que sobre esto mismo que *las estrategias de la apariencia femenina enlazan con un rango entero de conocimiento desde la real o aparente sumisión al camuflaje, para no hacer caso, derrocando o transformando convicciones aceptadas y mirando de soslayo las convicciones masculinas.*⁴²

⁴¹ PÉREZ, J.C. *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2000, p. 119-120

⁴² Ídem

Algunos ejemplos de autorretratos de autoría femenina suelen ser más radicales en su concepción que los de los hombres. Así es el caso de la artista expresionista alemana Paula Modersohn-Becker (1876-1907) quien fue la primera mujer artista en realizar autorretratos desnuda fuera de las convenciones sociales de la época. Paula Modersohn-Becker utilizaba su propio cuerpo como modelo de representación, pintándose y dibujándose a sí misma reiteradamente y de forma inusual dejando atrás a sus colegas varones quienes eran formalmente más conservadores. (Fig. 36)

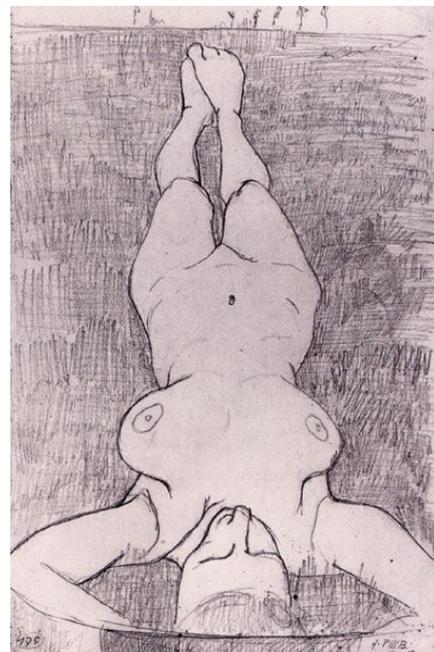
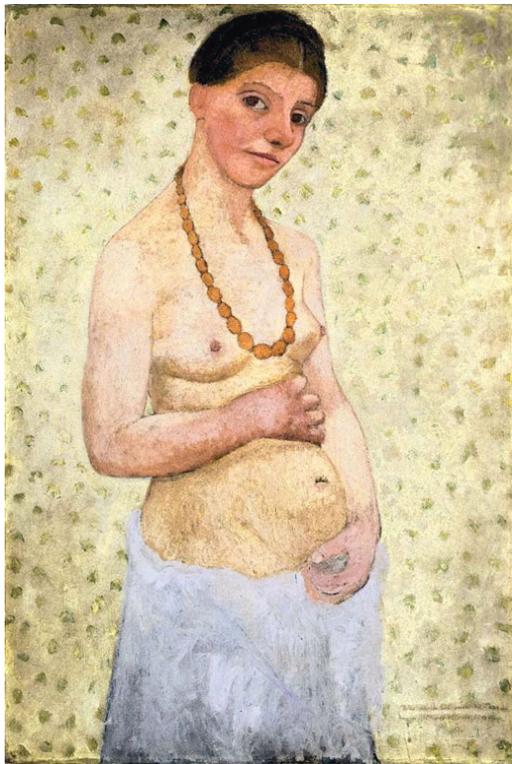


Fig. 36

La artista argentina Leonora Fini, construye en su obra a la mujer autónoma, dominante, bella y apasionada. Sus trabajos van a tocar temas como el matriarcado, el lesbianismo o el de la mujer andrógina. Estas inquietudes van a dar como resultado obras como *Dos mujeres o Entre dos*. Algunos de sus autorretratos realizados sobre papel nos traen un vago recuerdo a la imagen de la Medusa. (Fig. 37)

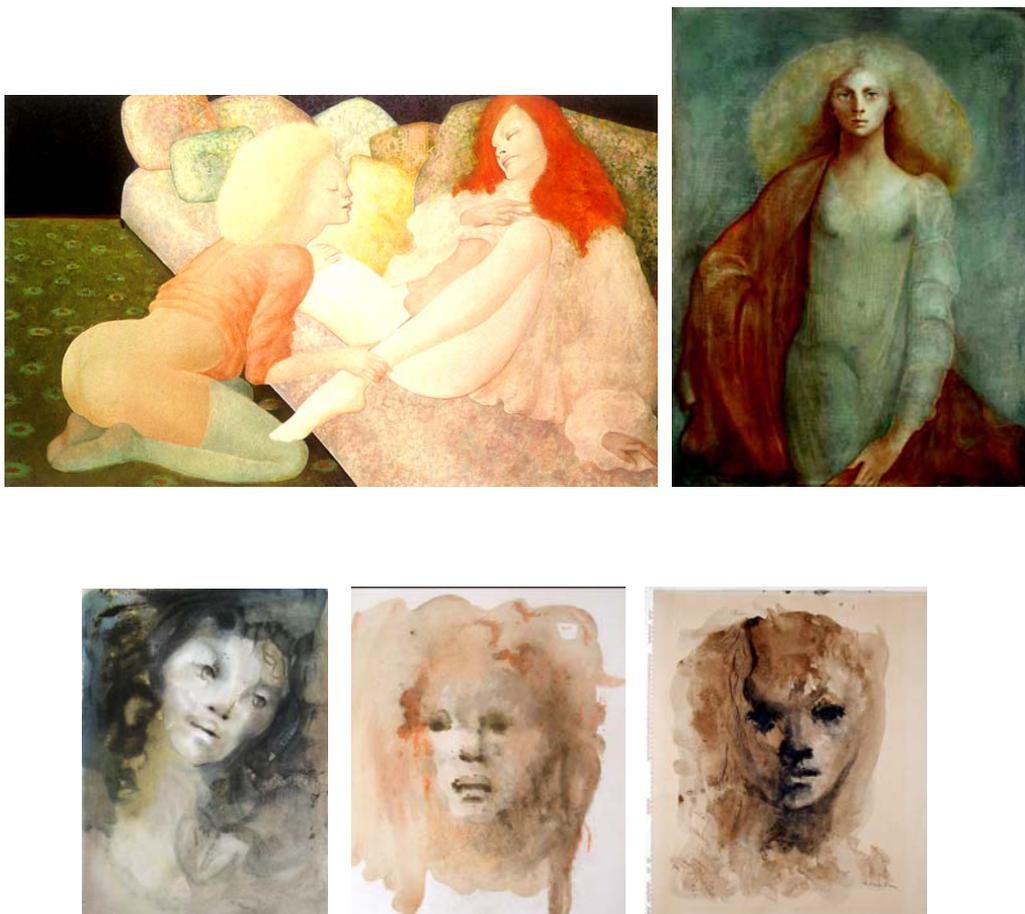


Fig. 37

La latinoamericana Mónica Castillo, artista mexicana contemporánea, trata de reflejar la identidad del cuerpo femenino en su producción artística. Sus obras, la mayoría autorretratos (Fig. 38), están trabajados desde la versatilidad de la técnica -pintura, fotografía, instalación, *performance*- enmarcados por un mismo discurso. En su trabajo *Yo es otro* –título que hace mención al poeta Arthur Rimbaud- la autora repite insistentemente su rostro, a veces hasta fragmentarlo, buscando en su objetivo el destruir la imagen ideal del cuerpo femenino.

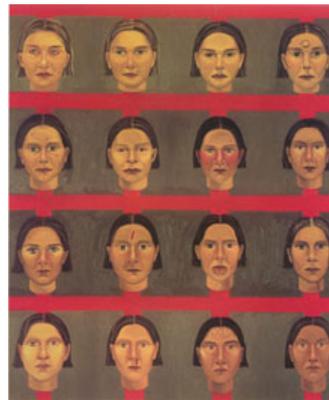


Fig. 38

En la serie de pinturas que desarrolla el presente proyecto artístico, *Hysterie: Nouvelle Iconographie*, también se retoma la idea de *autorrepresentación* a través del propio cuerpo femenino, -utilizado como un modelo de cuerpo histérico- para la actualización y reelaboración de los documentos fotográficos de las internas del Hospital de la Salpêtrière. Para ello, se usurpa en primera persona el papel de la carne extraña, de las *otras*, de la carne sufriente y del cuerpo convulso. El autorretrato en el cuerpo de la *otra* formará parte del *simulacrum*, como habíamos explicado en párrafos anteriores, *la imagen hecha a semejanza de alguien o algo*. Es entonces el propio cuerpo el simulacro de aquellas mujeres desposeídas del mismo, haciendo una nueva copia, una reelaboración y reinterpretación en la propia carne del sujeto histérico al igual que aquellas mujeres del siglo XIX.

En dicho simulacro, el proceso lleva inevitablemente a recordar los fenómenos originales, a establecer una relación profunda y perturbadora con las imágenes del pasado. En algunos cuadros de la serie *Hysterie: Nouvelle Iconographie* se muestra el rostro del sujeto histérico (Fig. 39), quien lanza una mirada de desdén y temor al espectador en un intento por no ser observada por quien la ha dispuesto como sujeto. En estas obras, el cuerpo no se muestra de forma sumisa sino que la histérica, autora, representada y observadora a la vez, es consciente de su contemplación, accede al simulacro de su cuerpo, acepta su papel y lo interpreta. A pesar de su sufrimiento es permisiva con el ojo que la contempla. En cambio, otras obras muestran todo lo contrario: *la histérica no mira sino que es mirada. Es observadora por aquel que la configura como sujeto. No hay cuerpo sin un ojo que lo mire.*⁴³ Toda ella puede ser contemplada puesto que su cabeza ha sido seccionada, es un cuerpo vacío, y el espectador obtiene máxima autonomía para gozar ante el cuerpo sufriente. (Fig. 40)

⁴³ Freud, S., *Los textos fundamentales del psicoanálisis*. Editorial Altaya. 1993, p. 537



Fig. 39 Ester Marín Travel, *Hysterie: Nouvelle Iconographie*, detalle. 2012



Fig. 40 Ester Marín Travel, *Hysterie: Nouvelle Iconographie*, detalle. 2012

2.2. La apropiación de la iconografía histórica

Uno de los objetivos principales a lo largo de este proyecto ha sido plantear un discurso coherente entre la investigación realizada y la propia producción artística. Conocer el origen de la histeria y su invención como iconografía, como espectáculo y como mito, ha sido absolutamente necesario para explicar posteriormente nuestro proceso de apropiación de sus imágenes. Desde una posición autorrepresentativa de lo femenino se ha hecho alusión a todo lo que la histeria supuso para la mujer hasta el siglo XIX. Para ello, como ya varias veces se ha comentado anteriormente, se ha tomado prestado el registro imaginario de la Salpêtrière, y sin otro fin que el de establecer un vínculo con la historia de lo femenino, se ha establecido el argumento necesario para la producción plástica. En este proceso de apropiación se han utilizado los conceptos de alusión y cita, como expondremos a continuación.

Influyentes han sido para llevar a cabo esta apropiación las reflexiones del artista Chema López acerca de los conceptos *de representación, repetición, copia y originalidad; sobre la creación de leyendas, sus versiones y adaptaciones [...] sobre el juego de espejos entre la presentación y la representación, entre lo real y su relato ficticio.*⁴⁴ En un breve ensayo titulado *El ladrón y el copista. Duplicaciones y repeticiones para crear realidad de de la ficción*, Chema López concluye refiriéndose a este proceso de ficcionalización de la obra de arte:

*...la adaptación de un modelo y su repetición, es el método más común de creación y transmisión de conocimientos desde tiempos inmemoriales.*⁴⁵

⁴⁴ LÓPEZ, J.M. *El ladrón y el copista. Duplicaciones y repeticiones para crear realidad de de la ficción*, Colección Cuadernos de imagen y reflexión nº 13, Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2012, p. 11-72

⁴⁵ *Ibidem*, p. 73

Estas reflexiones del autor, posteriores al cuadro políptico *Remake*, nos sirven para introducir la cuestión de la apropiación de la imagen fotográfica para la nueva creación plástica. *Remake* cuenta con cuatro elementos independientes que el autor reunifica como un único cuadro. Lo que interesa al caso es su “*elemento A*” -dos cuadros ovalados casi idénticos que enmarcan el retrato del famoso bandido *Jesse James*- es que dicha figura ha sido repetida a lo largo de la historia en múltiples ocasiones, haciendo del personaje una leyenda. El origen de este retrato al óleo es una antigua fotografía del bandido, que Chema López repite y copia una vez más para perpetuar la leyenda de este personaje. De esta manera, el proceso de apropiación llevado a cabo para este proyecto empieza con una investigación de una realidad histórica, para después sustituirla al ser ficcionada de nuevo.

Así, la apropiación de las imágenes para su posterior reelaboración es una fórmula muy frecuente de producción creativa, habitual en todas las épocas del arte y en especial en la actual, como apuntaba anteriormente Chema López. El fácil acceso hoy día a cualquier imagen -sea cual sea su origen y antigüedad-, multiplica las posibilidades efectivas de este tipo de apropiaciones. Lo que ha caracterizado al arte durante todo este siglo y parte del pasado, sobre todo a partir de los años 60 y 70, es la producción artística a partir de la reelaboración con procedimientos intertextuales como el *pastiche*, cita, alusión, parodia, homenaje, apropiación etc. No es difícil encontrar dentro del ámbito del arte, artistas que retoman imágenes y reseñas del pasado, para transformarlas en una nueva producción del presente. Las apropiaciones iconográficas desarrolladas por Cindy Sherman en su serie *History Portrait* (Fig. 41) (1989) y por Yasumasa Morimura en sus series de los años 90, (Fig. 42) desarrollan una crítica de la estructura mítica de la obra de arte, y utilizan estrategias vinculadas a los conceptos de simulación, sustitución y apropiación de obras de otros artistas para crear su arte propio.



Fig. Pintura original de Rafael Sanzio *La Fornarina* 1518-1519



Fig. 41 Cindy Sherman *History Portrait* 1988-90



Fig. Pintura original de Frida Kahlo *Autorretrato* 1940

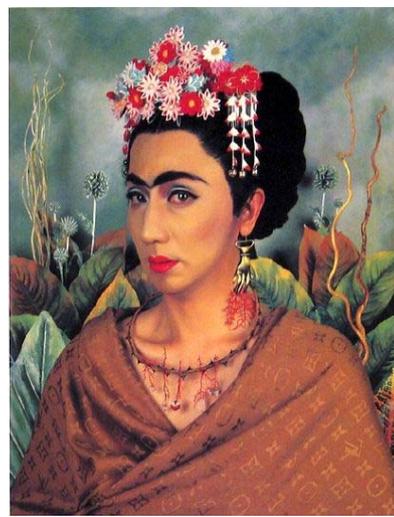


Fig. 42 Yasumasa Morimura *Morimura's Art History*. 2001

Así es como las diferentes formas de apropiación de una imagen se dividen en otras categorías para *el saqueo iconográfico de la historia del arte: la copia-repetición, la cita, el pastiche, la ironía, el recurso de la tradición, el simulacro, etc...*⁴⁶ Para Alberto Gálvez las estrategias apropiación y cita dentro del mundo artístico, también están ligadas a las nociones de repetición y copia dentro de un texto, éste explica:

*Al citar –en un texto- lo que hacemos es copiar letra a letra la expresión original y la colocaremos entre comillas, sin que esta acción produzca una alteración en el original, sin embargo, intentar transponer teorías contextuales, de la actividad verbal a la actividad pictórica de forma mecánica puede resultar una labor metafórica e imprecisa.*⁴⁷

Se entiende entonces que la repetición de una cita pictórica sea algo prácticamente excepcional, pues se pueden copiar las palabras, pero repetir un cuadro entraña cierta dificultad, ya que por muy fiel que sea la copia, resulta ya de hecho una transformación, pues toda copia pictórica es una nueva interpretación.

Volviendo a Chema López, en su texto *El ladrón y el copista*, éste a su vez cita a Letem Jonathan quien señala: *La apropiación, la imitación, la cita, la alusión y la colaboración sublimada son una suerte de «sine qua non» del acto creativo y recorren todas las formas y géneros en la esfera de la producción cultural [...] Collages de imágenes, sonidos y textos, que por siglos fueron tradiciones fugaces, se volvieron incendiarios e importantes por igual para una serie de movimientos del siglo XX.*⁴⁸

⁴⁶ GÁLVEZ, A. *Cita de la pintura. Estrategias autorreferenciales en la pintura*. Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2005

⁴⁷ *Ibidem*, p. 15

⁴⁸ LÓPEZ, J.M., *Op. cit.*, p. 75

Como se ha insistido desde el inicio de este texto, para dar forma a nuestra producción artística *Hysterie: Nouvelle Iconographie*, se realiza una inmersión en la historia tomando prestada su iconografía, utilizando fórmulas de *copia-mímesis*, *alusión*, *apropiación* y *adaptación* de un modelo –la iconografía de la histeria- para finalmente terminar en un proceso de reelaboración del material visual obtenido de los antiguos archivos. De este modo, la serie de pinturas que conforman el proyecto artístico, son resultado de una apropiación de la imagen de la histeria del siglo XIX, repitiendo su concepto visual y construyendo una nueva versión desde la pintura. Sin embargo, también han sido numerosos los artistas que del mismo modo han encontrado en la *Iconographie de la Salpêtrière* un referente para la elaboración de sus obras.



Fig. Fotografía original de Régnard, *Actitudes pasionales*. 1878



Fig. 43 Marina Núñez *Sin título (locura)* 1996 óleo y fotocopia sobre raso, 65x40 cm

Partiendo de un ejemplo tan cercano a la temática del propio proyecto como el de la artista Marina Núñez, encontramos en algunas de sus obras casos de *cita directa*, que según Gálvez se *produce cuando una obra contiene una imagen de otra obra*. En este caso, existe una clara apropiación de la iconografía de las mujeres de la Salpêtrière, que Marina Núñez utiliza para su serie *Locas* (1996) donde, en ocasiones, podemos

apreciar que la artista opera directamente desde el mismo referente de la *Iconographie de la Salpêtrière*, es decir, utiliza una fotocopia de la fotografía original la cual posteriormente trabaja con elementos plásticos (Fig. 43)

Pero no sólo Marina Núñez, se ha servido del catálogo fotográfico de la *Iconographie Photographique de la Salpêtrière* como referencia para el desarrollo de su obra artística. Otro ejemplo lo encontramos en casos como el de la artista chilena Volupsa Jarpa. Ésta construye con pequeñas figuras extraídas directamente de la iconografía del gran ataque histérico (Fig. 44), un enjambre de sombras similar a una nube de insectos o a una multitud de pájaros volando a cierta distancia. (Fig. 45)

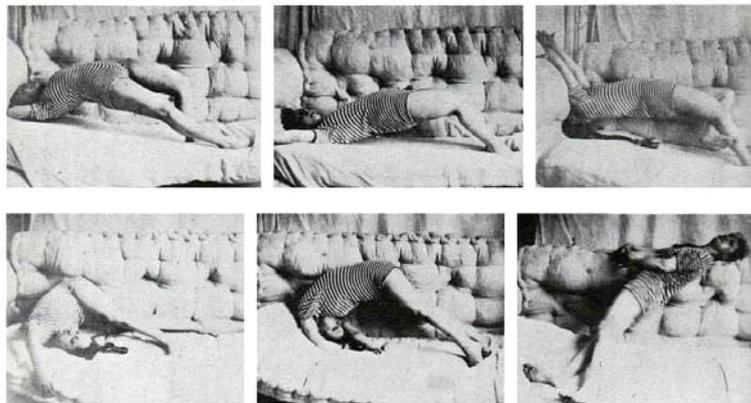


Fig.44 Fotografía original de Rummo. Iconografía del gran histerismo. 1890



Fig. 45 Volupsa Jarpa, *L'Effet Charcot*, instalación con 30.000 figuras femeninas históricas, sello en la pared, dimensiones variables. 2010

La serie fotográfica *L'invocation d'Augustine, l'hystérique* de la joven artista australiana Jessica Maiden, recurre al autorretrato estableciendo un dialogo formal con las fotografías de Augustine de la *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*. (Fig. 46)



Fig. 46 Jessica Maiden *L'invocation d'Augustine, l'hystérique*, 2009

En la vídeo-instalación *Augustine* (2005) de Gaël L. vuelve a repetirse el propósito de la apropiación de las imágenes ajustándose aun más a los referentes del siglo XIX (Fig. 47). Las semejanzas que se establecen entre ambas imágenes únicamente son separadas por el tiempo en el que fueron producidas. Gaël intenta incluso imitar aquellos aspectos físicos que caracterizaban a las fotografías de la época, y para ello agrega ruido a la imagen en forma de textura granular con el fin de obtener el efecto de las antiguas películas fotográficas, además del parecido físico, la imitación de la pose y el *atrezzo* que vincula aun más esta obra con la fuente. (Fig. 48)



Fig. 47 Fotografía original de Régnard, *Augustin*. 1889



Fig. 48 Gaël L. *Augustine*. 2005

Los retratos de mujeres bordadas sobre grandes sábanas realizados por la artista Magali Rizzo, toman una vez más como modelos las ilustraciones médicas de Charcot y Richer (Fig. 49). Rizzo usa la imagen fotográfica inicial y la copia en un lenguaje diferente, empleando el arte tradicional de la costura y el bordado aludiendo con su significado a lo femenino. (Fig. 50)

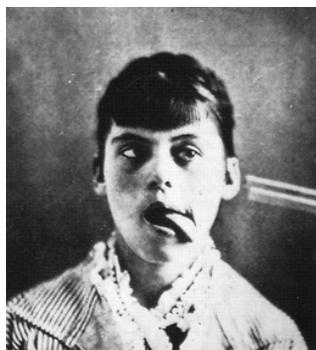


Fig. 49 Fotografía original de Laufener. 1889



Fig. 50 Magali Rizzo *Au diapason*. 2009

El proyecto *Revelaciones* de Javier Viver ofrece una nueva lectura de las poses místicas y las actitudes pasionales de la *Iconografía de la Salpêtrière* (Fig. 51). El proyecto contempla tres formatos diferentes: la edición de un foto-libro, una serie de impresiones fotográficas intervenidas con pintura y los vaciados escultóricos de los cuerpos en esas actitudes. (Fig. 52)

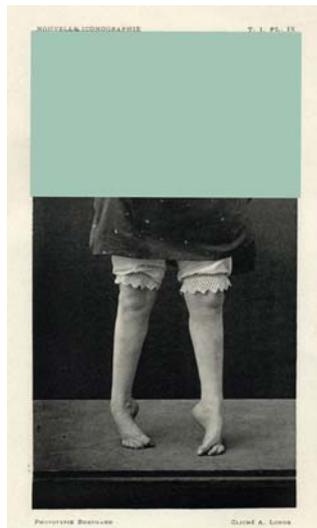


Fig. 52 Javier Viver, *N.I.S. T. I. Pl. IV*. Impresión fotográfica digital y pintura. 150 x 94 cm. 2012



Fig. 51 Fotografía original de Albert Londe, *Contractura*. 1888

Como se ha mencionado, son muchos los artistas que han tomado sus reproducciones como modelos para la creación. Pero no sólo sus imágenes han despertado el interés de los artistas, también el carácter performativo del propio cuerpo histérico ha sido objeto de copia.

Los documentos fotográficos de la Salpêtrière y las historias de sus histéricas, también han sido llevados a la gran pantalla en numerosas ocasiones, las más recientes *A Dangerous Method* (2011) *Histerie* (2012) y *Augustine* (2012). Entre todas las películas realizadas sobre la histeria únicamente mencionamos el caso del director de

cine Jonh Huston (1906-1987) quien llevó en 1962 a la pantalla la vida de Sigmund Freud en un film titulado *Freud, la pasión secreta*. Destacamos este film, ya que al inicio del mismo, Huston recrea el ambiente del hospital de la Salpêtrière donde duplica casi al milímetro la obra pictórica de André Broulliet (Fig. 53) comentada en páginas anteriores, y donde se hace un homenaje a *las sesiones de los martes* en las que Charcot exponía ante el público a sus instruidas histéricas. (Fig. 54)



Fig. 53



Fig. 54

2.3. Diferentes mecanismos de reinterpretación

En el presente proyecto artístico, quizá no se produzca una repetición o cita tan directa como en los casos anteriores; de hecho, no se ha tratado de realizar una copia exacta del referente fotográfico, sino más bien se ha tratado perseguir la repetición y actualización de la idea, del concepto de histeria. En este caso, se produce una cita de carácter indirecto donde el camino de la transformación queda mucho más abierto. Se sigue entonces, un procedimiento de copia indirecta como mecanismo de reinterpretación, una simple alusión a la fuente, en un *dar a entender* de forma relativa que lo que el espectador está viendo es histeria, y que por tanto dependemos de sus capacidades contextuales para entender la obra. De igual manera ocurre en la obra de Chema López *Remake*, anteriormente comentada, pues precisábamos saber quién era el personaje de *Jesse James* (Fig. 57) para dar un sentido al conjunto de la obra. Sin embargo, esto no impide que la obra también pueda funcionar de forma independiente y se lea únicamente como pintura.

Profundizando en estos conceptos de *alusión y cita* dentro de los caminos del arte, para A. Carrere y J. Saborit *la alusión se acompaña muchas veces de la cita a pinturas del pasado, esto es, la reproducción total o parcial de las mismas; una repetición-variación de signos pictóricos extraídos de esas obras.*⁴⁹ De este modo, para la serie de pinturas de la *Hysterie: Nouvelle Iconographie*, nos apropiamos conscientemente de las referencias ilustrativas que Jean Martin Charcot y Paul Richer nos legaron, tomando de prestado su propio archivo clínico como una referencia formal y conceptual, y del cual hemos traducido a nuestro propio lenguaje pictórico, transformando esas referencias en meras alusiones. Y es ahí donde se sitúa la propia práctica artística, que busca lo que la materia puede aportar a la expresión de la histeria, desde la especificidad del propio lenguaje pictórico, es decir, el hecho de traducir una fotografía a pintura modifica su

⁴⁹ CARRERE, A., SABORIT, J. *Retórica de la pintura*, Cátedra, Madrid, 2000, p. 439

propia sustancia, se convierte en otra cosa. La alusión al documento fotográfico original es solo un mecanismo, es decir, punto de partida para llegar a la pintura. (Fig. 55 y 56)

Por último se llega a la conclusión de que todos los materiales y documentos fotográficos que han nutrido a la propia obra actual, no es más que el fruto que ha encaminado la creación pictórica final, donde el un proceso de reelaboración del materia visual del pasado ha servido de estrategia, y que finalmente desemboca en una construcción pictórica más compleja que la imagen inicial.

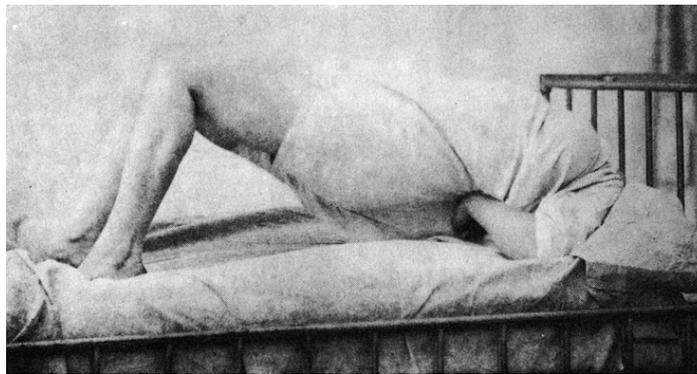


Fig.55 Fotografía original Régnard, *Ataque histero-epiléptico: arqueamiento*. 1889



Fig. 56 Ester Marín Travel *Hysterie: Nouvelle Iconographie*.2012

2.4. La reelaboración de la fuente fotográfica

El uso de la fotografía como herramienta de apoyo o punto de partida para la realización de una pintura es algo muy común hoy en día. Desde sus orígenes, la fotografía influyó en la pintura y fueron muchas las composiciones impresionistas que se inspiraron en un referente fotográfico. Pintores como Van Gogh, Toulouse Lautrec, Degas, Monet o Gauguin, se sirvieron de esta innovación tecnológica para sus trabajos y tradujeron sus composiciones a su propio lenguaje. También el uso de artificios precedentes a la fotografía tales como la cámara oscura o la cámara clara fueron utilizados con un fin artístico. El empleo de estos instrumentos dentro de la práctica artística ha sido recogido en numerosos estudios, entre los que se destaca -por la proximidad del pintor- el texto de David Hockney *El conocimiento secreto*.

Con la densificación de nuestra iconosfera -como ya adelantó Walter Benjamín en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936) acerca de la divulgación y democratización de las imágenes- hoy en día resulta una práctica habitual apoyar el desarrollo de una pintura en documentos fotográficos. Además, las relaciones entre pintura y fotografía pueden llegar a estimular un extenso repertorio de posibilidades interpretativas de una misma imagen. Por citar algunos ejemplos conocidos, la fiel imitación de la imagen fotografía dentro de artistas de los 70 como Chuck Close, o de un ejemplo más cercano como la obra de *Remake* (Fig. 58) de Chema López quien también, aunque de otro modo, se mantiene muy pegado al referente. Por el contrario, poco tiene que ver estas maneras de apoyarse en la fotografía a las de Francis Bacon, el modo en el que el artista usa ésta herramienta es más interpretativo; hasta tal punto de negarse a contemplar la pintura de Velázquez del *Papa Inocencio X* (Fig. 59) durante su estancia en Roma para dejarse llevar por las transformaciones de la propia materia. Con los casos citados anteriormente vemos que poco tiene que ver la imagen fotográfica como destino imitativo de la pintura que

se diferencia de la tarea interpretativa de uso de ésta herramienta, como un punto de apoyo para la práctica.

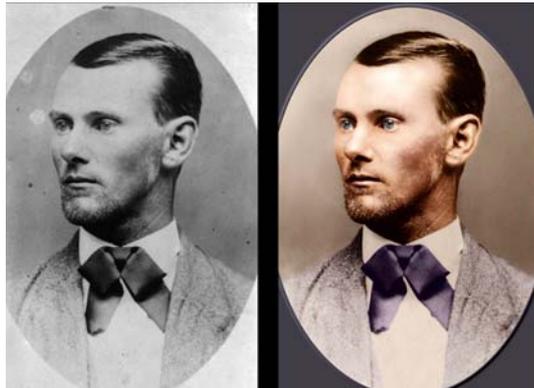


Fig. 57 Fotografía original de Jese W. James 1880. Derecha (daguerrotipo blanco y negro) izq, fotografía coloreada con anilinas

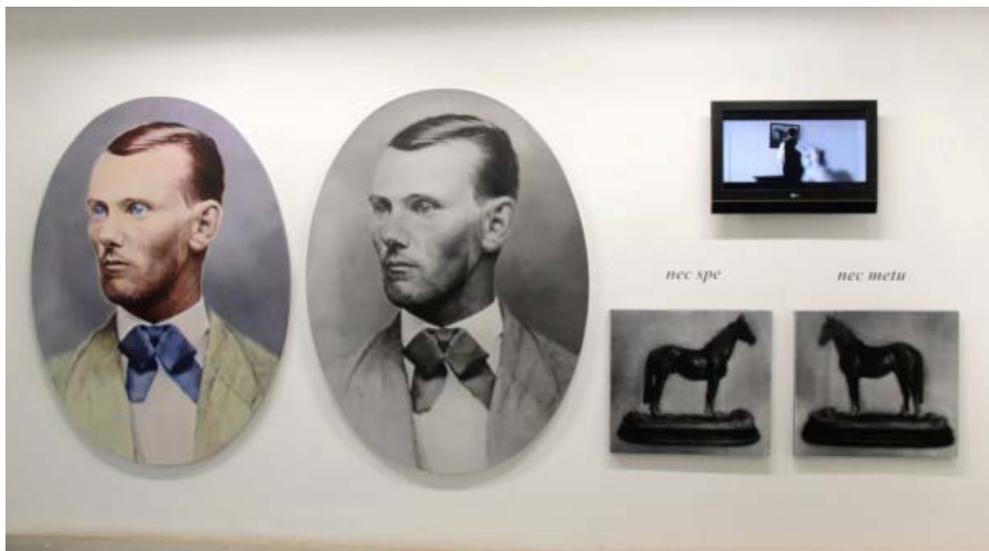


Fig. 58 Chema López, *Remake*. 2010

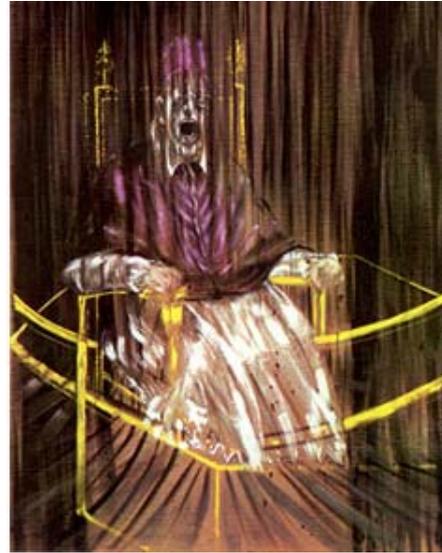


Fig. 59 Francis Bacon *Papa Inocencio X.*
1953

De una forma u otra, todos estos pintores buscan en la materia la expresión de otra sustancia plena en matices, que la propia imagen fotográfica -aunque cada vez más cerca con los nuevos sistemas de impresión sobre telas- aun no ha sido capaz reproducir. Ese hecho de *trasladar* no solo busca un lenguaje pictórico que juegue con formato, texturas, color y sus otros recursos de la pintura, sino también busca el modo en el que el espectador se sitúa ante la pintura y lo que espera descubrir en ella.

TERCERA PARTE

Praxis del proyecto artístico.

Hystérie: Nouvelle Iconographie. Proyecto artístico basado en la apropiación y reelaboración de los documentos fotográficos de la Iconografía de la Salpêtrière.

La producción artística resultante de esta investigación titulada como ya hemos hecho mención *Hysterie: Nouvelle Iconographie (Histeria Nueva Iconografía)* se compone de dos series con técnicas diferentes. La primera serie consta de seis cuadros de diversos formatos donde se representan diferentes cuerpos históricos pintados al óleo. La segunda serie esta compuesta por cuatro retratos fotográficos a color de gran formato. Para ambas series, el documento visual de la *Iconographie Photographique de la Salpêtrière* ha sido punto de partida que inspira toda la producción propia y que ha servido para ahondar en los conceptos formales como apropiación, reelaboración, repetición, copia, alusión y cita desarrollados en el la segunda parte del presente trabajo. Pero la histeria no ha sido solo un pretexto, sino que también ha sido el origen de una reflexión sobre lo que ese hecho fue para la mujer durante siglos. Por ello, la apropiación de estos documentos llevándolos a la propia carne pone de manifiesto asumir el papel como representación de la histeria y a su vez ser la productora de la misma.

3.1. SERIE PINTURAS

3.1.1. Producción, proceso y técnica

Para la reelaboración de los documentos fotográficos de la historia del siglo XIX y su posterior transformación en pintura, es necesario partir de un proceso de correspondencias formales fotográficas, es decir, la utilización de nuevas fotografías como referente que establezcan un vínculo de semejanza con la *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*. Para ello, las nuevas fotografías deben conservar las actitudes y poses de idéntica o similar características que el ataque histérico, sirviéndonos de la tabla de ochenta y seis figuras que Richer dibujó y es utilizada como modelo. (Fig. 60)

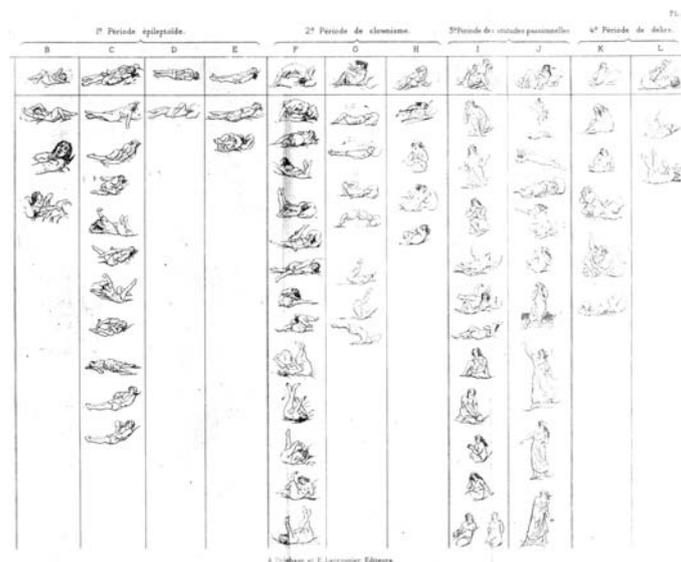


Fig. 60 Richer. Cuadro sinóptico del « gran ataque histérico y regular», con posturas típicas y variantes. 1881

De estas primeras imágenes fotográficas, hacemos una selección de aquellas donde se perciban una mayor similitud con el modelo, buscando los elementos formales y emocionales que pudieran pertenecer al sujeto histórico en relación con el referente fotográfico.

Tras esta primera selección, se elimina de la composición aquellos elementos que puedan ser molestos en la imagen resultante, para ello sintetizamos las formas realizando estudios y bocetos previos (Fig. 61). De este modo, también facilitamos la comprensión de la anatomía de la figura y la anómala torsión de su cuerpo, que en algunas ocasiones es exagerada.

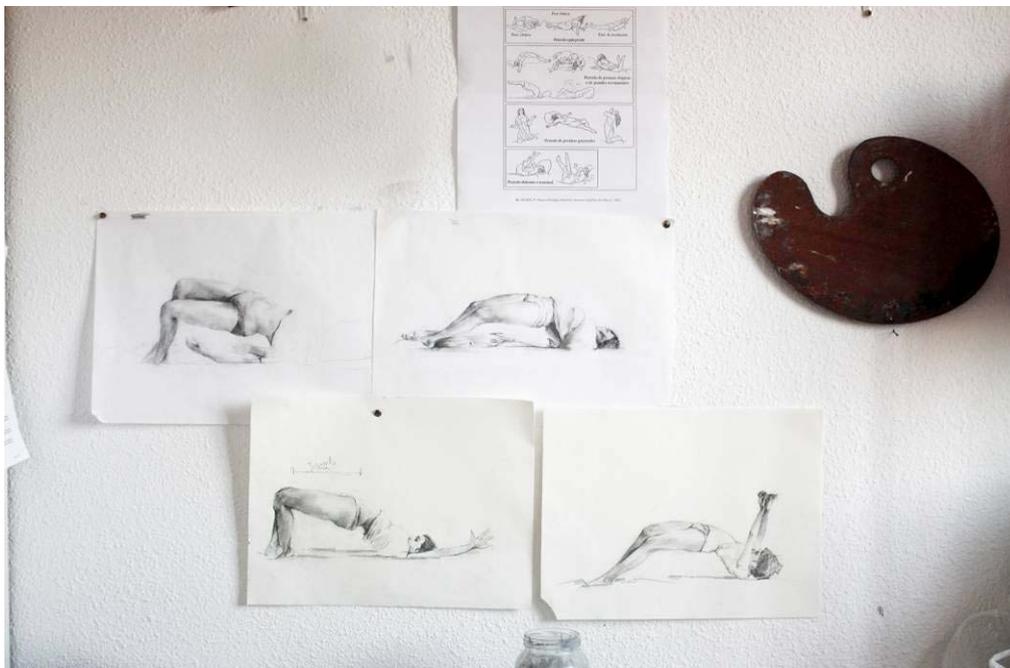
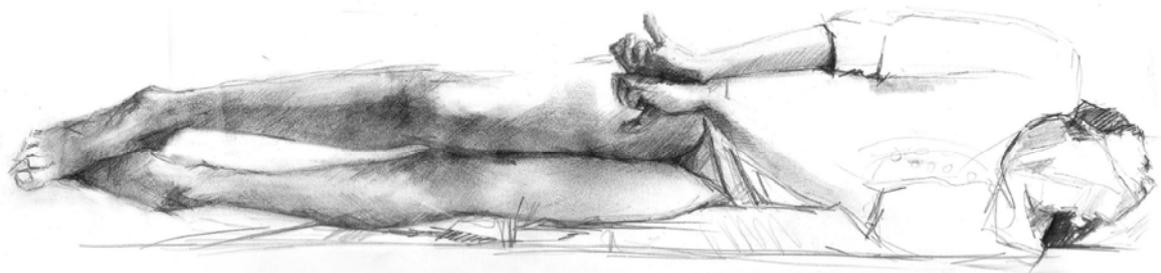
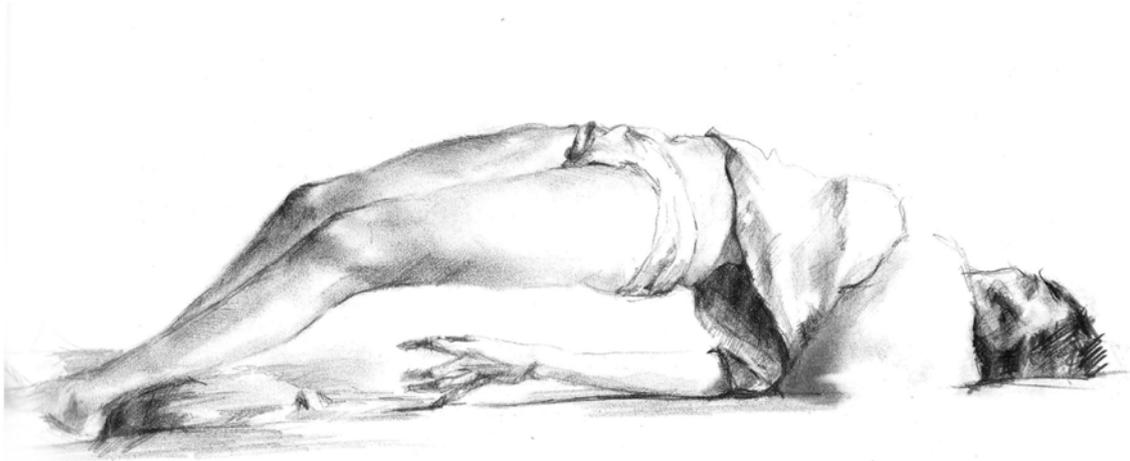


Fig. 61 Trabajo de Bocetos previos. En páginas siguientes detalles.





La extracción de la figura de casi todo referente espacial apoyándola sutilmente -en casi todos los casos- sobre una base horizontal, responde a un espacio vacío y aséptico que alude a una celda - como dice Foucault: *el psiquiátrico es peor que una cárcel ya que nunca se cumple condena*⁵⁰- Hacemos así referencia a las estancias donde eran realizadas la mayor parte de las fotografías de las histéricas; imitando la *escenografía o el atrezzo* de las imágenes de la Salpêtrière, situando a la figura principal entre almohadas y ropas de cama (Fig. 62).



Fig. 62

Algunos de los estudios e investigaciones previas al proyecto final, sí guardaban relación directa con el referente; sin pasar el primer rango de transformación de la fotografía propia, aludiendo al concepto de cita o copia directa. (Fig. 63 y 64)



Fig. 63 *Histeria*. Óleo sobre tela, 60 x 45 cm. 2012



Fig. 64 Fotografía original del Manicomio Nacional de Montevideo 1907

⁵⁰ FOUCAULT, Michel, *Op. Cit.*, p. 147

En algunos casos se ha pintado directamente sobre la propia fotografía, utilizando un método similar al de la artista Marina Núñez, como se ha explicado en páginas anteriores. (Fig. 65 y 66)



Fig. 65 Fotografías originales de Paul Régnard. 1887-1925



Fig. 66 *Histeria* Óleo y fotografía sobre tela. Díptico de 20 x 15 cm. 2012

Las obras del proyecto, sin contar la serie fotográfica, están compuestas por óleos de gran formato. La composición suele ser en horizontal quedando el cuerpo de la figura apoyado en una sobre una línea paralela a límite del propio cuadro, como hemos expuesto anteriormente. Estos patrones compositivos serán comunes en casi toda la

serie. El cuerpo convulso suele entrar dentro de los formatos del bastidor, así el efecto del cuerpo histérico queda enmarcado por un espacio ambiguo, gris neutro, un espacio que como ya mencionamos, insinúa una celda.

Los formatos del bastidor son especiales, sobre todo en aquellos casos donde las extremidades de la figura se extienden por completo, aquí es importante señalar que las figuras son siempre a tamaño real, y nunca se modifica sus medidas. Por tanto, los bastidores deben ser lo suficientemente alargados para que la figura entre por completo dentro de la superficie del cuadro, cuando no se cortan las extremidades. Éstos formatos oscilan sobre los 2 ó 2,5 metros de ancho y entre 1,20 de alto aproximadamente.

En cuanto a la metodología pictórica es prácticamente la misma en toda la serie. La imprimación común en todas las piezas, es acrílica aplicando un tono gris neutro como base. La paleta de color empleada es muy reducida. Esta elipsis cromática alude en cierta medida a los documentos fotográficos de origen, pero también sugiere sutilmente esa pérdida de autonomía, del encierro humano, al cuerpo afligido y mísero. Esta es una característica de las *Pinturas de negras* de Goya, donde la gama cromática se reduce a ocre, dorados, tierras, grises y negros y ello genera una sensación de pesimismo y decadencia.

En todos los cuadros se emplean el mismo sistema de paleta de tres colores al óleo: tierra sombra-cálidos, gris payné-fríos y blanco de titanio-luz. La utilización de estos tonos únicos no es casual ya que la intención es *desaturar* al máximo el poco color existente, pero sin llegar a la escala de grises del blanco y negro. Al no emplear negro, el color es más limpio por lo que la gama es más rica en matices.

En las páginas siguientes se presenta el resultado del proceso práctico y las obras definitivas.

3.1.2 Reproducciones de la obra



Arco histórico

óleo sobre tela, 130 x 160 cm., 2012



Arco histórico (detalle)



Simulacro histérico «ella»

óleo sobre tela, 120 x 220 cm., 2012

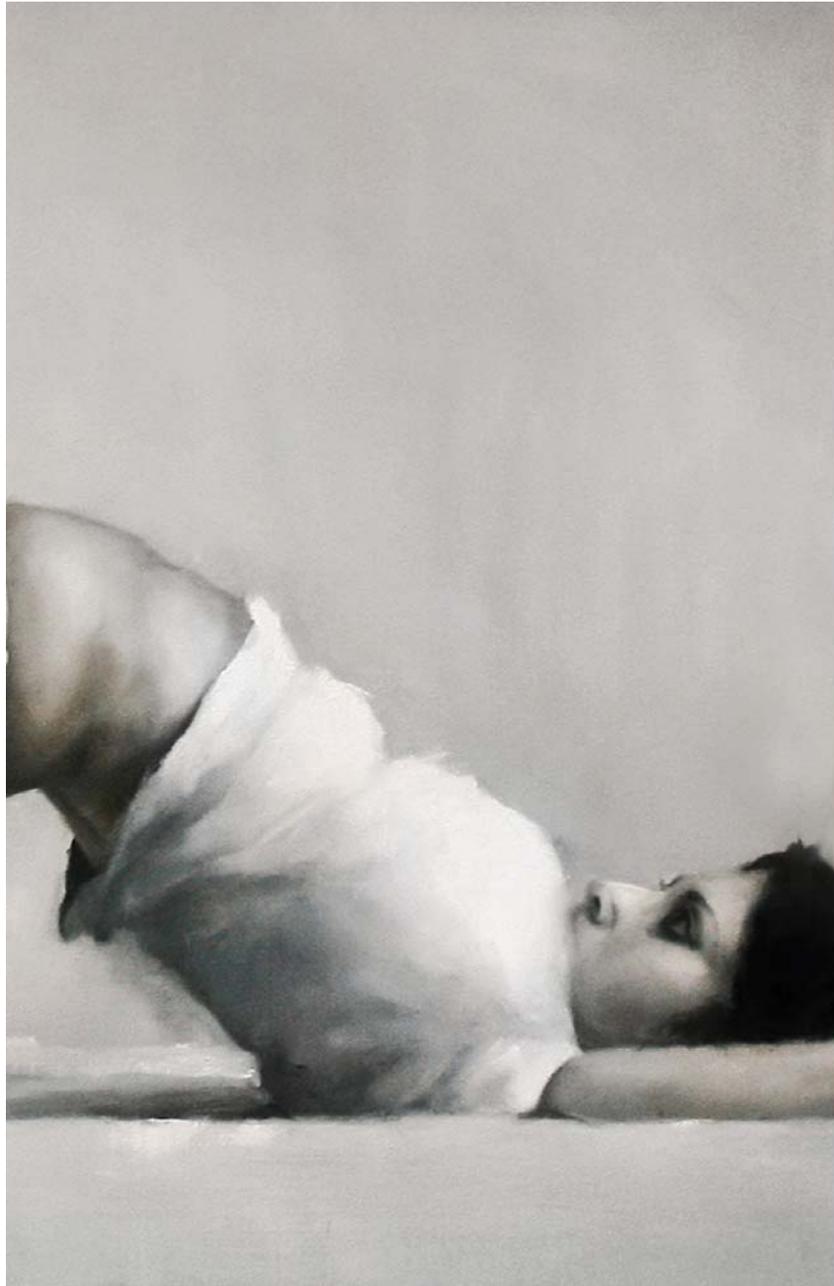


Simulacro histórico «ella» (detalle)



Arco histórico rítmico

óleo sobre tela, 120 x 240 cm., 2012



Arco histérico rítmico (detalle)



Un movimiento fijo de la contorsión

óleo sobre tela, 120 x 240 cm., 2012



Un movimiento fijo de la contorsión (detalle)



Catalepsia

óleo sobre tela, 120 x 160 cm., 2013



Cataplexia (detalle)

3.2. SERIE FOTOGRAFÍAS

3.2.1. Producción, proceso y técnica

La propia producción artística siempre ha estado muy ligada a la fotografía, no sólo como apoyo para la pintura, sino también como medio expresivo propio. Esta necesidad de utilizar la fotografía como medio artístico surge simultáneamente a nuestras iniciaciones con la pintura. Quizá por ello, las pinturas realizadas hasta ahora encierren un cierto aire fotográfico, lo que ocurre de forma inversa con la producción fotográfica donde siempre se hace visible la influencia pictórica. De este modo, la sólida relación entre fotografía y pintura se articula recíprocamente pero sin estar unidas una a la otra en una misma obra. Tal vez sea cuestión de tiempo que esto ocurra.

La serie fotográfica titulada *Quasi-rostros* se compone por cuatro fotografías a color de gran formato. Esta serie surgió como una búsqueda de la expresión histérica por medio del rostro. El mismo título hace un guiño a un capítulo del ensayo *La invención de la histeria* de Didi-Huberman, quien explica el concepto del *quasi-rostro* ante la neutralidad expresiva de Augustine en una de sus fotografías. (Fig. 67)

Pero fíjense bien: la perfección del gesto fotográfico habría sido sin duda la de sorprender al sujeto. En este caso, a Augustine, ¿verdad? E incluso hacerlo sin que el sujeto se dé cuenta... Pero en este caso no es así. Aquí nuestro sujeto posa. Busto inmóvil, mirada de soslayo, rigidez en los brazos. Cuerpo posando [...] Augustine se parece más o menos a cualquiera. Y por eso nos llega de ella tan sólo un quasi-rostro.⁵¹

⁵¹ DIDI-HUBERMAN, G., *Op. Cit.*, p. 115

Esta idea de *casi-rostro* es la presentación del sujeto, es decir, de Augustine. Ésta se encuentra a la expectativa, mirando fijamente a la cámara, está posando a la espera de la llegada de un momento, *del disparo*. Esta imagen contradice a todas las láminas posteriores de la *Iconografía de la Salpêtrière*, donde los cuerpos convulsos desvelan movimiento. Sin embargo, como bien indica la leyenda de la fotografía, Augustine está sufriendo el inicio de un ataque histérico, lo que Charcot denominó *aura histérica*, una contractura del rostro más o menos persistente que permite la nitidez de la imagen. Pero ¿cómo, con la poca cantidad de luz disponible, seguramente artificial (obvio que se encuentra en un interior) con tal objetivo, diafragma y tiempo de pose, se podía obtener una imagen *válida*, donde el sujeto histérico no muestre su *agitación*? Es evidente que la instantaneidad de la imagen no era tal, y que debía existir un cierto movimiento.



Planche XIV.

HYSTÉRO-ÉPILEPSIE

ÉTAT NORMAL.

Fig. 67 [Lámina XIV. Histerio-epilepsia- Estado normal] Régnard. 1889

De este modo, en nuestra serie fotográfica titulada *Quasi-rostros*, se ha pretendido dar movimiento al rostro, simulando los tiempos reales de exposición, en busca del aura histérica. Las imágenes son borrosas y en algunas ocasiones el rostro es desfigurado casi por completo, se borra cualquier rasgo reconocible de la cara perdiendo así su identidad, siendo un *casi-rostro*.

Esta borrosidad de la imagen es un recurso que acerca la fotografía a la pintura. Las primeras fotografías *pictorialistas* asumieron como propios los temas tradicionales de la pintura adquiriendo cierto parecido también en las formas y contornos debido a los largos tiempos de exposición. Además, esta borrosidad o desenfoco en las formas, es una manera de aludir al movimiento, a lo vivo. Se trata pues, de un recurso que ha estado siempre presente en la pintura, en Rubens, el Greco, Tiziano, Velázquez, etc. y que también ha sido utilizado por otros muchos artistas más contemporáneos, aludiendo o imitando a lo fotográfico. Por citar algunos artistas más relevantes como Gerhard Richter además de usar la pintura, también se basa en elementos que le proporciona la propia fotografía: encuadres, ángulos o efectos de desenfoco etc. (Fig. 68) El fotógrafo Thomas Ruff, ha hecho del desenfoco un signo de diferenciación en sus fotografías (Fig. 69). Estos signos fotográficos dentro de la pintura los encontramos en las obras de artistas más cercanos como Mery Sales, quien alude en su obra a la nitidez de la imagen y al efecto de halación (Fig. 70) Chema López, además de trabajar desde el referente fotográfico, también intenta mimetizar con óleo la estética fotográfica (Fig. 71). También el joven artista Sergio Luna, cuyas obras se caracterizan por el movimiento producido gracias a la superposición de varias imágenes estáticas. (Fig. 72)



Fig. 68 Gerhard Richter, *Alter Mann Old Man* (detail), oil on canvas 60 x 50 cm. 1971



Fig. 69 Thomas Ruff, *Nudes NK 12*, c-print, 39.8 x 29.9 cm., 2009



Fig. 70 Mery Sales, *Imaginar*, Óleo sobre lino, 82 x 96 cm. 2010



Fig. 71 Chema López, *Magistrado* (detalle), Óleo sobre lino 2002



Fig. 72 Sergio Luna, *Corpórea*, Acrílico sobre lienzo y sobre gasa / 195x162 cm. 2009

3.2.2 Reproducciones de la obra



Quasi-rostro I

Impresión digital, 100 x 70 cm, 2013



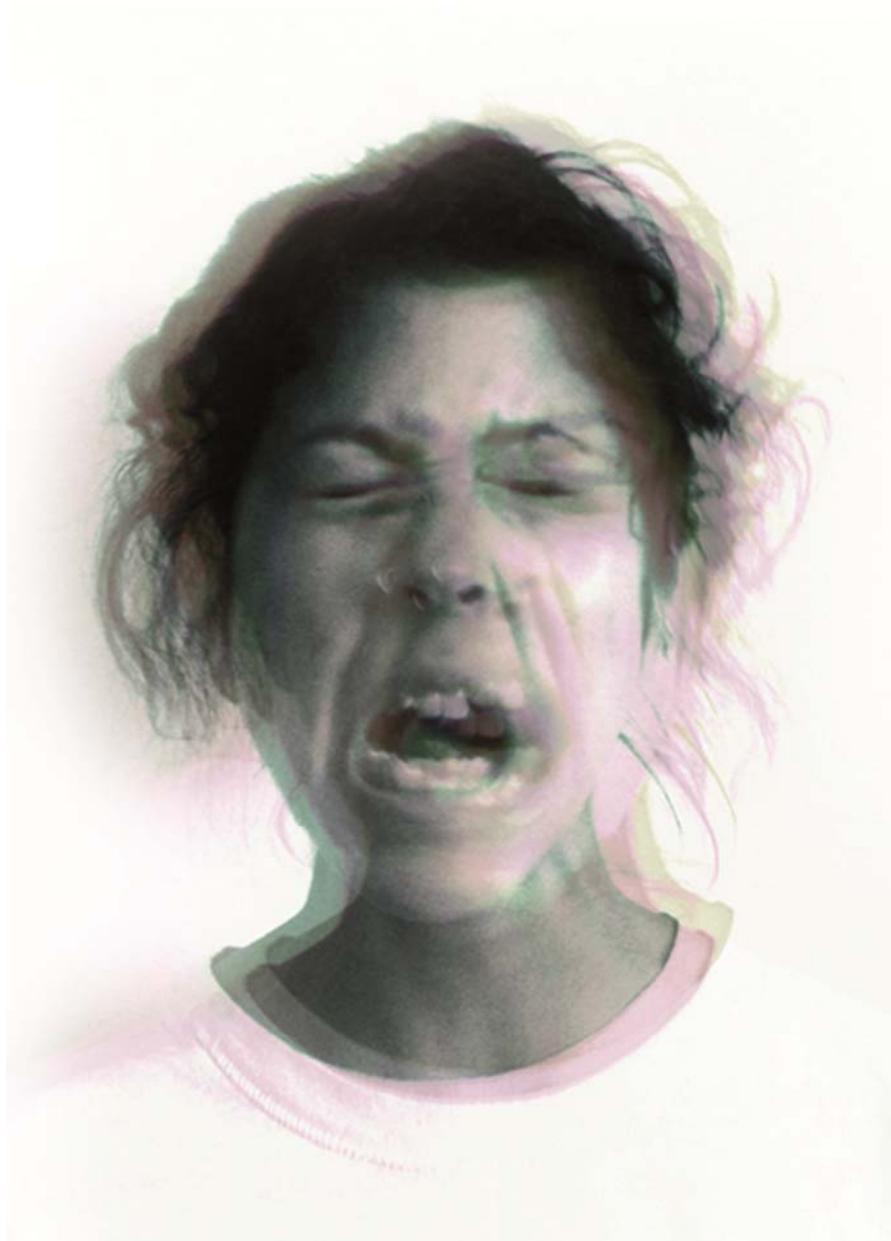
Quasi-rostro II

Impresión digital, 100 x 70 cm, 2013



Quasi-rostro III

Impresión digital, 100 x 70 cm, 2013



Quasi-rostro IV

Impresión digital, 100 x 70 cm, 2013

4. EXPOSICIÓN

El proyecto artístico *Hysterie: Nouvelle Iconographie* fue concebido desde un principio con una finalidad expositiva en todo su conjunto.

La exposición se realizó en la sala de exposiciones de Campoamor cedida por el Ayto. de Valencia en Marzo del 2013 con un total de ocho obras de gran formato de las cuales cuatro eran pinturas y otras cuatro fotografías (Fig. 73). Todas estas obras forman parte del mismo proyecto artístico *Hysterie: Nouvelle Iconographie*.

La idea del recorrido de la exposición era separar espacialmente las pinturas de las fotografías pero al mismo tiempo también se buscó una conexión y dialogo entre ambas series ubicando una serie frente a la otra (Fig. 74). Lo importante es que la obra pudiera entenderse como grupo, la unicidad de todo su conjunto.

Respecto a la relación de espectador con la obra, se pretendió colocar cada pieza con suficiente distancia para poder ser observada en su totalidad. Cabe recordar, que la figura representada en cada cuadro posee las medidas reales, por lo que se pretendía establecer un vínculo aun más efectivo con el espectador a quien le es permitido contemplar libremente el cuerpo convulso como ya se dijo: *la histérica no mira sino que es mirada. Es observadora por aquel que la configura como sujeto. No hay cuerpo sin un ojo que lo mire*⁵² (Fig. 75). El orden en el que se dispusieron las piezas en la sala se determinó por la posición del cuerpo del sujeto, estableciendo un criterio de menor a mayor expresión del mismo (Fig. 76).

Para la difusión de la exposición se diseñó una *postal free* modificando una de las imágenes de la serie de fotografías *Quasi-rostros* (Fig. 77).

⁵² Freud, S., *Op. Cit.*, p. 537



Fig. 73 Serie *Quasi-rostros*. Exposición Sala Campoamor, Valencia

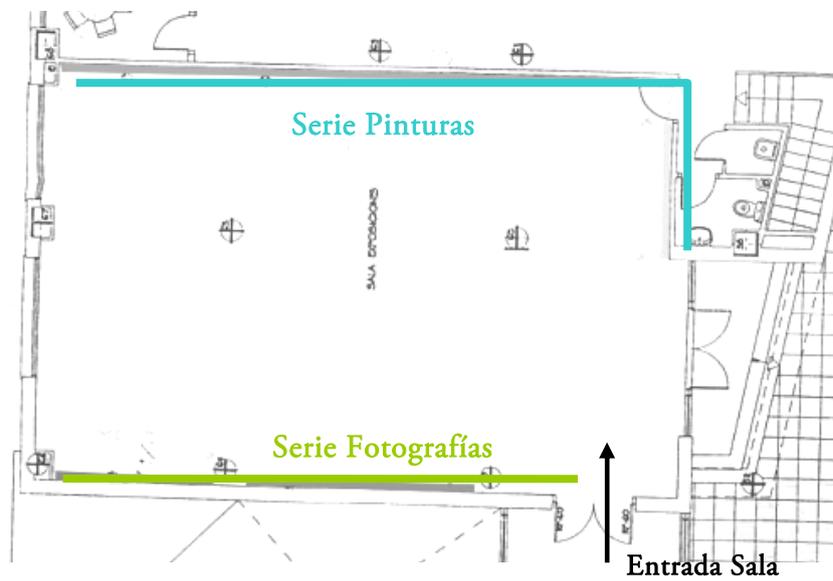


Fig. 74 Plano de la sala. Disposición de las series.



Fig. 75 Espectador frente a la obra.



Fig. 76 Detalle de la sala.



Fig. 77 Difusión *Postal Free*

5. CONCLUSIONES

Fue una imagen la que sirvió de punto de partida para esta investigación; aquella en la que una mujer histérica era mostrada como un fenómeno de estudio por el doctor Charcot, que la sujetaba con fuerza por el antebrazo mientras esperaba el disparo de la fotografía que inmortalizaría esa escena (ver figura página 35). La búsqueda de su origen y las reflexiones provocadas a partir de la indagación en su historia, fueron tejiendo a su vez una red de referencias exógenas a la línea de investigación principal, que si bien procedían de autores, pensadores y fuentes de diversas épocas, compartían un mismo hilo conductor. Eran imágenes que colocaban a la mujer privada de libertad en una posición secundaria dentro de la sociedad del momento, pero que para otros era el centro y objeto de estudio de una reflexión conceptual. El juego intelectual que esto provocaba, el hecho de preguntarse si era posible plantear una reconstrucción de la iconografía de la *Salpêtrière* desde la práctica artística, resultaba interesante porque obligaba a situarse ante sus estigmas. Investigar la histeria en la época de Charcot significaba pensar en la sociedad que la produjo y así contrastarla, aunque fuera inconscientemente, con la nuestra, aquella que como diría Voltaire, *no suprimió la barbarie, sino que la perfeccionó e hizo más cruel y bárbara*.

De este modo, la recreación y actualización de dichos estigmas, la realización de nuevas versiones de las fuentes fotográficas de la *Salpêtrière*, constituía en el plano del proceso artístico una suerte de rito sombrío, de rememoración siniestra. Desde un punto de vista pragmático, era necesario como paso intermedio para acometer la producción pictórica de la obra, pero su mayor utilidad no era ésta, sino que dicho procedimiento en sí mismo servía de síntesis de la información estudiada. La nueva escena que se deduce del proceso buscaba ser atemporal. La imagen muestra la histeria descontextualizada del momento histórico en el que se produce, provocando la conexión entre el tiempo de la fuente y el de la obra. Los mecanismos utilizados para

ello, como la reelaboración de la fuente fotográfica, la apropiación de la iconografía histórica, la reinterpretación y la autorrepresentación, se constituyeron entonces como valiosas herramientas para consumir el ritual que permitía traer de algún modo dichas escenas al presente, acercándolas a la propia experiencia y al propio cuerpo.

No es casualidad entonces que la obra artística se materialice como se explicaba en la tercera parte de este trabajo: *praxis del proyecto artístico*. El tono gris neutro de base no sólo sirve de conexión con una escena de la *Salpêtrière*, sino que también desmaterializa cualquier referencia temporal. La reducida paleta de color empleada está al servicio del proceso de rememoración. Ilumina lo que se quiere traer al presente de aquellas fuentes fotográficas, al resto no se alude: mobiliarios, estancias, *atrezos*, etc. La elipsis cromática sirve también para interpretar el cuerpo afligido y mísero, es el palimpsesto que conserva en su interior todo un catálogo de cuerpos poseídos, violentados, cuerpos propiamente enajenados, que representan el efecto del espectáculo histórico en la propia carne. La identidad del sujeto queda también disuelta en la escena, que se convierte en una representación fenomenológica de la histeria, no del sujeto histórico.

Las cuestiones planteadas durante el proceso de producción de la obra sugieren que la histeria no es un problema que solo pertenezca al pasado, y que aun hoy pueden existir resquicios que rescatan ciertos aspectos de su historia como son la manipulación de la enfermedad, la intromisión de la ciencia –supuestamente investida de la autoridad que le otorga la objetividad y la razón, para influir sobre la vida y el propio cuerpo de las personas - y la manipulación del cuerpo femenino al servicio de la imagen, algo muy habitual en nuestra sociedad. La obra de la *Hystérie: Nouvelle Iconographie*, tiene como objeto traer a la palestra estas contradicciones, estas preguntas, servir de inicio para una discusión, no sólo en cuanto a la vigencia del concepto de histeria, sino también en cuanto a la utilización de ciertos mecanismos de reinterpretación en la práctica artística, como son la apropiación, la copia o reelaboración de las fuentes.

El resultado de este estudio concluyó, como no podía ser de otra manera, en la exposición de la obra pictórica, que supuso una puesta en escena de las intenciones antes mencionadas. La interacción que se buscaba entre la fuente y las obras, entre ellas mismas y entre las obras y el espectador, era ensayada con la exposición con resultados que animan a continuar investigando sobre los temas abiertos.

Finalmente sólo resta decir que el proyecto *Hystérie: Nouvelle Iconographie*, quiere ser un punto de inflexión en la biografía artística propia. Inscrito dentro de los cursos del Máster de Producción Artística de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, ha de entenderse desde dos perspectivas: Por un lado, representa la culminación de un proceso de aprendizaje en el que se ha tratado de perfeccionar y controlar los conocimientos adquiridos a lo largo de años anteriores, y que se enmarcan dentro del ámbito académico. Por otra parte, constituye un principio para futuras investigaciones y producciones artísticas, teniendo como punto de partida los conocimientos metodológicos puestos en práctica en el proceso de gestación de este trabajo. El proyecto supone entonces el paso de una etapa principalmente centrada en la asimilación de conocimientos y experiencias servidas desde el ámbito académico, a otra en la que el énfasis se pone en la capacidad propositiva y en la investigación personal. En conclusión, el proyecto *Hystérie: Nouvelle Iconographie* es el resultado de un proceso de aprendizaje que busca también inaugurar campos a investigar para el desarrollo de futuros proyectos artísticos e investigaciones propias.

6. BIBLIOGRAFIA

- A.A.V.V. *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Les Bureaux du progrès médical, París 1876-1880
- A.A.V.V. *Monstruo. Historias, promesas, derivas*, Catálogo de la exposición, Fundación Chirivella Soriano, Valencia 2013
- A.A.V.V. *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*. París, 1888-1918
- BENJAMIN, W. *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*, Casimiro D.L., Madrid, 2011
- BURKE, P., *El uso de la imagen como documento histórico*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007
- CAGIGAS, A., *Histeria del Arte*, Ediciones del Lunar, Jaén 2006
- CARRERE, A. & SABORIT, J. *Retórica de la pintura* Cátedra D.L. Madrid, 2000
- CHARCOT, J. M. & RICHER, P., *Los deformes y los enfermos en el arte*, Del Lunar, Jaén 2002
- CHARCOT, J. M. & RICHER, P., *Los endemoniados en el arte*, Del Lunar, Jaén, 2000
- CHAUVELOT, D., *Historia de la histeria: sexo y violencia en lo inconsciente*, Alianza Editorial, Madrid, 2001
- DIDI-HUBERMAN, G., *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Cátedra, Madrid 2007
- FOUCAULT, M., *Historia de la locura en la época clásica*, Fondo de Cultura Económica de México 1967
- FREUD, Sigmund, *Estudios sobre la histeria* 1895 Edición electrónica de www.philosophia.cl/ Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- FREUD, Sigmund, *La cabeza de Medusa en Obras Completas*, Amorrortu, Buenos Aires, 1976
- GÁLVEZ, A., *Cita de la pintura: estrategias autorreferenciales en la pintura*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia 2004
- HOCKNEY D., *El conocimiento secreto*, Destino, Barcelona, 2001

- LÓPEZ, J.M., *El ladrón y el copista: duplicaciones y repeticiones para crear realidad desde la ficción*. Universitat Politècnica de València, 2012
- MARTINEZ-ARTERO, *El retrato. El sujeto en el retrato*. Montesinos, Barcelona, 2004
- MAYAYO, P., *Historias De mujeres, historias del arte*, Cátedra, Madrid, 2003
- MELOT, M., *Breve historia de la imagen*, Siruela D.L., Madrid 2010
- MOSCOSO, J., *Historia Cultural de dolor*, Taurus, Madrid, 2011
- NÚÑEZ, Marina, Catálogo de la exposición Ed. Centro de Arte de Salamanca 2002
- PEDRAZA, P., *La Bella, enigma y pesadilla (Esfinge, Medusa y Pantera...)* Almudín, valencia, 1983
- PENCHANSKY, M., *Historia universal de la histeria*, GRIJALBO, Buenos Aires, 2012
- PÉREZ, J.C. *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*, Cátedra, Madrid, 2000
- PERROT, M., *Mi historia de las mujeres*, Fondo de Cultura Económica de España, Madrid 2008
- PORTER, R., *Breve historia de la locura*, Turner, Madrid, 2003
- REYERO, C., *La belleza imperfecta*. Siruela, Madrid 2005

~ Agradecimientos ~

Gracias a José, director de este trabajo, por su ayuda, compromiso y paciencia.

A toda la gente de Decanato y Secretaría; gracias a Pepe por su confianza y apoyo siempre.

A todos aquellos que vienen y van en busca de algo mejor Nayra, Eli, Martín y en especial a Elena.

Gracias a mi familia, a mis padres y a mis abuelos por todo su cariño.

A mi otra familia, Conchi, Alfonso y Nuria.

A Pablo, por cuidarme en épocas de ausencia.

Gracias a Sete por ser todo.

