



TAMARA BOISO CALERO

MI CUERPO COMO TERRITORIO DESCONOCIDO.

Autorretrato y búsqueda de la identidad a través de la fotografía



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÀSTER en
PRODUCCION ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS

MI CUERPO COMO TERRITORIO DESCONOCIDO.
Autorretrato y búsqueda de la identidad a través de la fotografía

Tipología 4

Autor: Tamara Boiso Calero

Tutor: Amparo Berenguer Wieden

Cotutor: Carlos Martínez Barragán

Valencia, Julio, 2016



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



RESUMEN

El presente trabajo, titulado *Mi cuerpo como territorio desconocido. Autorretrato y búsqueda de identidad a través de la fotografía* se apoya en los estudios realizados sobre el desnudo fotográfico y la utilización del autorretrato como la representación de nosotros mismos.

Esta es una indagación teórica-práctica producto de una investigación histórica y para su desarrollo hemos abordado tres disciplinas fundamentales: la fotografía, la gráfica como técnica de impresión y el escáner 3D. En este contexto, se seleccionaron estudios asociados a la temática del autorretrato que podemos encontrar en determinados núcleos de trabajo de Elina Brotherus, Frida Kahlo, Cindy Sherman, entre otros.

ABSTRACT

This work, entitled *My Body as unfamiliar territory. Self portrait and search for identity through photography*, is based on studies on nude photography and use of the self-portrait as a representation of ourselves.

This is a theoretical-practical inquiry product of a history research and development that have addressed three key disciplines: photography, graphics and printing technique and 3D scanner. In this context associated studies were selected to the theme of self-portraits to be found in certain core works by Elina Brotherus, Frida Kahlo, Cindy Sherman, among others.

Palabras clave: fotografía, desnudo, autorretrato, identidad, cuerpo, distorsión, pérdida.

Keywords: Photography, nude, self-portrait, identity, body, distortion, loss.

INDICE:

INTRODUCCIÓN	6
LO FOTOGRÁFICO.	9
RETRATO FOTOGRÁFICO	11
AUTORRETRATO FOTOGRÁFICO	13
DESNUDO FOTOGRÁFICO	17
ARTISTAS QUE GENERAN IMÁGENES DE SÍ MISMOS.	27
FRIDA KHALO	27
ANA MENDIETA	28
CINDY SHERMAN	28
TOTO FRIMA	29
ANA CASAS	30
ELINA BROTHERUS	31
DISTORSIÓN DE LA IMAGEN.	32
FASE 1. Distorsión	36
FASE 2. Sujeto	42
FASE 3. Mí Yo	48
CONCLUSIONES.	54
AGRADECIMIENTOS.	56
BIBLIOGRAFÍA.	57

INTRODUCCIÓN

“Somos conscientes de nuestro YO
a través de la visión del OTRO”.

Estrella de Diego

Uno de los aspectos que ha definido al hombre en su cualidad como ser pensante ha sido la conciencia de un Yo. El hombre siempre ha tenido la necesidad de una autoidentidad: su existencia en el espacio y el tiempo, su conciencia de un pasado y de un futuro inmediato. La identidad viene definida a partir de elementos que singularizan a las personas y las hacen específicas.

Jean Clair en *el Éloge du visible* señala: “La cabeza, el rostro, la cara, los rasgos, la fisionomía, la faz, lejos de ser un dato, una realidad evidente de la que nadie tiene dificultades para saber lo que es,... es el lugar de una problemática... el crisol en el que se funden las relaciones más singulares que cada uno mantiene consigo y con los otros, irreductibles a cualquier definición objetiva”¹. Y el sociólogo Enrique Gil Calvo añade que: “El sujeto agente de nuestra vida es nuestro cuerpo, pero también es el teatro donde pugnan las operaciones que se disputan en nuestra identidad”².

La valoración del cuerpo propio depende, como decía Sartre, de “la mirada del otro”³ y de las exigencias que sobre la apariencia física tienen las distintas culturas, con sus diferencias étnicas. La influencia de los medios de comunicación actualmente

¹ CLAIR, Jean. *Éloge du visible*. Gallimard. París. 1966. P. 166.

² GIL CALVO, Enrique. *Nacidos para Cambiar*. Taurus. Madrid. 2001. P. 65.

³ SARTRE, Jean Paul. *El ser y la nada*. Losada. Buenos Aires. 2005, P. 256.

presiona y fragmenta la identidad corporal, incidiendo sobre el sí mismo.

La identidad, la razón de crear y experimentar con identidades, se ha convertido en uno de los fundamentos del artista como instrumento determinante de exploración de la visión del hombre, de su Yo e identidad en el mundo moderno. Abundan estudios acerca de la identidad, reflexiones acerca del Yo, exploraciones en toda su extensión, simbólica, metafórica, a un nivel empírico en continua evolución. Esto es significativo en el artista de la modernidad, en su concepción del hombre, del *sí mismo*, y es algo que evoluciona a partir de las ilusiones creadas en torno al Yo y la identidad por parte de los retratistas, predecesores de un pasado que convive con las formas de exploración que llegan a la modernidad, sus formas y métodos.

Estas son algunas de las circunstancias que me han llevado a querer profundizar en el tema de la identidad y el autorretrato y más específicamente en la búsqueda de mi propia identidad.

¿Por qué busco ahora mi identidad? Siempre he tenido curiosidad por saber qué es lo que los demás piensan sobre mí: la concepción que tienen sobre mi físico, mi forma de ser...

Como antecedente el anterior curso académico 2014-2015 realice un estudio sobre la sexualidad femenina, trabajando con fotografías de cuerpos desnudos. Me resultó curioso porque realicé diferentes sesiones fotográficas a distintas mujeres, entre las que estaban mi abuela Aurora y la cual no tuvo ningún problema en ponerse delante de la cámara, no pasó lo mismo con mi madre, que se negó al instante.

Poco tiempo después tuve la inquietud de realizar una sesión fotográfica donde la modelo fuera yo misma, un autorretrato desnudo, lo que no me esperaba fue la reacción que tuve al ver las imágenes, no me reconocía.

“Todos los artistas nos hablan de su identidad [...] las distintas apariencias del Yo, o los roles intercambiables. La constitución del Yo no precisa de un exceso de realidad, si no de resquicios, abismo, fragmentos... que constituyen las distintas realidades

del ser.”⁴ También nos señala, “lo que caracteriza la realización de un autorretrato es siempre el carácter Narcisista del mismo y aun así, en nuestra apariencia reconocible anidan “otros” que se rebelan contra el que se contempla.”⁵

Freud en *Introducción al Narcisismo*, lo define como un estadio intermedio entre el autoerotismo y el amor de objeto. Profundiza en el problema de las relaciones entre el Yo y los objetos externos. Para Jacques Lacan el narcisismo es el reconocimiento de su cuerpo en relación a la imagen que refleja su semejante sobre él mismo. Comienza una correlación entre agresividad y narcisismo, que Lacan explicará mediante una teoría especular de la constitución del Yo. Al formar su imagen a partir de la imagen del otro (fase del espejo) se produce no solo un sentimiento de perfección sino también cierta tensión en el cuerpo que produce agresividad. Contra decir el Yo que aflora en forma de icono con la apariencia del “reflejado” en este caso en el autorretrato fotográfico.

Como objetivos principales de este proyecto tenemos: Exploración de la visión del Yo a partir del autorretrato fotográfico; Investigación del tratamiento de la imagen utilizando recursos actuales; Adquirir conocimiento personal sobre lo que me había sucedido; Exploración del cuerpo en su forma plástica.

Este trabajo está dividido en tres capítulos. Para entender la obra a presentar; en el primer capítulo haremos un breve repaso a la historia de la fotografía, como surgieron los primeros retratos fotográficos y su consecuencia en el arte; hablaremos de los autorretratos, como los artistas sienten la necesidad de transmitir algo más de lo mero que se ve y de la utilización del desnudo fotográfico en el arte, hasta la utilización de la fotografía en la actualidad. En el segundo capítulo presentaremos los referentes causantes del resultado final de la obra como son Ana Casas, Ana Mendieta, y Elina Brotherus, entre otros. En el tercer y último capítulo abordaremos la obra en sí, describiendo el proceso que dio pie a la realización de las diferentes piezas.

⁴ PÉREZ RODRÍGUEZ, M^a Luisa. *El autorretrato o la identidad ante la cámara fotográfica*. Valencia. 2008. P. 18.

⁵ PÉREZ RODRÍGUEZ, M^a Luisa. *Ibidem*. P. 18.

UNO

LO FOTOGRÁFICO

Antes de meternos de lleno en el mundo de la fotografía, el cual lo dividiremos en tres bloques; Retrato Fotográfico, Autorretrato Fotográfico y Desnudo Fotográfico hablaremos de la función de los primeros retratos y de la utilización del desnudo. Haremos un breve repaso a la historia de la fotografía.

El papel que desempeña el daguerrotipo en la historia del arte es importantísimo. La fotografía se propuso entrar en el mundo de lo representado de la misma forma que la pintura lo hacía. Hasta entonces uso de la cámara oscura era propio de los pintores paisajistas, dado que para obtener la imagen debía estar expuesta durante un largo periodo de tiempo, también era utilizada por los retratistas.

El tiempo de exposición se fue reduciendo, lo que ayudó a incorporar personas. Alfred Donn  en 1839 realizó un primer retrato de mujer en el que la cara estaba empolvada de blanco, Jean-Bautiste Francois Soleil escribió en su manual de instrucciones que: "Las esperanzas despertadas por la obtención de retratos no ha sido aún cumplidas...No s  hasta ahora de ningún retrato en que los ojos est n abiertos y la actitud y el rostro sean naturales".⁶

Aunque algunos autores como Rossalind Krauss⁷, han querido dejar claro que la fotografía es un arte separado de la pintura; está claro que la idea primitiva de esta tenía que ver con el

⁶ SOLEIL, John-Bautiste. *Guide de L amateur de photogaphie*. L'Auteur. Paris. 1840.

⁷ KRAUSS, Rossalind. *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*. Edit. Gustavo Gili. Barcelona. 1987-1989

aspecto compositivo de la pintura. También algunos críticos de la época rechazaban la idea de fotografía como arte; Charles Baudelaire fue excepcionalmente severo en la exposición que la Société Française de Photographie realizó en el Palacio de los Champs-Élysées, señalaba:

Si a la fotografía se le permitiese complementar al arte en algunas de sus funciones, pronto lo habrá suplido o corrompido totalmente... Es ya hora, de que regrese a su verdadero deber, que es el de servir a las ciencias y a las artes... pero siendo una muy humilde sirvienta, como lo son la imprenta y la taquigrafía, que ni han creado ni han complementado a la literatura. Déjesela apresurarse a enriquecer el álbum del turista, y restaurar a su mirada la precisión de la que pueda carecer su memoria; déjesela adornar la biblioteca del naturalista y ampliar a los animales microscópicos; déjesela aportar información que corrobore las hipótesis del astrónomo; en pocas palabras, déjesela ser la secretaria y la empleada de quien necesite una exactitud objetiva y absoluta en su profesión: hasta ese punto, nada podría ser mejor. Déjesela rescatar del olvido a esas ruinas vacilantes, a esos libros, impresos y manuscritos que el tiempo devora, cosas preciosas cuya forma se está disolviendo y que exigen un lugar en los archivos de nuestra memoria: recibirá el agradecimiento y el aplauso. Pero si se le permite la intrusión en el dominio de lo impalpable y de lo imaginario, o sobre cualquier cosa cuyo valor dependa tan sólo de agregar algo al alma de un hombre, entonces será peor para nosotros.⁸



1. MAPPLETHORPE, Robert.
Autorretrato. 1875

No obstante muchos otros artistas encontraban en la fotografía una vocación motivadora. Gaspar Félix Tournachon, conocido como Nadar (1820-1910), desde 1853 propuso el retrato como un arte expresivo, pues mantenía unas ideas estéticas que eran propias de los rangos artísticos. La fotografía comenzaba a inmiscuirse en lo que antes era de la pintura. Los pintores de la época comienzan a imitar la fotografía desde sus “imposibilidades”. Ya que cualquier fotógrafo poco experimentado dejaba algo a medio entrar en el campo de la imagen, como por ejemplo en uno de los autorretratos de Mapplethorpe que corta su cabeza, quedando parte de ella fuera del campo visual.

⁸ BAUDELAIRE, Charles. *The mirror of art*. Phaidon Press Ltd. Londres. 1955. P. 228. Citado por NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía*. Edit. Gustavo Gili, SA. Barcelona. 2002. P. 77

Comenzaremos pues este primer capítulo hablando de cómo la fotografía se cruza con el cuerpo por primera vez a través de la producción de retratos.

Retratos fotográficos

El primer contacto que tuvo la fotografía con el cuerpo, fue a través del retrato. Antes de la fotografía, poseer un retrato de un pintor o un ilustrador era propio de la burguesía. Los retratos con cámara se empezaron a realizar a finales de la década de 1830. Siendo más baratos y asequibles para el pueblo, que hasta entonces, la mayoría de ellos no poseía ninguna representación de su propio cuerpo. Baudelaire, que no estaba conforme con la invención de Daguerre, escribía: “A partir de este momento, la sociedad inmunda se abalanzó, como un único Narciso, para contemplar su trivial imagen sobre el metal”.⁹

Inicialmente la falta de sensibilidad en las planchas de nitrato de plata provocaba largas tomas de hasta quince minutos de exposición. Frederick Scott descubrió en 1851 otro procedimiento, si utilizaba colodión húmedo se aceleraba el proceso, ya que al ser una solución adhesiva podía lograr que sales fotosensibles se pegaran a materiales no porosos como vidrio o metal. A lo que posteriormente se conoció como ferrotipo¹⁰.

Se producían retratos comunes y corrientes, directos y sin llegar más allá de la representación obvia del realismo. Hacerse un retrato de uno mismo era símbolo de importancia individual. La tarjeta de visita patentada en 1854 por el fotógrafo francés André A.E. Disdéri (1819-1889) supuso un gran avance en el mundo de la fotografía, se podían sacar hasta 12 copias de una sola vez, abaratando aún más el coste de los daguerrotipos. Disdéri, dedicado al paisaje, retrato, desnudo y reportaje se consideraba un artista de carácter academicista y en sus retratos recurre al *atrezzo* para mostrar el oficio del retratado, su personalidad. El retratado aparecía de cuerpo entero, obviando su rostro. Ayudando a definir y registrar a las “masas” como una entidad.

⁹ BAUDELAIRE, Charles. *Curiosidades estéticas*. Júcar. Madrid. 1988

¹⁰ PULTZ, John. *La fotografía y el cuerpo*. Akal Ediciones. Madrid. 2003. p. 15

La concepción del cuerpo en la sociedad cambiaba según se hacían los retratos más accesibles. Los historiadores marxistas discutían estos supuestos, porque la clase media del siglo XIX no estaban claramente definidas. Argumentando que fue a raíz de las tarjetas de visita las que definían a la nueva burguesía, formando retratos colectivos de cada clase.¹¹

En *The Photographic News* de 1858 se leía “El retrato ya no es el privilegio de los ricos.”¹²



2. SARONY, Napoleon. *Actress Minnie Maddern Fiske*. 1897.

Esto también produjo que personajes teatrales de los que hasta entonces solo se había escuchado hablar ahora adquirieran un rostro y un cuerpo. Napoleon Sarony, fue uno de los primeros fotógrafos que puso en práctica pagar a personas conocidas del momento que posaran para él. Para luego tener el derecho de comercializarlas. Comienza a ver una clara disposición a utilizar el cuerpo femenino como reclamo publicitario, de lo que hablaremos en la tercer parte de este estudio.

Los primeros retratos fotográficos poco tenían que ver con las complejas nociones sobre el carácter o la identidad. No se ocupaban del yo interior. Surgió el término que se remonta a la antigua Roma, esto es, la noción de *persona*, que en cuyo origen significa “máscara”. La idea consistía en que el “yo” era algo que se llevaba puesto como una máscara y no era relevante.¹³ Julia Margaret Cameron (1815-1879), fotógrafa inglesa, abrió la caja de Pandora. Debió de ser la primera fotógrafa en anunciar de manera explícita su interés por traspasar dicha máscara y de capturar algo más que la mera apariencia, las virtudes del retratado. En una carta dirigida a su amigo Sir John Herschel; Cameron le explico su intención de alinear la fotografía con el arte, escribió: “Mis aspiraciones son ennoblecer la fotografía y alzarla a la categoría de arte, combinando la realidad con la poesía y la belleza ideal.”¹⁴

De forma paralela, exigir a la fotografía que el retrato revele al “yo” se convirtió en una de las grandes obsesiones. Durante más de un siglo la fotografía ha intentado reflejar el subconsciente

Situándonos en el contexto histórico, donde los daguerrotipos se inventaron a finales del renacimiento y evolucionó con los impresionistas y dadaístas a las primeras fotografías artísticas,

¹¹ PULTZ, John. *Ibidem*. P. 17

¹² “The future of photography.” BELLOC, Marie Adelaide. *Photographic News*. 17 de Septiembre de 1858

¹³ SHEARER, West. *Portraiture*. Edit. Oxford University Press. Oxford. 2004. P. 189

¹⁴ Cartas de Cameron a Sir John Herschel.



3. LAMSWERDE, Inez Van y
MATADIN, Vinoodh. *Anastasia*.
1994/2001

saltamos a la actualidad y hablamos brevemente del retrato contemporáneo donde artistas como Inez van Lamsweerde (1963) y su compañero Vinoodh Matadin (1961) evocan a un mundo de transgresiones. Esta mujer, delicada, refinada y versallesca, observa al espectador con una mirada de dominio absoluto que insinúa placeres eróticos. La aparente simplicidad gráfica de la imagen no deja traslucir su complejidad: observe la inclinación hacia debajo de la cabeza, el voluminoso peinado, el lazo (La mirada masculina imagina el lazo que se desata, el pelo que cae en cascada y la inevitable rendición) y el sensual juego de curvas en toda la imagen. Una transgresión en la propia máscara: blanco/negro, masculino/femenino, adulto/niño. La máscara se convierte en rostro al ser pintada.¹⁵

“El rostro, sin embargo, continuaba creciendo con enorme rapidez y, en poco tiempo, la cabeza llenó todo el espacio del álbum y el cuerpo entero desapareció por completo”

The Photographic News Londres. 1880

La mayoría de los retratos con los que nos encontramos hoy en día no son realmente auténticos. “Tienen la autenticidad de una realidad manipulada y arreglada previamente”¹⁶. Se produce una pérdida del rostro y un cuestionamiento de las pretensiones del retrato en el siglo XX que otorgo a los fotógrafos la oportunidad de repensar el género en profundidad. Richar Avedon llegó a la conclusión de que el retrato no era un hecho, si no sólo una opinión. “La superficie es lo único que consigues captar”¹⁷

Autorretrato fotográfico

Como ya hemos visto, la representación del cuerpo esta desde el comienzo de la fotografía. El cuerpo humano ha sido y es el modelo iconográfico más representado. De hecho como veremos en el capítulo tres de este trabajo también se ha utilizado el autorretrato para la realización de la obra.

¹⁵ EWING, William A. *El rostro humano. El nuevo retrato fotográfico*. Art Blume, S.L. Barcelona. 2008. P. 75

¹⁶ POCOCK, Philip. *Interview whit Thomas Ruff*. En *Journal os Contemporary Art*, 6, 1. 1993.Pp. 78-86

¹⁷SOBIESZEK, Robert. *The Ghost in the Shell: Photography and the human Soul*. 1850-2000. Citado en LACMA/MIT. Cambridge, Massachussets. 1999. P. 136.

Al igual que muchos pintores como Velázquez, que quiso retratarse junto a Las Meninas o Goya, que nos dejó varios autorretratos, en la fotografía no podían faltar artistas que se autografiases.

La autocontemplación de uno mismo, utilizar la cámara en forma de espejo de la realidad. María Luisa Pérez en su libro Autorretrato o la identidad ante la cámara fotográfica, escribe: “El autorretrato representa una verdad que escapa del control del retratado. Es una confrontación, delicada y comprometedor, arriesgada y ambigua con uno mismo, pues lo separa, le confiera distancia. Es el propio cuerpo, multiplicado en una esfinge de papel, inmóvil y silenciosa. El cuerpo como metáfora visual con infinitas apariencias.”¹⁸ El artista crea sus imágenes en la medida que vayan representando los fenómenos que sugieren un desdoblamiento de su propio ser, ya sea en un proceso de desarticulación de la realidad o precisamente como armazón de la concepción de un doble en sí mismo, o el doble de su doble.

“El autorretrato funciona como un espejo en el que nos miramos en soledad y ante el que hacemos muecas, nos disfrazamos, adoptamos poses, somos de mil maneras, cómo somos y cómo queremos ser.”

Rosa Olivares

Mencionaré un concepto de la historia de la teoría psicoanalítica, y referido por Freud en el texto “Introducción del Narcisismo” (1914). Allí Freud, retoma el término “Narcisismo” acuñado por Nacke para describir una conducta mediante la cual un individuo procura a su cuerpo el mismo trato que dispensaría a un objeto sexual, hasta el punto de alcanzar así una satisfacción plena. Lacan retomará el concepto de la identificación en el Estadio del espejo, en el cual podemos encontrar también el narcisismo y constitutiva del “yo” en lo imaginario. Define el narcisismo como “la imagen del propio cuerpo o en la imagen del semejante, en la medida que nos identifiquemos con ella”. Se crea un vínculo de enamoramiento con la imagen.

“Basta para ello comprender el estadio del espejo como una identificación en el sentido pleno que el análisis da a este término: a saber, la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen, cuya predestinación a este efecto de fase está

¹⁸ PÉREZ RODRÍGUEZ, M^a Luisa. *Ibidem*. P.17

suficientemente indicada por el uso, en la teoría, del termino antiguo imago”¹⁹

El espejo se vuelve parte imprescindible para comprender el autorretrato, como el reflejo que constituye el universo de la autocontemplación. Fuente directa de este mito es la creencia griega de que soñar con tu imagen reflejada en el agua es un presagio de muerte. Temían que los espíritus de las aguas pudieran arrastrar la imagen reflejada de la persona, su alma, hacia las profundidades acuáticas, dejando a la persona “desalmada” y presta a morir.

La locura también transmite la idea del desdoblamiento, enfermedades como la esquizofrenia, la paranoia, el trastorno bipolar, etc. Producen la paradoja, la de ser a la vez “el mismo” y “el otro”.

El espejo contiene a un tiempo la realidad y su crítica, la especulación, el pensamiento, allá de donde nace la conciencia de ser uno y el universo nuestros dobles los primeros extraños para nosotros mismos.²⁰

Duane Michals (1932) utiliza la fotografía como creadora de identidades. Cuando se mira en el espejo tiene la impresión de que es otra persona la que le está mirando, que la gente tiene muchas personalidades y que la fotografía es el instrumento que se sirve para adentrarse en aquello que no se puede ver y contárnoslo.

Nadar ya se autorretrataba en el año 1865 girando sobre su propio eje ante la cámara fotográfica, obteniendo numerosas imágenes de su cuerpo. Teniendo una clara visión de su “yo”. Abre camino a una a una nueva forma de representación. En sus autorretratos, Nadar mira al espectador enigmático y desafiante. Una fotografía también importante de Nadar es su autorretrato en las catacumbas de París. No solo por ser un autorretrato, si no, por la utilización de luz artificial (magnesio), aparte de utilizar un ambiente de calaveras recreando un espacio atípico.

Algunos otros artistas también utilizan el autorretrato como plataforma para encontrarse o descubrirse a ellos mismo. Lucy

¹⁹ LACAN, Jacques. *El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*. 1949. P.100

²⁰ ZABALBEASCOA, Anatxu. *Catálogo, Máscara i Mirall*. Museu D'Art Contemporani MACBA. Lunweg Editores. Barcelona. 1997. P.75



4. CAHUN, Claude. *Autorretrato*. 1912

Schwod (1894-1954) conocida como Claude Cahun. Subrayar la ambivalencia del nombre que sirve tanto para el femenino como para el masculino. Puede ser junto al artista Nadar y Julia Margaret Cameron de las primeras artistas dedicada a este género. Empieza con sus autorretratos en 1917 y huye de cualquier clasificación, a no ser la de ser proclamada como individual y propia. Es sus autorretratos Claude Cahun cuestiona todo lo relativo a cómo socialmente se nos atribuye una identidad a través del sexo. La posibilidad de un “tercer género”: ni masculino ni femenino, si no mucho más cerca de la androginia. Nos ofrece múltiples posibilidades de varias identidades, en las que el rostro o la mirada son el centro de atención.

Las imágenes que nos ha legado representan perfectamente los planteamientos de los que hemos hablado anteriormente con la teoría del “yo”. Trata de señalar la pluralidad de personalidades que el ser humano es capaz de albergar, tanto en lo psíquico como en sexual, reforzando la idea del yo poliédrico.²¹

Robert Mapplethorpe (1946-1989) es uno de los artistas más importantes de la fotografía en blanco y negro. Aunque la mayoría de su obra son retratos también utilizaba su cuerpo para la creación de imágenes. Caracterizado por la crudeza y sinceridad de su obra que no dejaba ver el *Punctum*²² de la fotografía, solo una suerte de *studium*²³.



5. FERRER, Esther. *Autorretrato en el tiempo*. 1981-99

Su obra se caracteriza por temas de carácter homosexual y de cultura sado-masquista. En sus autorretratos su intención es la representación de distintos personajes, buscando la polémica en torno a su arte que estuvo presente hasta su muerte.

En el ámbito nacional podemos encontrar a Esther Ferrer (1937) nacida en San Sebastián. Afincada en París desde los años setenta y considerada una de las mejores artistas españolas de su generación. Representó a España en la Bienal de Venecia en el año 2000, con la obra titulada “Autorretrato en el tiempo” realizada

²¹ PÉREZ RODRÍGUEZ, M^a Luisa. *Ibidem*. P. 26

²² Según Roland Barther; el *Punctum* es el elemento que viene a perturbar el *Studium*, esta vez no soy yo el que va a buscarlo, es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme [...] el *Punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta*. ROLAND BARTHER. “la cámara lúcida, Nota sobre la fotografía”. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona. 1989. Pp. 58-59

²³ Según Roland Barther; “el *Studium* tiene la extensión de un campo, que yo percibo bastante familiarmente en función de mi saber, de mi cultura; este campo puede ser más o menos estilizado, más o menos conseguido, según el arte o la suerte del fotógrafo, pero remite siempre a una información clásica”. ROLAND BARTHER. *Ibidem*. P. 57

entre el 1981 y 1999.

Su obra está marcada por la investigación y la utilización de su cuerpo. María Luisa Pérez en su libro “El Autorretrato o la identidad ante la cámara fotográfica” describe a la artista: No busca tanto su propia identidad y reconocimiento, como indagar en los cambios y coincidencias; indagar en el azar irónico del paso del tiempo por nosotros.²⁴



6. DAVIS, Jen. *Steve and I*. 2006

Muchos otros artistas han estado autorretratándose, en la actualidad con la vigente moda de los Selfie. Jen Davis (1978), artista nacida en Brooklyn. Fotógrafa de retrato aunque es más popular por autofotografiarse, su trabajo está relacionado con la imagen corporal y la identidad. La exploración de sus propias inseguridades, comenzó en 2002 a autorretratarse hasta que en 2011 publicó “11 años”, en el que podemos ver el camino que emprendió hasta llegar a adelgazar 50 kilos. En una entrevista realizada para la revista The Oprah, dice: “Una gran cantidad de artistas utilizan el autorretrato para transformarse en otras identidades. Pero mi intención era comprenderme mejor a mí misma. Articular mi yo a través de la lente”.²⁵

En el segundo capítulo de este estudio haremos una indagación sobre algunos artistas que se retratan y profundizaremos en lo que intenta transmitir.

Desnudo Fotográfico

Tu cuerpo es un campo de batalla.

Barbara Kruger

En este tercer bloque hablaremos del desnudo fotográfico. Otro de los géneros de la fotografía. El desnudo es la forma dominante de la representación del cuerpo tanto en la fotografía, como en la pintura y la escultura, y ha tenido una presencia permanente en las representaciones artísticas occidentales. Distintos estilos, épocas históricas, diferentes autores han

²⁴ PÉREZ RODRÍGUEZ, M^a Luisa. *Ibidem*. P. 47

²⁵ SPECHLER, Diana. *Coming Into Focus: 3 Photos That Will Change How You Think About Your Body*. O, The Oprah Magazine. Septiembre de 2012.

abordado el mismo tema, que en muchos momentos fue discutido y procuró ser acotado, con el objetivo de enmarcarlo en un modelo capaz de ser aprobado social, religiosa, o moralmente.

Fue Félix-Jacques-Antoine Moulin (1802-1875) al que le atribuye el primer desnudo fotográfico. Esta imagen que vemos es de 1850, lo interesante es que por esta imagen, Moulin fue sentenciado a un mes de prisión acusado, según los papeles de la corte, de cometer actos obscenos, puesto que las mujeres ni siquiera posaban de la forma clásica de las artes. La censura no era por otra que el “ofensivo” realismo.

Sin embargo Moulin aprendido de la lección, muchas de sus fotografías al arte del desnudo pictoricista, es decir, hacer que la modelo tuviera una pose más clásica, no afectando así a la moral de los espectadores.

A comienzos del año 1850 son varios los artistas que utilizan este recurso para representar el cuerpo como objeto estético y erótico. Muchos de ellos habían sido pintores o grabadores antes que fotógrafos. Courbet pintaba utilizando estudios de desnudo fotográfico de Vallou de Villeneuve y probablemente usó uno de ellos como modelo del desnudo de pie que ocupa el centro de su pintura alegórica “El estudio del artista” (1855).²⁶

Los pintores de la época empezaron a imitar a la fotografía desde sus imposibilidades. Otro ejemplo de Courbet “El origen del mundo” (1866), muestra ese fuera de campo propio de la fotografía. Un corte del cuadro a la altura de los muslos como si el autor se acercara al sujeto con una cámara en la mano.

Volviendo a la fotografía, hasta entonces en Francia (lugar donde se había hecho más popular la fotografía de desnudo) predominaba la fotografía del cuerpo masculino como arte figurativo. Pero fuera de los círculos de aprendizaje y con el aumento de la pornografía visual en el siglo XIX, artistas como William-Adolphe Bouguereau, utilizaron bajo este pretexto imágenes de cuerpos femeninos para la satisfacer las fantasías sexuales de los espectadores masculinos.

La fotografía presentaba dificultades que otras disciplinas como la pintura o la escultura ignoraban. Al documentar cuerpos reales de mujeres reales, la fotografía amenazaba el montaje del desnudo y



7. MOULIN, Félix-Jacques. *Sin título*. 1850

²⁶PULTZ, John. *Ibidem*. P.38

su coartada estética.²⁷ Ya que el fotógrafo de desnudo se dedicaba a la búsqueda de un ideal, de la perfección. Esto produjo cierta confusión moral que declaró a la fotografía de desnudo como pecaminosa, empujando a los artistas hacia su circulación en circuitos clandestinos.

La presencia del desnudo femenino cada vez se hacía más patente. Exótico y abstracto en la *Gran Odalisca* de Ingres, de 1874, que inauguró, en el siglo XIX, la tradición de la exposición de desnudo en los Salones de pintura,²⁸ o bien encarnado por la “Mujer natural”²⁹ de Renoir, sesenta años más tarde, el desnudo femenino era omnipresente en el discurso estético y en la práctica artística, reuniendo estilos y movimientos, desde el más oficial al más subversivo, desde el arte académico oficial a la naciente vanguardia.³⁰ Es importante mencionar también que por fuerzas y poderes externos, el cuerpo de la mujer en esta época es redefinido y reordenado, científica y pictóricamente. No es el significante de sí mismo o de la subjetividad propia de la mujer, sino de otra cosa.

No obstante artistas como Pluschow o Thomas Eakins entre otros, tomaban sus fotografías de desnudos masculinos. Se abrían de igual manera en el arte, debido a que las posiciones de los modelos, ocultaban lo erótico tras un fondo y una pose renacentistas. Aunque estas representaciones también desafiaban la convención de que el cuerpo masculino no debería ser objeto de arte destinado a un público heterosexual.

A finales del siglo XIX empezaron a surgir nuevas ideas y reflexiones sobre la sexualidad y de los usos que tenía el cuerpo y el erotismo, aspectos favorables para el conocimiento igualmente susceptibles a la pasión y el placer. Los desnudos fotográficos de las décadas de 1910, 1920 y 1930 formaban parte de una nueva libreta sexual.

La construcción del cuerpo desnudo femenino como objeto erotizado toma fuerza cuando la moderna industria impone la moda de la producción masiva de discursos y prácticas expresivas

²⁷ PICAUDÉ, Valérie y ARBAÍZAR, Philippe. *La confusión de los géneros en Fotografía*. Edit. Gustavo Gili. Barcelona. 2014. P. 168

²⁸ FARNWELL, Beatrice. *Manet and the Nude; A study in the iconography of the Second Empire*. Garland publishing. Nueva York. 1981

²⁹ Véase, sobre el tema de la “mujer natural” en el arte: Tamar Garb, “Renoir and the Natural Woman”, en Norma Broude y Mary Garrard (ed.). *The Expanding Discourse. Feminism and art history*. Icon Editions. Nueva York. 1992

³⁰ PICAUDÉ, Valérie y ARBAÍZAR, Philippe. *Ibidem*. P. 164

de la imagen del cuerpo deseante. Para hablar de la problemática de la sexualidad occidental que había anteriormente nos tenemos que ir a Michel Foucault, quién en su *Historia de la sexualidad. II*, revela que:

“El propio término de sexualidad apareció tardíamente, a principios del siglo XIX [y] señala algo más que un cambio de vocabulario, pero evidentemente no marca el surgimiento súbito de aquello con lo que se relaciona. Se ha establecido el uso de la palabra en relación con otros fenómenos: el desarrollo de campos de conocimiento diversos (que cubren tanto los mecanismos biológicos de la reproducción como las variantes individuales o sociales del comportamiento); el establecimiento de un conjunto de reglas y normas, en parte tradicionales, en parte nuevas, que se apoyan en instituciones religiosas, judiciales, pedagógicas, médicas; cambios también en la manera en que los individuos se ven llegados a dar sentido y valor a su conducta, a sus deberes, a sus placeres, a sus sentimientos y sensaciones, a sus sueños”.

Emma Goldman (1869-1940), conocida por sus manifiestos libertarios y feministas. Venía a decir que la mujer nueva sería capaz de tomar sus propias decisiones. Convirtió el Greenwich Village de Nueva York donde residía en un centro de la nueva sensualidad.³¹

Los fotógrafos modernos la década de 1920 comenzaron a utilizar la llamada fotografía “directa”, caracterizada por la ausencia de manipulación, enfoque nítido, gama completa de grises e independencia de los prototipos de la pintura. Sostenían que lo que estaban haciendo era recuperar la “esencia” del medio.

Produjeron un cuerpo erótico femenino exclusivamente heterosexual, creando una posición “heterosexualizada” fuera cual fuera su verdadera sexualidad. Convirtiéndose en el centro de atención de la modernidad. Aunque la corriente sumergida principal era el homoerotismo que había florecido en la fotografía pictórica, en la obra de fotógrafos como Day y Von Gloeden. En Gloeden podemos ver los discursos tradicionales sobre el deseo y la belleza producto de la estética idealista (e idealizante).³² Y también sumergido estaba el mundo de mujeres independiente

³¹ PULTZ, John. *Ibidem*. P. 65

³² PICAUDÉ, Valérie y ARBAÍZAR, Philippe. *Ibidem*. P. 172

de los hombres (y de la mirada masculina) que se puede apreciar en las fotografías de Käsebier y Brigman.³³



8. DOISNEAU, Robert. *Una mirada oblicua*. 1948

Ya que hemos mencionado la mirada, veo necesario hacer un pequeño inciso y analizar los tipos de miradas que surgieron a raíz del desnudo fotográfico. La fotografía del desnudo potencia la imperiosa condición de la mirada, lo que, en cierto modo, queda patente en la conocida serie fotográfica del francés Robert Doisneau (1912-1994) tomada sobre el 1948. La mirada está determinada generalmente por patrones de género.

Desde un punto de vista psicoanalítico, las miradas sobre el objeto no son sólo una búsqueda de impresiones obtenidas del mundo exterior y transformadas en información para el observador, sino que son también producto de una pulsión, escopofílica,³⁴ un instituto o movimiento compulsivo hacia la contemplación gozosa, placentera y gratificante, que Freud relacionó con el placer sexual. Esta pulsión escopofílica, en la que Freud distingue entre una dimensión activa, que conduce al voyeurismo,³⁵ y una pasiva, que conduce al exhibicionismo, puede complementarse con la pulsión que surge ya no sólo de mirar y ver directamente al objeto de deseo sino también con la posibilidad de hacerlo a través de la mirada de la cámara fotográfica o de la cinematográfica, lo que permite re-ver un objeto una y otra vez aunque ya no esté presente.



9. PENN, Irving. *Cuerpo terrenal*. 1949-1950

Las fotografías no manipuladas de Alfred Stieglitz (1864-1946), que realizó entre el 1918 y 1919 mostraban el cuerpo de la pintora O'Keeffe con las piernas en ocasiones abiertas, donde un abundante vello púbico impedía ver el sexo y que llamó retratos de "torso", en los cuales nunca mostraban la cara de la modelo.

Considerado como uno de los grandes maestros de la primera modernidad, Stieglitz es radical en su definición del papel del cuerpo, el uso de la desnudez.

A principios del siglo XX. La gran serie de desnudos de Irving Penn (1912-2009), entre 1945 y 1950, se convirtió para él en una operación clandestina, una especie de ataque provocado por él

67

³⁴ Escopofilia: Instinto o movimiento compulsivo hacia la contemplación placentera de otras personas, ya sea en la vida real o imaginaria.

³⁵ Voyeurismo: Búsqueda de la excitación sexual al observar personas desnudas o realizando algún tipo de actividad sexual.

mismo contra sí mismo, contra su propia imagen pública de fotógrafo de moda³⁶. Fue como una vía de escape de la fotografía de moda y que podemos considerar que se oponen a la visión comercial del cuerpo de la mujer.

Destacado por utilizar el blanco y negro muy contrastado y una gran simplicidad estructural con una cuidada puesta en escena. A esto se le une el dominio del artista sobre la luz que de un modo velado incide sobre los cuerpos de mujeres reales, sin abruptos contrastes. Aislando el torso como campo de zonas erógenas, derogando así el decreto por el cual la moda desplazaba los emblemas de la sexualidad desde el centro del cuerpo femenino hacia su periferia.

La figura sentada de perfil, de la que vemos la espalda y un seno, cortada justo bajo los hombros y a mitad del muslo, hace sobresalir, dándoles cuerpo, esas formas masivas delimitadas por su contorno con tanta nitidez como si se tratara de paréntesis.³⁷



10. CUNNINGHAM, Imogen. *Triangles*. 1928

Dentro de la visión masculina del cuerpo femenino hay excepciones como la obra de varios fotógrafos. Imogen Cunningham (1883-1976) fotógrafa estadounidense, empezó a

³⁶ KRAUSS, Rosalind. *Ibidem*. P. 160

³⁷ KRAUSS, Rosalind. *Ibidem*. P. 161

realizar sus primeros autorretratos en los que se muestra desnuda al aire libre tendida sobre la hierba. Lo que anticipa una obra independiente y un interés por el cuerpo humano. Cunningham mostraba el sujeto desnudo (que era su marido, Roi Partridge), en la naturaleza, vinculado a cosas naturales. Fotografiaba cuerpos desnudos masculinos generalmente, aunque por esta época también tiene desnudo femeninos.

Margrethe Mather (1886-1952), al igual que Cunningham, se hizo fotógrafa admirando a Käsebier y gran parte de su obra son desnudo masculinos. En sus fotografías podemos ver que el cuerpo posee una sensualidad poco común en los hombres de aquella época.

Los fotógrafos modernos europeos influenciados por el surrealismo comenzaron a hacer fotografías de desnudos de cuerpos femeninos como medio de afianzar su compromiso con la vanguardia. Uno de ellos es André Kertész (1894-1985) fotógrafo húngaro, pero trabajando en Francia, en 1933 realizó una serie de fotografías que con la ayuda de un espejo curvo distorsionaba la imagen de los cuerpos femeninos. Las partes del cuerpo se deformaban produciendo imágenes en las que el espejo curvo suprimía cualquier espacio y perspectiva que separara al fotógrafo y al espectador de la modelo.

Emmanuel Radnitzky o Man ray (1890-1976) como se le conoce mundialmente. Por otro lado deconstruye el aspecto familiar del cuerpo humano y dibuja de nuevo el mapa de ese terreno que consideramos tan conocido. Man Ray fue conocido como el fotógrafo oficial de *la Révolution surréaliste*³⁸ con seis publicaciones en el primer número del magazine.



11. RAY, Man. *Anatomías*, ca. 1930

En *Anatomías* podemos ver la parte inferior de una barbilla violentamente tirada hacia atrás, nuestros ojos se deslizan por la musculatura de un cuello distendido pero con un aspecto extrañamente gelatinoso debido a la iluminación y a los contornos de la imagen.³⁹ El uso de las técnicas de iluminación y de cuartos oscuros hace inusuales las imágenes, y la capacidad de deseo de transformar la realidad crea figuras abstractas.

La fotografía surrealista es artificial. Se podría decir que es esta artificialidad la que garantiza que una fotografía sea calificada de

URRÉALISTE. Fue una revista publicada por los surrealistas en París. Doce números entre el 1924 y 1929.

³⁹ KRAUSS, Rosalind. *Ibidem*. P. 174

surrealista, la que hace que, por ejemplo, *Anatomías*, sea una fotografía surrealista en ausencia de cualquier tipo de manipulación en laboratorio, ya que lo surrealista no admite lo natural, definido como antítesis de cultural o fabricado.⁴⁰

Este nuevo movimiento artístico empezó dar de que hablar a los grandes pensadores. Uno de ellos es Jacques Lacan que tras el ensayo publicado por Caillois sobre el mimetismo, comienza a elaborar el concepto de “Estadio del espejo” que se presentará por primera vez públicamente en 1936, aunque no será publicado hasta 1949⁴¹. No indagaremos ahora en dicho concepto ya que este tema lo abordaremos en el capítulo tres de este estudio.

El desnudo ha ido variando de una época a otra, y en la época moderna se convirtió en una categoría preferentemente de representación estética, una herramienta del discurso para simbolizar y construir un modelo de mujer que bien valía por sus encantos, los cuales se relegaban a un placer sexual.⁴² Discursos y prácticas que se eslabonan para actuar sobre los agentes sociales y fortalecer jerarquías, clasificaciones, tipologías orientadas hacia la configuración y reproducción de imágenes culturales que señalan los papeles sociales entre los géneros.



13. MEISELAS, Susan. *Curtain call*. USA. Essex Junction, Vermont. 1973.



12. MEISELAS, Susan. *Ready fot the last show*. USA. Essex Junction, Vermont. 1973

⁴⁰ KRAUSS, Rosalind. *Ibidem*. P. 199

⁴¹ LACAN, Jacques. *Escritos*. 20.ª ed. Siglo XXI Editores. México. 1999. Lacan menciona la importancia de Caillois

⁴² GUTIÉRREZ, Silvia. “Discurso y sociedad” en: *Hacia una metodología de la reconstrucción. Fundamentos, crítica y alternativas a la metodología y técnicas de investigación social*. UNAM. México. 1988. P. 71-88

Susan Meiselas (1948), fotógrafa norteamericana, en su primer trabajo importante “Carnival Strippers” realizado entre los veranos del 1972 a 1975 y publicado en 1976. Realizó una serie de fotografías que retratan la vida dura de mujeres que realizaban striptease en pequeños carnavales de Nueva Inglaterra, Pensilvania y Carolina del Sur. Fotografió a las chicas de ciudad en ciudad, actuaciones públicas y en su vida privada. También entrevistó en audio a las bailarinas, a sus parejas y hasta a los clientes de pago.⁴³

Al hacer hincapié en las voces de las mujeres, Meiselas presenta un aspecto sorprendentemente complejo, compasivo a estas mujeres que, por lo general, eran muchachas de granja simples que trataban de hacer una vida lo mejor posible.

El desnudo en la fotografía, es en gran medida, un mecanismo de las normas estéticas, sobre todo a finales del siglo XX y siglo XXI. Ver un “desnudo” de Cindy Sherman (1954) o de Inez van Lamsweerde, podría resultar muy instructivo sobre qué es lo que la institución del desnudo estético se esforzaba por mantener alejado.⁴⁴

Inez Van Lamsweerde fue una de las pioneras en la manipulación digital de la fotografía de moda. Que según cuenta en una entrevista para la revista digital “Vice” Utilizaban los errores para socavar en la perfección que conllevaba usar el ordenador, y eso llevó a la creación de un lenguaje visual.⁴⁵

El error fotográfico es algo que en la obra a presentar es parte importante, en concreto en la segunda parte de la obra. Como veremos más adelante el fallo que produce el escáner de mano al pasarlo sobre mi cuerpo, produce un juego de luces y sombras que juntándolo con el movimiento irregular que se produce al escanear las distintas partes del cuerpo, crean una serie de retratos abstractos. Esto será desarrollado más ampliamente en la segunda fase del tercer capítulo.

El desnudo, con ese pensamiento tradicional del cuerpo femenino, pasivo, suave y maleable, que dominaba el mundo de la fotografía durante más de un centenar de años, generó algo que era necesario dentro de este mundo, transformándolo en un género más descarnado, confuso y carnal del “Cuerpo”. Barbara Kruger

⁴³ Las imágenes y los audios se pueden encontrar en su página web: www.susanmeiselas.com

⁴⁴ VALÉRIE PICAUDE/ PHILIPPE ARBAÏZAR. *Ibidem*. P. 175

⁴⁵ VAN, Jan. *Hablamos con Inez van Lamsweerde*. Vice. 7 de Octubre del 2010

con la cita que encabezaba este subcapítulo “Tu cuerpo es un campo de batalla” hizo eco de una advertencia de Marshall McLuhan, al argumentar que el mundo electrónico era una simple extensión del sistema nervioso humano, concluyendo con “el campo de batalla...no es el mundo material, sino el mental, el de la creación de imágenes y la ruptura de imágenes”⁴⁶.

⁴⁶ MCLUHAN, Marshal. *Understanding Media: The Extensions of man*. Ginkgo Press. Corte madera. 2003. P. 42. (primera publicación en 1964)

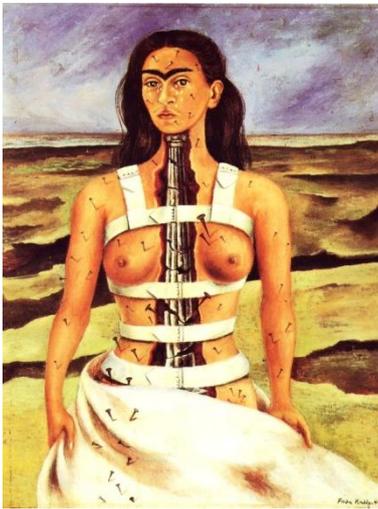
DOS

ARTISTAS QUE GENERAN IMÁGENES DE SÍ MISMOS

A continuación presentaré a una serie de artistas féminas que ven su cuerpo como una herramienta para representar su mundo, tanto exterior como interior y que utilizan el autorretrato como espejo de su propia realidad.

FRIDA KHALO (Coyoacán, 1907-1954)

Representación de su propia vida, una vida dura que intentaba reflejar a través de la pintura. Un espejo de su YO interior en el que podemos ver las distintas etapas que la artista recorre, desde su primer accidente con el tranvía, pasando por sus abortos y el divorcio de su matrimonio con Diego Rivera (al que idolatraba).



14. KHALO, Frida. *Columna rota*. 1944

La artista se mantiene a la sombra de Diego Rivera hasta que se divorcian en 1939, momento en el que Frida comienza a ser más independiente y fuerte psicológicamente. Hay dos producciones pictóricas importantes en este periodo de separación; *Las dos Fridas* y *Dos desnudos en un bosque*. Un año después se vuelve a casar aunque Frida pone algunas condiciones.

Podemos decir que Frida Khalo al crear estos autorretratos estaba creando un nuevo estilo, su estilo. Nunca perteneció a ningún movimiento artístico, aunque sus obras tienen toques de surrealismo. La artista establece que al contrario de los pintores surrealistas, ella no pinta sus sueños, sino su realidad.

ANA MENDIETA. (La Habana, Cuba 1948-1985)

Su cuerpo estuvo muy presente en su obra; su gran obsesión y su carga principal. Está en constante lucha con la sociedad de los años sesenta y en búsqueda de su propia identidad. Aborda en esta búsqueda de la formalización varios temas que al combinarlos con la utilización del cuerpo, crea huellas, una simbiosis con la naturaleza.

Ana Mendieta pertenece a un grupo de artistas que contrarrestaron las estereotipadas ideas de la inferioridad femenina presente en la mayoría de religiones y creencias. Su aspiración de ser una “mujer autónoma, especialmente una mujer que pudiera vivir sin hombres, que no se definiese a sí misma a través de su relación con ellos”. Cuando Mendieta se fusiona con la Madre Tierra, busca el abrazo con su madre, a la vez que convierte su cuerpo en templo sagrado con autonomía de los otros.



15. MENDIETA, Ana. 9-21. *Glas son Body*. University of Iowa, Iowa. 1972

Podemos decir así, que el arte de Ana Mendieta es un intento de demostrar que el cuerpo de la mujer es santo.

CINDY SHERMAN (Gien Ridge, USA-1954)

Ella misma, una cámara fotografía y algo de atrezo es lo que necesitas Cindy Sherman para crear y añadir su nombre al gran abanico de fotógrafos de la segunda mitad del siglo XX. Aunque ella, más que fotógrafa se considere artista visual, es capaz de materializar el mensaje utilizándose a sí misma en distintas representaciones.

Sus fotografías tratan siempre de demostrar que el Yo es una serie discontinua e interminable de reproducciones, copias y mentiras. Que tras las repeticiones distintas de sus piezas, es como si ella misma hubiese renunciado a su identidad para convertirse en una mujer más universal.



16. SHERMAN, Cindy. *Untitled film Still #6*. 1977

Sus mujeres se convierten en personajes que se identifican con clichés impuestos por la sociedad. Por ejemplo, con el inicio de la década de los 80 quiso hacer una llamada de atención hacia la utilización de la mujer como objeto sexual que fomentaban los distintos medios de comunicación, realizando la serie *Centerfold* se representó como las modelos de los desplegados en las revistas masculinas.

TOTO FRIMA (Ámsterdam, Holanda 1953)

Esta artista holandesa utiliza la fotografía de polaroid para mostrar una fotografía de lo íntimo, de su cuerpo en total plenitud, de momentos que queremos guardar para nosotros, recuerdos en imágenes que nos permiten no olvidarnos de esas sensaciones vividas. Inicialmente se hacen para nunca traspasen el ámbito de lo privado, pero ocurre que a veces nos convertimos en exhibicionistas de nuestros propios recuerdos.

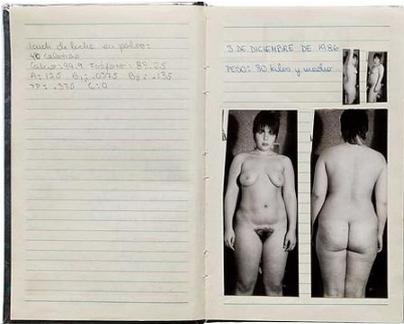
A principios de los 90 Toto Frima atrajo la atención del público donde la artista pierde su intimidad, presentándose a sí misma de diferentes maneras, jugando distintos roles. Roza el carácter narcisista que tiene la artista utilizando la cámara en forma de espejo.



17. TOTO FRIMA. 1986

ANA CASAS (Granada, 1965)

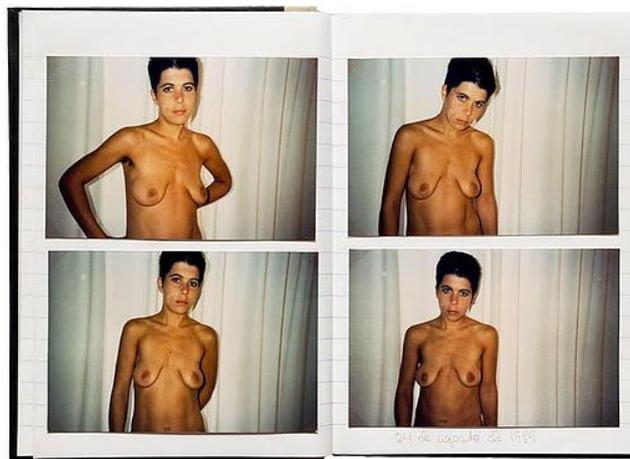
Curiosa Artista española, su obra se adentra en la relación de la memoria y la identidad; la memoria como medio de reconstrucción de la identidad. Desde 1986 trabaja con el proyecto *Álbum* que le lleva a recopilar fotografías hechas por su abuela Hilda Broda en forma de autorretrato además de las de ella y su madre. Es, sobre todo, un discurso de la búsqueda de identidad, relacionando fotografía y memoria, fotografía y vivencias.



18. CASAS, Ana. *Cuadernos de Dieta*. 1986

“Creo que me reconstruí a partir de mis fotos, de mi abuela (como si lo hubiera reordenado todo). Por primera vez en mi vida me sentía ligera. Seguí haciendo dieta y anotando todo lo que me comía. Pensaba que si mantenía el control no volvería a perderme”.

Con su serie *Dieta* realizada entre 1986 y 1994 comenzó a anotar todo lo que comía y a realizar fotografías con regularidad de su propio cuerpo. Esas fotos eran privadas, y según nos cuenta ella en su página oficial, “Las tomaba guiada por la necesidad de mirarme, verificar los mínimos cambios que lograba con las dietas, explorar mi cuerpo desnudo desde ángulos que no me daba el espejo. Dan cuenta de la fisura entre mi cuerpo y su reflejo, de la profunda necesidad de construir una imagen de mi misma. Y al mostrarlas, me permiten convertirme en observadora de esa grieta y transformarla en el tema de la obra. Estos cuadernos abren preguntas sobre la disociación entre la imagen y la experiencia, la perturbadora e inasible relación entre la fotografía y la realidad”.



19. CASAS, Ana. *Cuadernos de Dieta*. 1989

Ana Casas se convierte así en una de las referentes con más peso en el trabajo a presentar. Ya que como hemos visto, ella hace una búsqueda de su identidad y los conflictos con su cuerpo en un principio son similares a los vividos por mí.



20. BROTHERUS. Elina. *Model Study 6*. 2004

ELINA BROTHERUS. (Helsinki, 1972)

Fotógrafa finlandesa, actualmente trabaja y vive en París. El elemento principal de su obra es ella misma. En la serie *Model Studies* (2002) su propia imagen se convierte en el punto de referencia de la mirada en el espacio. La artista crea una relación entre el personaje y el espacio palpables en su serie *Points of View* donde se fotografía de cara y de espaldas a la cámara en paisajes que recuerdan a los de Lorrain o Friedrich. Estos trabajos retratan el tema de la visión e iniciaron en 2001 con el video *Miroir*, donde el reflejo de la cara de la artista se manifiesta para desaparecer en vapor de agua.

El amor, el desamor, el cuerpo, el deseo, todo se convierte en una reflexión visual que comparte con el espectador. Ella en la entrevista que realizó para “Louisiana Channel” cuenta que proyecta en sus obras, como en una pantalla, sus propias sensaciones y deseos, sintiendo de esta manera como si tomara el control del mundo.⁴⁷



21. BROTHERUS. Elina. *Model Study 6*. 2004

Elina Brotherus es también una de las referentes en la obra a presentar. La utilización que le da a su cuerpo, imágenes sencillas y de gran contenido reflexivo. El recurso del espejo es esencial en la obra aparte de ser uno de los objetos utilizados por la artista para esa búsqueda de identidad.

⁴⁷ LUND, Christian. Elina Brotherus; the human Perspective. Louisiana Museum of Modern Art. Noviembre de 2012

TRES

DISTORSIÓN DE LA IMAGEN

Una vez vistos los referentes y explicada brevemente la historia de la fotografía, procederemos a dar sentido a la obra a presentar. Para ponernos en contexto el proyecto tuvo como antecedente el trabajo de fin de grado, en el cual utilicé el desnudo femenino como instrumento para la realización de una serie fotográfica.



23. BOISO, Tamara. *Cuerpo #1*. 2015



22. BOISO, Tamara. *Cuerpo #2*. 2015

Estas dos imágenes son un ejemplo de la obra presentada, en ellas podemos ver un torso femenino desnudo. En las dos imágenes omitimos la representación del rostro, aunque podemos ver una progresión en esta pérdida, ya que en *Cuerpo #1* todavía podemos ver la silueta de un rostro. Tomando esta serie como antecedente

al actual trabajo, la idea va desarrollándose hasta llegar a la conclusión de utilizar mi propio cuerpo para la realización de las fotografías, ya que las utilizadas anteriormente eran de varios modelos.

Las imágenes que mostraré a continuación son resultado de un proceso evolutivo que durante los años 2015 y 2016 he ido experimentando en mi propio cuerpo.

El 18 de Octubre del 2015 hicimos la primera sesión de fotos cuya modelo era yo misma. En un principio esta idea era experimental ya que no sabía que iba a obtener. Podríamos decir que esta sesión de fotografías fue también producto del narcisismo o cómo describiría Nacke (1851-1913) aquella conducta por la cual un individuo da a su cuerpo un trato parecido al que daría al cuerpo de un objeto sexual.

Nacke, psiquiatra y criminólogo introdujo este término en 1899, sugirió también la conjetura de que una colocación de la *libido*⁴⁸ definible como narcisismo podía entrar en cuenta en un radio más grande y reclamar su sitio dentro del desarrollo sexual regular del hombre. Parecía como si una conducta narcisista de esa índole creara en ellos una de las barreras con que se chocaba en el intento de mejorar su estado. El narcisismo, en este sentido, no sería una perversión, sino el complemento libidinoso del egoísmo inherente a la pulsión de autoconservación. Freud retoma el término con "introducción del Narcisismo" (1914).

La sesión fotográfica duró unas tres horas, los primeros cinco minutos fueron incómodos, pero una vez pasados, todo fue más fluido, Durante la sesión opté por realizar diferentes posiciones que crearan texturas en mi cuerpo, jugando con claros/oscuros. En total se realizaron alrededor de 900 fotografías, siendo conscientes de que todas las imágenes no podrían ser aprovechadas, me dispuse a seleccionar las que más se acercaban al resultado final que buscábamos. Lo que ocurrió cuando estaba seleccionando las fotografías fue algo que no me esperaba, yo no me veía reflejada en las imágenes que habíamos tomado, de hecho no podía ver la fotografía en su total, solamente me podía fijar en mi cuerpo y no me reconocía.

⁴⁸ Libido: Según Freud es la fuerza "susceptible de variaciones cuantitativas, que podría medir procesos y transposiciones en el ámbito de la excitación sexual". FREUD, Sigmund. *Tres ensayos de la teoría sexual*. (1905), *Obras Completas*. Buenos Aires. Amorrurtu. 2003. Vol VII. P. 198

Algunos trastornos tienen como síntoma no integrar en el sentido del “yo” las experiencias disociativas, dando como resultado discontinuidades en el pensamiento consciente. En la disociación se da una falta de conexión en los pensamientos, memoria y sentido de la identidad. No estoy diciendo con esto que yo padezca de este trastorno, sino, que tuve una experiencia similar a la pérdida de identidad.

“Somos víctimas -pensaba yo- de un doble espejismo. Si miramos afuera y procuramos penetrar en las cosas, nuestro mundo externo pierde en solidez, y acaba por disipárenos cuando llegamos a creer que no existe por sí, sino por nosotros. Pero, si convencidos de la íntima realidad, miramos adentro, entonces todo nos parece venir de fuera, y es nuestro mundo interior, nosotros mismos, lo que se desvanece. ¿Qué hacer entonces?”⁴⁹

Lo real con lo irreal, Barthes en sus reflexiones sobre la fotografía publicado en 1980 con el título *La cámara Lúcida* nos cuenta que; “cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de <posar>, me fabrico instantáneamente por adelantado en imagen. Dicha transformación es activa: siento que la fotografía crea mi cuerpo o lo mortifica, según su capricho.”⁵⁰

La Psicóloga Eva de la mata⁵¹ nos cuenta que, para realizar un filtrado sesgado de nuestra persona para mejorar nuestra autoestima, lo hacemos mediante procesos conscientes y también inconscientes. Dicho esto, podemos explicar esa sensación casi de despersonalización sufrida por la artista. Ella ya tenía una idea prefijada de sus aspectos fijos, una imagen ligeramente alterada por procesos mentales, una imagen que no encontró en las fotografías resultantes de la sesión. Por otro lado está el hecho de imaginar de antemano cómo van a ser los resultados de la sesión, y el no ver cumplidas esas expectativas también anula nuestra mente y nos lleva a experimentar sensaciones tales como la frustración.⁵²

Debido a lo expuesto con anterioridad, la artista se vio anulada mentalmente por el choque experimentado entre su imagen

⁴⁹ MACHADO, Antonio. *Campos de Castilla*. Ed. De Geoffrey Ribbans. Madrid. Cátedra. 1997. P. 274

⁵⁰ BARTHES, Roland. *La cámara Lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ed. Paidós Ibérica, S.A. Barcelona. 1989. P. 37

⁵¹ Graduada en Psicología por la Universidad de Salamanca. Promoción 2011/2015.

⁵² MATA, Eva de la. *Explicación Psicológica sobre lo vivido*. 2016. Datos en bruto no publicados.

mental prefijada sobre sí misma y la realidad expresada por las fotografías. No debemos olvidar la identidad social, que asumimos que podemos controlar y no nos afecta, pero que es una parte muy importante en nuestra autoestima. Quizás la artista sintió al ver el resultado de la sesión que sus estándares de belleza no concordaban con los asumidos como ideales por su grupo de iguales, y teniendo en cuenta que las fotografías iban a ser vistas por éstos, provocó en ella el rechazo experimentado a lo visto en las fotos, es decir, a su persona.

La obra a presentar como he dicho anteriormente es una evolución de una serie de sucesos que he ido experimentando mientras se iba creando la obra. Se puede dividir el proceso en tres fases, donde mediante diferentes técnicas de la fotografía he podido captar la esencia de este trabajo.

En la primera fase veremos la raíz del problema donde estarán las imágenes que sacamos en las primeras sesiones. La segunda sesión y tras ver el impacto que tuvieron las primeras sesiones, busqué una alternativa a la cámara digital pero que también registrara imágenes como es el escáner de mano. Y la tercera fase, quise utilizar un recurso experimental que me permitiera utilizar la cámara a modo de espejo tridimensional, ya que en esta ocasión trabajé con imagen 3D pudiendo así poder ver mi cuerpo en sus tres dimensiones.

FASE UNO

DISTORSIÓN

“Me quedé un poco asustado al reconocermé a mí mismo fuera de mí mismo”⁵³

Estas imágenes han sido sacadas de tres sesiones de fotografías. Tres sesiones que dieron para mucho y las cuales son las causantes de este proyecto.

El desnudo, esa venerable tradición del cuerpo femenino, pasivo, maleable y suave. Como ya hemos mencionado anteriormente, esta propuesta surgió casualmente de un deseo un tanto narcisista. Donde el Yo obtiene para sí el lugar del Sujeto, en tanto logre identificarse con la modelo de la imagen. Lacan retomará el concepto de identificación en el *Estadio del Espejo* como parte fundamental del Yo en el imaginario.

El problema erradica cuando ese imaginario que yo había inventado no corresponde con la realidad. O mejor dicho, con mi realidad. Podríamos hablar de la identidad social como causante de este rechazo a lo que estaba viendo. Stoetzel (1910-1987) en un texto de Psicología Social nos afirma que: “La idea de que el contorno físico de un individuo está enteramente transculturado a la sociedad de la que forma parte, y que describe el mundo físico, tal como es percibido en el seno de una sociedad y como objeto de conductas de adaptación a la misma, equivale a describir la cultura de esta sociedad”.⁵⁴

Las imágenes que veremos a continuación son de formato rectangular. En Blanco y Negro, y casi todas las imágenes son el plano detalle o primer plano, donde se puede apreciar que es una figura femenina. Algunas de estas fotografías han sido

⁵³ EWING, William A. *EL ROSTRO HUMANO. El nuevo retrato fotográfico*. BLUME. Barcelona. 2008. P. 18

⁵⁴ STOETZEL, Jean. *Psicología Social*. Marfil, S.A. Alcoy. 1966. P. 66

seleccionadas por ser fruto de la casualidad, por ser la captura que se realiza justo antes del momento perfecto. Ese momento previo a la imagen perfecta, es lo que mejor refleja esa pérdida de identidad.

El soporte de presentación de la obra es impresión digital sobre Fabriano. La elección del papel no es casual, la textura que presenta, ese granulado crea un juego entre la imagen y el soporte, que a la vez hace de marco. Al posicionar la imagen en el centro del papel quedan márgenes grandes que hacen ver la fotografía más pequeña. Creando una sensación claustrofóbica, perfecta para representar el agobio que me produjo ver las fotografías. He querido retratar así la sensación de estar encerrada en mi misma.



24. BOISO, Tamara. *FASE 1. Identificación #1*. 32 cm x 48 cm. 2015



25. BOISO, Tamara. *FASE 1. Identificación #2*. 39 cm x 65 cm. 2015



26. BOISO, Tamara. *FASE 1. Identificación #3*. 32 cm x 48 cm. 2015



27. BOISO, Tamara. *FASE 1. Identificación #4*. 32 cm x 45 cm. 2015



28. BOISO, Tamara. *FASE 1. Identificación #5*. 32 cm x 48 cm. 2015



29. BOISO, Tamara. *FASE 1. Identificación #6*. 32 cm x 48 cm. 2015



30. BOISO, Tamara. *FASE 1. Identificación #7*. 40 cm x 65 cm. 2015

FASE DOS

SUJETO

En esta segunda fase, y tras contarle a varias personas lo que me había sucedido al ver las fotografías realizadas en la sesión. Llegué a la conclusión de que si hablamos de identidad personal, hablamos de todos aquellos aspectos físicos y psicológicos que componen a una persona y que se van adquiriendo a lo largo de la vida, comenzando con la asunción del Yo en la infancia. Saber quiénes somos es de vital importancia para la salud mental de las personas, pero no es lo único que nos afecta y que puede modificar la percepción que tenemos de nosotros mismos. Entraría en juego la identidad social, ya que según Tajfel (1910-1982), por muy rica y compleja que sea la idea que los individuos tienen de sí mismos en relación con el mundo físico o social que les rodea, algunos aspectos de esta idea son aportados por la pertenencia a ciertos grupos o categorías sociales; es decir, que hay algunos aspectos de nuestra persona que se crean o modifican en base al grupo social al que pertenezcamos.

Tras la realización de las tres sesiones de fotografía que realizamos, y analizando el impacto que tenía la fotografía digital y lo que me hacía sentir. Decidí utilizar otro procedimiento para la realización de una nueva sesión. En este caso utilizaría un escáner de mano, con la intención de crear una sensación de pérdida del rostro.

También la técnica que he utilizado para la estampación de la imagen y el propio papel crean un juego entre la fotografía y el soporte. El papel que he seleccionado vuelve a ser el Fabriano y la técnica que he empleado para el estampado de las imágenes es la transferencia por calor. He elegido esta técnica de presentación porque al transferir las imágenes quedan huecos en blanco, no se

traspasa la imagen completa jugando así lo transferido con la imagen.

Aprovecho el error que produce la transferencia por calor, hacer de forma manual lo que podemos conocer como Glitch Art⁵⁵. Una estética que permite digitalmente la fuga de lo virtual hacia lo real, esbozos de una realidad aumentada o la representación filosófica del alma de las máquinas.



31. AUSTIN, Mateo. *Paseando*. 2002
<https://vimeo.com/44231249>

La utilización que le di al escáner es un ejemplo claro de Glitch Art. Este escáner tiene un fallo, lo que no le permite interpretar bien las formas. Aparte de que al escanear el cuerpo que no es una superficie plana hace que el escáner pegue saltos, produciendo así que surjan sombras y zonas saturadas en la imagen. Mateo Austin en su obra *Paseando* utiliza un móvil, el cual también tiene un fallo y no interpreta bien los colores y la luz, por lo que logra captar imágenes saturadas.⁵⁶

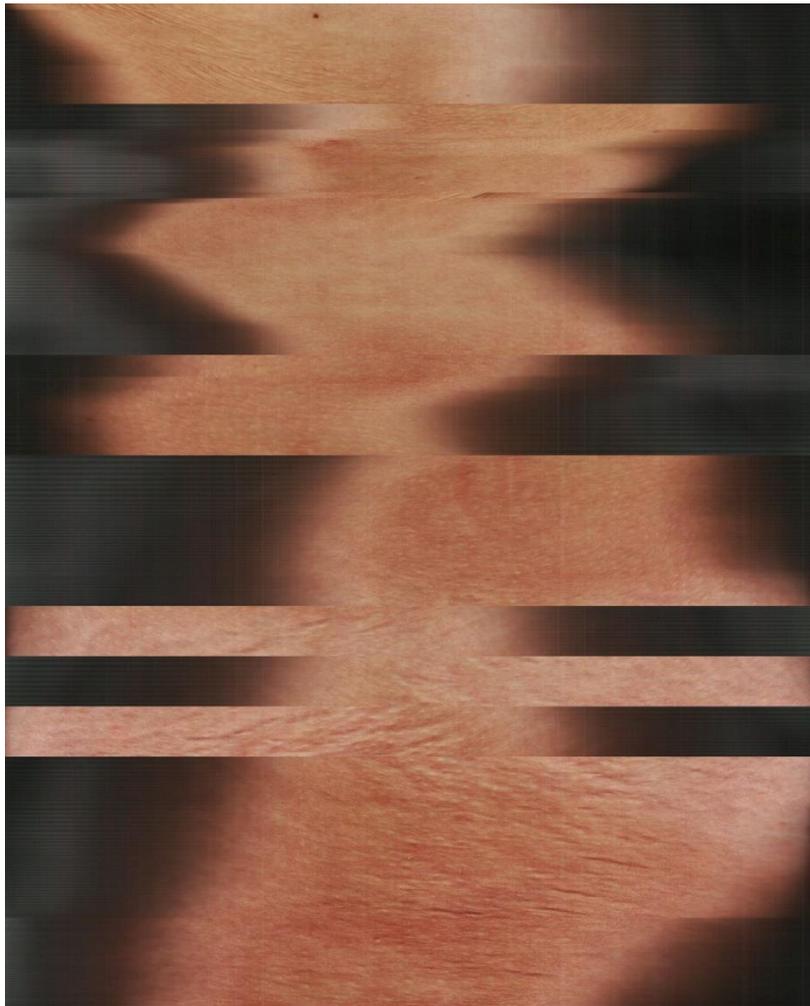
Cuando utilizamos una cámara fotográfica o en este caso un escáner de mano nos esperamos obtener una imagen fiel a la que se encuentra frente al objetivo o laser en el momento de la exposición, una reproducción con el mayor realismo posible del instante en que se abrió el obturador. Pero si se obtiene una mancha, nos creemos que se produjo un error en el proceso, que algo no está funcionando correctamente ya que el escáner no debería de producir esos saltos de imagen.

Aprovechando este fallo en el escáner, reflejo lo que interiormente me había sucediendo; esa pérdida de identidad, el no reconocimiento del rostro que tengo ante mí, creando de esta manera un retrato abstracto.

⁵⁵ Glitch art: Intervalo en el que una señal se asienta o un error del diseño se autocorrigue, generalmente observado como un pulso eléctrico que evoca una especie de fantasma digital o un relámpago electrónico que se desvanece.



32. BOISO, Tamara. *Sujeto #1*. 100 cm x 70 cm. 2015



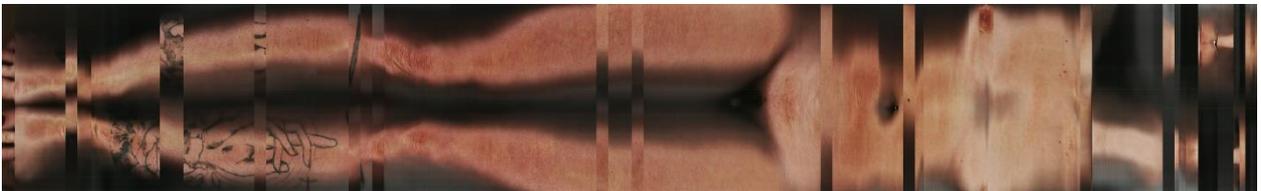
33. BOISO, Tamara. *Sujeto #2*. 50 cm x 70 cm. 2015



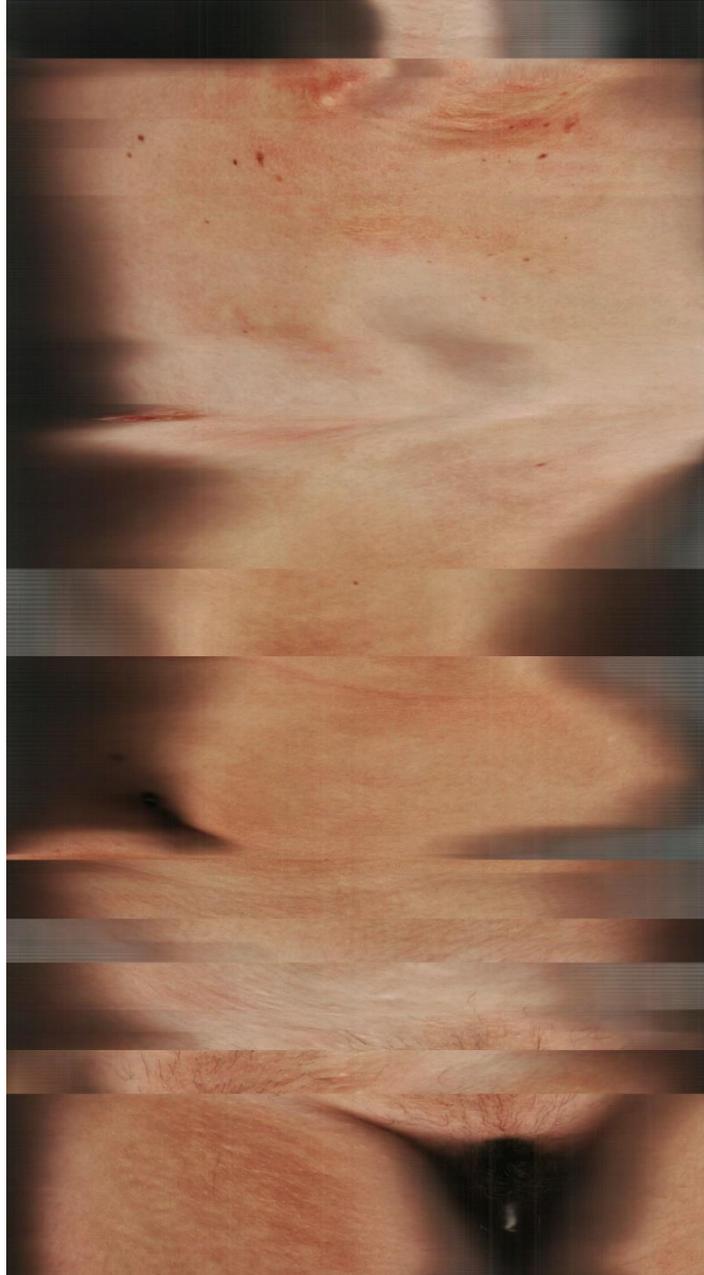
34. BOISO, Tamara. *Sujeto #3*. 100 cm x 70 cm. 2015



35. BOISO, Tamara. *Sujeto #4*. 100 cm x 70 cm. 2015



36. BOISO, Tamara. *Sujeto #5*. 200 cm x 16 cm. 2015



37. BOISO, Tamara. *Sujeto #6*. 50 cm x 70 cm. 2015

FASE TRES

MÍ YO

Para Lacan el Yo está primariamente en el exterior, la exterioridad de la imagen en la que el Yo por identificación, se forma. Poseemos la idea de un cuerpo fragmentado, pero que ahora al mirarnos al espejo y al mirarnos con nuestros ojos, reconocemos nuestra imagen como tal en el espejo.

Por último tenemos la tercera fase, en esta serie utilizo la anamorfosis⁵⁷ para crear la imagen y como conclusión de las otras dos series. Estas imágenes son un conjunto de fotografías, que adjuntadas a través de un programa informático llamado "Autodesk ReMake" se van convirtiendo en un solo cuerpo, creando una figura 3D. Un sujeto que se arma y se desarma continuamente. Esta serie trata de cinco imágenes 3D que rotan sobre su propio eje y donde en algunos de estos cuerpos a la vez que rotan, la figura se va separando. He creído oportuno hacer notoria esta separación porque lo que en realidad somos es una creación de diferentes partes, frutos de la sociedad con los que nos vamos montando poco a poco, el hecho de que algunas partes no lleguen a juntarse, denota las brechas, los contratiempos que muchas veces tenemos sobre nuestra propia identidad.

Hoy en día son muchos los artistas que han trabajado y que trabajan en el concepto de anamorfosis; prácticas que se convierten en un juego de realidades estéticas que nos conducen a estados físicos y psíquicos distintos. En definitiva, una nueva reinterpretación de realidades imposibles.

Regina Silveira o Evan Penny son algunos de los artistas que utilizan el anamorfismo en su obra artística. Son escultores que activan un espacio que es aparentemente irreal. Sus trabajos

⁵⁷ Anamorfosis: Perspectiva usada para dar una imagen distorsionada del sujeto representado, cuando se ve desde un punto usual, pero de tal manera que si se ve desde un ángulo específico a través de un espejo curvo, la distorsión desaparece.



38. PENNY, Evan. *Anamorfosis tridimensional. L. Faux: Color #2 (Libby)*. 2005

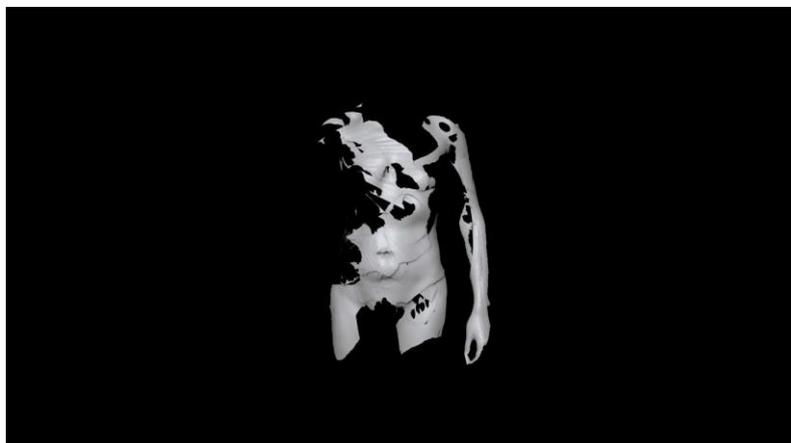
encuentran un lugar entre la imagen y el propio objeto. A diferencia de estos artistas, mis esculturas son totalmente digitales, pudiendo jugar más fácilmente con la forma y la posición del escáner.

Estas imágenes están en soporte digital, donde vemos el cuerpo sobre un fondo plano. También he querido jugar con el color del fondo, las grietas se hacen más visibles y da la sensación de estar flotando en la nada. No hay nada más que nos pueda llamar la atención en los videos, solo mi cuerpo. Solos ante nosotros mismos y ante nuestro propio Yo.

Como veremos a continuación algunas de las imágenes se van separando, adquiriendo similitud con la segunda fase. Partes cortadas, que desde ciertos puntos de vista se puede apreciar que lo cortado se une con otra parte distinta del cuerpo, como ocurre con los escáneres.

Al tratarse de cerca de sesenta fotografías por imagen, al montarlas a través del Autodesk, se generan una serie de errores naturales que alteran el resultado del 3D. Estos errores se convierten en parte de la obra de forma instantánea y óptima, ya que al no saber cuál es el resultado que vamos a obtener, me remonta a la sensación que tuve cuando vi las primeras fotografías que sacamos para la primera fase.

Esta técnica en los últimos años se ha convertido en un recurso muy utilizado por diferentes artistas, que han sabido sacarle el máximo partido tanto a sus errores como a la definición de las figuras obtenidas a través del escáner. Artistas como Sophie Kahn (1980) graduada en bellas artes en el Goldsmiths College en el año 2001 empezó a trabajar con los escáner ya en 2004



39. KAHN, Sophie. *Synthetic Statues*. Full video. 2013



40. BOISO, Tamara. *Mi Yo #1*. Video full HD. 2016

Link de video: <https://vimeo.com/175275301>



41. BOISO, Tamara. *Mi Yo #2*. Video full HD. 2016

Link de video: <https://vimeo.com/175276783>



42. BOISO, Tamara. *Mi Yo #3*. Video full HD. 2016

Link de video: <https://vimeo.com/175276095>



43. BOISO, Tamara. *Mi Yo #4*. Video full HD. 2016

Link de video: <https://vimeo.com/175274373>



44. BOISO, Tamara. *Mi Yo #5*. Video full HD. 2016

Link de video: <https://vimeo.com/175273014>

CONCLUSIÓN

La imagen que hay frente mí, es indudablemente la mía: Pero a la vez es la de otro, puesto que yo estoy en déficit respecto al otro. Produciendo pues, la identificación a la imagen del otro, lo cual es constitutivo de mi Yo, mostrando que su desarrollo está escindido, dividido, en identificaciones ideales.

La realización de este trabajo, en un principio fue un tanto difícil debido a todo lo ocurrido cuando realizamos la primera sesión de fotografías. Busqué ayuda y apoyo de colegas que habían estudiado la pérdida de identidad o disociación social. La psicóloga Eva de la Mata como ya hemos visto en alguna reflexión anterior, realizó un escrito donde define un poco lo que en un nivel psicológico me ocurrió:

“El problema aparece cuando después de la sesión, el sujeto no se reconoce en las fotografías y no consigue ver el arte en ellas reflejadas. Para este hecho, la psicología social cuenta con una respuesta. Desde que existe la fotografía, es difícil encontrar una foto en la que al verla nos reconozcamos tal cual nosotros nos vemos, siempre afirmamos salir más feos de lo que somos y sin embargo, nuestros amigos siempre salen como son. Esto se debe a que nosotros mismos utilizamos miles de formas de mejorar nuestra imagen mental respecto a la que mostramos en la realidad”

Durante este periodo de aprendizaje, donde en un solo año he adquirido más conocimiento sobre arte que en cuatro de carrera, es fácil avanzar más rápido, o mejor dicho evolucionar más rápido en tu propia obra. Pero en ese momento dudé de seguir con la serie, no estaba cómoda y no quería seguir viendo las imágenes. No sabía lo que me estaba pasando, ni el potencial que tenía todo lo que me estaba sucediendo en ese momento.

Tras haber sufrido un shock bastante fuerte al verme desnuda en las fotografías; el hecho de exponer mis sensaciones y sentimientos, hablar de ello y buscarles una explicación racional fue suficiente para que comprendiese que cada persona es única en su grupo y

que nadie debe ser más importante que yo misma. Comprendí que la única persona con la que vamos a estar toda la vida es con nosotros mismos y me reconocí como era. No estoy diciendo que con este trabajo, en un año haya salido, entrado y profundizado en un trastorno como es el de la disociación, pero sí que he experimentado alguno de los síntomas y no han sido nada agradables.

No obstante después de todo lo vivido, este trabajo ha abierto otros caminos que antes desconocía. Recursos artísticos que anteriormente no hubiese aplicado de forma artísticamente como es el ejemplo de la utilización del escáner de mano o la manipulación de las imágenes en tres dimensiones.

La realización de este trabajo me ha llevado a conclusiones que no esperaba obtener, conociendo también mi lado débil. Todo esto que comenzó en el anterior proyecto tiene su continuidad, es decir, este trabajo ha dado pie a la continuación de futuros proyectos a realizar. La exploración de mi cuerpo mediante otros recursos a descubrir. La fase tres en concreto ha abierto sin abanico inmenso de posibilidades, al realizar las imágenes en tres dimensiones el cuerpo adquiere para mí el roll de objeto, pudiendo así deformarlo, cortarlo, etc. Dando la forma o la dimensionalidad que quiera.

Para finalizar quiero citar a Eneko Lekumberi cuando al contarle lo que me había pasado escribió;

“Quizás el problema no esté en que un día me vi desnuda, más bien la clave puede estar en que no nos conocemos lo suficiente. Y con esto enlazo, al conocerse no es simplemente verse físicamente desde todos los ángulos, el conocerse es desnudarse en cuerpo y alma ante uno mismo, siendo consciente de lo que tenemos, hacemos y pensamos.”⁵⁸

⁵⁸ LEKUMBERI, Eneko. *Imagen e identidad*. 2016. Datos en bruto no publicados

Mi cuerpo como territorio desconocido ha sido un gran proyecto que ha requerido la ayuda de amigos y profesionales de distintas disciplinas; Por ello quiero agradecer la ayuda de Darío Alva, André Walker, Alsira Monforte, Yolanda Santamaría, Eva de la Mata y Eneko Lekumberri. Aparte de todo el apoyo recibido por esa pequeña familia que se ha formado en este curso.

Como siempre, agradecer a mis padres, Antonio y Charo, por el gran esfuerzo que hacen para que sigamos mis hermanos y yo formándonos. Aparte de por su paciencia y constancia.

A Amparo Berenger Wieden y Carlos Martínez Barragán por tutorizarme y saber darme las pautas para darle vida al proyecto.

BIBLIOGRAFÍA:

- BARTHES, Roland. *La cámara Lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ed. Paidós Ibérica, S.A. Barcelona. 1989.
- BAUDELAIRE, Charles. *Curiosidades estéticas*. Júcar. Madrid. 1988.
- CLAIR, Jean. *Éloge du visible*. Gallimard. París. 1966.
- EWING, William A. *El rostro humano. El nuevo retrato fotográfico*. Art Blume, S.L. Barcelona. 2008.
- FARNWELL, Beatrice. *Manet and the Nude; A study in the iconography of the Second Empire*. Garland publishing. Nueva York. 1981.
- GIL CALVO, Enrique. *Nacidos para Cambiar*. Taurus. Madrid. 2001.
- KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*. Edit. Gustavo Gili. Barcelona. 1987-1989
- MACHADO, Antonio. *Campos de Castilla*. Ed. De Geoffrey Ribbans. Madrid. Cátedra. 1997.
- NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía*. Edit. Gustavo Gili, SA. Barcelona. 2002.
- PÉREZ RODRÍGUEZ, M^a Luisa. *El autorretrato o la identidad ante la cámara fotográfica*. Valencia. 2008.
- PICAUDÉ, Valérie y ARBAÏZAR, Philippe. *La confusión de los géneros en Fotografía*. Edit. Gustavo Gili. Barcelona. 2014.
- PULTZ, John. *La fotografía y el cuerpo*. Akal Ediciones. Madrid. 2003.
- SARTRE, Jean Paul. *El ser y la nada*. Losada. Buenos Aires. 2005.
- SHEARER, West. *Portraiture*. Edit. Oxford University Press. Oxford. 2004.
- SOBIESZEK, Robert. *The Ghost in the Shell: Photography and the human Soul. 1850-2000*. LACMA/MIT. Cambridge, Massachussets. 1999.
- SOLEIL, John-Bautiste. *Guide de Lámateur de photographie*. L'Auteur. Paris. 1840.
- STOETZEL, Jean. *Psicología Social*. Marfil, S.A. Alcoy. 1966.

ARTÍCULOS DE REVISTA:

- LUND, Christian. Elina Brotherus; the human Perspective. Louisiana Museum of Modern Art. Noviembre de 2012
- MCLUHAN, Marshal. *Understanding Media: The Extensions of man*. Ginkgo Press. Corte madera. 2003. (Primera publicación en 1964)
- POCOCK, Philip. *Interview whit Thomas Ruff*. En *Journal os Contemporary Art*, 6, 1. 1993.

SPECHLER, Diana. *Coming Into Focus: 3 Photos That Will Changes How You Think About Your Body*. O, The Oprah Magazine. Septiembre de 2012.

VAN, Jan. *Hablamos con Inez van Lamsweerde*. Vice. 7 de Octubre del 2010

CATALOGOS:

ZABALBEASCOA, Anatxu. *Máscara i Mirall*. Museu D'Art Contemporani MACBA. Lunwerg Editores. Barcelona. 1997.

TESIS:

GUTIÉRREZ, Silvia. *"Discurso y sociedad" en: Hacia una metodología de la reconstrucción. Fundamentos, crítica y alternativas a la metodología y técnicas de investigación social*. UNAM. México. 1988.

ZAVALLO, Valeria. *"El uso del cuerpo en las revistas de moda" en: Perspectivas sobre moda, tendencias, comunicación, consumo, diseño, arte, ciencia y tecnología*. Buenos Aires. Septiembre 2012

BIRLANGA, José G. *Baudelaire y la moda. Nota sobre la gravedad de lo frívolo*. Departamento de Filosofía, Facultad Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Madrid. 2007

GARCÍA LÓPEZ, Miriam. *"Sexo al desnudo". Análisis de la representación de los órganos genitales femeninos y masculinos en la fotografía contemporánea española*. Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid. 2014

WEB:

www.anacasasbroda.com

www.elinabrotherus.com

www.estherferrer.fr/es

www.evanpenny.com

www.fkahlo.com

www.gallerywm.com/toto_cv.html

www.imogencunningham.com

www.inezandvinoth.com

www.manraytrust.com

www.mateoaustin.com

www.mapplethorpe.org

www.sophiekahh.net

INDICE DE IMÁGENES:

1. MAPPLETHORPE, Robert. <i>Autorretrato</i> . 1875	10
2. SARONY, Napoleon. <i>Actress Minnie Maddern Fiske</i> . 1897.	12
3. LAMSWEERDE, Inez Van y MATADIN, Vinoodh. <i>Anastasia</i> . 1994/2001	13
4. CAHUN, Claude. <i>Autorretrato</i> . 1912	16
5. FERRER, Esther. <i>Autorretrato en el tiempo</i> . 1981-99	16
6. DAVIS, Jen. <i>Steve and I</i> . 2006	17
7. MOULIN, Félix-Jacques. <i>Sin título</i> . 1850	18
8. DOISNEAU, Robert. <i>Una mirada oblicua</i> . 1948	21
9. PENN, Irving. <i>Cuerpo terrenal</i> . 1949-1950	21
10. CUNNINGHAM, Imogen. <i>Triangles</i> . 1928	22
11. RAY, Man. <i>Anatomías, ca. 1930</i>	23
12. MEISELAS, Susan. <i>Ready fot the last show</i> . USA. Essex Junction, Vermont. 1973	24
13. MEISELAS, Susan. <i>Curtain call</i> . USA. Essex Junction, Vermont. 1973.	24
14. KHALO, Frida. <i>Columna rota</i> . 1944	27
15. MENDIETA, Ana. <i>9-21. Glas son Body</i> . University of Iowa, Iowa. 1972	28
16. SHERMAN, Cindy. <i>Untitled film Still #6</i> . 1977	29
17. TOTO FRIMA. 1986	29
18. CASAS, Ana. <i>Cuadernos de Dieta</i> . 1986	30
19. CASAS, Ana. <i>Cuadernos de Dieta</i> . 1989	30
20. BROTHERUS. Elina. <i>Model Study 6</i> . 2004	31
21. BROTHERUS. Elina. <i>Model Study 6</i> . 2004	31
22. BOISO, Tamara. <i>Cuerpo #2</i> . 2015	32
23. BOISO, Tamara. <i>Cuerpo #1</i> . 2015	32
24. BOISO, Tamara. <i>FASE 1. Identificación #1</i> . 32 cm x 48 cm. 2015	38
25. BOISO, Tamara. <i>FASE 1. Identificación #2</i> . 39 cm x 65 cm. 2015	38
26. BOISO, Tamara. <i>FASE 1. Identificación #3</i> . 32 cm x 48 cm. 2015	39
27. BOISO, Tamara. <i>FASE 1. Identificación #4</i> . 32 cm x 45 cm. 2015	39
28. BOISO, Tamara. <i>FASE 1. Identificación #5</i> . 32 cm x 48 cm. 2015	40
29. BOISO, Tamara. <i>FASE 1. Identificación #6</i> . 32 cm x 48 cm. 2015	40
30. BOISO, Tamara. <i>FASE 1. Identificación #7</i> . 40 cm x 65 cm. 2015	41
31. AUSTIN, Mateo. <i>Paseando</i> . 2002	43
32. BOISO, Tamara. <i>Sujeto #1</i> . 100 cm x 70 cm. 2015	44
33. BOISO, Tamara. <i>Sujeto #2</i> . 50 cm x 70 cm. 2015	44
34. BOISO, Tamara. <i>Sujeto #3</i> . 100 cm x 70 cm. 2015	45
35. BOISO, Tamara. <i>Sujeto #4</i> . 100 cm x 70 cm. 2015	46
36. BOISO, Tamara. <i>Sujeto #5</i> . 200 cm x 16 cm. 2015	46
37. BOISO, Tamara. <i>Sujeto #6</i> . 50 cm x 70 cm. 2015	47
38. PENNY, Evan. <i>Anamorfosis tridimensional. L. Faux: Color #2 (Libby)</i> . 2005	49
39. BOISO, Tamara. <i>Mi Yo #1</i> . Video full HD. 2016	50
40. BOISO, Tamara. <i>Mi Yo #2</i> . Video full HD. 2016	51
41. BOISO, Tamara. <i>Mi Yo #3</i> . Video full HD. 2016	51
42. BOISO, Tamara. <i>Mi Yo #4</i> . Video full HD. 2016	52
43. BOISO, Tamara. <i>Mi Yo #5</i> . Video full HD. 2016	53

