



EL AUTORRETRATO COMO CANALIZADOR DEL DOLOR

Tesis Doctoral presentada por Irene Molina Ruiz
Dirigida por la Dra. Theótima Amo Sáez

Universidad de Granada
Facultad de Bellas Artes · Departamento de Dibujo
Programa Oficial de Doctorado en Lenguajes y Poética en el Arte Contemporáneo

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autora: Irene Molina Ruiz
ISBN: 978-84-9125-814-8
URI: <http://hdl.handle.net/10481/43629>



UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
PROGRAMA OFICIAL DE DOCTORADO EN LENGUAJES Y POÉTICA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO
DEPARTAMENTO DE DIBUJO

EL AUTORRETRATO COMO CANALIZADOR DEL DOLOR

Tesis doctoral presentada por:
Irene Molina Ruiz

Dirigida por:
Dra. Theótima Amo Sáez

Noviembre 2015

El doctorando, Irene Molina Ruíz y la directora de la tesis, Theótima Amo Sáez, garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de la directora de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Granada, a 12 de noviembre de 2015.

Directora de la Tesis

Doctorando

Fdo.:

Fdo.:

A todas las mujeres que crean en la sombra. A mis abuelas: Isabel y Ana, a mi yaya Antonia y a mis tías, quienes me enseñaron a crear con hilo, sembrando en mí una inquietud que me apasiona. En cada puntada me acompañáis siempre.

“Amurallar el propio sufrimiento
es arriesgarte a que te devore desde el interior”.
—Frida Kahlo

Índice

| | |
|---|-----------|
| AGRADECIMIENTOS | 13 |
| INTRODUCCIÓN | 15 |
| Objetivos | 17 |
| Hipótesis | 18 |
| Metodología | 18 |
| CAPÍTULO 1 | |
| EL AUTORRETRATO Y EL ESPEJO | 23 |
| 1.1 Primeros autorretratos. El yo como centro de la historia | 23 |
| 1.2 Una aproximación al autorretrato como canalizador del dolor | 31 |
| 1.2.1 Rembrandt: el yo como caso de estudio | 31 |
| 1.3 El principio de la autorrepresentación como expresión del dolor | 38 |
| 1.3.1 Vincent Van Gogh: la búsqueda de la identidad | 38 |
| 1.3.2 Edvard Munch: de la luz a la oscuridad | 46 |
| 1.3.3 León Spilliaert, reflejo entre tinieblas | 49 |
| 1.3.4 Egon Schiele: autorretrato de un voyeur | 50 |
| 1.4 Otredad, alter ego y doble | 54 |
| 1.4.1 Hippolyte Bayard y Robert Cornelius: pioneros autorretratistas | 56 |
| 1.4.2 Condesa de Castiglione: bajo el influjo de Narciso | 58 |
| 1.4.3 Claude Cahun: El misterio de la identidad | 60 |
| 1.4.4 Cindy Sherman: baile de disfraces | 62 |
| 1.4.5 Orlan: autorretrato mutante | 65 |
| CAPÍTULO 2 | |
| NARRATIVAS EXISTENCIALES | 69 |
| 2.1 Frida Kahlo: cuerpo mutilado | 70 |
| 2.1.1 El accidente. Primeros autorretratos | 70 |
| 2.1.2 La maternidad y el aborto como tragedia | 72 |
| 2.1.3 La expresión del dolor ante la relación turbulenta con Diego Rivera | 83 |
| 2.1.4 El cuerpo roto | 93 |
| 2.1.5 La muerte | 100 |
| 2.2 La anticipación de la tragedia en la obra de Francesca Woodman | 104 |
| 2.2.1 Autorretrato entre tinieblas | 104 |
| 2.2.2 Eros y Tánatos | 116 |
| 2.2.3 Francesca Woodman y Ana Mendieta. Autorretrato y mimesis con la naturaleza. | 119 |
| 2.2.4 Hans Bellmer y Unica Zürn: coincidencias con la obra de Francesca Woodman | 123 |

| | |
|--|------------|
| CAPÍTULO 3 | |
| AUTORRETRATO EXTREMO | 129 |
| 3.1 Deconstrucción del rostro y últimos autorretratos | 129 |
| 3.1.1 Ensor, Munch, Matisse y Klee: la muerte como compañía o la angustia de vivir | 131 |
| 3.1.2 Helene Schjerfbeck: desvanecimiento del rostro | 141 |
| 3.2 Autorretrato al límite | 144 |
| 3.2.1 David Nebreda: el autorretrato hecho penitencia | 144 |
| 3.2.2 Jan Bas Ader y Abel Azcona: la performance llevada al límite | 151 |
| 3.3 Cartografiando el dolor a través de la fotografía | 156 |
| 3.3.1 Hanna Wilke, Jo Spence, Matuschka, Kerry Mansfield: la enfermedad frente a la cámara | 156 |
| 3.3.2 Fototerapia: Carlos Canal y Cristina Núñez | 170 |
| 3.3.3 Documentando la muerte: Pedro Meyer y Bill Viola | 187 |
| | |
| CAPÍTULO 4 | |
| HILANDO EL DUELO | 195 |
| 4.1 Louise Bourgeois: pervivencia de Aracne | 198 |
| 4.2 Dorothea Tanning: canapé para los días de lluvia | 204 |
| 4.3 Annette Messager: las quimeras de mi cuerpo | 207 |
| 4.4 Tracey Emin: secretos bordados | 216 |
| 4.5 Arañas salvajes: tejiendo espacios, cuerpos y máscaras | 221 |
| 4.6 Chantal Maillard y Francisco Umbral: hilos mentales | 230 |
| 4.7 Judith Scott, Madge Gill, Josefa Tolrà: autorretrato del alma | 240 |
| 4.8 Un acercamiento personal al autorretrato: diario íntimo | 268 |
| | |
| CONCLUSIONES | 281 |
| | |
| BIBLIOGRAFÍA | 289 |
| | |
| ANEXO 1 | |
| ENTREVISTA A CARLOS CANAL | 307 |
| | |
| ANEXO 2 | |
| PROPUESTA ARTÍSTICA EN EL HOSPITAL SAN CECILIO DE GRANADA | 313 |

Agradecimientos

Agradezco la paciencia, apoyo y dedicación a la directora de esta tesis, la Dra. Theótima Amo Sáez, por su orientación y consejos siempre acertados. Gracias por creer desde el primer momento en este trabajo de investigación. A ella se debe todo lo mejor de este proyecto.

A Carlos Canal por aceptar ser entrevistado y facilitarme material de su trabajo para completar esta investigación.

A María Rosa Colombo por permitirme acceder a la unidad de Psiquiatría del Hospital San Cecilio de Granada para poder realizar la experiencia artística con las personas que estaban ingresadas.

A mis padres, Manuel y Teresa, a mis hermanos, Ana y Germán, que junto a mi preciosa familia, Bernat y Uriel, me han ayudado siempre y en todo momento. Sin vuestra comprensión y paciencia este trabajo no hubiera sido posible.

A mi gran amiga Marisa López Rodríguez, por ser mi apoyo diario y constante, por compartir tantas horas de trabajo y tesón desde la distancia. Porque junto a ti todo es más fácil.

A mi querida Ana Rodríguez Fernández, por estar siempre dispuesta a compartir sus conocimientos de arteterapia conmigo.

Introducción

“Partiendo de la base de que toda obra de arte implícitamente es un autorretrato por lo que tiene de reflejo de la personalidad del autor, vamos a pasar a ver algunas consideraciones sobre aquél.”¹

Según el Diccionario de la lengua española, estas son las definiciones para los términos sobre los que pivota nuestro estudio²:

autorretrato

De *auto-* y *retrato*.

1. m. Retrato de una persona hecho por ella misma.

dolor

Del lat. *dolor*, *-ōris*.

1. m. Sensación molesta y aflictiva de una parte del cuerpo por causa interior o exterior..

2. Sentimiento de pena y congoja.

Etimológicamente, el término retrato proviene del latín *retractus*, que es el participio del verbo *retrahere* (“hacer volver atrás”, “reducir”, “abreviar”, convertir algo en otra cosa y sacarlo de nuevo a la luz, hacerlo revivir).

Así, el autorretrato es la creación de una obra, ya sea fotografía, pintura, dibujo o escultura en la que el artista representa su propia imagen. Partiendo del significado etimológico del término, ese será un punto básico de nuestra investigación: cómo el artista se observa, interna y externamente, se trabaja, se transforma, y resurge convertido en algo diferente, algo que le puede ayudar de algún modo, ya sea terapéuticamente o psicológicamente, a la vez que se muestra ante el espectador.

Desde hace mucho tiempo el ser humano se ha sentido atraído por su autorrepresentación. La propia imagen, el autoconocimiento físico y psíquico, el reflejo, la aceptación del yo, la apariencia y la búsqueda de uno mismo son respuestas que siempre han preocupado al individuo.

1 PÉREZ, Gerardo. *El autorretrato como expresión de la personalidad del artista*. Citado en: BARGALLÓ, Juan. *Identidad y alteridad: Aproximación al tema del doble*. Sevilla: Ediciones Alfar. 2012 p. 289.

2 Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed. Madrid: Espasa, 2014

Desde tiempos inmemoriales se ha tenido la necesidad de encontrar respuestas al respecto.

Actualmente con el uso de las nuevas tecnologías, *smartphones* y redes sociales, el uso del autorretrato, denominado para estos casos *selfie*, es un acto cotidiano con el que no se deja de llenar de imágenes la sociedad tecnológica del siglo XXI. La fotografía está al alcance de todos y cada uno de los que dispongamos de un teléfono móvil con cámara fotográfica. Esto ha provocado que la imagen, así como nuestra vida cotidiana, se conviertan en un acto público.

Pero hasta hace no muchos años, el autorretrato ha sido una práctica que solamente ha correspondido a los artistas. Ellos eran los únicos que tenían acceso a los materiales necesarios para su realización, ya que las cámaras de fotos y las habilidades artísticas no estaban al alcance de todos.

“Históricamente el autorretrato se ha definido o entendido como una representación de las emociones, una expresión externa de los sentimientos internos, un penetrante auto-análisis y una auto contemplación que podrían otorgar inmortalidad al artista”.³

Por otro lado, podemos considerar que el autorretrato no es sólo la representación física del artista, sino que detrás de éste hay algo más. No sólo contemplamos el doble del artista, sino también en algunas ocasiones podemos encontrar una proyección de lo que al artista le gustaría ser, una teatralización o incluso una fantasía de cómo quisiera ser. Precisamente esto es lo que nos dice la etimología: volver a sacar, revivir el yo, proyectar algo nuevo, elaborado desde dentro.

A la vez, el arte se ha considerado un medio de expresión de los sentimientos, entre los cuales el dolor y el sufrimiento aparecen ampliamente representados.

“Alter ego”, “doble”, “espejismo”, “reflejo”, son palabras que analizaremos en este trabajo de investigación. Nos centraremos en el autorretrato y en el dolor, en esos momentos en los que el individuo ha necesitado echar mano del arte para poder canalizar aquellas situaciones y vivencias con las que no ha podido lidiar fácilmente, para poder aceptarlas, asimilarlas e intentar paliarlas de algún modo.

De esta manera, aparte de los autorretratos que a lo largo de la Historia del Arte han sido más conocidos, centraremos buena parte de la inves-

3 Texto original inglés. Traducción propia: “Historically the self-portrait has been defined or understood as representation of emotions, an outward expression of inner feeling, penetrating self analysis and self contemplation that might bestow an immortality of sorts upon the artist” BRIGH, Susan. *Autofocus, the self-portrait in Contemporary Photography*. London: Thames and Hudson. 2008 p. 8

tigación en la importancia de la vertiente terapéutica del arte. Consideramos que la función terapéutica es una de las más importantes que se desprenden del trabajo con la autoimagen, y más adelante, veremos cómo en la actualidad se está incorporando a campos como la medicina y la terapia.

De la conjunción de estos dos aspectos, el autorretrato y la expresión del dolor en el arte, surge la necesidad de este estudio. Ambos son temas que tienen al individuo como eje principal, y es a partir de la unión de algo interno (el dolor, ya sea de tipo físico o psíquico) con algo externo (la autorrepresentación), que surge nuestro objeto de estudio.

El autorretrato ha sido uno de los ejes de la representación del artista, el autoconocimiento a través del arte ha sido una constante en todas las épocas, y un tema sumamente importante para el ser humano, ya que a partir de esta idea de conocimiento de uno mismo se han proyectado otro tipo de conocimientos, tanto en el plano físico como en la relación con lo que nos rodea.

Es importante entender el propio cuerpo representado por el artista como objeto con el que trabajar a través de su obra, como una prolongación tanto de las necesidades físicas como de las psicológicas, y como herramienta para investigar y aprender, eso es, como medio y como fin en si mismo.

Los artistas que forman parte de esta investigación han sido escogidos principalmente por una cuestión de sintonía con mi propia obra.

Este trabajo de investigación nace de una necesidad personal de realizar una búsqueda y reflexión sobre un tema que desde mis primeros inicios como estudiante de Bellas Artes han formado parte de mi carrera y de mis intereses como artista. Este trabajo de investigación ha ayudado a recopilar, organizar y dar luz a una búsqueda de muchos años que ahora tiene un sentido más completo.

Objetivos

En este trabajo de investigación pretendemos llegar a una serie de objetivos:

Reflexionar sobre distintas modalidades y estéticas de representación del propio cuerpo en distintas épocas históricas y a través de distintos medios de expresión, principalmente en las artes plásticas.

Entender el cuerpo como un elemento más de las construcciones culturales y de los valores simbólicos con que intentamos organizar el mundo, y como herramienta para desenvolvernos en él.

Reflexionar sobre los límites del autorretrato, y a la vez buscar cuáles pueden llegar a ser las nuevas formas de autorrepresentación.

Demostrar cómo los diferentes aspectos del dolor, tanto físico como psicológico o existencial, pueden actuar como detonantes del acto creativo.

Analizar cómo el autorretrato puede ayudar a ordenar las emociones, canalizando el dolor, para poder superar situaciones dramáticas a las que el ser humano se enfrenta.

Apuntar cómo se ha visto plasmado el autorretrato en otros medios, y cómo a través de ellos se ha contribuido a afianzar y reforzar la pervivencia de mitos universales en el imaginario colectivo.

Hipótesis

Partiendo de las diferentes definiciones de lo que es autorretrato, desarrollamos nuestra propia investigación y reflexión que nos lleva a una redefinición de ese concepto con una mirada más amplia, que abarca visiones al límite de lo establecido, a partir de la obra de artistas arriesgados que fuerzan los límites de lo común.

No sólo nos interesa el autorretrato propiamente dicho en el que aparece representada la imagen del artista como si de una foto de carnet se tratara, sino también aquél que se nos muestra mediante las partes del cuerpo, las imágenes en movimiento, filmaciones, escritos, etc.

Consideramos que el concepto generalizado de “autorretrato” es limitado, y que hay experiencias, más allá de esos límites, que nos dan una nueva visión sobre ese concepto.

Analizaremos cómo a través del autorretrato, como forma de autococonocimiento, el artista es capaz de enfrentarse a sus miedos, y expresar las emociones más puras e irracionales, para poder trascender la realidad a la que se enfrenta.

Metodología

El proceso que se ha seguido en la elaboración de este estudio ha sido el siguiente:

Recopilación de material sobre el autorretrato a través de las diversas fuentes disponibles: bibliotecas, hemerotecas, Internet, documentación audiovisual.

Ordenación de los temas a tratar por autores, y la relación entre ellos o las diferentes obras si la hubiera.

Estudio del material recopilado: observación y análisis de textos y obras de los artistas elegidos por temática; estudio y comparación de las obras de los autores y textos de los mismos.

Extracción de conclusiones: observación del resultado y conclusión con premisas que aporten luz al estudio.

En este proyecto de investigación se ha seguido una forma de proceder basada en la investigación sobre el tema del autorretrato a través de la bibliografía recomendada, y a través de la consulta de la bibliografía citada en esos mismos libros.

Los artistas han utilizado no solamente la pintura, sino también el resto de las artes, para plasmar sus emociones en forma de autoobservación. Es por eso que en este trabajo incluiremos fragmentos literarios que nos ayuden a contextualizar cada uno de los apartados y que nos ayuden a documentar la investigación.

Cabe citar Internet como otro de los medios usado para la documentación de este trabajo y para la búsqueda de muchas de las imágenes que sirven de apoyo e ilustración del texto. También se han empleado algunas fuentes audiovisuales como se indica en la bibliografía.

Una vez recopilada la información base para el estudio, y después del análisis exhaustivo de los datos, así como de una reflexión en profundidad, se ha determinado organizar el trabajo en cuatro apartados principales. También es importante apuntar que la riqueza de las obras de los artistas a tratar nos ha llevado a organizar nuestro trabajo de investigación por diversas temáticas, no por cronología y a partir de éstas hemos ido hablando de los artistas y obras que hemos ido relacionando con ellas.

Se ha organizado la estructura general de este trabajo comenzando por un recorrido a través de la Historia del Arte para buscar los orígenes del autorretrato, para analizar posteriormente los artistas pioneros en utilizar su imagen como forma de expresión. De esta forma hemos ido analizando la parte más genérica del autorretrato, pasando por aquellos artistas que comienzan a trabajar este género y que expresan en su obra sus angustias, problemas y pesadillas, para centrarnos posteriormente en lo que sería la definición de autorretrato y los primeros artistas que han trabajado su autorretrato como manera de canalizar su dolor, y los artistas que también lo hacen pero de una forma más subjetiva y simbólica. Hemos dividido los capítulos de la siguiente manera:

Capítulo 1: El autorretrato y el espejo

En este capítulo hemos realizado un breve recorrido histórico a través de las primeras representaciones artísticas en las que aparece el autorretrato, hasta llegar a Rembrandt, y a partir de este artista vamos acercándonos al tema central de nuestra investigación, que es el autorretrato como canalizador del dolor, acercándonos a la obra de Van Gogh, Edvard Much, Egon Schiele, Leon Spilliaert, artistas que hemos considerado importantes desde el punto de vista de la representación del dolor y de la enfermedad en la Historia del Arte.

En la parte de este capítulo titulada *Otredad, alter ego y doble*, se pasará a introducir la importancia de la fotografía y cómo su descubrimiento fue un elemento fundamental para el autorretrato y la propia imagen. Después de hablar del comienzo de la fotografía y sus influencias en los artistas que comenzaron a realizar sus primeros autorretratos a través de la cámara, nos centramos en la Condesa de Castiglione, Claude Cahun, Cindy Sherman y Orlan, como artistas que han trabajado el doble y la identidad. Partiendo del tema del doble (presente en la mitología, la literatura, el cine y todo el arte en general), estudiamos cómo diferentes artistas han desdoblado su Yo para auto-observarse, creando un alter-ego, o un doble de sí mismos y de este modo hacer una búsqueda sobre la identidad del propio yo.

Capítulo 2: Narrativas existenciales

En este apartado, el tronco fundamental de la investigación y análisis es la obra de Frida Kahlo, que actúa como eje vertebrador alrededor del cual se introduce el análisis de la obra de otros artistas, con la cual se relaciona. En cuanto a Frida, se analizan sus autorretratos, así como los elementos simbólicos que en ellos aparecen. Este apartado se divide en las distintas formas de dolor que sufrió Frida Kahlo a lo largo de su vida: Los abortos, la turbulenta relación con Diego Rivera y su gran dolor físico por sus numerosas operaciones. Asimismo relacionamos la obra de Frida Kahlo con otros artistas que también han trabajado la temática de la maternidad.

También se hablará en este capítulo de la obra de Francesca Woodman, analizando algunas de sus fotografías y relacionándolas con otros artistas que a través de su obra fotográfica también trabajaban con la autorrepresentación.

Capítulo 3: Autorretrato extremo

El análisis de multitud de autorretratos nos ha llevado a considerar la posibilidad de incluir este apartado, debido a la constatación de que la muerte aparece, de forma más o menos evidente, en muchas de las obras observadas. La necesidad, a lo largo de toda la historia, de la permanencia del Yo después de la muerte encuentra en el autorretrato una vía de salvación, una herramienta perfecta que puede ayudar a mitigar la ansiedad provocada por la evidencia del fin último. Veremos cómo

varios artistas se han retratado poco antes de morir, y qué elementos comunes podemos encontrar en ese conjunto de obras.

También se analizará la obra de David Nebreda, Abel Azcona y Jan Bas Ader por su carácter transgresor llevando al límite su cuerpo para después realizar fotografías que lo exponen. Por otro lado el trabajo de Hanna Wilke, Jo Spence, Kerry Mansfield, Matuskha, quienes para enfrentarse al cáncer nos muestran cómo al exponer su cuerpo a través de la fotografía, este hecho les ha ayudado, o ayudó en su momento para aceptar su enfermedad.

Asimismo, destacaremos el trabajo realizado por el médico y fotógrafo Carlos Canal, quien está realizando como ayuda a sus pacientes de leucemia en el hospital sesiones de fototerapia, y actualmente también realiza cursos y talleres exponiendo las evidencias de la fototerapia. También así lo afirma la fotógrafa Cristina Núñez, quien declara que la fotografía la ayudó a salir del mundo de las drogas. Nos adentramos en la exploración de los límites que puede llegar a tener el género del autorretrato. Como veremos, estos artistas utilizan la situación extrema de sus cuerpos como “excusa” para desarrollar su discurso artístico y personal.

Incluiremos en este capítulo trabajos como el de Pedro Meyer, Bill Viola y Miyako Ishiuchi, a quienes la documentación de la enfermedad y la muerte de sus padres, les sirvió para intentar asimilar la pérdida de sus seres queridos.

Capítulo 4: Hilando el duelo

En este capítulo desarrollaremos la parte más subjetiva de este trabajo de investigación, ya que en él hablaremos de los artistas que desde nuestro punto de vista trabajan el autorretrato de una forma simbólica, porque a través de una obra claramente autobiográfica hablan de ellos mismos expresando aquellas situaciones que para ellos han podido ser traumáticas. El hilo será el nexo de unión, ya que de una forma o de otra estos artistas trabajan en alguna de sus creaciones utilizando este material, que a su vez se relaciona con uno de los materiales con los que se realiza mi obra personal, de la que también hablaremos en este capítulo, en relación con aquellos artistas que han sido clara influencia en mi obra.



FIG.1 Helen Chadwick: *Mirror* (1985). Instalación.

Capítulo 1

El autorretrato y el espejo

“Todo pintor se pinta a si mismo.”
—Cosme De Medici

1.1 Primeros autorretratos. El yo como centro de la historia

“Puedes tomar un espejo y hacerlo girar hacia todos los lados: pronto crearás el sol y los astros del cielo. Tú mismo y los demás animales, y los muebles y las plantas, todos los objetos que acabo de mencionar. Sí, unos objetos aparentes sin ninguna realidad.”¹

Es imposible hablar del autorretrato sin tener en cuenta al espejo como elemento de igual importancia que el sujeto a representar. El espejo es el que nos devuelve nuestra imagen, además de mil y una preguntas. Aunque ahora es un objeto cotidiano al que no se le da mayor importancia, no siempre ha sido así.

A lo largo de la historia surgen cientos de preguntas con respecto al retrato, y como no, al autorretrato. ¿Comenzaron estos con la invención del espejo? Si existió el autorretrato, también debía existir el espejo, fiel e inseparable amigo del autoconocimiento. Al pensar en el espejo y cuestionarnos su necesidad para realizar un autorretrato, no podemos dejar de preguntarnos cuál es el origen de este objeto que hoy forma parte de nuestra cotidianeidad.

Los primeros espejos fueron utilizados en las civilizaciones egipcia, griega, etrusca y romana, que fabricaron espejos de metal utilizando una aleación de cobre y estaño (el bronce) aplicada en forma de fina capa para evitar su oxidación.² Aunque en la Antigüedad ya se buscaban estrategias para poder encontrarse con la propia imagen, a través de piedras, reflejos en el agua, etc.

1 Platon. *La republica* (X, 596) Citado en MELCHIOR BONNET, Sabine. *Historia del Espejo*. Barcelona: Herder. 1996 p. 122

2 MELCHIOR BONNET, Sabine. *Historia del Espejo*. Barcelona: Herder. 1996 p. 24

“La imagen, que en la Antigüedad tuvo como fin rescatar el alma de la muerte y del olvido, devolviéndoles un cuerpo imperecedero, ha acabado por ser la exposición de la condición fugaz y terminal del hombre contemporáneo”.³

Estas palabras nos llevan a pensar en la necesidad del hombre de reproducir imágenes que le hagan la función de espejo cuando el sujeto no se encuentra presente, sea por ausencia o por pérdida. La muerte y la ausencia, son, han sido y serán hechos que en todos los tiempos han creado dolor en la existencia humana. Es por esto, que la representación de la propia imagen, ya en la Antigüedad también era una incógnita.

No se han encontrado muchos datos de cuáles son los primeros autorretratos de la Historia. En Egipto se conoce que hubo un escultor jefe, de nombre Bak, que realizó el que se considera primer autorretrato documentado de la historia sobre el 1350 a.C. Fue muy importante en su época, ya que trabajó bajo las órdenes de Akhenatón (Amenofis IV).

En el *Autorretrato con su esposa Taheret* se nos muestra a la pareja bellamente reproducida. La figura femenina, Taheret, esposa de Bak, le pasa el brazo por encima, que puede verse sobre su hombro. Ella, con vestido hasta los pies, contrasta con él, representado con abultado vientre y pecho, haciéndonos dudar por un momento de cuál es la figura femenina y cuál la masculina. Posiblemente estos atributos físicos serían un signo de poder y riqueza para representarse de este modo.

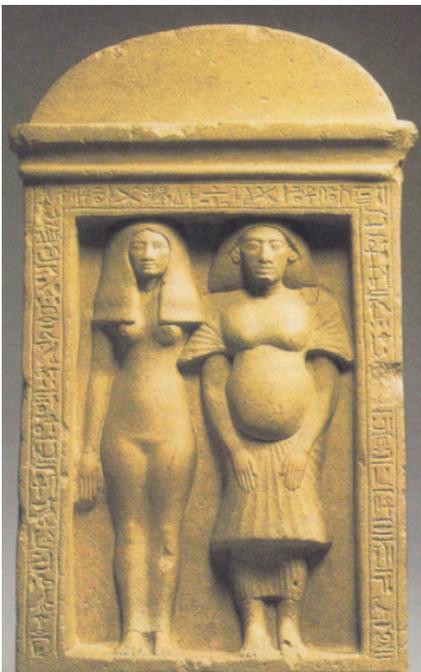


Fig. 2 *Autorretrato con su esposa Taheret* (c.1353-1336 AC) cuarcita. Museo Egipcio de Berlín.

Por otro lado no podemos dejar de comentar la importancia de los retratos funerarios de El Fayum (siglos I y II d.C.). La necesidad de supervivencia del ser humano no es algo actual, ya en la Antigüedad se utilizaron estos retratos fúnebres que acompañan al difunto y que nos miran desde un lugar neutro que no sería la muerte ni la vida. “Emplear imágenes, representar, imitar, no consiste en hacer acto de presencia, dotar de derecho a la presencia en acto, es al contrario, imitar la presencia, hacer como si lo ausente estuviese allí”.⁴ También tuvieron su importancia las máscaras funerarias: “así a través de la pervivencia de la imagen el representado seguía estando presente de algún modo”.⁵

¿Podrían considerarse estas primeras obras funerarias una forma de representar el dolor ante la ausencia de los antepasados? ¿Podríamos estar ante los primeros instrumentos paliativos del dolor para atravesar la fase del duelo?⁶

3 AZARA, Pedro. *El ojo y la sombra: una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona: Gustavo Gili. 2002 p. 134

4 BAYLLY, Jean Christophe. *La llamada muda. Los retratos de El Fayum*. Trad. Alberto Ruiz de Samaniego. Madrid: Akal. 2001 p. 80

5 ALTUNA, Belén, *Una historia moral del rostro*. Valencia: Pre-Textos. 2010 p. 51

6 Estos primeros retratos funerarios podrían ser los que dieron paso a las fotografías post mortem, práctica que se consideraba una parte más del rito funerario de la época. Comenzó poco después de los inicios de la fotografía, en Francia, en 1839. Estas foto-

Si hemos de pensar en cuáles son las primeras imágenes del reflejo y el espejo que se nos vienen a la cabeza, no podemos evitar pensar en el mito de Narciso, quien se enamoró de sí mismo al verse reflejado en el agua.

Sabine Melchior-Bonnet explica maravillosamente en su libro *Historia del Espejo* cuáles son las primeras especulaciones sobre la imagen, en relación con Platón y Homero, así como la existencia mágica de la imagen en la Grecia Antigua:

“Las especulaciones sobre la imagen del espejo tienen su origen en Platón. Antes de él, el reflejo era considerado una forma animada y viviente, aquel doble que, desde el fondo de las aguas atrajo a Narciso. En efecto, en su origen, este mito puede ser considerado como una creencia arcaica en la existencia de un doble, o del alma al tomar forma, tal como pone en manifiesto la etnología a través de numerosos ejemplos, extraídos tanto de las culturas primitivas como de nuestro días. Homero atribuye al hombre una doble existencia: la primera tiene lugar a través de su manifestación corporal sensible; la segunda, a través de su imagen visible, que la muerte liberará (Odisea XI, 495; XII,222) Así pues, Narciso pudo creer en la presencia de un ser vivo en el fondo de las aguas, irrupción de su espíritu o de su doble. Su confusión no es tan sorprendente como parece y, de hecho, en numerosos folclores encontramos historias similares. En la Grecia Antigua, se consideraba que contemplar el propio reflejo podía ocasionar la muerte, pues el reflejo aprisiona el alma. Sólo a partir de un determinado momento de la Grecia Clásica, la imagen pierde su existencia mágica y adquiere el estatuto de réplica o apariencia.”⁷

Ante esto, nos preguntamos si los grandes escultores griegos también se autorrepresentarían como dioses, de manera inconsciente, como anuncian las palabras de Cosme de Medici con las que hemos comenzado este capítulo: “Todo pintor se pinta a sí mismo”. Se dice que Fidias hizo uno de los primeros autorretratos, trazando las líneas de su propio rostro sobre el escudo de Minerva. En el libro *Plutarco y el Arte de la Atenas Hegemonónica*, Fernando A. Marín Valdés habla al respecto de este suceso:

“(…) Reproducida sobre la cara convexa del escudo, es posible que incluso se buscara un vínculo de analogía, una identificación implícita entre el dirigente y el héroe fundador, lo que sería juzgado por los atenienses como un acto de soberbia e irreverencia: cincelado a los pies de la imagen sagrada, aquel retrato de todo heroico, asimilado a la imagen del monarca legendario, identificable por todos cuantos

graffias no eran consideradas morbosas, sino que desempeñaban la función de culto a la memoria o demostración del fallecimiento del difunto.

7 MELCHIOR BONNET, Sabine. *Historia del Espejo*. Barcelona: Herder. 1996 p. 121

contemplaban la estatua con la efigie del dirigente, confirmarían cómo las reiteradas sospechas de impiedad que se cernían sobre Pericles y su círculo de colaboradores no eran infundadas. Como es obvio, la indignación y la censura pública habría alcanzado también a Fidias, y no sólo en tanto que ejecutor del retrato de Pericles, pues, a decir del queronense, el escultor se efigió en el escudo conjuntamente con el estratega representado como “un viejo calvo que levantaba con ambas manos una piedra”. De este modo, la imagen reconocible de Fidias, se supondría el primer autorretrato de la historia, y con ello el testimonio de su pericia artística, del poder demiurgico de un nuevo Dédalo, irrumpía en una representación mítica destinada a exaltar la grandeza y el heroísmo de Atenas.(...) “Los escultores quieren que se hable de ellos después de la muerte. Es por esto por lo que Fidias grabó su efigie sobre el escudo de Minerva, porque le estaba prohibido inscribir su nombre sobre la estatua.” Cic. Tusc. 1.15.34 (...) Es cierto que la historicidad del autorretrato resulta dudosa (ninguna fuente literaria de los siglos V y IV a. De C. lo menciona y ni Plinio ni Pausanias lo recogen cuando se ocupan del escudo de la Pártenos) y que debe obedecer a una elaboración legendaria bien posterior al tiempo de Fidias. Mas en la narración plutarquea no debe descartarse por entero un trasfondo de verdad, adulterado por el paso de los siglos. Si bien limitados y alejados en el tiempo, existen indicios tanto materiales como literarios de que la efigie a la que se refiere Plutarco aparecía cincelada sobre el coloso.”⁸

Finalmente no queda claro si sería Fidias quien realizó ese primer autorretrato que se le atribuye en el texto, o si habrá quedado todo en una leyenda, que ha cumplido el propósito buscado por el artista, “que se hable de ellos después de su muerte”. Al final quedará todo en un misterio, que no deja de ser enigmático, ya que nunca podremos averiguarlo.

En la Edad Media, la mujer podía tener su oficio como pintora de manera anónima en los conventos. Según Mercedes Valdivieso, en su artículo *El autorretrato femenino*⁹, se conoce que uno de los autorretratos más antiguos data del siglo XII.

En una miniatura perteneciente a la obra de Giovanni Boccaccio, *Mulieribus Claris*¹⁰, podemos encontrar una de las referencias gráficas repre-

8 MARÍN VALDES, Fernando A. *Plutarco y el Arte de la Atenas Hegemonónica*. Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2008 pp. 337-338-339

9 VALDIVIESO, Mercedes, *El autorretrato femenino en la historia de occidente*. En: VILANOVA, Mercedes (comp.) *Pensar las diferencias*. Barcelona: Universitat de Barcelona, Seminario Interdisciplinar mujeres y sociedad. Institut Català de la Dona. 1994 p.97

10 Esta traducción del *De mulieribus claris*, editada en Zaragoza, con el título *De las ilustres mujeres en romance*, en 1494, es la primera traducción, publicada en España de una obra de Boccaccio (publicado por primera vez en 1374, y conservado en la Biblioteca Nacional de Francia en París, se compone por ciento seis biografías de mujeres de renombre de la época). DIAZ-CORRALEJO, Violeta. *La traducción castellana del De Mulieribus Claris*. Cuadernos de Filología Italiana 2001, n° extraordinario: pp. 241-261

sentativas de Marcia (Iaia Cyzicena), famosa retratista del siglo I a.C. que vivió en Roma.¹¹

La imagen muestra a la pintora romana, ataviada con ropa de estilo gótico y representada pintándose y a su vez reflejada en un pequeño espejo que sostiene con su mano izquierda.¹² Podemos ver la importancia de esta enigmática representación de las tres imágenes que juntas forman y representan a esta mujer, a la que nosotros vemos de espaldas. Y es a través del espejo y de su autorrepresentación como podemos intuir su rostro. La aparición del espejo, representado como una parte imprescindible de la obra, fue durante cientos de años un objeto extraño que no estaba al alcance de todos y al que se le atribuían efectos mágicos.



Fig. 3 Ilustración del siglo XV perteneciente a la obra *Mulieribus Claris* de Giovanni Boccaccio. Colección de la Biblioteca Nacional de Francia.

11 Plinio el Viejo escribe en el libro XXV que pintó su imagen con la ayuda de un espejo: “Iaia Cyzicena, perpetua virgo, Marci Varronis iuventa Romae et penicillo pinxit et cestro in ebore imagines milerum maxime et Neapoli anum in grandi tabula, suam quoque imaginem ad speculum” VALDIVIESO, Mercedes, *El autorretrato femenino en la historia de occidente*. En: VILANOVA, Mercedes (comp.) *Pensar las diferencias*. Barcelona: Universitat de Barcelona, Seminario Interdisciplinar mujeres y sociedad. Institut Català de la Dona. 1994

12 Esta imagen nos hace pensar en el autorretrato de Johannes Gump, quien se autorrepresentó en 1646 frente a dos espejos, pudiendo ver tres imágenes diferentes del artista. Su espalda, el lienzo con su autorretrato y el espejo donde está reflejado.

El espejo se convierte inevitablemente en el compañero inseparable del artista que intenta autorretratarse, objeto que devolverá la imagen buscada o en su defecto nos mostrará algo muy diferente a lo esperado.

También cabe recordar la creencia que decía que el espejo aprisionaba el alma. Con motivo de una defunción, los espejos se tapaban con un manto y los recipientes llenos de agua se cubrían, por miedo a que el alma del difunto permaneciese cautiva en su interior. De ahí proviene el maleficio de los espejos rotos.¹³



FIG. 4 Autorretrato de Lorenzo Ghiberti en la Puerta del Paraíso.

Otra muestra de autorretrato en la que el pintor queda camuflado tras el reflejo del espejo es *El Matrimonio Arnolfini* (1434) de Jan van Eyck (Bélgica, 1393-1441), en el que el espejo, con un efecto de ojo de pez, parece reflejar a lo lejos la imagen del pintor, creando en ese discreto reflejo su autorretrato.

“En buena medida los autorretratos reflejan, con gran variedad de matices, la afirmación y el sacrificio de los artistas ante el mundo. Sin embargo, muchos de ellos reflejan asimismo la relación, más o menos interiorizada, del pintor con su pintura y a veces, globalmente con la pintura. La introspección del pintor, el análisis del proceso creativo se presta, desde el Renacimiento, al propio reflejo, sea mediante autorretratos directos sea por medio de presencias aparentemente marginales. Como en todos los autorretratos, el pintor es el héroe, si bien, en esta vertiente, mejor se podría hablar del “héroe en acción”. El taller, la paleta, el modelo se convierten ahora en fundamentales. También el juego de espejos lo es.”¹⁴



FIG. 5 Medallón con esmalte sobre cobre con el autorretrato de Jean Fouquet. Perteneciente al marco del Díptico de Melun. Museo del Louvre, París.

Será a partir del Renacimiento cuando los pintores salen del anonimato, y comienzan a autorrepresentarse camuflados dentro de sus propias obras, pasando desapercibidos en la mayoría de las ocasiones, y en otras utilizando su imagen como firma.

Pintores como Filippo Lippi (Florencia 1406-1469), el autorretrato de Lorenzo Ghiberti (1425-1452) en la Puerta del Paraíso, Sandro Botticelli (1445-1510), son algunos de los múltiples ejemplos que podríamos poner para ilustrar la forma en la que los artistas comenzaban a dejar atrás el anonimato y aparecían en sus obras.

Sin embargo, el primer autorretrato que se conoce en el que el artista no forma parte de una escena pictórica será el medallón de Jean Fouquet (Tours, hacia 1415-1477) pintado alrededor del 1452-1455.

Cabe destacar la obra de Albrecht Dürer (Alemania, 1471-1528), más conocido en lengua hispana como Alberto Durero, uno de los primeros

13 MELCHIOR BONNET, Sabine. *Historia del Espejo*. Barcelona: Herder. 1996 p. 121

14 ARGULLOL, Rafael, *Autorretrato refléjate a ti mismo*, Citado en: V.V.A.A. *El retrato*. Barcelona: Círculo de lectores. 2004 p. 51

autorretratistas esenciales. Representante del Renacimiento, en 1484, con trece años, realizó un autorretrato. En este dibujo ya se podía observar la perfección con la que dibujaba. En la parte superior escribió: “Aquí estoy, tengo trece años y así es como soy”.

En el documental *EGO: The Strange and Wonderful World of Self-portrait*, Laura Cumming hace unas interesantes reflexiones al respecto del autorretrato y los artistas que se representaron. Una parte importante de este documental es la dedicada a Durero. A continuación reproducimos un fragmento referido al autorretrato de Durero de 1500:

“Con todos los autorretratos está esa ilusión, que a veces sólo dura medio segundo, de que a quien estás mirando es a una persona real, antes de que esa persona se convirtiera en imagen. Con los autorretratos la afirmación va más allá, porque los dos son uno a la vez. El artista es la pintura. Creo que tienes ese sentimiento con esta pintura más que con otra. Durero ES su pintura. Creo que todos los autorretratos, independientemente de lo conseguidos que estén, revelan las verdades más íntimas sobre su autor. La evidencia de quienes eran, qué esperaban lograr, está justo en la imagen. La extrañeza de esta obra maestra es lo que sorprende antes que todo lo demás. ¿Qué revela sobre Durero? Durero escribía notas compulsivamente, registraba todo lo que veía en palabras e imágenes. Y una de las cosas que observó, era su propio ser cambiando a lo largo de los años.”¹⁵

Según Cumming, Durero tendría una importante capacidad observatoria, y esto lo aplicaba tanto a sí mismo como al mundo. Podría ser por esto por lo que comenzó a hacer sus autorretratos. El primer autorretrato pintado lo realizó a los veintidós años de edad. Durero utilizó su imagen también para el cuadro *Ecce Homo*, en el que se dibujó para crear los esbozos de este. Podríamos considerar que Durero fue pionero en crear sus autorretratos dándoles un lugar en el arte. También utilizó sus autorretratos para convertirse en otro personaje diferente a él mismo, como es el caso del *Autorretrato* de 1500, en el que se representa como Cristo.

15 CUMMING, Laura. *EGO: The Strange and Wonderful world of Self-portrait*. BBC. 2010 Traducción propia. Texto original en inglés: “With all portraits there’s this illusion, sometimes only last for a half second, that what you’re looking at is a real person, before that person reverts to an image. With self-portraits the claim goes further, because the two are one and the same. The artist is the picture. I think you have that sense, more powerfully with this painting than any other. Durer IS his picture. I believe all self-portraits, no matter how closed, give up innermost truths about their maker. Evidence of who they were, what they hoped to achieve, is right there in the picture. The strangeness of this masterpiece is what strikes first and last. So what does that reveal about Durer? Durer was a compulsive note taker, recording everything he saw in Word and image And one of the things he observed, was his own self changing over the years.”



FIG. 6 Durero proyectaba en sus autorretratos una imagen idealizada de sí mismo.



FIG. 7 *Autorretrato* (1500)

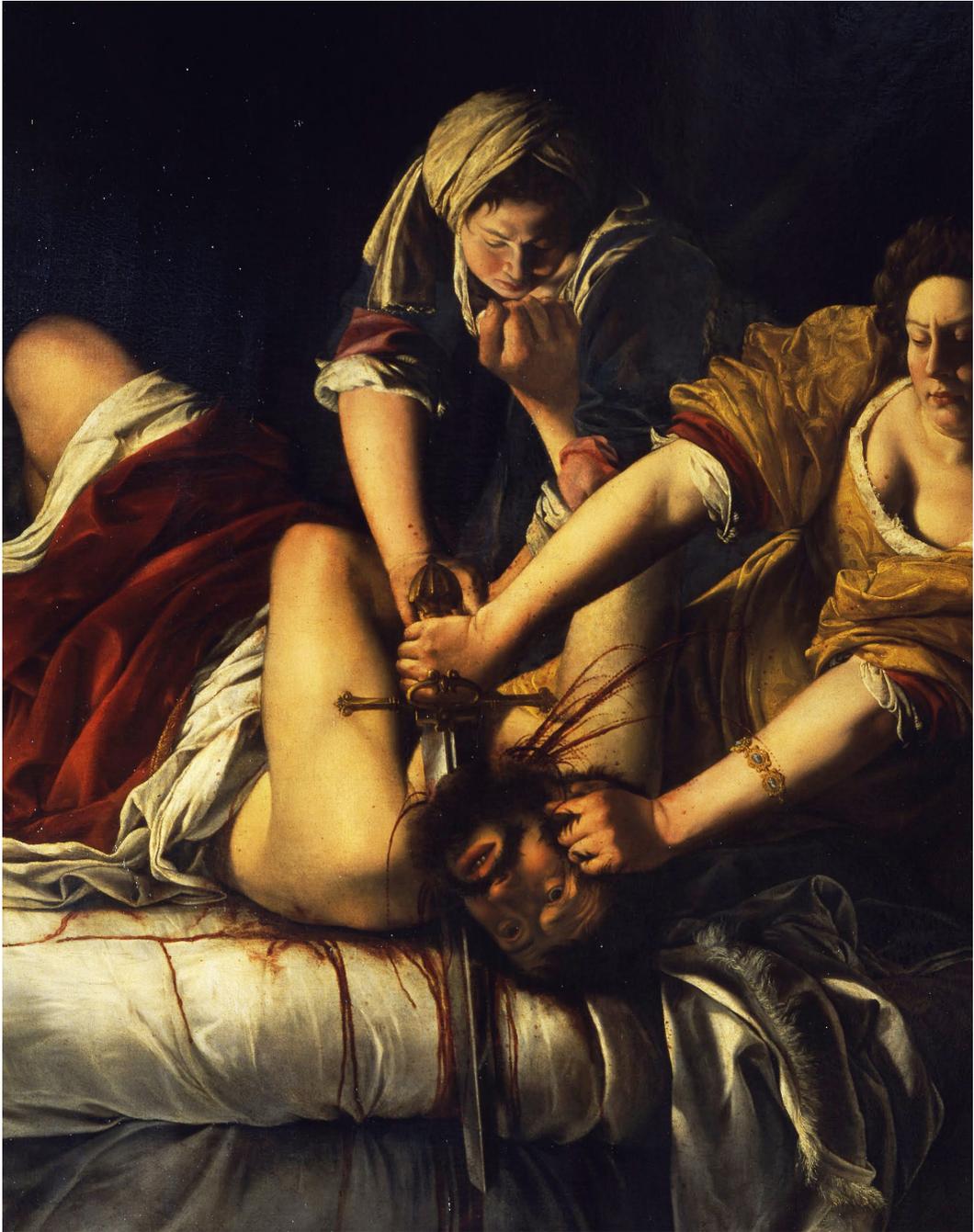


FIG. 8 Artemisia Lomi Gentileschi: *Judit decapitando a Holofernes* (1614-20). Óleo sobre lienzo, 199x162 cm. Galleria defli Uffizi, Florencia.

“Pero incluso para Durero, que se representaba a si mismo como un Cristo Sufriente, el hombre es autorretrato de Dios y el rostro de Dios autentifica el rostro del hombre.”¹⁶

El arte ha sido un canal como medio para el autoconocimiento. De este modo, el autorretrato se ha llegado a considerar un subgénero dentro del retrato, y ha contribuido a generar infinidad de cuestiones y estudios acerca de la necesidad del artista de representarse a si mismo.

Cabe mencionar a dos mujeres pintoras del siglo XVI quienes también exploraron en su obra el autorretrato como una de las vertientes importantes en su creación. Artemisia Lomi Gentileschi (Roma 1593-1654) y Sofonisba Anguissola (Cremona alrededor de 1530 - Palermo alrededor de 1625) quienes pese a la época en la que nacieron pudieron desarrollar su obra pictórica. En ella podemos encontrar numerosos autorretratos. Si bien la vida de Sofonisba no fue muy dramática, por el contrario Artemisia sufrió una violación por el propio maestro Tassi, al que su padre le había confiado su aprendizaje. En la Roma del siglo XVI una mujer soltera que no fuera virgen era considerada “mercancía dañada”, así que Tassi prometió casarse con ella, como se solía hacer en esa época, aunque finalmente no realizó su promesa, ya que ya estaba casado. Gentileschi realizó varios cuadros con la temática de Judith degollando a Holofernes. De la violencia que emana de ellos, se ha llegado a hablar también de que podría ser su forma de expresar este duro suceso en su vida, atribuyéndole a Judith su autorretrato y la cara de Holofernes a Tassi.

1.2 Una aproximación al autorretrato como canalizador del dolor

1.2.1 Rembrandt: el yo como caso de estudio

Se podría considerar que Rembrandt Harmenszoon van Rjin (1606-1669) fue el primer artista que realizó sus autorretratos como auto-estudio. Él no ocultaba el paso del tiempo, al contrario que Durero que parecía que nos mostraba su juventud y belleza. Rembrant se muestra tal y como es con el paso de los años. En sus autorretratos podemos ver un joven Rembrandt bien posicionado económicamente que muestra al espectador su situación. Asimismo, en sus más de 80 autorretratos, encontramos un Rembrandt diferente cada vez, que muestra desde muecas, hasta autorretratos de su juventud, y otros en los que parece que se disfraza y comienza a explorar los límites del alter ego, hasta el último autorretrato que realizó poco antes de fallecer. En él nos muestra sin ningún tipo de reservas su vejez, mirándonos. Podría ser este último autorretrato de Rembrandt el punto de partida de nuestro trabajo, ya

16 MELCHIOR BONNET, Sabine. *Historia del Espejo*. Barcelona: Herder. 1996 p.10

que podríamos considerar que es el primer artista que tiene una intencionalidad de autorrepresentarse y de crear una búsqueda del yo. Aunque según Laura Cumming hay algunos críticos de arte que no están de acuerdo con esta idea:

“Dicha conformidad es una decepción para los ojos modernos. No queremos que nuestro artista parezca el mismo. Nosotros no somos los mismos. De hecho, cambiamos todo el tiempo. Y es este sentido de la mutabilidad interior que define el trabajo de Rembrandt. La luz conductora del autorretrato. Acerca de las apariencias, Rembrandt es muy poco fiable. En más de 80 autorretratos sus ojos y el color de pelo cambia, su nariz crece y decrece. Pero en cuanto su yo interior nunca es fijo, alterado diariamente por la experiencia, (...) otros insisten en que esto no puede ser verdad, siglos antes de los románticos y Sigmund Freud. Es un debate que se adueñó de una gran exposición en 1999, en la Galería Nacional, cuando, por primera vez en la historia, se mostraron todos sus autorretratos. (...) Esa poderosa presencia de Rembrandt a tu alrededor y ese extraordinario sentido de no sólo una vida, sino del ser interior completo de un hombre, desplegándose ante tus ojos. Comenzó con el joven Rembrandt escondiéndose en las sombras. (...) A través de la exposición nos encontramos con él a la edad de 34 años, rico, ocupado en su estudio, con una reputación enorme e internacional, y él está usando la ropa opulenta del siglo anterior. Su pose es algo del pasado. Él se declara a sí mismo como uno de los viejos maestros. Una década más tarde, él está a punto de la bancarrota. Su esposa ha muerto, su tipo de pintura está empezando a pasar de moda. Está lleno de dolor. Pero su autorretrato nos dice “Todavía estoy aquí, en la oscuridad, estoy aún en pie.” Esta es una de las últimas pinturas de Rembrandt. Él tiene 63 años y en pocos meses estará muerto y enterrado en una tumba sin nombre.¹⁷

17 CUMMING, Laura *Ego: The Strange and Wonderful World of Self-Portraits* BBC 2010. Traducción propia. Texto original en inglés: “Such conformity is a disappointment to modern eyes. We don’t want our artist to look the same. We’re not the same. In fact we change all the time. And it’s this sense of inner mutability that defines the work of Rembrandt. Self-portraiture’s leading light. About appearances, Rembrandt is notoriously unreliable. In over 80 self-portraits his eyes and hair color change, his nose waxes and wanes. But as for his inner self never fixed, -altered daily by experience- these pictures are revelations. Or so seems to me, Others insist that this cannot be true, centuries before the romantics and Sigmund Freud. It’s a debate that hung over a tremendous exhibition in 1999, at the National Gallery, when, for the first time in history, the self-portraits were all brought together. I remember that show so well. This powerful presence of Rembrandt all around you and this extraordinary sense of not just a life, but a man’s whole inner being, unfolding before your very eyes. It began with the young Rembrandt hiding in the shadows. He’s not so easily pinned down, this guarded soul, though the painting is pure performance- a dazzling play of dark against light. Moving thought that show, you’d have encountered him here, at the age of 34. Rich, busy studio, a huge and international reputation, and he’s wearing the opulent clothes of the previous century. And the pose is also from the past. He’s declaring himself to be one of the old masters. A decade later, he is on the verge of bankruptcy- His wife has died, his kind of painting is beginning to go

En las pinturas de sus últimos días, a través de su imagen, vemos la profundidad de la obra de Rembrandt, nos muestra cómo se enfrenta al final de su vida. Cada autorretrato era una verdad, una fiel expresión de sí mismo, y aunque para muchos críticos los autorretratos de Rembrandt eran un producto para el mercado, porque en esa época no existía “el sentido del yo”, no se exploraba el yo interior. Lo cierto es que en su último autorretrato, nos enseña lo que es ser viejo, hinchado, cansado, los ojos hundidos, a través de una pincelada descuidada que en algunos lugares parece desvanecerse.

Es en este momento, cuando la muerte se intuye cercana, cuando el artista intenta salirse de sí mismo. Puede considerarse que la necesidad de representarse justo antes de morir, o cuando la muerte está cerca, crea un desdoblamiento, una necesidad de recordar el propio cuerpo, de acariciar lo que queda del tiempo que nos pertenece.

Comenta Proust acerca del fin de la vida:

“A cada pena más fuerte, sentimos una vena más que se abulta, que desarrolla sinuosidad mortal a lo largo de nuestra sien, bajo nuestros ojos. Y así se van haciendo poco a poco esas terribles caras descompuestas, esas caras del viejo Rembrandt, del viejo Beethoven, de quienes todo el mundo se burlaba. Y las bolsas de los ojos y las arrugas de la frente no serían nada si no hubiera el sufrimiento del corazón. Pero como las fuerzas pueden transformarse en otras fuerzas, como el ardor que permanece se torna luz y la electricidad del rayo puede fotografiar, como nuestro sordo dolor de corazón puede levantar por encima de ella, a la manera de un pabellón, la permanencia visible de una imagen a cada nueva pena, aceptemos el daño físico que nos causa a cambio del conocimiento espiritual que nos aporta; dejemos que se disgregue nuestro cuerpo, puesto que cada nueva parcela que se desprende de él, viene, esta vez luminosa y legible, a completarla a costa de sufri-

out of fashion. He's full of pain. But look at him. "I'm still here in the darkness, I'm still standing." This is one of Rembrandt's last paintings. He's 63 and in few months he will be dead and buried in an unmarked grave. It's the seventh age of man, really. He's returned to childhood, thought not, of course, as an artist.

But perfectly he sees and describes what it might be like to be at the end of your life.

Every self-portrait in the show convinced you that this was the truth about Rembrandt, the faithful expression of himself, but the curators completely disagreed. They insisted that a sense of self did not exist in Rembrandt's day, that artist didn't explore their inner selves, because they didn't have them. Rembrandt's self portraits were just product for the market, his personal stock in trade. When Rembrandt stepped to the mirror, he saw money. But I believe that paintings are their own form of evidence. Sure here, in his last days, Rembrandt is showing what it is like to be facing your end. Look at this one. It really teaches you what it's like to be old, to be puffy and worn, tired, your eyes sunken, maybe you're a little bit absurd to yourself. And all those lessons are there in the art, in the brushwork itself. It's veined and knotty, a bit haphazard, a bit gnarled, in some places it's fading. It's as if the painting itself were on its way out. Rembrandt's depth is not an illusion.”

mientos que otros más dotados no necesitan a hacerla más fuerte a medida que las emociones van desmenuzando nuestra vida, a sumarse a nuestra obra”.¹⁸

Oskar Kokoschka refleja así sus emociones ante el último autorretrato de Rembrandt (1606-1669):

“Quisiera hacer mención aquí de un autorretrato de Rembrandt, que se conserva en la National Gallery de Londres y está datado de 1669. Es el último autorretrato. Lo descubrí por primera vez en un día de invierno en Londres, en el que me encontraba al borde de la existencia. El cuadro me devolvió el valor necesario para enfrentarme de nuevo a la vida. Rembrandt padecía hidropesía, los ojos le lloraban y le fallaban con frecuencia. Pero, ¡Cómo supo observar en el espejo el fin de su vida! En un caso así, la objetividad intelectual de un artista plástico capaz de sacar el coeficiente final de una gran vida y plasmarlo en un cuadro, se transfiere al espectador. Esa capacidad de contemplar la propia descomposición, de verse a sí mismo como un ser vivo que se transforma en cadáver, como un ave desplumada en una naturaleza

18 PROUST, Marcel. *En busca del tiempo perdido (Vol. 7): El tiempo recobrado*. Madrid: Alianza. 1998 p. 257

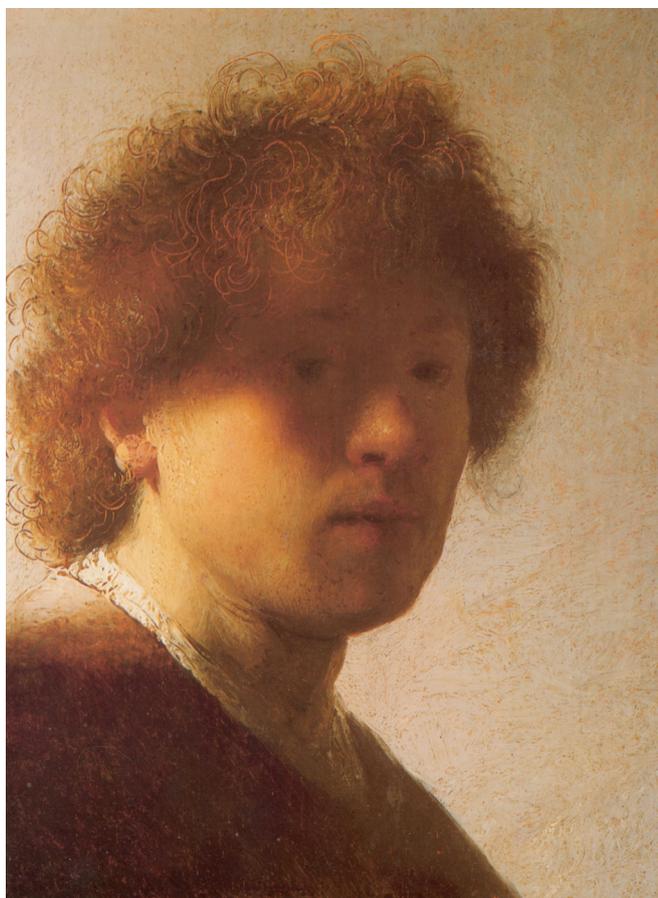


FIG. 9 Rembrandt: *Autorretrato como joven* (1628)

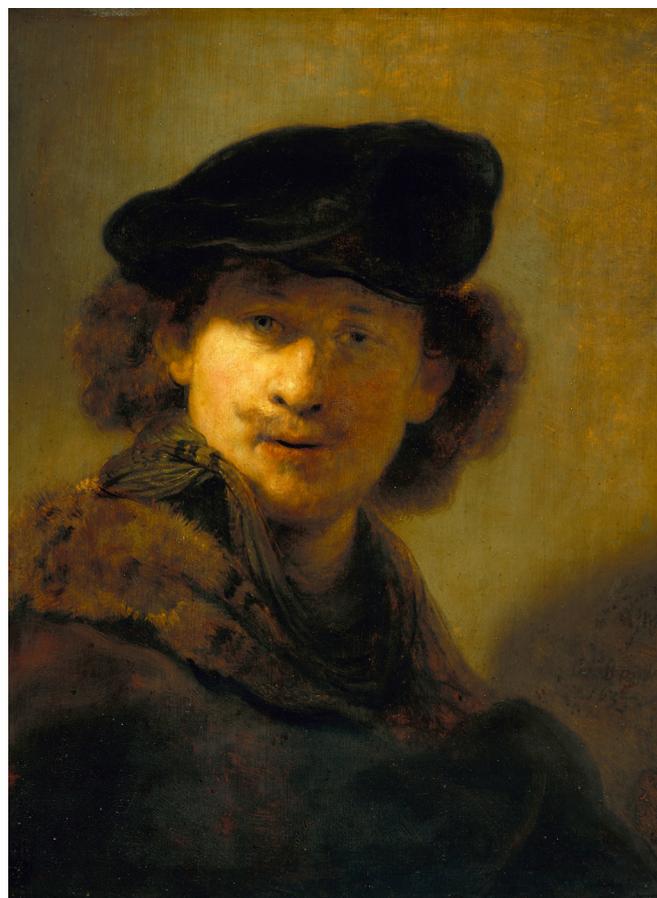


FIG. 10 Rembrandt: *Autorretrato* (1634)

muerta, va aun más lejos que *El pavo desplumado* del revolucionario Goya. Pues existe una diferencia entre ser uno mismo el sujeto del proceso o que lo sea otro. Un espíritu se extingue, y el pintor cuenta lo que ve.”¹⁹

En este autorretrato del que habla Oskar Kokoschka podemos observar que, a diferencia de otros autorretratos de Rembrandt, en este no aparece con la paleta ni en el acto de pintar. Su pelo es blanco y nos llama la atención su mirada triste. Al igual que la postura en la que está representado parece que está esperando a que pase algo. Es llamativa la expresión de paz que tiene el artista en esta obra, como esperando el fin de la vida desde la serenidad de haber hecho lo que tenía que hacer. Nos transmite una sensación de melancolía y a la vez de tranquilidad, de un hombre que se acerca a la muerte con un sinfín de experiencias y una obra magistral.

El cuadro se compone de colores y luces muy uniformes, y en él destaca la claridad del rostro, iluminado de forma lateral frente a la oscuridad del fondo y el abrigo.

19 V.V.A.A. *L'última mirada*. Barcelona: Lunweg. Museo d'Art Contemporani MACBA. 1997 p. 54



FIG. 11 Rembrandt: *Autorretrato* (1639)



FIG. 12 Rembrandt: *Autorretrato* (1652)

Aunque la obra mencionada anteriormente data de 1669, año en el que Rembrandt murió, es el *Autorretrato como Zeuxis* (1662) el que para nuestro trabajo supone una reflexión más cercana a la muerte desde varios puntos de vista.

Cabe recordar que Zeuxis ejerció una enorme influencia en la pintura griega y romana de la Antigüedad, aunque sus pinturas fueran criticadas por Aristóteles a fines del siglo IV a.C. Según el filósofo, Zeuxis prefería el *pathos* (expresión dramática) al *ethos* (carácter, psicología de los personajes). A pesar de estas reservas, mantuvo alto su prestigio. Según la leyenda, Zeuxis murió de risa mientras estaba pintando a una vieja de aspecto cómico, y esta anécdota constituyó en ocasiones un modelo para posteriores autorretratos de artistas. Así, el pintor holandés Aert de Gelder (1645-1727) se pintó a sí mismo como Zeuxis (*Autorretrato*, 1685, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt). Del mismo modo, el autorretrato de Rembrandt riéndose, que se conserva en el Wallraf-Richartz-Museum de Colonia (hacia 1665) se ha interpretado de este mismo modo.

En esta obra sobrecogedora el rostro de Rembrandt como Zeuxis parece que tiene varias capas, como si de máscaras se tratara. Cabe resaltar la composición triangular que caracteriza algunos de sus autorretratos. Nos parece que el viejo se ríe de nosotros, como si él supiera algo que nosotros todavía no sabemos, y a su vez esa experiencia fuera la que le



FIG. 13 Rembrandt: *Autorretrato* (1655)



FIG. 14 Rembrandt: *Autorretrato* (1655-1669)

está quitando la vida. En esta obra parece que Rembrandt se ha querido imaginar a si mismo como el viejo que nunca llegó a ser, ya que murió con 63 años. Suponemos que para esa época la edad de 63 años podría ser la de un hombre bastante mayor, pero ciertamente encontramos algunas diferencias en la representación de Rembrandt en estas dos obras. La mirada picara y burlona con la que nos mira en este autorretrato de 1668, no es la misma con la que nos mira en el anterior. En esta hay una reflexión sobre la muerte y la descomposición del cuerpo bastante intensa que nos recuerda al cuadro de Goya *Dos viejos comiendo sopa* (1819-1823). Desde luego, la descomposición de la carnalidad y la mirada del viejo Zeuxis nos evoca esta impresionante pintura de Goya.



FIG. 15 Rembrandt: *Autorretrato como Zeuxis* (1662)



FIG. 16 Rembrandt: *Autorretrato* (1669)

1.3 El principio de la autorrepresentación como expresión del dolor

A continuación, hablaremos de los primeros artistas en los que su obra tiene un claro exponente en el dolor, tanto físico como emocional. Se podría considerar que estamos ante los primeros artistas en expresar ese dolor a través de su obra, de canalizar y representar lo que había en su interior a través de su autorrepresentación.

1.3.1 Vincent Van Gogh: la búsqueda de la identidad

Uno de los artistas cuya obra y enfermedad ha sido más investigada, en busca de la conexión entre genio y locura, ha sido Vincent Willem Van Gogh (1853-1890), quien a pesar de haber dedicado sólo diez años de su vida al ejercicio de su oficio como pintor, representa actualmente uno de los personajes más famosos en la historia del arte. Aunque podríamos decir que esta compleja relación entre genio y locura es más conocida a través de sus escritos, en *Cartas a Theo*, que través de su obra. Se podría considerar como uno de los pintores conocidos tanto por su enfermedad mental, como por la cantidad de autorretratos que realizó.

Así ve Artaud a Van Gogh:

“¿Un loco, Van Gogh? Que quien alguna vez haya sabido contemplar un rostro humano contemple el autorretrato de Van Gogh, me refiero a aquél del sombrero flexible.

Pintado por el Van Gogh extralúcido, esa cara de carnicero pelirrojo que nos atisba e inspecciona, que a si mismo no se escruta con mirada torba.

No conozco a un solo psiquiatra capaz de escrutar un rostro humano con una fuerza tan aplastante, disecando su irrefragable psicología como un estilete.

El ojo de Van Gogh es el de un genio, pero por el modo como lo veo disecarme emergiendo de la profundidad de la tela ya no es el genio de un pintor el que en este momento siento vivir en él, sino el de un cierto filósofo con el que nunca me tropecé en la vida...

No, Sócrates no tenía esa mirada, quizá tan sólo el desventurado Nietzsche tuvo antes que él esa mirada que desviste el alma, libera al cuerpo del alma desnuda al cuerpo del hombre, lejos de los subterfugios del espíritu.

La mirada de Van Gogh está colgada, soldada, vitrificada detrás de sus escasos párpados, de sus cejas finas y sin ceño.

Es una mirada que penetra derecha, que taladra desde ese rostro tallado a golpes como un árbol cortado a escuadra.

Pero Van Gogh captó el momento en que la pupila va a volcarse en el vacío, en que esa mirada, lanzada hacia nosotros como el proyectil de un meteoro, toma el color inexpresivo del vacío y de lo inerte que lo llena.

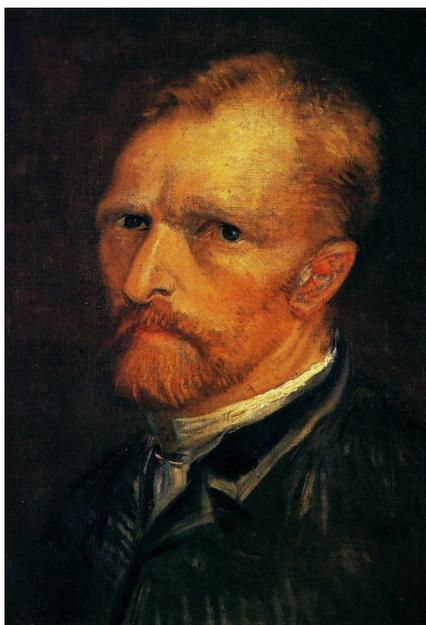


Fig. 17 Vincent van Gogh. *Autorretrato* (1886). Óleo sobre lienzo. Museo Principal de la Haya. La Haya. Países Bajos.

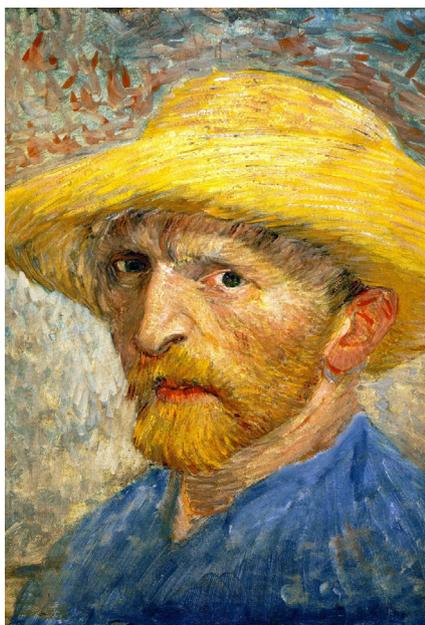
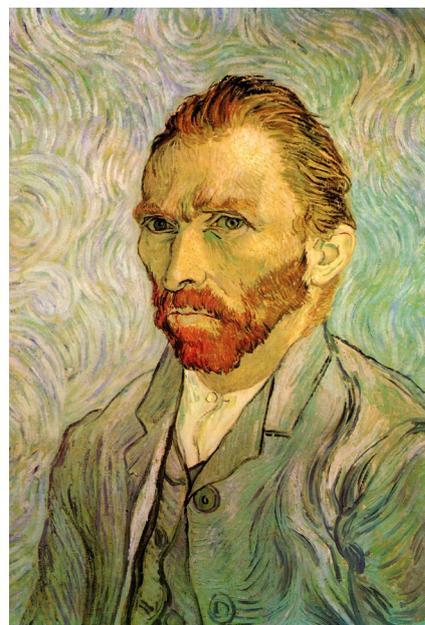


Fig. 18 Vincent van Gogh: *Autorretrato con sombrero de paja* (1887) Óleo sobre lienzo. 34.9 x 26.7 cm. Instituto de Arte de Detroit. Detroit (EE.UU).

Fig. 19 Vincent van Gogh: *Autorretrato dedicado a Paul Gauguin* (1888) Óleo sobre lienzo. 59.5 x 48.3 cm. Museo de Arte Fogg. Cambridge, Massachusetts (EE.UU).



Mejor que cualquier psiquiatra del mundo, el gran Van Gogh situó así su enfermedad.”²⁰

Se da en su vida la especial circunstancia de haber nacido exactamente un año después, el mismo 30 de marzo que su primer hermano fallecido, haber sido inscrito en el registro de nacimientos bajo el mismo número 29 y haber recibido los dos mismos nombres que habían identificado al primogénito del reverendo Theodorus Van Gogh, su padre.

Durante su infancia contemplaría en innumerables ocasiones la lápida en la tumba del niño con la inscripción “Vincent Willem Van Gogh”, el cual también era su nombre y es probable que esta extraña circunstancia le hiciera sentirse un poco extraño.

Después de abandonar sus estudios, se inicia explorando la naturaleza en su tierra natal para luego ser *marchand* de arte, ayudante de librería, estudiante de Teología, predicador, maestro y misionero laico, hasta que en 1880 su estrecho contacto con la vida miserable de los mineros del Bonnage, Bélgica, y su aguda capacidad de observación, lo conducen a plasmar en una serie de dibujos coloreados las necesidades y las vicisitudes de esas personas.

A partir de allí, Van Gogh enfrentó su decisión de ser pintor con firmeza y seriedad, para convertir esos 10 años que transcurrirían hasta su suicidio en uno de los ciclos más provechosos y productivos que artista alguno haya experimentado en su proceso creativo, con un sentido de permanente investigación y concienzudo análisis de la luz, las formas, las técnicas, el colorido y la composición, dando origen a un extraordi-

20 ARTAUD. Antonin. *Van Gogh: el suicidado de la sociedad*. Madrid: Fundamentos 1999 p.57



Fig. 20 Vincent van Gogh: *Autorretrato con la oreja vendada* (1889). 60x50 cm. The Courtauld Institute Of Art, London, (Reino Unido).

nario número de obras, en las cuales cada detalle ha sido estrictamente planificado y evaluado.

Durante este lapso además, Vincent tiene plena conciencia de su actividad creadora y de la calidad de sus producciones y, cuando sabe que a pesar de los esfuerzos de su querido hermano Theo, *marchand* de arte en la Galería Goupil de París, sus cuadros no encuentran mercado, comenta casi como una profecía: “Yo no tengo la culpa que mis cuadros no se vendan. Pero llegará el día en que la gente se dará cuenta de que tienen más valor de lo que cuestan las pinturas.”²¹

Años más tarde, su excelente retrato del Dr. Gauchet sería subastado por 75 millones de dólares. La refinada sensibilidad humana del artista quedó plasmada no sólo en sus excepcionales cuadros, sino también en la extensa comunicación epistolar que mantuvo con su hermano Theo, quien fue su mejor y único amigo, además de su protector y mecenas. Entre agosto de 1872 y julio de 1890, escribió 900 cartas con una frecuencia aproximada de 3 por mes, pero en la medida que la correspondencia aumentaba también crecía su volumen y llegó a hacerse corriente que tuvieran 8 páginas o más, la cual es una extensa y reveladora autobiografía del pintor, donde es posible conocerlo en todas las facetas de su personalidad compleja y en continua evolución.

En ellas, 750 de las cuales reposan en el museo Van Gogh de Amsterdam, podemos encontrar información acerca de su cotidianidad, opiniones sobre libros y artistas, expectativas acerca de su vida, el temor ante la enfermedad y la muerte, los síntomas de su afección, las motivaciones y planes de su trabajo, sus descripciones acerca de los dibujos y pinturas que habría de realizar, reflexiones sobre la composición y el uso de color y con frecuencia, adjuntaba pequeños bocetos para que el destinatario se hiciera una idea de lo que estaba pintando en esos momentos, en su mayoría en las cartas enviadas a su hermano Theo.

Sus escritos estaban realizados con una gran autenticidad, a través de la cual abría su corazón para escribirle tanto a su hermano Theo como a su cuñada, su hermana y su madre. Durante su corta vida se caracterizó por ser solitario, adjetivo que no dejó de atormentarle nunca.

Su personalidad lo enfrentaba permanentemente con quienes le rodeaban, pero también con sí mismo, con sus obsesiones, sus amores y sus anhelos. Su carácter incontrolable, impulsivo y retraído contrasta abiertamente con sus deseos de establecer amistad con la gente, de crear una comunidad de artistas, mientras paradójica y obstinadamente rehuye el trato con las personas.

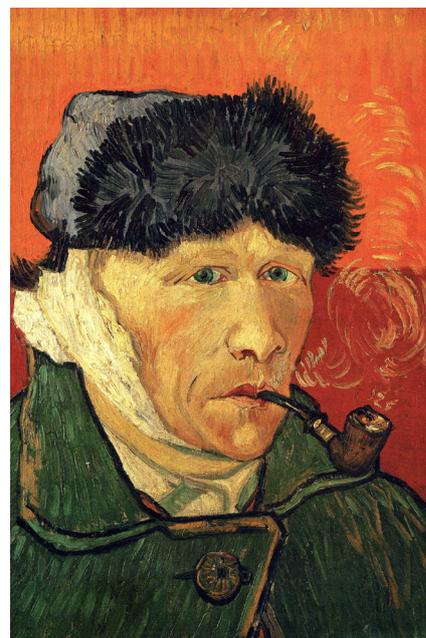


FIG. 21 Vincent van Gogh: *Autorretrato* (1889). Óleo sobre lienzo. 65 x 54 cm. Museo de Orsay. París (Francia).

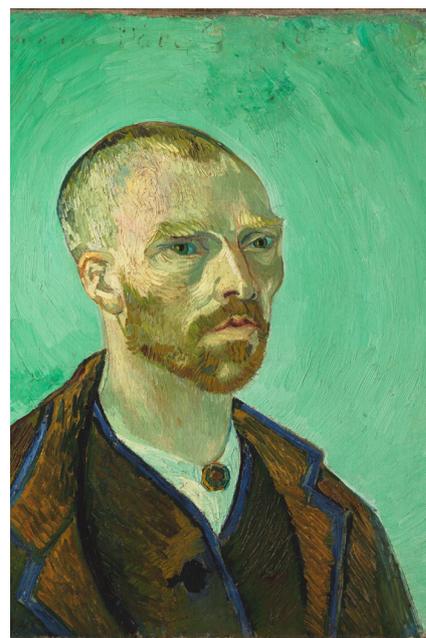


FIG. 22 Vincent van Gogh: *Autorretrato* (1889). Óleo sobre lienzo. 65 x 54 cm. Museo de Orsay. París (Francia).

21 MARCANO TORRES, Myriam y MARCANO MICHELANGELI, Anais. *Vinculación entre creatividad, arte y enfermedad en la actividad pictórica*. Gaceta Médica Caracas 2003. Vol. 11 n.2 pp.91-111 [en línea]: http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0367-47622003000200001&lng=pt&nrm=iso ISSN 0367-4762 [Fecha de consulta 2 de febrero 2014]



Fig. 23 Vincent van Gogh: *Autorretrato* (1889). Óleo sobre lienzo. 65 x 54 cm. Museo de Orsay. Paris (Francia).

Los rasgos antagónicos de su carácter quedan artísticamente expresados en sus autorretratos. A través de su pincelada densa y enérgica vemos reflejado su dolor y su complicado mundo interior.

Cabe destacar que en cada uno de sus autorretratos parece que su rostro cambia, según las circunstancias en las que estuviera envuelto. En *Autorretrato con sombrero de paja* (1887) parece que nos mira fijamente, aunque con rostro apenado utiliza vivos colores para su autorrepresentación. Sin embargo, en *Autorretrato* (1888), de fondo verde, Van Gogh no mira al espectador, su mirada queda perdida quizá intentando encontrar respuestas a las incertidumbres de su existencia. Aunque él estuviera pasando malos momentos, como en *Autorretrato con la oreja vendada* (1889), sus cuadros están siempre llenos de vida y de luminosidad, y esto crea un contraste a ojos del espectador.

Hacia finales de 1888, habiéndose trasladado a Arlés, donde finalmente adquirió confianza en su futuro como artista, comienza a presentar los síntomas más evidentes de su enfermedad, un tipo de epilepsia con alucinaciones auditivas y carácter explosivo.

Compara su situación con la de enfermos similares en el hospital de Saint-Remy, en la siguiente carta:

“SAINT – REMY (3 de mayo 1889-16 de mayo de 1890)

8-9 de Mayo 1889

Mi querido Théo:

Gracias por tu carta. Tienes mucha razón en decir que el señor Salles ha estado perfecto en todo esto; tengo mucho que agradecerle.

Quisiera decirte que creo que hice bien en venir aquí; primero, al ver la realidad de la vida de los locos o tocados en este circo de fieras, pierdo el vago temor, el miedo a eso. Y poco a poco puedo llegar a considerar la locura como cualquier otra enfermedad. Después, el cambio de ambiente, me ha hecho bien. Por lo que sé, el médico de aquí está inclinado a considerar lo que he tenido como un ataque de naturaleza epiléptica. Pero después no le he preguntado.

Habrás recibido ya la caja de cuadros. Estoy ansioso de saber si se resintieron o no. Tengo otros dos en preparación -flores de iris violetas y un macizo de lilas; dos motivos tomados en el jardín.

La idea del deber de trabajar vuelve de a poco y creo que todas mis facultades para el trabajo me volverán bastante pronto. Sólo que el trabajo me absorbe con frecuencia de tal modo que creo que me quedaré siempre abstraído e incapaz también de saber desenvolverme en el resto de mi vida.”²²

22 MARCANO TORRES, Myriam y MARCANO MICHELANGELI, Anais Vinculación entre creatividad, arte y enfermedad en la actividad pictórica. [en línea]: www.scielo.org.ve : Scientific Electronic Library Online <http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0367-47622003000200001&lng=pt&nrm=iso> [Fecha de consulta 2 de febrero 2014]

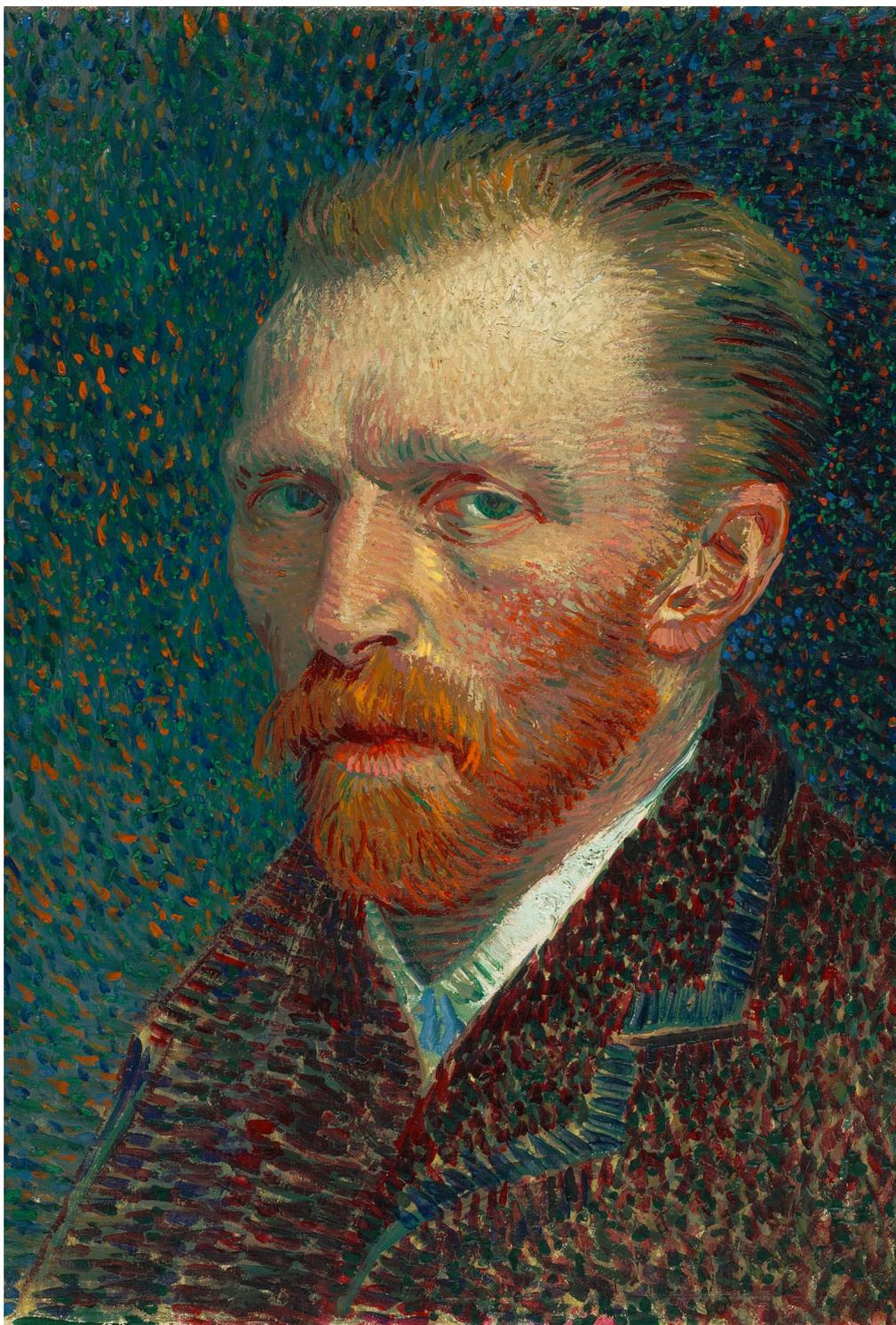


FIG. 24 Vincent van Gogh: *Autorretrato dedicado a Paul Gauguin* (1888) Óleo sobre lienzo. 59.5 x 48.3 cm. Museo de Arte Fogg. Cambridge, Massachussetts (EE.UU).

“La comida es regular. Se nota naturalmente un poco de moho, como en un restaurante con cucarachas en París o en un pensionado. Estos infelices, como no hacen absolutamente nada (ni un libro, para distraerles no hay más que un juego de bolos y uno de damas) no tienen otra distracción diaria que atiborrarse de garbanzos, habichuelas, lentejas y otros especies y artículos coloniales, en cantidades regulares y a horas establecidas.

Como su digestión ofrece ciertas dificultades, colman así sus días, de una manera tan inofensiva como poco costosa.

Pero no te engañe, el miedo de la locura se me pasa considerablemente viendo de cerca a aquellos que ya andan aquejados, con la misma facilidad con que luego pueda aquejarme a mí, puedo a continuación estarlo muy fácilmente.

Antes esos seres me repugnaban y era algo desolador para mí pensar que tanta gente de nuestro oficio: Troyon, Marchal, Méyron, Jundt, Maris, Monticelli y un montón más, habían terminado así. No podía ni siquiera representármelos en lo más mínimo, en este estado. ¡Pues bien!... ahora pienso en todo esto sin temor, es decir, que no lo encuentro más atroz que si estas personas hubieran muerto de otra cosa, de la tisis o de la sífilis, por ejemplo.

A estos artistas los veo recobrar su porte sereno y ¿crees que sea poca cosa volver a encontrar a los antiguos del oficio? Eso es lo que me reconforta tan profundamente. Porque, aunque haya quienes aúllen o suelen estar locos, hay aquí mucha amistad verdadera entre unos y otros; ellos dicen: hay que aguantar a los demás para que los demás nos toleren; y otros razonamientos muy justos que ponen así en práctica. Y entre nosotros nos comprendemos muy bien; yo puedo, por ejemplo, hablar alguna vez con alguien que no me responde más que con sonidos incoherentes porque no tiene miedo de mí. Si alguno cae en una crisis los otros lo cuidan e intervienen para que no se lastime. Y lo mismo sucede con aquellos que tienen la manía de agredirse siempre. Los residentes más antiguos de la casa de salud acuden y separan a los combatientes en plena pelea.

Es cierto que también hay algunos casos más graves, sea porque son muy sucios, o sea, por peligrosos. Estos están en otro patio. Ahora tomo dos veces por semana un baño en que permanezco dos horas; además el estómago anda infinitamente mejor que hace un año; no tengo, pues, más que seguir como estoy.”²³

En la mayoría de sus cartas, siempre hace mención a lo mucho que se centraba en su trabajo:

“Así pasa la vida, el tiempo no vuelve más, pero yo me aferro a mi trabajo, precisamente porque sé que la oportunidad de pintar no se repite.

23 VAN GOGH, Vincent. *Últimas cartas desde la locura*. Barcelona: El Aleph. 1999 pp. 114-116.

Sobre todo en mi caso, en el que un violento ataque puede destruir para siempre mi capacidad de trabajar”.²⁴

La intensidad que Van Gogh puso en toda su obra fue tangible en sus numerosas cartas dirigidas a Theo. Éste se dió cuenta de inmediato y lo formuló en una de las cuarenta cartas que se han conservado de los hermanos:

“Tus últimos cuadros me han dado mucho que pensar sobre tu estado psíquico en el momento en que los hiciste. En todos ellos, el color tiene una fuerza que hasta ahora todavía no habías alcanzado, en lo que en sí es algo extraño: Pero tú has ido todavía más lejos y, si hay pintores que buscan el símbolo por el camino de la deformación violenta de la forma, me parece que esto se expresa en muchos de tus cuadros... Pero cómo ha debido trabajar tu cerebro, cómo has osado llegar hasta los límites más extremos donde, inevitablemente, nos tiene que asaltar el vértigo.”²⁵

En este texto extraído de una de las cartas escritas por Theo vemos cómo resume el estado en el que se encontraba su hermano. Desde luego este texto es clave para comprender cómo Van Gogh reflejaba siempre en su obra tanto su estado de ánimo, como el momento psicológico en el que se encontraba.

Van Gogh investiga, dentro de su excepcional sensibilidad artística, esperando así encontrar las respuestas necesarias a través de su pintura. En nuestro trabajo de investigación nos interesa sobre todo el análisis de sus autorretratos, en los que expresa con furia pero con absoluta pureza, sinceridad y honestidad sus sentimientos y pensamientos. Aunque tenemos que destacar de su obra que todo lo que representó está animado con esa vitalidad que brota de su necesidad de representar todo lo que veía con su magnífica pincelada llena de frenesí. Todo lo convertía en su extensión, por así decirlo, como antagonismo a su propia imagen. La fragilidad de su cuerpo se llena de fuerza a través de los colores cálidos que solía utilizar, y su soledad quedaba representada con los colores azules y violetas que en contraste con los naranjas y verdosos, se volvían todavía más fríos, como podemos ver en *Autorretrato* (1889).

Después de su desaparición comienza el mito de un sensible creador, que inevitablemente se ha quedado en el fondo de nuestra retina.

Siete meses más tarde, Vincent por fin dejaría de estar solo, pues su hermano Theo decidió acompañarlo en la eternidad.

24 V.V. A.A. Van Gogh. *La obra completa: pintura*. Taschen 2001 p. 508.

25 Íbidem.

A continuación adjuntamos una serie de extractos de las cartas que escribió Van Gogh, en las que queda reflejada la angustia sufrida cuando estuvo internado en Saint-Remy. Sus dudas ante su enfermedad, y el hecho de sentirse fuera de toda comprensión social hacían que se sintiera diferente incluso a los enfermos que estaban internados como él.

“No estoy enfermo, pero sin la menor duda, llegaré a estarlo, si no tomo una fuerte alimentación y no dejo de pintar durante algunos días. En fin, vuelvo a verme reducido al caso de la locura de Hugue van der Goes en el cuadro de Emile Wauters. Y si no fuera porque tengo una naturaleza un poco dual, como la que resultaría de la unión de un monje y un pintor, viviría y eso desde hace ya tiempo, reducido enteramente al caso mencionado más arriba. En fin, aun entonces no creo que mi locura sea la de persecución, ya que mis sentimientos en estado de exaltación desembocan más bien en las preocupaciones de la eternidad y de la vida eterna. Pero asimismo, es preciso que desconfie de mis nervios”.²⁶

“Desde mi juventud siempre me conmovió la idea de que en cada generación hay dos o tres que se sacrifican por los otros, descubriendo entre horribles dolores lo que favorece a los otros; y con tristeza descubrí la clave de mi propio ser, descubrí que ese era mi destino.”²⁷

1.3.2 Edvard Munch: de la luz a la oscuridad

“No creo en el arte que no se haya impuesto por la necesidad de una
persona de abrir su corazón”
—Edvard Munch

Otra figura que no podemos olvidar es la de Edvard Munch (1863-1944), precursor del expresionismo. Su infancia estuvo marcada por la muerte de su madre y de su hermana, víctimas del hambre. Su personalidad conflictiva fue considerada por él mismo como la base de su genialidad. Su pintura destaca por los contornos gruesos y la acentuación de la línea.

En su obra reflejaba los estados de ánimo que vivía, explorando la conciencia humana. Los temas más destacados de su obra eran la enfermedad, la soledad, el amor no correspondido y la muerte. Su obra más famosa fue *El Grito* (1893)²⁸, pero serán sus autorretratos las obras que nos interesan analizar para nuestro estudio, aunque también esta obra

26 VAN GOGH, Vincent. *Últimas cartas desde la locura*. Barcelona: El Aleph. 1999 pp. 20-21.

27 V.V. A.A. Van Gogh. *La obra completa: pintura*. Taschen 2001 pp. 675-676.

28 Durante toda su trayectoria artística, Munch realizaría varias versiones de esta obra.

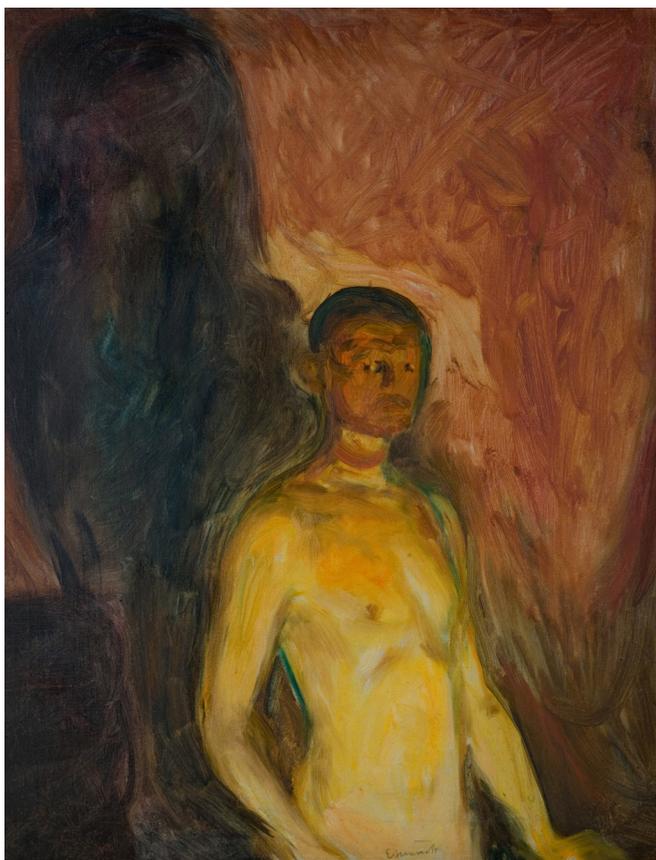


FIG. 25 Edvard Munch: *Autorretrato en el infierno* (1895)



FIG. 26 Edvard Munch: *Autorretrato. El noctámbulo* (1923-1924)

se podría considerar un autorretrato, ya que Munch expresa en él cómo se siente.

A propósito de su realización, el pintor confesó en unas notas de 1892 escritas durante su convalecencia en Niza:

“Iba caminando con dos amigos por el paseo —el sol se ponía— el cielo se volvió de pronto rojo —yo me paré— cansado me apoyé en una baranda —sobre la ciudad y el fiordo azul oscuro no veía sino sangre y lenguas de fuego— mis amigos continuaban su marcha y yo seguía detenido en el mismo lugar temblando de miedo —y sentía que un alarido infinito penetraba toda la naturaleza.”²⁹

Aunque son muchos los autorretratos que realizó a lo largo de su vida, en este trabajo los que queremos destacar son aquéllos que reflejan su angustia vital. En la mayoría de sus obras Munch expresa ese sentimiento de angustia. El malestar existencial está presente en cada una de sus obras. Sin embargo, por cuestiones de espacio, en este trabajo tenemos que limitarnos a aquéllas que nos permiten establecer algún tipo de relación con el tema a tratar, ya sea el dolor o la muerte.

²⁹ BISCHOFF, Ulrich. *Munch*. Madrid: Taschen 2000 p. 53.

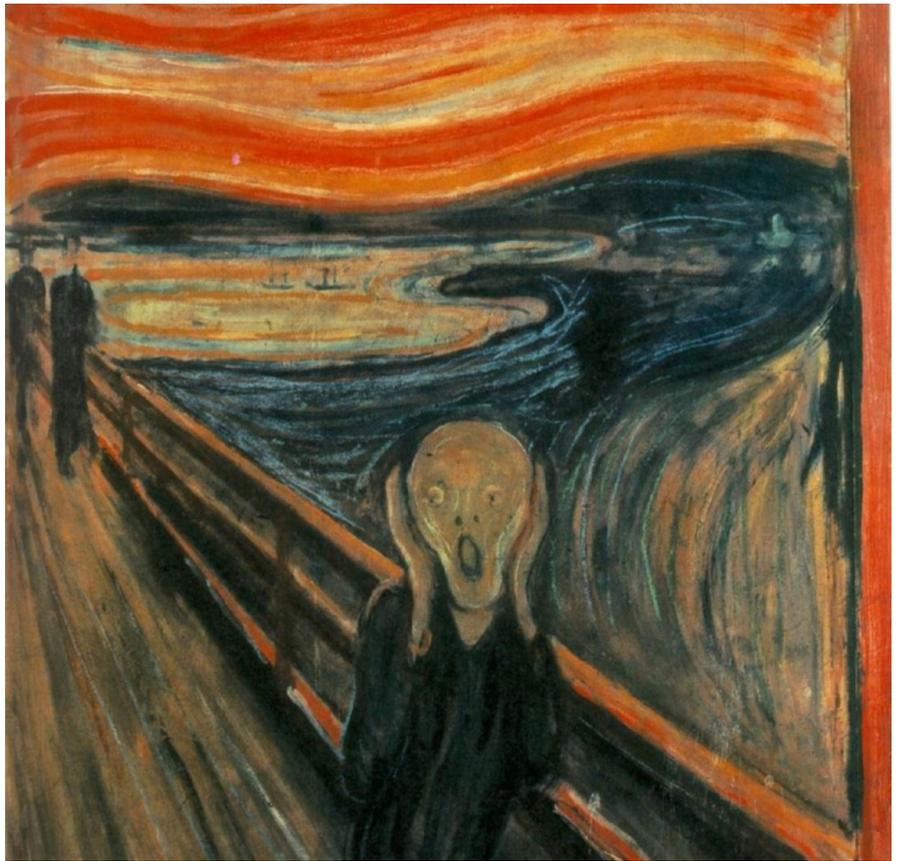


Fig. 27 Edvard Munch: *El grito* (1893) Óleo, pastel, témpera. 91 x 73.5 cm. Galería Nacional. Oslo (Noruega).

En *Autorretrato. El noctámbulo* (1923-1924) se nos presenta a un hombre angustiado al que se le desfigura el rostro, con las cuencas de los ojos muy acusadas, casi como si se estuviera convirtiendo en una calavera. Los colores oscuros y el contraste no nos dejan indiferentes. Parece que Munch intenta acercarse a nosotros, aunque a su vez no nos mira con un gesto muy amigable, ya que conserva una mueca de tristeza en vez de una sonrisa.

“Como los de Van Gogh, los atormentados autorretratos del pintor noruego Edvard Munch se han convertido en verdaderos emblemas del sufrimiento humano. Bajo la influencia de la obra literaria de Henrik Ibsen y August Strindberg, Munch quiso personificar la ansiedad y los misterios de la psique humana y expresar sus sentimientos ante un mundo en el que todo se había puesto en duda. En el *Autorretrato. El noctámbulo* Munch rememora la sorpresa que le produjo ver su imagen reflejada en un espejo mientras deambulaba de noche por su casa de Ekeley, en las cercanías de Kristiana, donde vivió hasta su muerte. El solitario anciano, situado de pie junto a un piano, contempla su reflejo a través de unos ojos hundidos en el interior de sus oscuras cuencas y el gesto de asombro de su semblante exagera la mueca de su boca, que con la edad ha empezado a caerle hacia abajo formando un arco inverso al de la sonrisa. Su postura inclinada y su expresión, sugieren la ansiedad de la soledad. Por otra parte, tanto la penumbra que se divisa por la ventana como la iluminación eléctrica del interior doméstico, incrementan la tensión de la imagen. Al igual que en todas sus pinturas finales, la factura es descuidadamente apresurada, lo que

favorece el aspecto turbador que el artista quiere producir. Los colores también contribuyen a crear ese ambiente lúgubre y sombrío que ha hecho que en ocasiones se relacione con una de las obras parecidas del autor, el *Autorretrato* de Rembrandt anciano, en el que el maestro mostraba un abatimiento similar.³⁰

1.3.3 León Spilliaert, reflejo entre tinieblas

No hemos podido evitar relacionar la obra de Munch con la del pintor expresionista belga León Spilliaert (Oostende, 1881 - Bruselas, 1946), quien desde la infancia mostró interés por la pintura y el dibujo. Posteriormente centró su obra en el autorretrato. Su manera de pintar fue cambiando a lo largo de los años: comenzó a dibujar autorretratos de forma más realista, pero acabó deconstruyendo su rostro y creando una atmósfera muy inquietante. Llegó a su máxima deconstrucción con el *Autorretrato y espejo* (1908), en el que la deconstrucción del rostro se hace tan evidente que no sabemos frente a quien estamos, no podemos reconocer la imagen. “En una carta a Paule Deman, hija de Edmind, fechada a finales de 1904 Spilliaert se describe como inquieto y febril, ya que tenía gran sufrimiento a causa de una úlcera estomacal.” Posiblemente esto haría acentuar su malestar y por tanto lo expresaría mediante su obra.

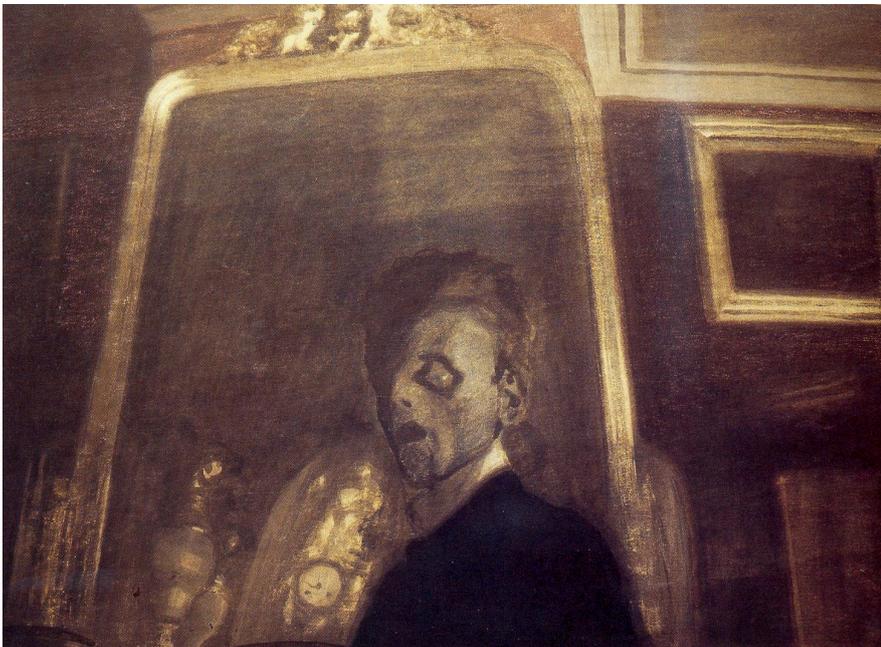


FIG. 28 León Spilliaert: *Autorretrato*.

Entre 1907 y 1908 explorará el mundo del autorretrato, siendo en la mayoría de estos el espejo un elemento importante y recurrente. En la mayor parte de su obra aparece la figura de frente, como si nosotros nos convirtiésemos en ese espejo que refleja la imagen del pintor. Es muy

30 V.V.A.A. *El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de Picasso*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza. 2007 p. 50

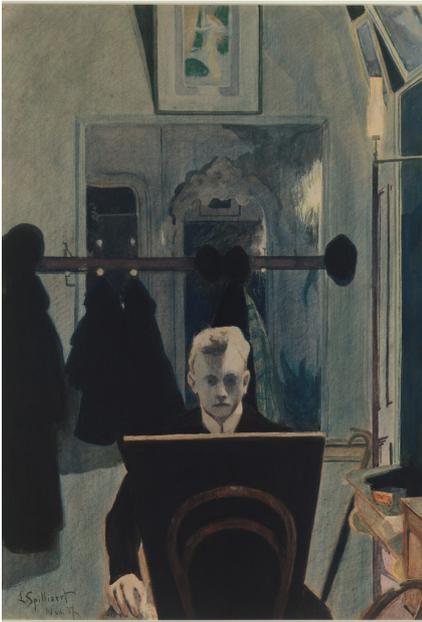


FIG. 29 León Spilliaert: *Autorretrato con espejo* (1908)



FIG. 30 León Spilliaert: *Autorretrato* (1907)

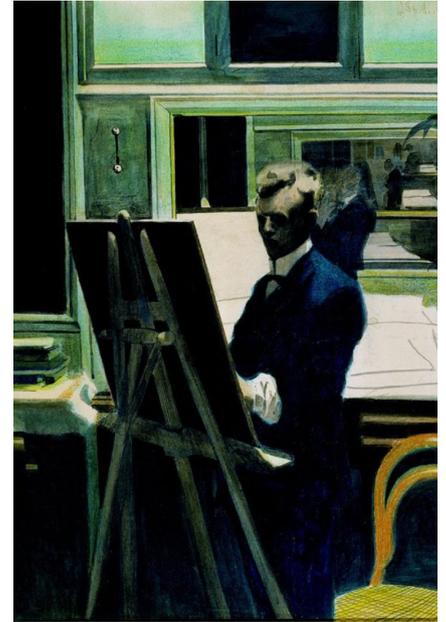


FIG. 31 León Spilliaert: *Autorretrato con caballete* (1908)

inquietante como su mirada, en ocasiones acentuada con una sombra negra que simplemente insinúa su rostro, hace que podamos imaginarnos perfectamente sus facciones. La maestría con la que trabaja las luces y sombras hace que se llegue a crear una atmósfera inquietante y a la vez atrayente. Parece como si no nos dejase ver su verdadero rostro y su figura se acabara diluyendo entre los espejos y las sombras que lo representan.

1.3.4 Egon Schiele: autorretrato de un voyeur

Podemos relacionar la obra de Van Gogh y la de Munch con la de Egon Schiele (Tulln an der Donau, Austria, 12 de Junio de 1890 - Viena, Austria, 31 de Octubre de 1918), quien realizó más de cien autorretratos.³¹ En ellos encontramos casi siempre una autorrepresentación a través de perspectivas complejas y en las que se dibuja en ocasiones como otros personajes, como indica en los títulos de sus obras: *El profeta (autorretrato doble)* (1911), y *El poeta* (1911). Este tipo de autorretratos muestran un desdoblamiento de la personalidad. De esta manera, el artista se ve a sí mismo en diferentes situaciones, lo que le permite analizarse desde diferentes perspectivas.

Sus autorretratos presentan escorzos complejos y estilizadas manos. La gestualidad es, sin duda, uno de los rasgos identificativos de su obra, ya que en ocasiones puede parecer que se transformaba para autorrepresentarse. En *Autorretrato con farolillo chino* (1912), su mirada desafiante no nos deja indiferentes.

La carnalidad de su obra que refleja a su vez una indescriptible soledad, nos sumerge en su mundo de desesperación y de dolor. En *Autorretrato con cabeza inclinada* (1912), Schiele nos observa con penetrante mirada

³¹ V.V.A.A. *Egon Schiele*. Barcelona: Polígrafa. 1999 p. 7.

desde su lienzo, y con su expresiva mano parece que nos acusa de algo que hubiésemos hecho. La fuerza de su trazo y la intensidad de su gesto son elementos que nos transmiten la misma fuerza que encontrábamos en Munch y en Van Gogh.

Esta serie de autorretratos nos remiten a ideas de muerte, putrefacción y fragilidad. Cabe destacar la carga sexual que tienen los autorretratos de Egon Schiele, ya que en muchas ocasiones se autorrepresenta desnudo, así como con el miembro erecto. La carnalidad y la carga erótica de su obra fueron polémicas en su época. Tanto fue así que estuvo en la cárcel (sufrió un arresto preventivo de 24 días) acusado de corromper a la juventud.³² Asimismo quemaron un dibujo suyo de una muchacha vestida de medio cuerpo para arriba. La razón por la que lo encarcelaron no queda clara del todo, parece ser que mientras vivía con su compañera Wally Neuzil, acogió en su casa a una menor que escapó de su familia. Cuando su padre la encontró, lo denunció, también porque en algunas de sus obras había utilizado jovencitas como modelos, y este hecho fue el detonante para que lo denunciaran a la policía, ya que con anterioridad su obra se había catalogado de pornográfica. Este hecho tampoco hizo que dejara sus costumbres.

Volvió a Viena y gracias a Klimt, obtuvo numerosos encargos y participó en muchas exposiciones internacionales. Su producción fue muy extensa. En 1913 formó parte de la Liga de Artistas Austriacos, esto le abrió las puertas a realizar numerosas exposiciones. En 1916 se le dedicó un número especial en la revista *Die Aktion*.

En 1915 conoció a dos hermanas de clase burguesa, Edith y Adele Harms. Aún acompañado por su amante, él tenía en mente casarse con una de las dos, y finalmente se decidió por Edith. Schiele le propuso a su compañera Wally hacer un viaje juntos todos los veranos. Ella no aceptó y se fue a la Cruz Roja cuando empezó la Primera Guerra Mundial. Falleció en 1917.

En 1915, año en el que se casó con Edith, pintó el cuadro *La muchacha y la muerte*, en el que plasmó la separación de Wally. En ella representa un abrazo entre una pareja sobre una arrugada tela blanca. Ambos, de rodillas, se abrazan y a la vez parece que están separándose, escurriéndose. Suponemos que este cuadro simboliza la ruptura de la pareja. En este caso la separación la compara con la muerte, que no deja de ser mencionada en el título de la obra.



FIG. 32 Egon Schiele: *El profeta (autorretrato doble)* (1911)

32 ROESSLER, Arthur. *Egon Schiele en prisión: Notas y dibujos*. Barcelona: Jose J. Olañeta. 2014. Este libro se publicó cuatro años después de su muerte por Arthur Roessler (1922) como un diario de los días que estuvo en la cárcel. Posteriormente se demostró que parte del relato fue una invención del propio Roessler, sólo trece páginas escritas sí que pertenecieron a Schiele. Junto con acuarelas y dibujos que realizó en prisión, entre ellos autorretratos en los que aparece irreconocible, con barba y túnica.



FIG. 33 Egon Schiele: *Autorretrato con farolillo chino* (1912)

FIG. 34 Egon Schiele: *El poeta* (1911)

FIG. 35 Egon Schiele: *La muerte y la muchacha* (1915). 150,5x 180 cm. Austrian Gallery Belvedere.

El 28 de octubre de 1918, Edith, embarazada de seis meses, falleció a causa de una epidemia de gripe española. Tres días después, el 31 de octubre, falleció Egon Schiele a los 28 años de edad.

Podemos deducir, a través de su pintura, que no tuvo una vida fácil. Es evidente el dolor y el sufrimiento que desprende su obra, tanto a través de sus autorretratos como con el resto de su pintura.

Sus dibujos y pinturas nos presentan el lado más oscuro de la vida, explorando terrenos muy complejos e íntimos. En su obra tuvo influencias de Van Gogh y Toulouse-Lautrec, sin olvidar mencionar a Klimt, a quien conoció en 1907, y quien fue su maestro y mentor.



1.4 Otredad, alter ego y doble

“Una mañana, tras un sueño intranquilo, Gregorio Samsa se despertó convertido en un monstruoso insecto. Estaba echado de espaldas sobre un duro caparazón y, al alzar la cabeza, vió su vientre convexo y oscuro surcado por curvadas callosidades, sobre el que casi no se aguantaba la colcha, que estaba a punto de escurrirse hasta el suelo. Numerosas patas, penosamente delgadas en comparación con el grosor normal de sus piernas, se agitaban sin concierto.”³³

Hablar del doble es hablar de otra parte de nosotros mismos, tanto es así que en muchas ocasiones sentimos la necesidad de salirnos de nosotros para poder vernos con otros ojos. Este tema es tan amplio que abarca tanto el arte como la literatura, el cine, etc.

Ya en la mitología encontramos el mito de Narciso, el adolescente que es insensible al amor, pero sin embargo queda enamorado de su propia imagen, cae al estanque que lo refleja al intentar acercarse a su imagen y se ahoga.

En la literatura encontramos la búsqueda de la otredad y el doble en obras como *Frankestein*, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, *Alicia a través del espejo*, *Las metamorfosis* de Ovidio, Dostoievski y su novela *El doble*, y escritores como Samuel Beckett, Pessoa y Kafka.

El caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde ejemplifica perfectamente la idea de que el doble es en realidad uno mismo:

“La concepción del tema del doble como desdoblamiento de un ser único encuentra una formulación clásica en el relato de Robert Louis Stevenson *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Esta novela corta narra el experimento del doctor Jekyll, obsesionado por la naturaleza dual del alma, que encuentra una fórmula para aislar los elementos buenos y malignos de cada individuo. Sus experimentos le conducen a la creación de un alter ego de si mismo. Edward Hyde, escisión completa de la parte negativa de su personalidad, que va acompañada de una metamorfosis monstruosa de su cuerpo. Los crímenes de Hyde sólo podrán ser frenados por el propio Jekyll. Plenamente poseído por el otro, en un último gesto de lucidez, el doctor Jekyll se autoinmola en su laboratorio, para evitar que Hyde escape del control cada vez más debilitado de su creador.”³⁴

33 KAFKA, Franz. *La metamorfosis y otros cuentos*. Barcelona: Ediciones Orbis y RBA proyectos editoriales. 1982 p. 7

34 BALLÓ, Jordi y PÉREZ, Xavier. *La semilla inmortal*. Barcelona: Anagrama. 1997 p. 237

En el cine tenemos los ejemplos de François Truffaut, con su alter ego Antoine Dionel, *Persona* de Bergman, o *Eduardo Manostijeras*, como una versión moderna de Frankenstein.

The Parent Trap (*Tú a Boston y yo a California*, 1961) y *Death Ringers* (*Inseparables*, 1988), por otro lado, nos acercan al tema de los gemelos y el doble desde el punto de vista de la suplantación de la personalidad.

Estos son sólo unos cuantos ejemplos de lo mucho que ha dado de sí este tema tanto en la literatura como en el cine.

Como dice Pedro Azara sobre el alter ego y la interpretación:

“La segunda manera de representar sería, precisamente la suplantación del modelo, y esto es lo que ocurre con las artes teatrales. Cuando un actor representa a un personaje de ficción, no está limitado a nadie ni se está disfrazando de, pongamos por caso, Medea, Hamlet o don Juan, ya que estos personajes no existen ni han existido nunca fuera del escenario. No tienen vida propia si no se encarnan en un intérprete. No importa quién actúe: “tan” Hamlet, tan vivo, verdadero y creíble es el personaje de Orson Welles como el de Lawrence Oliver. El personaje teatral se reencarna y revive en todo gran actor, que actúa como un sumo sacerdote. En efecto, no existen múltiples y distintos Hamlet, en función del actor y de las actuaciones, sino que se trata del mismo personaje que se presenta y se manifiesta cada vez con nuevos y válidos matices. Lo que ocurre es que cada gran actor descubre y revela nuevas facetas del personaje, hasta entonces olvidadas o ignoradas. De este modo, los personajes cobran vida, la única de que pueden disponer, en el momento en que los intérpretes les dan vida, cediéndoles su cuerpo y su voz todo el tiempo que dura la representación.”³⁵

En algunas ocasiones, el desdoblarnos nos puede servir como forma de autoconocimiento, para vernos desde fuera y analizar la situación en la que estamos y aceptarla o comprenderla mejor.

Aunque son muchos los artistas que trabajan con el alter ego (recordemos la obra de Duchamp, fotografiada por Man Ray, *Rrose Selavy*, en la que Duchamp se convierte en una mujer, siendo ésta su alter ego), en este apartado nos centraremos en Hippolyte Bayard, Robert Cornelius, la Condesa de Castiglione, Claude Cahun, Cindy Sherman y Orlan, porque si bien hay otros ejemplos de alter ego igualmente representativos e interesantes, nos fijaremos en estos artistas por encontrarlos más próximos a nuestro trabajo de investigación.

35 AZARA, Pedro. *El ojo y la sombra: una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona: Gustavo Gili. 2002 pp.15-16

1.4.1 Hippolyte Bayard y Robert Cornelius: pioneros autorretratistas

“Ya no sabemos existir sin imaginarnos en una foto”
—Amelia Jones³⁶

En el recorrido histórico sobre los primeros autorretratos, no podemos dejar de lado la importancia que han tenido para la historia del arte la fotografía y los primeros autorretratos realizados con esta técnica. La fotografía supuso un gran avance para los artistas, ya que podían prescindir de modelos a la hora de pintar, también la cámara podía convertirse en un espejo en el que reflejarse, y posteriormente ver cuál sería el resultado de esa imagen impresa en el papel. Actualmente la fotografía tiene una gran importancia en nuestra vida, tanto es así que está al alcance de cualquiera tener una cámara con la que salir de casa cada día. Podemos realizar todas las fotografías que se nos ocurran, tanto de nosotros mismos como de cualquier cosa que podamos ver. Pero hasta no hace mucho tiempo esto no era así. Tener una cámara de fotos era una herramienta que no estaba al alcance de todo el mundo.

Con la aparición de este medio, el artista pudo recrearse de diferente manera en la investigación sobre si mismo, creando diversos escenarios y situaciones en las que convertirse en cualquier otra persona. A continuación veremos una serie de artistas que desde el comienzo de la fotografía trabajarán en una investigación profunda sobre el individuo, a través de ellos mismos.

Es complicado establecer cuál fue el primer autorretrato fotográfico. Se le ha atribuido a Hippolyte Bayard en 1840, pero también Robert Cornelius realizó un autorretrato con fecha de 1839. Podemos intentar imaginarnos cómo comenzaron los primeros autorretratos con la cámara. Seguramente la mera curiosidad por intentar averiguar cómo sería la imagen propia que surgiría de la cámara dio pie a que la mayoría de los artistas probaran el autorretrato.

A continuación presentamos las dos fotografías que están consideradas los primeros autorretratos de la historia de la fotografía. La primera se le atribuye a Robert Cornelius (1809-1893), un ciudadano americano pionero en la fotografía. En esta imagen podemos ver a un Cornelius ligeramente descentrado, posiblemente debido al cálculo del objetivo de la cámara. Con los brazos cruzados, un poco despeinado y desafiante.

Sin embargo, en la fotografía de Hippolyte Bayard, imagen que nos resulta inquietante, encontramos a un hombre sentado que parece que



FIG. 36 Robert Cornelius: *Autorretrato* (1839). Se puede leer en el reverso “La primera fotografía jamás tomada”

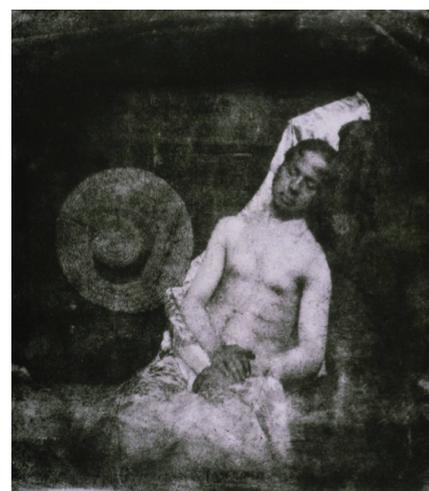


FIG. 37 Hippolyte Bayard: *Autorretrato* (1840)

36 JONES, Amelia. *Self/Image. Technology, Representation and The Contemporary Subject*. Routledge, Londres y Nueva York, 2006. Citado en De DIEGO, Estrella. *No soy yo. Autobiografía y performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Ediciones Siruela. 2001 p. 26

está dormido, en una composición en diagonal. La historia es totalmente diferente a lo que podemos imaginar, como veremos a continuación.

“Vale la pena recapitular brevemente que cuando surgió el invento de la fotografía en 1839 los nombres de la dupla Niépce-Daguerre en Francia y William Henry Fox Talbot en Inglaterra aparecen como los padres del daguerrotipo en el primer caso, y del calotipo en el segundo. Pero muchos más se disputaron la invención de la fotografía, en Alemania Johan Heirich von Medler y Franz von Kobell, en Polonia Maksymillian Strasz, en Edimburgo Mungo Ponton y Andrew Fyfe, y en Francia además de Desmaret, Lassaigue y Veirgnon sobresale la figura de Hippolyte Bayard.”³⁷

En 1837, Bayard utilizó un proceso fotográfico con papel y positivado directo y se fotografió a sí mismo en *Autorretrato de un hombre ahogado*, representándose muerto y convirtiendo a esta imagen en uno de los primeros autorretratos de la historia, añadiendo las siguientes palabras a modo de protesta por una situación que consideraba del todo injusta:

“El cuerpo que ven aquí es del señor Bayard, inventor del proceso que se les acaba de mostrar. Por lo que sé, este experimentador infatigable estuvo ocupado por más de tres años con su descubrimiento. El gobierno que ha sido tan generoso con el señor Daguerre, ha dicho que no puede hacer nada por Bayard, y el pobre hombre se ha ahogado. Ha estado en la morgue por varios días, y nadie lo ha reconocido o reclamado. Damas y caballeros, mejor se apuran a pasar, por miedo a ofender su sentido del olfato, pues como pueden observar, la cara y las manos de este caballero están comenzando a descomponerse.”³⁸

Esta obra fotográfica, en la que Bayard realiza su autorretrato, constituye un primer intento de simular una situación en la que se encuentra el artista. En ella Bayard se convierte en un hombre ahogado, imagen que utiliza para manifestar su protesta ante algo con lo que no ha estado de acuerdo, creando a través de esta fotografía una realidad paralela, y descubriendo con ello el gran potencial de la fotografía como herramienta de creación que permitirá a los artistas poder expresarse, representarse y estudiarse.

37 COLORADO, Oscar. *William Henry Fox Talbot y los “otros” padres de la fotografía*. [en línea]: <http://oscarenfotos.com/2012/10/13/william-henry-fox-talbot-y-los-otros-padres-de-la-fotografia/> [Fecha de consulta: 2 de agosto 2015]

38 PAVAN, Bárbara. *El suicidio montado de Monsieur Hipólito Bayard*. [en línea]: <http://hipertextual.com/archivo/2012/11/el-suicidio-montado-de-monsieur-hipolito-bayard/> [Fecha de consulta: 29 de julio 2015]

1.4.2 Condesa de Castiglione: bajo el influjo de Narciso

Se decía que Virginia Elisabetta Luisa Carlotta Antonietta Teresa Maria Oldoini (Italia 1837-1899), más conocida como Condesa de Castiglione, era la mujer más bella de su tiempo. Al menos ella lo creyó así. Las fotografías que mostraron la obsesión por su belleza nos parecen enigmáticas.

Casada en 1855 con Francesco Verasis di Castiglione, fue enviada a París en 1956 para buscar el interés de Napoleón III por la unificación de Italia. Creó gran sensación en Francia y se convirtió en la amante del emperador.

En julio de 1856 hizo su primera visita al estudio Mayer & Pierson.³⁹ De su encuentro con Pierre-Louis Pierson (1822-1913) nacieron más de 700 autorretratos.⁴⁰ La Condesa lo único que no manejaba en sus fotografías era la cámara. Por el contrario, daba rienda suelta a su imaginación creando cada una de las imágenes, eligiendo cada uno de los detalles que las precisaban. Realizó verdaderas performances, en las que se disfrazaba, utilizando máscaras y convirtiéndose en diferentes personajes: monja, virgen del ahogado, Judith y Holofernes, aristócrata.

Consideramos que la obra de la condesa tiene gran relación con la de Claude Cahun y Cindy Sherman, como pionera en el arte del disfraz, del juego y de la búsqueda del yo. Incomprendida en su época, se dice que gastó parte de su fortuna en realizar las fotografías, que al final de su vida vivió con las ventanas tapadas⁴¹ y sin querer ver su rostro cambiado por el tiempo tapando también cada espejo que había en la mansión donde vivía,⁴² quedándose con las imágenes de sus autorretratos que revelaban su belleza y su excentricidad. Lo que hoy nos parece excéntrico al ver sus fotografías, es en realidad lo que hacemos actualmente como algo cotidiano: a través de la fotografía buscamos diferentes personajes dentro de nosotros mismos, para posteriormente mostrarnos al mundo.

Después de su muerte su reputación de mujer misteriosa y “belleza divina” aumentó, en gran medida por su obra fotográfica. En 1913 se publicó *La Divine Comtesse* de Robert de Montesquiou, quien pasó trece años escribiendo su biografía. En 1954 se realizó la película *La condesa*

FIG. 38 Pierre-Louis Pierson: *Autorretrato* (1840)

FIG. 39 Pierre-Louis Pierson: *Condesa de Castiglione* (1895)

FIG. 40 Pierre-Louis Pierson: *Reina de Etruria* (1863-1867)

FIG. 41 Pierre-Louis Pierson: *Béatrix* (1856-1857)

39 DANIEL, Malcolm. *The Countess da Castiglione*. [en línea]: http://www.metmuseum.org/toah/hd/coca/hd_coca.htm [Fecha de consulta: 13 Agosto 2015]

40 Pierson y Castiglione: *el juego de la locura*. [en línea]: <https://maquinariadelanube.wordpress.com/2011/10/24/pierson-y-la-castiglione-el-juego-de-la-locura/> [Fecha de consulta: 6 de Agosto 2015]

41 RICHMON, Ben. *The New-Old Photogenics: How the Countess of Castiglione Launched Portrait Photography*. [en línea]: <http://motherboard.vice.com/blog/countess> [Fecha de consulta: 15 de Agosto 2015]

42 Pierson y Castiglione: *el juego de la locura*. [en línea]: <https://maquinariadelanube.wordpress.com/2011/10/24/pierson-y-la-castiglione-el-juego-de-la-locura/> [Fecha de consulta: 6 de Agosto 2015]



de Castiglione con Yvonne de Carlo como actriz principal. La historia de esta enigmática mujer y sus autorretratos no deja indiferente a nadie, siendo pionera en el arte del autorretrato y en la búsqueda del yo a través de cada uno de los personajes que podemos llegar a ser.

1.4.3 Claude Cahun: El misterio de la identidad

Si hablamos del alter ego y el doble, se debe mencionar a Claude Cahun, cuyo verdadero nombre fue Lucy Schwob (1894-1954). Su seudónimo artístico hace que sea imposible determinar un género sexual.

Nació dentro de una familia de intelectuales judíos de la alta burguesía.

“Su infancia fue triste, su madre estaba loca, y periódicamente la internaban en un manicomio. Claude estuvo a punto de sufrir la misma suerte a causa de su anorexia y tendencias suicidas, pues su padre temió que hubiera heredado la inestabilidad de su madre.”⁴³

Estudió en Oxford entre 1907 y 1908 y en París Filosofía y Letras en 1914, donde acabó instalándose definitivamente en 1923. Fue muy activa tanto en el ámbito artístico como en el político, conoció a Henri Michaux y estuvo muy vinculada a surrealistas como Robert Desnos y André Breton entre otros.

En los años 20 comenzó a crear imágenes transgresoras en las que invirtió los roles de su tiempo, autorretratándose como hombre, mujer o andrógino. Nunca actuó como una mujer “tradicional”, cuestionando los géneros femenino y masculino.

“Barajar las cartas. ¿Masculino? ¿Femenino? Depende. Neutro es el único género que siempre me quedará bien.”⁴⁴

En 1930 publicó su ensayo autobiográfico *Aveux non Avenus*, 10 heliogramas con un tiraje de 500 ejemplares. Formó parte de la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios, sería allí donde conocería a André Breton, uniéndose al movimiento surrealista. En 1934 publicó *Les Paris sont ouverts*.

43 Claude Cahun, *La Fotógrafa Surrealista* [en línea]: <http://lamentable.org/claude-cahun-la-fotografia-surrealista/> [Fecha de consulta: 7 de Julio 2015]

44 LEPÉLIER, François y VICENTE ALIAGA, Juan. Entrevista para la exposición de Claude Cahun en Jeu de Paume. 2011. [en línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=v7QXL-2fiAKQ> Traducción propia. Texto original en francés: “Brouiller les cartes. Masculin? Féminin ? Mais ça dépend des cas. Neutre est le seul centre qui me convienne toujours” [Fecha de consulta: 6 de Mayo 2015]



Cahun se sirvió del autorretrato para encontrarse, conocerse, trabajando en sus fotografías en pos de una búsqueda de esa identidad, creando una metamorfosis en cada una de sus imágenes, a cada cual más enigmática que la anterior. Defendiendo la libertad de expresión, de ser, estamos ante una fotografía de una actualidad incontestable, pionera y transgresora en plantear diversas identidades y hacerlas suyas, creando el rol de quien ella quería ser sin complejos ni presiones sociales. Y si esto en nuestros tiempos ya es transgresor, sólo tenemos que ponernos en la situación en la que ella realizó estas obras a principios del siglo pasado. Ella y su pareja y hermanastra Suzanne Malherbe, acudían a actos nazis disfrazadas de hombres, para colocar panfletos en los bolsillos de los soldados alemanes. Fueron torturadas durante horas por la Gestapo y condenadas a muerte, pero nunca se ejecutó la sentencia.

Estamos ante unos autorretratos pioneros en el arte, que nos llevan a una atemporalidad y atrevimiento extraordinarios, que se nos presentan como algo natural, sin artificios, imágenes en las que mediante el disfraz, Cahun se muestra al espectador tal y como es, un ser que se busca a si mismo y utiliza la fotografía para ello. Ese yo como otro, esa imagen que se convierte en el reflejo que le devuelve su imagen travestida, convertida en todos esos “yo” que la componen. Estamos ante un caleidoscopio que se despliega mostrándonos todas las Cahun posibles, de todas las formas posibles en las que ella se siente ella misma.

Su trabajo no ha sido muy conocido hasta hace poco más de veinte años. La primera exposición antológica tuvo lugar en la Galeria Claude Guivaudan, en Ginebra, Suiza, en 1980. Cuando se dio a conocer su obra, despertó gran interés, convirtiéndose en una de las figuras más cotizadas del surrealismo.

FIG. 42 Claude Cahun: *Autorretrato* (1926)

FIG. 43 Claude Cahun: *Sin título* (1928). Gelatin silver print (10 x 7.6 cm). The Museum of Modern Art, New York.

FIG. 44 Claude Cahun: *Autorretrato* (hacia 1929). Collection Neufelize Vie, Photo Andre Morin

FIG. 45 Claude Cahun: *Que me veux tu?* (1928)



1.4.4 Cindy Sherman: baile de disfraces

Después de ver la obra de Cahun no podemos de dejar pasar la relación que encontramos con la obra de la artista norteamericana Cindy Sherman (New Jersey, 1954). Podría considerarse que Sherman transporta su Yo a los sitios que más le convienen a través de su obra:

Cindy Sherman empezó en 1978 su célebre serie fotográfica *Untitled Film Stills*, imágenes de pequeño formato en blanco y negro, en las que desempeña un papel distinto: secretaria recatada, ama de casa, mujer fatal. Sherman trabaja la puesta en escena de forma minuciosa, trabajando intensamente el aspecto psicológico de los personajes, de forma que su identidad desaparece en estereotipos femeninos del siglo XX. En 1980 explora distintos aspectos del horror, la violencia y lo grotesco a través de fotografías en color. En *Fairly Tales, 1984-1986*, *Disaster Series, 1987-1989*, y *Sex pictures, 1992*, utilizó narices, pechos postizos, dientes, alimentos podridos y fragmentos de maniqués manipulados, para crear escenas de violencia sexual y espantosas deformidades, planteando historias abiertas a la interpretación, y transmitiendo con ello una continua sensación de angustia en el espectador.

“Su serie *Untitled* presenta nueve personaje ficticios –mujeres de “cierta edad” que están bronceadas, vestidas y maquilladas de forma excesiva. En la estrecha franja existente entre el *pathos* y la parodia, esos retratos de gran formato a color examinan los intentos de las mujeres por desafiar, negar o por lo menos ralentizar el paso del tiempo, sugiriendo a la vez las pequeñas decepciones y las tragedias menores encarnadas en la historia individual de cada una de ellas.”⁴⁵

La propia Cindy Sherman apunta, hablando de su obra:

“Consiste en ilustrar sentimientos personificados con una esencia bastante propia, representada más bien por sí mismas que por mí. La cuestión de la identidad del modelo es de tan poca importancia como cualquier simbolismo que pudiera encerrar cualquier otro detalle.”⁴⁶

“Cuando cocino simplemente sigo una receta, me dicen qué debo hacer. En mi trabajo fotográfico soy yo quien debe definir las reglas del juego. Algunas veces tengo una visión de lo que quiero hacer, aunque a veces me guía aquello que no deseo. Tengo suerte cuando cometo errores; hacer fotos es más lúdico que cocinar. Nunca me comería lo que resulta de jugar con los ingredientes. En cambio, en las fotos, los

45 V.V.A.A. *Taschen Collection*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid: Taschen. 2005 p. 182.

46 V.V.A.A. *Taschen Collection*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid: Taschen. 2005 p. 184.



contratiempos resultan a veces mejor de lo que imaginas de antemano.”

FIG. 46 Cindy Sherman: *Untitled Film Still #84* (1978)

Como bien dice Sherman:

“No realizo autorretratos. Busco estar lo más lejos posible de mi misma cuando tomo mis fotografías.”⁴⁷

A pesar de esta afirmación de Sherman, en la que asegura que no realiza autorretratos cuando produce su obra, podemos preguntarnos ¿por qué entonces utiliza su cuerpo? Podría crear sus escenografías utilizando otras personas que se disfrazen para crear sus personajes (como hará con los maniqués). Finalmente podemos llegar a la conclusión de que aunque la funcionalidad de su obra no es el autorretrato, no deja de ser ella la que se representa como otros, disfrazándose y creando una serie de personajes a través de su cuerpo. Esto crea un baile de disfraces en el que se saca lo mejor y lo peor de uno mismo, pudiéndose convertir de este modo en quien desee. No deja de ser un desdoblamiento y un estudio del límite de uno mismo y la autorrepresentación para vernos como el otro. Salgo de mi mismo para convertirme en el otro, que a la

47 Cindy Sherman. Citado en: AMORÓS BLASCO, Lorena, *Abismos de la mirada La experiencia límite en el autorretrato último*, Murcia: Cendeac. 2005, p. 372

vez es el que me mira. Y cuando salgo de mi misma, me puedo mirar en la fotografía dejando de ser yo.

Su cuerpo es el medio para representar una realidad mutante, no para representarse a si misma, sino para adquirir otras características físicas y salir de su propia realidad al verse representada como otra persona. Así se convierte en narrador y en actor de sus propias historias.

FIG. 47 Cindy Sherman: *Untitled Film Still #6* (1977)



1.4.5 Orlan: autorretrato mutante

Uno de los mejores ejemplos que encontramos en el arte contemporáneo sobre la representación del yo como otro, es el trabajo que se recoge en la trayectoria de Orlan (Francia, 1947), artista del performance que se reinventa, levantando su piel para mostrar la otra cara, un cuerpo que existe debajo de éste que percibimos, y que nos produce rechazo. “Se da vida” a través de transformaciones performáticas donde su cuerpo es el espacio vital desde el que modelarse, reensamblarse, reconstruirse, diseñarse en libre albedrío, mostrando los resultados a través de fotografías. Orlan se define a través de un autorretrato mutante, nos dice:

“Mi trabajo se puede considerar como un trabajo clásico de autorretrato; clásico aún cuando en un principio se realiza con ordenadores, pero, ¿qué se puede decir cuando se trata de inscribirlo en la carne de forma permanente? En lo que a mi se refiere yo hablaré de un “arte carnal”, entre otras cosas para diferenciarme del arte corporal, aunque con frecuencia esté unido a él. Para mí se trata de llevar el arte y la vida a sus extremos.”⁴⁸

El trabajo de Orlan alcanzó especial notoriedad en los años 90 a raíz de sus “acciones quirúrgicas”, en las que se somete a operaciones de cirugía estética convertidas en auténticas performances, documentadas mediante fotografía y vídeo y, en algún caso, retransmitidas en directo a diversos centros de arte. Sin embargo, este período ocupa tan sólo tres años en una carrera artística de casi 40, en los que Orlan ha convertido su cuerpo en objeto de creación, a la búsqueda siempre de la denuncia y la provocación. Frente a los avances tecnológicos, Orlan se pregunta cuál es el estatuto original del cuerpo y hasta dónde irá su futuro, a través de su obra trata de empujar los límites de la vida hasta el extremo y así preparar a la sociedad para estos cambios, considerando su cuerpo como un espacio de trabajo, como un software.

“El quirófano se convierte en mi taller artístico, desde que soy consciente de producir imágenes, de hacer una película, un vídeo, fotografías, dibujos con mi sangre, relicarios con mi grasa y mi carne, una especie de “santos sudarios” y objetos que después se expondrán.”⁴⁹

Orlan no tiene límites, es una artista radical. Su acción es precursora de un cambio de status del cuerpo, su obra denuncia las presiones sociales ejercidas sobre el cuerpo femenino. Su intención es la de cuestionar los cánones de belleza impuestos socialmente. Con la tecnología que está

48 AMORÓS BLASCO, Lorena. *Corpografías del límite. Entre Eros y Tánatos*. Revista digital, n°2, 2015, p.125

49 AMORÓS BLASCO, Lorena, *Abismos de la mirada La experiencia límite en el autorretrato último*, Murcia: Cendeac. 2005, p. 380



Fig. 48 Orlan: *Antes de la operación* (1990) empezando a llegar a la sociedad es más difícil distinguirse, ya que, como afirma Orlan, promueve la homogeneización de la belleza:

“En esta época la mayoría de las mujeres quieren tener grandes senos, la nariz erecta, los pómulos salidos, los ojos rasgados. Es contra lo que lucho, donde quiero despertar una conciencia y que la gente pueda ver la belleza de otra manera, a través de varias civilizaciones en la historia.”⁵⁰

El cuerpo no es un hecho objetivo e inmutable, sino un valor producido tanto por la historia individual del sujeto como por su presencia del mundo en que le ha tocado vivir. El cuerpo considerado como un ente cuyas partes son autónomas e intercambiables sin conexión entre sí, pierde su carácter simbólico y signifiante. Las estrategias de fragmentación y la disociación propuestas transforman al cuerpo en un conjunto de elementos inconexos, sustituibles y eternamente superables. Es un cuerpo robotizado que niega su dimensión simbólica al responder sólo a su funcionalidad.

50 ZÚÑIGA, Araceli. “Orlan, el cuerpo que vendrá...” [en línea]: <http://www.jornada.unam.mx>. La Jornada <http://www.jornada.unam.mx/2005/07/04/informacion/83_orlan.htm> [Fecha de consulta: 3 de Enero 2011]

La cirugía estética es vista hoy como la posibilidad de vencer al tiempo, eliminar las huellas, los pliegues, haciéndonos olvidar por un instante de la mortalidad.

“La medicina hace de la muerte un hecho inaceptable que hay que combatir (...) la muerte no se ha evitado, tan sólo permanece en suspensión.”⁵¹

Sin duda Orlan busca también esa ansiada inmortalidad entregando su cuerpo al arte, ya que después de su muerte su cuerpo se colocará en un museo, momificado, como elemento clave de una instalación con vídeo interactivo.

La propia artista dice al respecto:

“Mi cuerpo es el espacio donde trabajo, es mi software, esto lo vengo haciendo desde mi adolescencia, trato de empujar los límites de la vida hasta el extremo. (...) Mi trabajo se centra exactamente en ese aspecto, trata sobre el cuerpo mutante, el cuerpo del futuro; es un trabajo en el que ando desde el 68 cuando llegaba a las conferencias con un cartel que decía: “Yo soy una hombre y yo soy un mujer.” (...) La sociedad es una fábrica de cuerpos y de las realidades que van con esos cuerpos, y mi trabajo consta precisamente en cómo cambiar ese formato.”⁵²

Al final el cuerpo de Orlan, cedido a un museo, tendrá un propósito: enaltecer el cuerpo del artista como obra de arte. De este modo, su trabajo se convertirá en una lucha contra la muerte.

“He entregado mi cuerpo al arte, ya que después de mi muerte no será entregado a la ciencia, sino que se colocará en un museo, momificado. Será el elemento clave de una instalación con vídeo interactivo.”⁵³

51 CORTÉS, José Miguel G. *El cuerpo mutilado (la angustia de la muerte en el arte)* Valencia: Generalitat Valenciana, Colección Arte, Estética y Pensamiento. 2, 1996 p. 47

52 ZÚÑIGA, Araceli. “Orlan, el cuerpo que vendrá...” [en línea]: <http://www.jornada.unam.mx>. La Jornada <http://www.jornada.unam.mx/2005/07/04/informacion/83_orlan.htm> [Fecha de consulta: 3 de Enero 2011]

53 AMORÓS BLASCO, Lorena, *Abismos de la mirada La experiencia límite en el autorretrato último*, Murcia: Cendeac. 2005, p. 390



Capítulo 2

Narrativas existenciales

En la investigación que nos ocupa, *El autorretrato como canalizador del dolor*, consideramos que la obra de Frida Kahlo podría constituir un eje vertebrador desde el que recorrer todos los elementos que analizamos a través de sus pinturas, en su mayor parte autorretratos. El autorretrato y un gran sufrimiento físico, debido a las diferentes operaciones quirúrgicas, el tema del doble, la pérdida, el dolor emocional provocado por una turbulenta relación amorosa, y el arte como terapia, ya que Frida comienza a crear después de sufrir un accidente por el que quedó postrada en una cama durante meses y que marcaría su vida.

En la mayor parte de la obra de Frida Kahlo el tiempo es ambiguo, ni es pasado ni es presente, sus autorretratos son como sueños flotantes, en los que lo familiar y la mente se funden, representándose como un personaje que mira sus conflictos y situándose a sí misma en escenas que contienen un profundo trasfondo de melancolía.

Su obra intenta mostrarnos lo que no podemos ver, a través de narrativas existenciales que trabaja desde el análisis, la disección y la descripción, su obra contiene continuas señales de pruebas emocionales e implicaciones alegóricas. Se representa casi siempre sola o acompañada de su doble, construyendo narrativas sobre lo real, que aparecen en un estado de suspensión, como imágenes mentales.

La obra de Frida plantea narraciones inquietantes, en las que el cuerpo y la naturaleza, a través del tratamiento del espacio subcutáneo y el subterráneo, podrían considerarse alegóricamente como un espacio o territorio inconsciente, latente. Su representación de la tierra, incluye lo que está en ella, lo que flota por encima de ella y lo que permanece por debajo de ella, evocando el realismo mágico y el surrealismo, y manteniendo en todo momento un dominio psicológico sobre el espectador.

A través de la disección del cuerpo, muestra una visión compleja que adquiere connotaciones de angustia y desesperación, representando espacios subcutáneos, que nos permiten ver sus órganos y arterias, como un territorio en el que intenta encontrarse a sí misma, y canalizar su dolor.

Fig. 49 Frida Kahlo: *La máscara* (1945). Óleo sobre fibra dura. 40 x 30,5 cm. Colección de Dolores Olmedo. Ciudad de México (México)

2.1 Frida Kahlo: cuerpo mutilado

“Con la pintura de Frida nos identificamos en varios niveles, pero toca los problemas y los miedos atávicos más grandes que tienes. El miedo a la muerte, el miedo al aborto, el miedo al abandono, son miedos que tenemos todos dentro.”¹

Nos interesa la obra de Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón (Coahuacán, México, 6 de julio de 1907-1954) conocida como Frida Kahlo, desde varios puntos de vista. El primero es la representación de su cuerpo haciendo alusión tanto al dolor físico y mental como a la enfermedad, y el segundo es el tema de la maternidad frustrada, de la que habla en algunos de sus escritos y en sus obras.

Es innegable afirmar que la obra de Frida Kahlo narra su biografía, acercándonos a cada uno de los sucesos de su vida a través de sus autorretratos. Esto hace que sea muy difícil separar su obra de su vida, por lo que en muchas ocasiones tendremos que hablar de algunos de los sucesos que condicionaron ese momento de creación, entre otras cosas porque pintaba para sacar todo aquello que para ella era doloroso, tanto física como emocionalmente.

2.1.1 El accidente. Primeros autorretratos

“El enfermo-creador experimenta el drama de su existencia en el rechazo a los demás, esforzándose por mantener una situación favorable a la realización de su trabajo creativo.”²

A la edad de dieciocho años, el 17 de septiembre de 1925, Kahlo sufrió un brutal accidente de tráfico que cambiaría el rumbo de su vida para siempre, ya que una barra de hierro le atravesó de un lado a otro la pelvis.

“A mí el pasamanos me atravesó como la espada a un toro, perdí mi virginidad.”³



FIG. 50 Frida Kahlo: *El accidente* (1926), lápiz sobre papel, 19 x 26,9 cm. Colección de Juan Coronel, Cuernavaca (México)

1 VALADEZ, Fernanda (dir.) Documental Historias de Vida: *Frida Kahlo*. 28 minutos. Producciones 21 CERO2. Estación de Televisión XEIPN Canal Once. México 2014. [en línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=2XfatEZEqLc> [Fecha de consulta 15 marzo 2015]

2 RICO, Araceli. *Frida Kahlo: fantasía de un cuerpo herido*. México: Plaza y Valdés. Primera edición 1998 p. 11

3 WENGER, Adriana Alicia. *Dolor y arte: Frida Kahlo* [en línea]: <http://www.rosak.com.ar/autores/kahlo.htm> [Fecha de consulta 7 marzo 2010]

Frida estuvo durante un mes debatiéndose entre la vida y la muerte, en el accidente se rompió la columna vertebral, las costillas, la pelvis, la clavícula, la pierna y el pie derecho por varios sitios, teniendo que llevar a lo largo de su vida numerosos corsés, que aparecerán como elementos representativos en su obra. Si bien su primer autorretrato está fechado en 1922, anterior al accidente, ya que su talento artístico había llamado la atención de un respetado impresor amigo de su padre, Fernando Fernández, que la contrata como aprendiz para copiar grabados del impresor sueco Anders Zorn, y le adoctrina en la técnica plástica, fue a partir de la inmovilidad que le provocó este accidente, cuando comenzó a pintar con más dedicación.

“Creí tener energía suficiente para hacer cualquier cosa en lugar de estudiar para doctora. Así empecé a pintar”. Su madre encargó un espejo encima de su cama, así que al mirar hacia arriba lo primero que veía era su imagen. El espejo será un elemento clave en su obra. Como vimos en el capítulo anterior, el espejo es un actor que puede llegar a tener mucha importancia en el proceso creativo del autorretrato.

“¡El espejo! Verdugo de mis días, de mis noches. Imagen tan traumatizante como mis propios traumas. La impresión constante de que te señalan con el dedo. Frida mira. Frida mírate pues. Ya no hay una sombra verdadera donde esconderse, una guarida segura donde retirarse, abandonada al dolor, para llorar en silencio sin marcas en la piel. Imaginaba que cada lágrima creaba un surco en el rostro, aunque fuese joven y liso. Cada lágrima es una fragmentación de la vida.”⁴

Las innumerables horas que permanecía sola le llevaron a utilizarse a si misma como tema central de su trabajo, siendo el autorretrato el medio que utilizó con más asiduidad, para conocerse a si misma y para canalizar los traumas que el accidente le había provocado.

También fue muy traumática para Frida la ruptura de la relación con Alejandro López Arias, el que había sido su novio a lo largo de cuatro años, y que estaba junto a ella en el accidente. Ella le regaló el primer autorretrato que pintó, en 1926, para intentar un acercamiento que nunca se produjo.

En la carta que citamos a continuación, dirigida a Alejandro López Arias, Frida afirma que se siente como si la vida le hubiera enseñado todo a raíz del doloroso accidente, que ya no veía las cosas de igual modo y que para ella ese suceso le cambió la percepción de todo lo que le rodeaba, como si hubiera sido un rito de paso hacia la madurez:

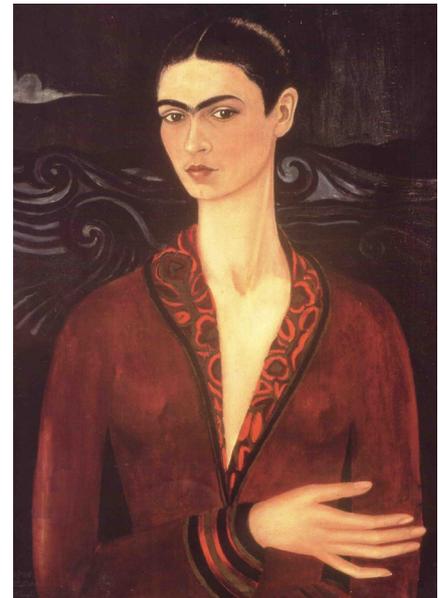


Fig. 51 Frida Kahlo: *Autorretrato con traje de terciopelo* (1926). Óleo sobre lienzo, 79 x 58 cm. Colección privada Herederos de Alejandro Arias, Ciudad de México (México)

4 JAMIS, Rauda. *Frida Kahlo*. Barcelona: Circe. Primera edición 1988. Decimotercera edición 1995 p.123

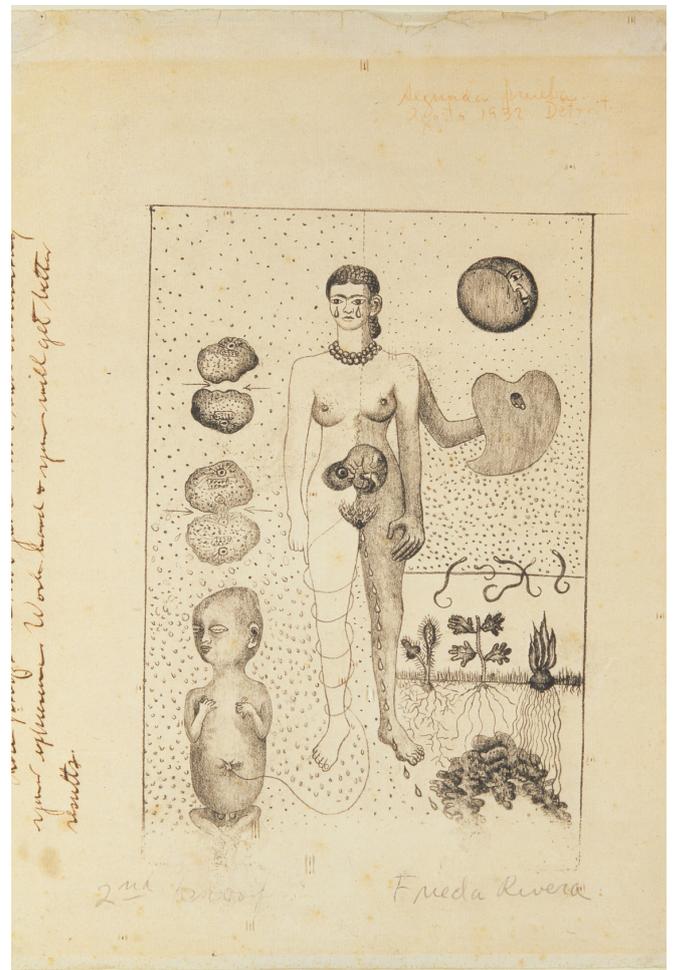
“¿Por qué estudias tanto? ¿Qué secreto buscas? La vida pronto te lo revelará. Yo ya lo sé todo, sin leer ni escribir. Hace poco, tal vez unos cuantos días era una niña que andaba en un mundo de colores, de formas precisas y tangibles. Todo era misterioso y algo se ocultaba; la adivinación de su naturaleza constituía un juego para mí. ¡Si supieras lo terrible que es alcanzar el conocimiento de repente, como si un rayo dilucidara la Tierra! Ahora habito un planeta doloroso, transparente como el hielo. Es como si hubiera aprendido todo al mismo tiempo, en cosa de segundos. Mis amigas y mis compañeras se convirtieron lentamente en mujeres. Yo envejecí en algunos instantes, y ahora todo es insípido y raso. Sé que no hay nada detrás, si lo hubiera lo vería...”

2.1.2 La maternidad y el aborto como tragedia

El aborto es un tema destacado en la obra de Frida Kahlo, un nuevo suceso traumático que marcó su vida y a partir del que comenzó a hacer todavía más personal su obra. Convierte sus pinturas en pequeños diarios, en los que nos narra cada una de las escenas que para ella fueron más significativas. En estas pinturas podemos admirar su conocimiento anatómico de las figuras, probablemente por su dilatada experiencia como enferma, o también por su conocida pasión por la medicina, ya que antes de tener el accidente ella quería convertirse en médico.

FIG. 52 Frida Kahlo: *Frida y la cesárea* (1931)

FIG. 53 Frida Kahlo: *El aborto* (1932). Litografía 32 x 23.5 cm



En la obra *Frida y la cesárea* (1931) no sólo representa su autorretrato en el centro, con un feto en su vientre, sino que también aparece la cabeza de Diego Rivera⁵ y bajo ésta un bebé. Arriba a la izquierda podemos ver los médicos que la intervienen. Otra figura femenina aparece representada abajo a la izquierda, y puede representar a su madre o a alguna persona cercana a la artista.

En *El aborto* (1932) una vez más se representa invitándonos a observar qué ocurre dentro de su cuerpo. A la izquierda vemos la formación de las células que posteriormente formarán un ser humano. La figura de Frida Kahlo tiene en su vientre un feto aparentemente de pocos meses, que está unido por un cordón umbilical con el feto que aparece abajo a la izquierda, en esta ocasión perfectamente formado y aparentemente de sexo masculino. Kahlo se retrata con tres brazos, a la derecha aparecen dos, uno de ellos sostiene una paleta de pintor en forma de corazón (puede hacer alusión a que la pintura es necesaria para vivir, la pintura como sinónimo de corazón) y justo encima de ésta la luna menguante, con un rostro que, como Frida, testigo de la tragedia, no deja de llorar. Aparecen también lágrimas que caen de su vagina a la tierra para fertilizarla y dar lugar a una nueva planta como símbolo del ciclo vital que no cesa.

Esta litografía nos recuerda al *Retrato de Luther Burbank* (1931), ya que en ambos se ve claramente el ciclo vida-muerte que representó en ese cuadro y que se repite en la litografía del aborto. En el retrato de Burbank es la tierra quien hace de madre, de vientre, emanando vida del propio cadáver, que se convierte en árbol. Al igual que en la litografía del aborto, aparecen una serie de plantas que representan la nueva vida, y aunque esté presente la pena por la pérdida, el ciclo vida-muerte se nos muestra como algo natural.

En 1932, debido a los encargos que recibía Diego Rivera, se fueron a vivir a Estados Unidos. Frida volvió a sufrir un segundo aborto por el que casi pierde la vida, pasó treinta días en el hospital, lo que le llevó a pintar el cuadro *Henry Ford Hospital or the flying bed* (*Hospital Henry Ford o La cama volando*) (1932), para superar la enorme angustia que esta situación tan traumática le suponía.

Fue a partir de su época en Detroit cuando comenzó a tomar consciencia de su obra, como sostiene Victor Zamudio-Taylor, historiador del arte, quien en el documental *The extraordinary beauty of the truth. The life and times of Frida Kahlo*, afirma que en su estancia en Detroit y por el suceso traumático del aborto fue cuando ella decidirá conscientemente pintar sobre sí misma y sus aspectos más íntimos y dolorosos:

5 Diego Rivera (1886-1957), pintor muralista mexicano conocido por plasmar obras de contenido social en edificios públicos, se casó con Frida Kahlo en 1928.

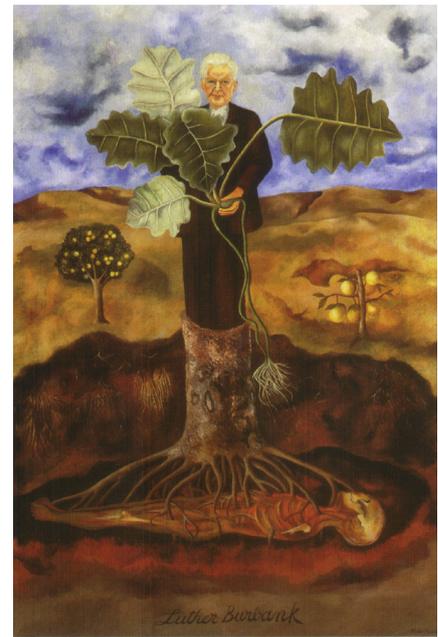


Fig. 54 Frida Kahlo: *Retrato de Luther Burbank* (1931). 87x 62 cm. Colección Dolores Olmedo. Ciudad de México (México).



FIG. 55 Frida Kahlo: *Hospital Henry Ford o la cama volando* (1932). 30.5 x 38 cm. Óleo. Colección Dolores Olmedo. Ciudad de México (México).

“El cambio se produce en Detroit, en Detroit por primera vez Frida Kahlo decide conscientemente que pintará sobre sí misma y que pintará los aspectos más íntimos y dolorosos de sí misma, y no sólo eso, sino que además utilizará un género, que es popular, que es mexicano, y que es religioso para transmitirlo mejor y ese umbral le abre nuevas posibilidades y adquiere el estilo que definirá su obra hasta el fin de su vida. Es decir que se convierte en una artista que es capaz de innovar la tradición, hacerla nueva y utilizar varios géneros y formatos íntimos, para contar su historia y revelarse a sí misma, y para revelarse a sí misma y contar su historia como único remedio y alternativa, tiene que vivir plenamente la vida a pesar de sus condiciones físicas.”⁶

A continuación adjuntamos el texto de la carta que Frida Kahlo le escribió al Doctor Eloesser, en la que podemos apreciar cómo se sentía ante

⁶ STECHLER, Amy (dir.y prod.) *The extraordinary beauty of the truth. The life and Times of Frida Kahlo* [video documental] PBS Home Video (Estados Unidos) (2005) 90 min [en línea]: https://www.youtube.com/watch?v=8ZZC5XBO_WQ [Fecha de consulta 20 julio 2013]

la frustración de perder su embarazo. Gracias a las numerosas cartas y a su diario, podemos entender mejor cómo se sentía la artista ante los duros momentos en los que se encontró repetidamente, y cómo canalizaba todo esto a través de su obra. Asimismo, podemos apreciar en esta carta la relación tan estrecha que tenía Frida con el Doctor Eloesser, ya que le escribía con mucha naturalidad, como si se tratara de un amigo. Esto es así porque finalmente la relación entre ambos se hizo muy estrecha.

Cartas al Doctor Leo Eloesser:

“Detroit, 29 de Julio de 1932

Doctorcito querido:

Había yo querido escribirle hace tanto tiempo como no tiene usted idea, pero me pasaron tantas cosas que hasta hoy no puedo sentarme tranquilamente, tomar la pluma y ponerle estos renglones.

En primer lugar, le quiero dar las gracias por su cartita y su telegrama tan amables. En estos días estaba yo entusiasmada en tener al niño, después de haber pensando en todas las dificultades que me ocasionaría, pero seguramente fue más bien una cosa biológica, pues sentía yo la necesidad de dejarme a la criatura. Cuando llegó su carta, me animé más, pues usted creía posible que lo tuviera y ya no le entregué la carta que usted me mandó para el Doctor Pratt, estando casi segura que podría yo resistir el embarazo, irme a México con tiempo y tener el niño allá. Pasaron dos meses casi y no sentía ninguna molestia, estuve en reposo continuo y cuidándome lo más que pude. Pero como dos semanas antes del 4 de julio empecé a notar que me bajaba una especie de sanguaza casi a diario, me alarmé y vi al Doctor Pratt, y él me dijo que todo era natural y que él creía que podía yo tener al niño muy bien con la operación cesárea. Seguí así hasta el 4 de julio que sin saber ni por qué aborté en un abrir y cerrar de ojos. Me llevaron al Hospital Ford y estuve quince días. El feto no se formó, pues salió como desintegrado a pesar de tener ya tres meses y medio de embarazada. El Doctor Pratt no me dijo cuál sería la causa ni nada y solamente me aseguró que en otra ocasión podía yo tener otra criatura. Hasta ahorita no sé por qué aborté y cuál es la razón de que el feto no se haya formado, así que quién sabe cómo demonios ande yo por dentro, pues es muy raro ¿no le parece? Tenía yo tanta ilusión de tener un Dieguito chiquito que lloré mucho, pero ya que pasó no hay más remedio que aguantarme. Me hicieron el análisis de la sangre y salió negativo, el análisis del líquido raquídeo también negativo, así que no se realmente cuál será la causa.

Ahora me siento bien en general aunque siempre cansada de la espina. También me examinó un médico ortopédico pero no me dijo nada.

El doctor neurópata que me hizo el examen encontró que tenía yo inflamación del nervio óptico; me mandaron con el oculista y me dijo que tenía yo la vista totalmente normal. ¿A quien le hago caso? En fin,

miles de cosas que siempre andan en el misterio más completo. De todos modos tengo suerte de gato pues no me muero tan fácilmente y siempre es algo! (...)”⁷

Por otro lado, en *Mi nacimiento* o *Nacimiento* (1932), Frida introduce una imagen verdaderamente impactante, ya que representa su nacimiento en forma de tragedia. Una figura central, la que da vida, tapada con una sábana, símbolo del fallecimiento de la madre. A su vez podemos observar la sábana manchada de sangre y el rostro de Frida representado con sus inconfundibles cejas. Nos hace reflexionar y quedarnos un rato mirándola, como si se tratara de una imagen repetida. Crea una situación de bucle infinito, donde se mezclan varios estados: nacimiento, muerte y aborto. El resultado de esta combinatoria es la concentración en un mismo espacio-tiempo de los tres estados mencionados.



FIG. 56 Frida Kahlo: *Mi nacimiento* (1932). 30 x 35 cm. Óleo sobre metal. Colección privada de Madonna.

Realizada en 1932 (el mismo año en el que falleció la madre de Frida Kahlo y en el que perdió otro de sus embarazos), se podría pensar que esta obra fue pintada como un homenaje a la muerte de su madre, en la que se mezclan la pérdida de ésta con otro de sus abortos. Puede darnos la sensación de que igual que está representando su nacimiento, representa también su muerte, es como un círculo que se cierra sobre sí mismo. Nos arrastra a una espiral agobiante de dolor e impotencia.

7 TIBOL, Raquel. *Escrituras de Frida Kahlo, Selección proemio y notas*. Barcelona: Lumen 2007 pp. 151-152.

Podemos observar cómo incluso el poder de la religión quedará desplazado en la escena representada, ya que es obvio que no ha habido intercesión por parte de la Virgen, cuya imagen contempla el alumbramiento, fracasando así en su función protectora.

La creencia judeocristiana de la maternidad como milagro se debate en la obra de Kahlo. En este cuadro, de composición sencilla, aparecen solamente la cama, la madre, el bebé que acaba de nacer y un cuadro de una Virgen sobre la cama. La pared es azul, el suelo de madera, y bajo éste, hay preparado un pergamino para anunciar el acontecimiento del nacimiento que nunca se llegó a inscribir, ya que éste no sucedió.

En esta obra, como en otras muchas de Frida Kahlo, podemos ver por la composición de la pintura la influencia que tuvieron en su trabajo los exvotos mexicanos⁸. Esto será algo que se repetirá en sus cuadros, por ejemplo, cuando debajo de ellos en algunas ocasiones crea una cinta en la que escribe explicando la pintura que ha realizado, o a quién se lo quería dedicar. En el caso de *Mi nacimiento*, como hemos visto, esta banda aparece vacía, hecho que todavía hace más inquietante la obra.

Martha Zamora nos explica la importancia de los exvotos en la obra de Frida Kahlo, y cómo posiblemente ella habría incorporado a su manera de trabajar el efecto que hacen los exvotos, y cómo se utilizan como herramienta terapéutica paliativa en la cultura mexicana⁹.

También podemos ser conscientes del factor terapéutico inherente en la obra de Kahlo a través de las palabras de Zamora, ya que si después de realizar su pintura y dejar en ella su dolor, la artista podía seguir disfrutando de la vida, esto sería la prueba determinante de que pintar, como mecanismo de liberación, le ayudaba a superar su dolor.

8 Su obra estaba muy influenciada por los exvotos mexicanos, sus mismos padres encargaron uno para darle las gracias a la Virgen de Guadalupe por salvar a su hija del accidente que sufrió. También ella hará un dibujo sobre el accidente.

9 En el documental *Historias de vida - Frida Kahlo*, Martha Zamora comenta acerca de los exvotos: “Yo decía: ¿cómo es posible esa imagen que tenemos derivada de la pintura de una mujer siempre atormentada, siempre llena de angustia y dolor, no se correspondía. Entonces me fui por el estudio de los exvotos. Son pequeñas pinturas, generalmente muy chiquitas, que se hace básicamente en los pueblos o en las colonias alejadas de la capital, en que cuando tienes un problema, un dolor muy grande, vas con el pintor de pueblo, que se especializa en hacer los exvotos, tienes que ir con él, no cualquiera hace un exvoto. Le explicas lo que te pasó, en qué consiste tu dolor, y él te va a preguntar a que santo o virgen se lo quieres dedicar. Te pregunta que cómo fue que atropellaron a tu pariente, y lo pone abajo, o al señor Pedro Pérez, lo atropelló el camión. Cuando termina de pintar tu le pagas, muy importante, y cuando terminas tu obligación es ir a llevar este exvoto a la iglesia, y sabes cuál es tu siguiente obligación? Salir a vivir. Porque ya dejaste colgado allí tu dolor. Afuera está la vida. Está el sol, y este es el mecanismo que a mi juicio tomó Frida Kahlo: ella pintaba la parte triste de la vida, que todos tenemos, la parte triste de la vida la pintaba, la colgaba, y se iba a vivir.”



FIG. 57 Frida Kahlo: *Mi nana y yo* (1937). 30,5 x 37 cm. Colección de Dolores Olmedo. Ciudad de México (México).

En *Mi nana y yo* (1937) Frida se representa a si misma mamando. La visión de esta imagen nos puede resultar un poco incómoda, hasta cómica, ya que aparece representada con cuerpo de bebé pero con cabeza de adulta. La Nana aparece con una máscara que nos recuerda algún tipo de rito indígena, que da una sensación de frialdad, de distanciamiento, de misterio o de algo oculto. La nana se vuelve la encarnación mítica de las raíces mexicanas, grande, morena, nutriente, emparentada con la tierra, pero también amenazadora, enigmática, con su rostro máscara de piedra de Teotihuacán, con los ojos vacíos y fijos.

La obra nos sugiere una fuerte conexión con la naturaleza, y la herencia mexicana representada por el ama de cría, algo de lo que siempre se enorgulleció. Quizá el momento del nacimiento de su hermana hizo que no se sintiera tan unida a su madre, sobretodo por el hecho de que la amamantara una nodriza. En numerosos escritos, Frida calificaba a su madre como “calculadora, cruel y fanáticamente religiosa”. Según las propias palabras de Kahlo:

“Mi madre no me pudo amamantar porque a los once meses de nacer yo nació mi hermana Cristina. Me alimentó una nana a quién lavaban los pechos cada vez que yo iba a succionarlos.”¹⁰

10 HERMOSO- ESPINOSA GARCÍA, Susana. *Frida Kahlo. Primeros años*. 2004 [en línea]: http://www.homines.com/arte_xx/primeros_frida/index.htm [Fecha de consulta: 2 Febrero 2012]

La serie *Recuerdo de nuestro bebé*, de Marta María Pérez Bravo, quien utiliza en su obra el cuerpo femenino como un instrumento de expresión simbólica a través de la fotografía, nos evoca el cuadro de Kahlo *Mi nana y yo*, tanto en la composición piramidal de la imagen, como en la manera de representar las glándulas mamarias que componen el pecho, como si de una radiografía se tratara.



FIG. 58 Marta María Pérez Bravo: *Recuerdo de nuestro bebé* (1987)

Esta necesidad de Frida por entender como funciona su cuerpo interiormente, por indagar en el conocimiento anatómico, mostrándonos el interior del pecho y lo que allí sucede, y que aparecerá en muchas de las obras que tienen que ver con la maternidad, nos evoca imágenes como las figuras anatómicas de Clemente Susini (1754-1814) quien presentaba la anatomía desde una forma muy realista, mostrando todo y cada uno de los detalles que forman el cuerpo humano.

La maternidad en la obra de Frida Kahlo es un tema muy recurrente. No sólo por la temática de sus autorretratos, en los que alude a los abortos que sufrió, sino también en su obra posterior a estos sucesos, como en las obras en las que se representa como la madre de Diego, la madre tierra, y en las pinturas en las que representa temas de la naturaleza, en las que en algunas ocasiones incluye algún elemento en el que hace alusión a la vida intrauterina, como podemos ver en la imagen *El Sol y la Vida* (1947). En esta pintura vemos cómo el sol, representado con una lágrima que sale de su tercer ojo, se convierte en el centro de la imagen y aparece rodeado de plantas con forma de matriz, una de las cuales alberga un feto llorando. Esta es una obra muy simbólica, en la que Kahlo vuelve a recurrir al tema de la maternidad y fertilidad, aunque se trate de una obra posterior a las que pintó después de sufrir sus primeros abortos.



FIG. 59 Clemente Susini: *Clemente Susini* (1771-1800). Figura de cera. Realizada en Florencia. Museo de Ciencias Naturales de Londres (Reino Unido).

También en *Autorretrato en la Frontera entre el abrazo de Amor del Universo, la Tierra (México) Yo, Diego y el Señor Xólotl* (1949) encontramos una pintura que contiene muchos elementos distintos. Una madre tie-



Fig. 60 Frida Kahlo: *El Sol y la Vida* (1947). Óleo 40 x 50 cm. Colección de Dolores Olmedo. Ciudad de México (México).

rra universal¹¹, hecha de barro y piedra, sostiene a Frida, y esta a Diego, como si se tratara de un bebé. Como Frida afirma en su diario, en algunas ocasiones, llegó a adoptar con Diego un papel maternal. En su diario dibujó un boceto de este cuadro.

La maternidad en la obra de Frida Kahlo y la relación con otros artistas

Lo trágico de la obra *Mi nacimiento*, de Kahlo, nos lleva a relacionarla con la obra de Paula Modersohn-Becker, pintora alemana (Dresde, 1876 - Worpswede, 1907), ya que encontramos otro ejemplo de artista que trabajó el tema de la maternidad a través de su autorretrato.

11 “Abrazando a la pareja humana esta la madre tierra Azteca, Cihuacoatl, hecha de barro y piedra. La figura que está en la parte más externa, la Madre Universal, abraza a Cituacoatl. En primer plano, el perro Itzcuintli Señor Xolotl es más que simplemente una de las mascotas favoritas de la artista: representa a Xolotl, un ser en la forma de un perro que guarda el mundo subterráneo. En esta pintura, Frida presenta a la vida, muerte, noche, día, luna, sol, hombre y mujer, todos en una dicotomía recurrente que está profundamente ligada y se mantiene unida gracias a dos poderosos seres mitológicos.” Página web dedicada a Frida Kahlo: [en línea]: <http://www.fridakahlofans.com/c0580.html> [Fecha de consulta: 6 Agosto 2015]

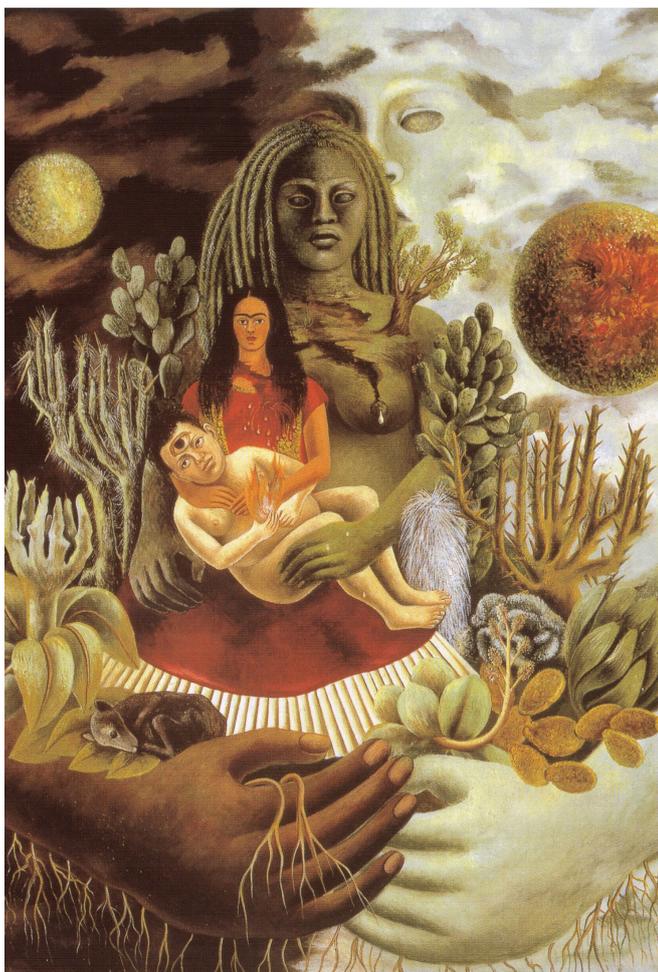


FIG. 61 Frida Kahlo: *El Sol y la Vida* (1947). Óleo 40 x 50 cm. Colección de Dolores Olmedo. Ciudad de México (México).

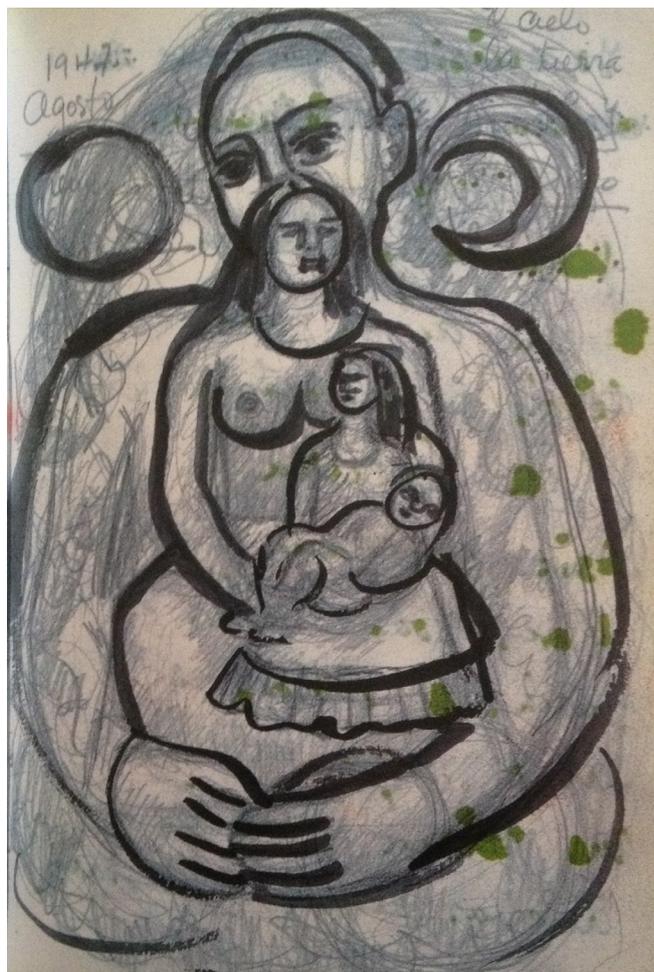


FIG. 62 Frida Kahlo

La incluimos en nuestra investigación por el elemento de tragedia que hay en su vida.

“Resulta difícil sospechar, observando su *Autorretrato con rama de camelia* (1907), el trágico final que le aguardaba. Con expresión calma y serena la artista sostiene cuidadosamente con las yemas de los dedos una flor de camelia a la altura de su pecho que alude al fruto que se mueve inquieto dentro de su vientre; ya que mientras se realizaba dicho autorretrato, Modersohn llevaba en su seno una nueva criatura. Es triste averiguar que tres semanas después de dar a luz a su primera y única hija, falleciese de una ataque al corazón”.¹²

Paula Modersohn-Becker se había sentido atraída por la obra de Cézanne al llegar por primera vez a París en 1900. Fue la primera artista Alemana en valorar y asimilar la obra del maestro de Aix, pero también el primitivismo de Gauguin y la ingenuidad de los “Navis”, cuyo influjo podemos ver en la armonía que alienta sus autorretratos. Tal y como

¹² AMORÓS BLASCO, Lorena. *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*. Murcia: Cendeac 2005 p. 65



FIG. 63 Paula Modersohn-Becker: *Autorretrato en el sexto día de la boda* (1906)

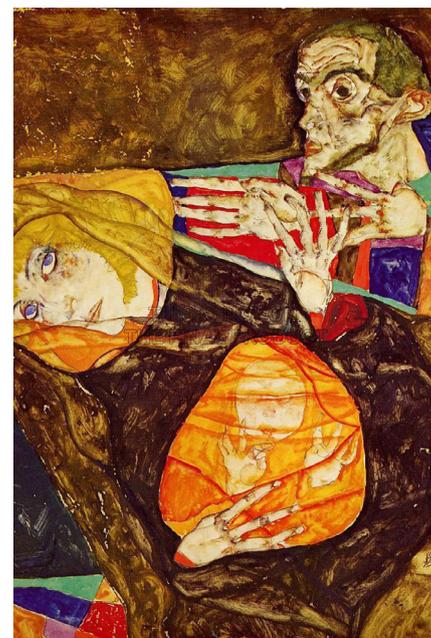


FIG. 64 Egon Schiele: *La sagrada familia* (1913)

le escribía a su amigo Rilke durante su estancia en la capital francesa, Paula Modersohn-Becker se sintió con fuerza para consolidar su estilo personal: “Ya no soy más Modersohn ni soy más Paula Becker. Soy YO y espero convertirme en YO cada vez más.”¹³ Esta necesidad de autoafirmarse la llevó a pintar un conjunto de autorretratos, como el *Autorretrato con collar de ámbar*, un elocuente ejemplo de su estilo pictórico.

Otro artista significativo en este punto del trabajo es Egon Schiele, del que hemos hablado en el capítulo anterior. Su compleja obra, llena de dureza, muerte y existencialismo, nos remite, en sus cuadros de maternidades, a relacionarla con la obra de Frida Kahlo, y de este modo a incluirla en nuestro trabajo.

“Todo está muerto en vida”. Esta cita del propio Schiele condensa el ideario que rige su obra: el existencialismo es clave en su obra. Las maternidades son un tema recurrente en la obra de Schiele, las utiliza para plasmar esta visión de la existencia. Vincula el nacimiento con la vejez, la decrepitud, la enfermedad, la muerte. Su reducción de la vida al mero tránsito entre nacimiento y muerte ridiculiza el mero hecho de la existencia.

Nos presenta a personajes sin entidad psicológica, impersonales, aunque en algunas ocasiones también representa a su mujer con el hijo que nunca llegaron a tener (*La Sagrada familia* (1913)). No actúan como individuos, sino como símbolos alegóricos. Tanto en sus autorretratos como en la representación de las maternidades, las fisonomías que representan, lejos de ser una imagen tranquilizadora y llena de ternura, sigue recreando la decrepitud de la vida y la descomposición de la carne.

13 V.V.A.A. *El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de Picasso*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza. 2007 p. 113

Para Schiele, el nacimiento no es más que la cercanía a la muerte. Se recrea representando rasgos enfermizos, funestos, de escualidez morbosa, renunciando a la alegría habitual en las maternidades, reflejando la angustia. Los contornos, afilados, agresivos, y los colores sombríos acentúan esta sensación mórbida. Las composiciones, al igual que ocurre en sus autorretratos, muchas veces son escorzos imposibles y movimientos retorcidos. La composición, estrictamente frontal, no muestra una interacción fluida entre los personajes, cuestionando los fundamentos sobre los que se construyen las relaciones personales y la familia. Prescinde de fondo, que diluye entre tonos irreales de un vacío angustioso.

Schiele no cuestiona la destrucción del ser, sino la propia vida ante la perspectiva inevitable de la muerte.

2.1.3 La expresión del dolor ante la relación turbulenta con Diego Rivera

“Yo sufrí dos accidentes graves en mi vida: uno en el que un autobús me tumbó al suelo el otro accidente era Diego.”
—Frida Kahlo

Para Frida, la relación con Diego Rivera fue muy tormentosa. Aunque no es fácil hacer una diferencia, nos remitiremos a las fechas en las que Frida Kahlo estaba sufriendo por la separación, en las que reflejaba tanto el dolor por la aceptación de sus infidelidades, como finalmente sus sentimientos en relación con esta ruptura.

A raíz de la separación de Diego Rivera, empezó una nueva etapa de su pintura, en la que no solamente pintaba su dolor, sino también noticias que leía en el periódico, como es el caso del cuadro *Unos cuantos piquetitos*. Éste lo realizó después de enterarse de que Diego había tenido una relación con su hermana Cristina. Para Frida este dolor fue insoportable:

“Nunca había sufrido y no creía que podía sentir tanto dolor, ella era la hermana que yo más quería y tú sabes lo que Diego significaba para mí en todos los sentidos. El vivía una vida plena sin el estúpido vacío de la mía, pero nunca pensé que lo fuera todo para mí y que para él he sido poco más que un trasto. Ahora veo que no soy más que una muchacha decepcionada y enamorada de un hombre que le ha abandonado.”
—Frida Kahlo

Fue después de su divorcio cuando pintó la obra *Las dos Fridas* (1939), en la que representa su doble identidad. Esta es la obra más significativa, en relación con el tema del doble, que podemos encontrar en su



FIG. 65 Frida Kahlo: *Las dos Fridas* (1939)

trayectoria. En ella representa las dos Fridas que ella siente que tiene en su interior. También en relación con la Frida que amaba Diego y la que no. La de la derecha, vestida de Tehuana, era la que le gustaba a Diego, y en este cuadro aparece con el corazón cerrado. Sin embargo, en la de la izquierda, que está vestida de europea, su corazón está abierto y sangrante.

La dualidad que presenta la artista nos recuerda a la que hay dentro de cada uno de nosotros. En esta obra es obvio el dolor y el sufrimiento del que intentaba librarse la pintora, ya que es otra de las obras que pintó después de la ruptura con Diego Rivera. Es un cuadro cargado de simbolismo, en el que encontramos dos Fridas totalmente diferentes, no tanto en su rostro pero sí en la actitud de cada una y en su manera de vestir. *Las dos Fridas* se ha convertido en una pintura icónica, que se refiere a varios cuestionamientos en torno a la identidad de la mujer, su sexualidad y su inscripción dentro de la sociedad.¹⁴

La dualidad es una constante en la obra de Kahlo, y ella lo trabaja desde la espontaneidad, ya que ella misma lo vivía así.

Eli Bartra, en el documental *Historias de Vida - Frida Kahlo*, afirma que el tema de la dualidad en la obra de Kahlo es algo que lo incorpora en sí misma, porque ella es así, esto es una constante en su obra. Ella pinta lo masculino y femenino que hay en ella misma, la dualidad étnica, la de la vida y la muerte. Esta dualidad no solamente la veremos en *Las dos Fridas*, también existe en *La venadita* y en *Autorretrato con pelo cortado*, por poner algunos ejemplos.

“Dualidades, la cama, la muerte, la dualidad étnica, dualidad hombre mujer, desde *La venadita*, que no se sabe bien si es un hombre o una mujer, con cuernos de venado macho, la dualidad masculino femenino, Frida Kahlo la incorpora en sí misma, no es que ella pintara hombres y mujeres, es que pinta lo masculino en ella misma, acentúa los rasgos masculinos de su propio rostro, de la misma manera que también acentúa los femeninos. Si vemos la columna rota, ella está con los senos muy turgentes, muy femeninos, muy perfectos, que también está subrayando. Yo creo que es muy único de ella, yo no conozco ninguna pintora de México o pintor que incorpore esa cuestión andrógina en su imaginería. Esa dualidad con la que ella está jugando cortándose el pelo con unas tijeritas, donde ella trae, evidentemente el traje de Diego. Es totalmente una construcción de la cultura en lo femenino y lo masculino. Es inventado por nuestra cultura. No hay un eterno femenino y un eterno masculino. Tal y como somos hombres o somos mujeres, lo somos porque nos lo inventaron así. Pero hay otras muchas formas de serlo, exige un cierto grado de imaginación, de saber qué

14 V.V.A.A. *In wonderland. Las aventuras surrealistas de mujeres artistas en México y los Estados Unidos*. Munich Londres Nueva York: Museum Associates. Los Angeles Country Museum of Art 2012 p. 85

clase de mujer quieres ser, que no sea lo que te hayan impuesto, o qué clase de hombre.”¹⁵

Nos encontramos de nuevo con el cuestionamiento de la identidad, tal como vimos en el capítulo anterior con Claude Cahun. Estas mujeres son pioneras en la historia en expresar cada uno de los rincones de sí mismas, sin miedo a expresarse ni al que dirán. Son mujeres pioneras y libres que expresan su interior tal y como es.

En esta obra los corazones aparecen totalmente fuera del pecho en ambas Fridas, y ambos están unidos por las arterias, como si de un lazo se trataran. Nos recuerda a las imágenes de *El sagrado corazón de Jesús*, que nos muestra su corazón fuera de su pecho. Como vemos, la obra de Frida Kahlo recoge muchos tipos de influencias, y una de ellas es la de la iconografía religiosa.

Andrea Kettenmann nos habla de las dos personalidades que componen el cuadro *Las dos Fridas* y en cómo reflejó la separación y crisis matrimonial:

“El autorretrato *Las dos Fridas*, que muestra una Frida compuesta por dos personalidades, fue terminado poco después del divorcio. En este cuadro reflejó la separación y la crisis matrimonial. La parte de su persona admirada y amada por Rivera, la Frida mexicana con traje de Tehuana, sostiene en la mano un amuleto con el retrato de su marido cuando niño; el amuleto forma parte del legado de la artista y está hoy expuesto en el museo Frida Kahlo. A su lado está sentada su otro ego, una Frida cuyo vestido de encaje la hace parecer europea. Los corazones desnudos de ambas están unidos mediante una arteria. Los otros extremos de las arterias están separados. Con la pérdida de su amado, la Frida europea perdió también una parte de sí misma. Del corte en la arteria brota sangre, que a duras penas es contenida por las pinzas del cirujano. La Frida desairada amenaza con desangrarse.”¹⁶

Nos parece importante para entender mejor el origen de esta dualidad presente en la obra de Frida, incluir una poesía perteneciente a su Diario, y en la que habla del origen de esta dualidad que experimenta, a través de la amistad que tenía con una amiga imaginaria. En ella podemos ver la poderosa imaginación que tenía Frida Kahlo desde que era niña:

15 VALADEZ, Fernanda (dir.) Documental Historias de Vida: *Frida Kahlo*. 28 minutos. Producciones 21 CERO2. Estación de Televisión XEIPN Canal Once. México 2014. [en línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=2XfatEZEqLc> <%22> [Fecha de consulta 15 marzo 2015]

16 KETTENMANN, Andrea. *Frida Kahlo, 1907-1954 : dolor y pasión*. Madrid: Diario El País. Taschen. 2007 p.52

“Origen de las dos Fridas
Recuerdo
Debo haber tenido seis años
cuando viví intensamente
la amistad imaginaria
con una niña.. de mi misma edad
más o menos.
En la vidriera del que
entonces era mi cuarto,
y que daba a la calle
de Allende, sobre uno de
los primeros cristales de la venta-
na. Echaba “baho”.

Y con un dedo dibujaba una “puer-
ta”.....
por esa “puerta” salía en la
imaginación, con una gran
alegría y urgencia. A trave-
zaba todo el llano que se
miraba hasta llegar
a una lechería que
se llamaba PINZÓN... por
la O de PINZÓN entra-
ba y bajaba INTESPESTIVAMENTE
al interior
de la tierra,
donde
“mi amiga imaginaria” me
esperaba siempre. No re-
cuerdo su imagen ni su color.
pero sí sé que era
alegre - se reía mucho.

Sin sonidos. Era ágil.
Y bailaba como si no
tuviera peso ninguno. Yo
la seguía en todos sus
movimientos y le contaba,

mientras ella bailaba,
mis problemas secretos. ¿Cua-
les? No recuerdo. Pero ella
sabía por mi voz todas mis
cosas... cuando ya regre-
saba a la ventana, entraba
por la misma puerta dibu-
jada en el cristal. ¿Cuándo?
¿Por cuanto tiempo había estado
con “ella”? No sé. Pudo
ser un segundo o miles de
años... Yo era feliz. Desdi-
bujaba la “puerta” con la
mano y “desaparecía”. Corría
con mi secreto y mi ale-
gria hasta el último rincón
del patio de mi casa, y
siempre en el mismo lu-
gar, debajo de un árbol
de cedrón, gritaba y
reía. Asombrada de estar
sola con mi gran felicidad
y al recuerdo tan vivo de
la niña. Han pasado 34 años
desde que viví esa amistad
mágica y cada vez que la
recuerdo, se aviva y se acre-
centa más y más dentro
de mi mundo.

PINZÓN 1950. Frida Kahlo

PINZÓN

LAS

DOS

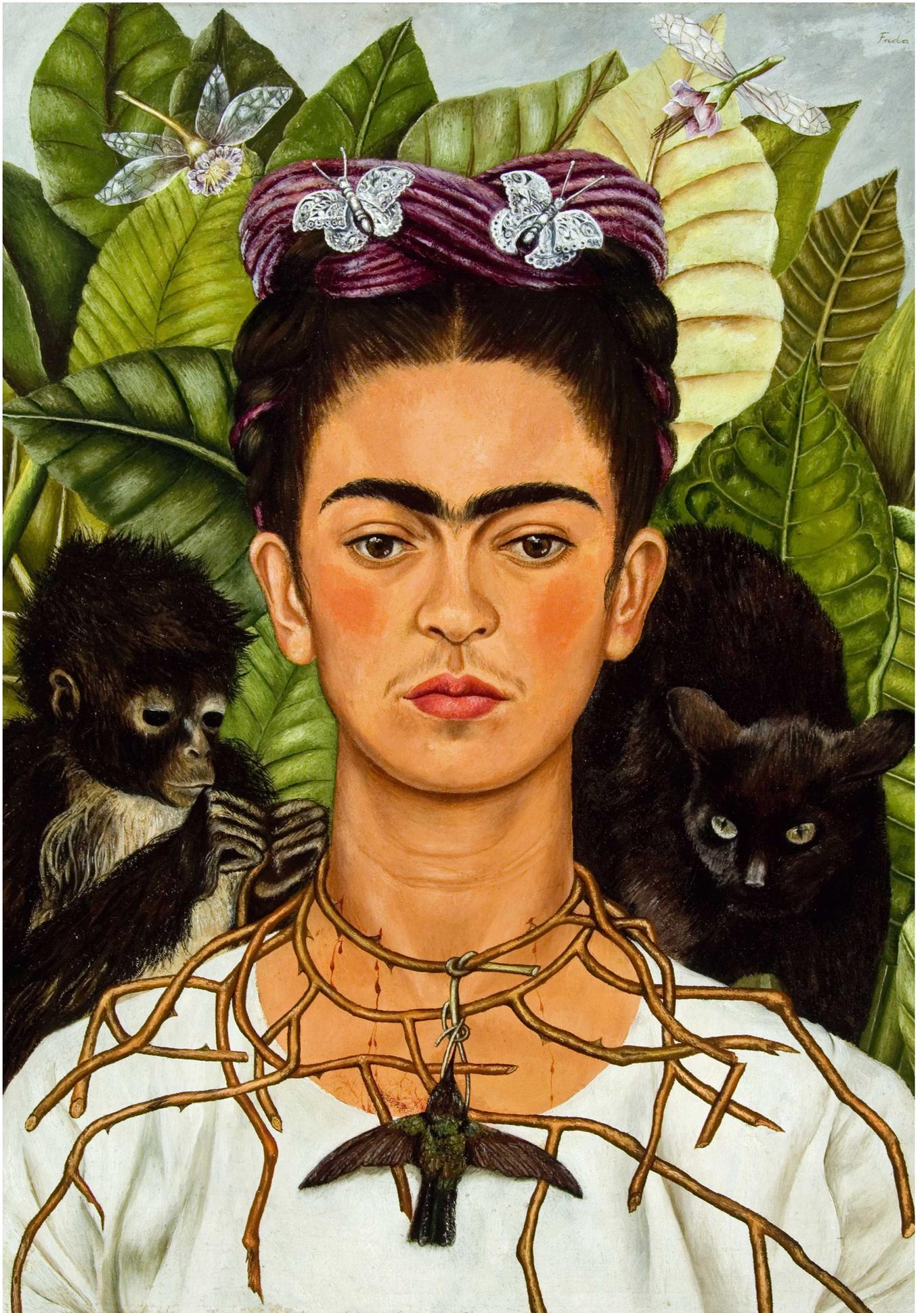
FRI-

DAS

Coyoacán

Allende 52¹⁷

17 V.V.A.A. *El diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato*. Barcelona: Debate. Círculo de Lectores. 1995 pp. 245-247



En *Autorretrato con collar de espinas* (1940), Frida aparece de frente, con su peinado característico, esta vez con una cinta violeta y dos mariposas casi transparentes y dos flores que parecen volar. A la izquierda, sobre su hombro, hay un mono y a la derecha un gato, ambos negros. En el cuello tiene colgada una enredadera de espinas y un colibrí muerto. En esta obra representa el dolor sufrido después de su divorcio de Diego Rivera en 1939. Estamos ante una obra llena de simbología, en la que los distintos elementos representan la difícil situación por la que estaba pasando. Podemos ver, como en la mayoría de los autorretratos se representa de frente. Este tipo de representaciones nos hace pensar en iconos religiosos, así como en la manera en la que nos vemos cuando nos ponemos delante del espejo. Se representa con una corona de espinas, haciendo referencia a la corona de Cristo, mostrando así el sufrimiento que experimenta. El colibrí que es un símbolo de la suerte mexicana, utilizado para invocar un nuevo romance¹⁸, al representarlo muerto muestra el dolor de la separación de Diego Rivera. También podría verse como un paralelismo con sus pobladas cejas.

El gato está representado en posición de ataque, se podría pensar que es una manera de simbolizar que la defiende, que se siente protegida, ante posiblemente el desamparo que podría sentir por su divorcio, y el mono que le acompaña podría ser visto como el hijo que no pudo tener.

“La obra de la pintora mexicana Frida Kahlo, dentro de un estilo primitivista cargado de elementos simbólicos, llevó a Bretón a reivindicarla como una pintora surrealista. Su biografía se puede leer a través de los numerosos autorretratos, que son una superposición de elementos autobiográficos y psicológicos y una suerte de liberación catártica de sus emociones. A través de las representaciones de su cuerpo inmovilizado a causa de un accidente, que no tenía reparo en revelar incluso de forma impúdica, y del mito creado por su atormentada relación conyugal, su imagen se ha acabado transformando en una especie de icono de la angustia y el sufrimiento femenino. En el *Autorretrato con collar de espinas y colibrí*, de 1940, que aquí se presenta la pintora se retrata de manera muy frontal, como si en lugar de hacerlo sobre un lienzo estuviera pintando sobre el propio espejo. El collar de espinas que da

18 Los mayas más viejos y sabios, cuentan que los Dioses crearon todas las cosas en la Tierra y al hacerlo, a cada animal, a cada árbol y a cada piedra le encargaron un trabajo. Pero cuando ya se habían terminado, notaron que no había nadie encargado de llevar sus deseos y pensamientos de un lugar a otro. Como ya no tenían barro ni maíz para hacer otro animal, tomaron una piedra de jade y con ella tallaron una flecha muy pequeña. Cuando estuvo lista, soplaron sobre ella y la pequeña flecha salió volando. Ya no era más una simple flecha, ahora tenía vida, los dioses habían creado al x ts'unu'um (colibrí) En muchas tradiciones, las plumas de colibrí son atesoradas por sus cualidades casi mágicas. Se dice que el Colibrí trae amor como ninguna otra medicina puede hacerlo, y su presencia trae alegría al observador. La leyenda del colibrí. Leyenda maya. [en línea]:<http://comoeneltianguis.com.mx/2012/07/14/la-leyenda-maya-del-colibri> [Fecha de consulta: 10 Agosto 2015]

Fig. 66 Frida Kahlo: *Autorretrato con collar de espinas* (1940). Óleo sobre tela. 63,5 x 49,5 cm. Harry Ramson Humanities Research Center Art Collection, Universidad de Texas-Austin, Texas (Estados Unidos de América)

título al cuadro, aporta un elemento enigmático que se incrementa aún más con la aparición de un mono y un gato sobre sus hombros.”¹⁹

Fig. 67 Frida Kahlo: *Autorretrato con pelo cortado* (1940)

El pelo y el vello que no deja de representar en sus autorretratos es otro elemento importante en la obra de Frida Kahlo. Sus peinados y la importancia del cabello son protagonistas tanto en su obra como en su estética mexicana, con tocados que parecen estar tejidos con telas, mariposas y flores. Cada uno de sus autorretratos nos invita a contemplar sus espesas cejas, y su bigote, algo que según los cánones estéticos de nuestra sociedad se puede ver como algo que hay que ocultar o quitar.

En *Autorretrato con pelo cortado* (1940) se representa con ropa masculina. Podemos observar el cambio de este autorretrato respecto a los anteriores en los que se representaba con coloridos vestidos, sin tener en cuenta la época de su juventud en la que siempre vestía pantalones para esconder su pierna enferma. En esta ocasión se representa con un oscuro traje de caballero que le está grande. Podría ser un traje de Diego Rivera. En esta obra renuncia a sus atributos femeninos. Su largo cabello acaba de ser cortado, y podemos ver los mechones en todo el cuadro, llenando el suelo y hasta encima de la silla. Sobre su regazo también queda gran parte del cabello; no es más que una gran renuncia a su imagen y a la importancia del cabello para una mujer. Asimismo, esta obra refleja un profundo sentimiento de soledad. Sólo aparece ella, observándonos con mirada desafiante, y tres elementos más: la silla, el pelo cortado y las tijeras. En ella muestra su dolor, pero a la vez podemos apreciar una fuerza interna, que posiblemente fue la que le hizo tomar la decisión de cortarse el pelo a raíz de su divorcio con Diego Rivera. En el cuadro aparece escrito en la parte superior la canción de los años 40: “Mira que si te quise, fue por el pelo, ahora que estás pelona ya no te quiero”.

“El cabello tiene un protagonismo en sus famosas cejas y el oscuro y notorio bozo que enmarca sus labios. Sus naturalezas muertas nos muestran también que la fruta tiene vello y que las finas raíces de sus paisajes son delicados tejidos que sugieren el entramado y la consistencia se presentan las plantas siempre mostrando sus raíces en forma similar al mundo profundamente orgánico que presenta Frida. *Autorretrato con pelo cortado* (1940) fue elaborado, según Martha Zamora, en el periodo de un año de separación durante su divorcio de Diego. Vestida con traje de hombre, Frida se ha cortado el pelo y su destrozada cabellera flota sobre el piso y cuelga de la silla en la que se ha sentado. Frida igualmente hermosa luce su cabeza rapada, los versos que acompañan al cuadro en la parte superior (“Mira que si te quise fue por el pelo, ahora que estás pelona ya no te quiero”), contrastan con la mirada desafiante de Frida y las tijeras abiertas que guarda en su mano. Es posible decir entonces que el cabello en su obra opera como



Fig. 68 Marta María Pérez Bravo: *Para la entrega*

19 V.V.A.A. *El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de Picasso*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza. 2007 p.208.



definición de lo femenino y lo masculino; Frida juega con insinuarlo, acentuarlo, cortarlo para expresar una concepción de los mitos sobre el pelo y lo femenino, pero también para significar su bisexualidad.”²⁰

En cuanto a esta simbología que Frida atribuye al cabello como representación de lo femenino, encontramos proximidad con la obra fotográfica de Marta María Pérez Bravo (La Habana, 1959) *Para la entrega*, quien también utiliza el pelo de forma muy significativa. En esta obra nos presenta el cabello casi como una ofrenda.

En su autorretrato *Diego y yo*, en el que podemos ver a una Frida Kahlo triste, con lágrimas en los ojos, que se pinta con la cara de Diego Rivera en la frente. Rivera está representado con el tercer ojo, símbolo de gran sabiduría, ya que la admiración de Frida por Diego era muy grande, considerándole artísticamente superior. Aunque ella intentó durante toda su vida aceptar las infidelidades de Diego, no dejó de sufrir por ellas, en esta obra expone su dolor a través de las lágrimas que recorren su rostro. En este autorretrato su pelo está suelto, pero le envuelve la garganta como si le estuviera ahogando, como ocurría en el *Autorretrato con collar de espinas*, en ambas obras muestra la impotencia que le supone digerir lo que le está pasando.

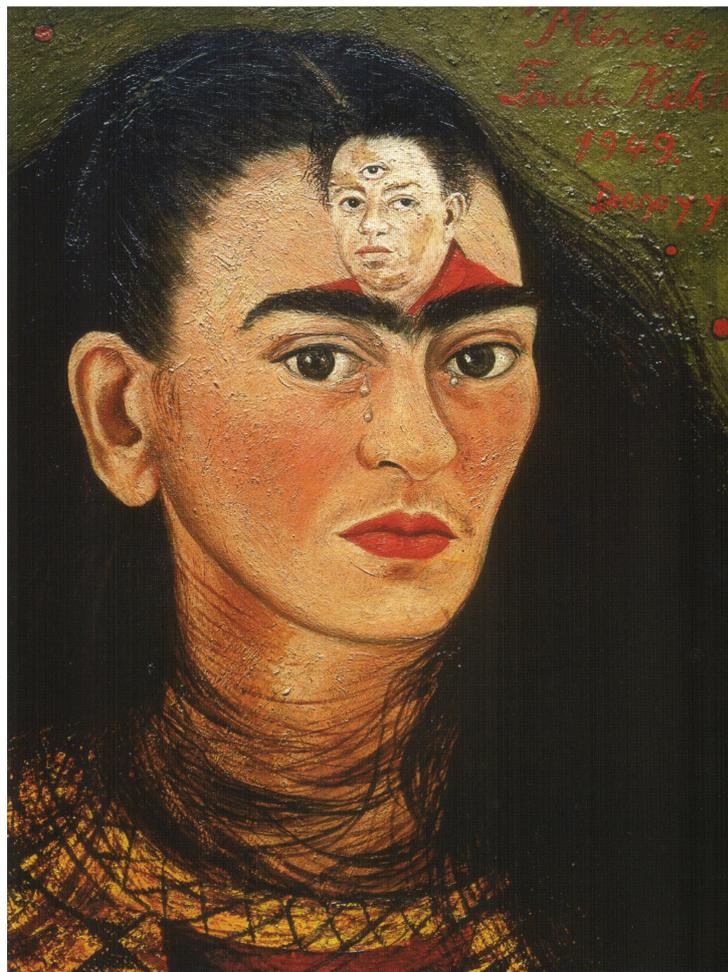


FIG. 69 Frida Kahlo: *Diego y yo* (1949). Óleo sobre lienzo y masonite 29,5 x 22,4 cm. Colección de Mary Anne Martín. Nueva York (Estados Unidos)

20 V.V.A.A. Tarsila do Amaral, Frida Kahlo, Amelia Peláez. Barcelona: Fundación La Caixa. 1997.

2.1.4 El cuerpo roto

“Me gustan mucho las cosas, la vida, la gente. No quiero que la gente muera, No tengo miedo de la muerte, pero quiero vivir. El dolor no, eso no lo soporto.”²¹
—Frida Kahlo

En numerosas obras de Kahlo podemos observar cómo representa las intervenciones quirúrgicas y las partes internas del cuerpo para representarse a sí misma desfigurando también su propio cuerpo. Representa las agresiones que ha sufrido, así como los cambios. Una de las cosas que más nos interesa analizar en su obra es la osadía de autorrepresentarse dentro de la estética de lo grotesco y con un cuerpo anatómicamente herido, como ya hemos apuntado con anterioridad.

En su pintura *Lo que el agua me ha dado* (1938), a veces llamada *Lo que vi en el agua*, vemos sus pies, el derecho con una herida en el dedo gordo, reflejo de su pierna derecha enferma.²² Podemos ver reflejadas en el agua imágenes de su presente, pasado, vida y muerte, así como imágenes simbólicas. Encontramos una mujer desnuda que tiene una cuerda que le tira del cuello (posiblemente podía hacer alusión a las torturas que sufrió para tratar su columna rota, tras su accidente). Sobre la cuerda podemos ver una bailarina e insectos. Esta obra, con su cantidad de minúsculos detalles, nos puede hacer pensar en las obras de El Bosco.

Como podemos ver en *La columna rota* (1944), la artista representa perfectamente el dolor debido al accidente que sufrió. En el centro de la composición encontramos la representación de la artista con el corsé de acero que se vio obligada a llevar, y el tronco abierto por el medio, mostrando una columna jónica fracturada en diversos puntos, símbolo de su columna vertebral herida.

Sobre su rostro duramente entristecido corren lágrimas, mientras numerosos clavos aparecen hincados en su cuerpo refuerzan la idea del



FIG. 70 Frida Kahlo: *Lo que el agua me ha dado* (1938). Oleo sobre lienzo. 91 x 70,5 cm. Colección de Daniel Filipacchi, París (Francia)

21 JAMIS, Rauda. *Frida Kahlo*. Barcelona: Ediciones Circe. Primera edición 1988. Decimotercera edición 1994 p. 203

22 Cuando era niña (a los seis años), Frida pasó la enfermedad de poliomielitis y esto le causó una malformación en un pie, dejándole una pierna más larga que otra. Esto fue algo que le causó un trauma, ya que sus compañeros de colegio se reían de ella. Era por ello por lo que, en su juventud, siempre vestía con pantalones para disimular su pierna deformada”. Sin embargo, según el artículo *Fenomenología del dolor en Frida Kahlo. Reflexiones desde la salud pública*: “El cuadro *Lo que el agua me ha dado*, se observa una deformación y laceración en el pie derecho, lesiones que de acuerdo a la opinión especializada no necesariamente son consecuencia de la poliomielitis, sino que podrían ser atribuibles a espina bífida, lo que Frida pudo haber relacionado con herencia genética familiar, considerando que en el mismo cuadro, dentro de la bañera se encuentra un retrato de sus padres” En: DÍAZ ORTEGA, José Luis. *Fenomenología del dolor en Frida Kahlo. Reflexiones desde la salud pública*. Octubre 2007

dolor que sufre. Al fondo podemos observar un paisaje árido que puede representar la soledad y la tragedia que vivía.

Esta pintura puede ser considerada una de las obras en las que más crudamente refleja su dolor, mostrándonos lo que se oculta dentro de su cuerpo, como si de una radiografía se tratara. La forma de presentarnos su drama, representándose a sí misma mirándonos de frente, tanto en el autorretrato *La columna rota*, como en *La venadita*, nos evocan imágenes de mártires como la de este San Sebastián de Botticelli, que también nos mira desafiante, mientras su cuerpo está atravesado por las flechas.

En los siguientes textos extraídos de su diario podemos percibir el dolor sufrido:



FIG. 71 Sandro Botticelli: *San Sebastián* (1473)

“1950-51. He estado enferma un año. Siete operaciones en la columna vertebral. El Dr. Farill me salvó. Me volvió a dar alegría de vivir. Todavía estoy en la silla de ruedas, y no sé si pronto volveré a andar.

Tengo el corsé de yeso que a pesar de ser una lata pavorosa, me ayuda a sentirme mejor de la espina. No tengo dolores. Solamente un cansancio de la . . . tizada, y como es natural muchas veces desesperación. Una desesperación que ninguna palabra puede describir. Sin embargo tengo ganas de vivir. [...]”²³

“1952 Noviembre 4, (...) Pero hay que tomar en cuenta que estuve enferma desde los seis años de edad y realmente muy poco de mi vida he gozado de SALUD y fui inútil al Partido. Ahora, en 1953. Después de 22 operaciones quirúrgicas me siento mejor y podré de cuando en cuando ayudar a mi Partido Comunista”²⁴

“Agosto de 1953. Seguridad que me van a amputar la pierna derecha. Detalles sé pocos pero las opiniones son muy serias Dr. Luis Méndes y el Dr. Juan Farril. Estoy preocupada, mucho, pero a la vez siento que será una liberación. Ojalá pueda ya caminando dar todo el esfuerzo que me queda para Diego. Todo para Diego.”²⁵

23 V.V.A.A. *El diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato*. Barcelona: Debate. Círculo de Lectores. 1995 p. 252.

24 *Íbidem*. p. 255.

25 *Íbidem*. p. 277.

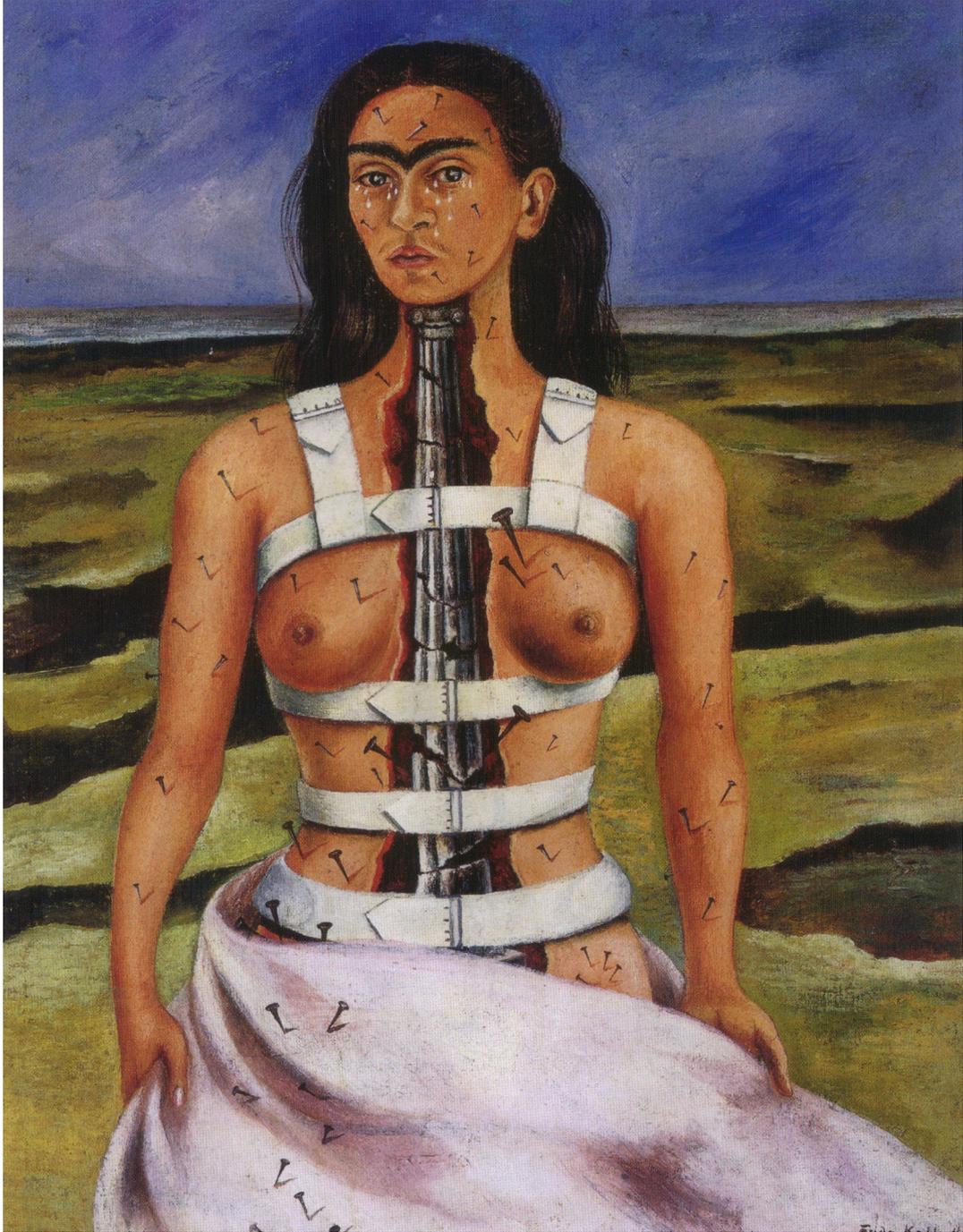


FIG. 72 Frida Kahlo: *La columna rota* (1944). Óleo sobre masonite. 43 x 33 cm. Colección de Dolores Olmedo. Ciudad de México (México)



FIG. 73 Frida Kahlo: *Sin esperanza* (1945)

Fue a través del dolor como abrió su puerta a la pintura, convirtiendo su cuerpo y su obra en una lucha incesante por la vida. La pintura se convierte en el medio para exorcizar su dolor y su frustración y su obra se convierte en un testimonio de su sufrimiento físico y mental.

Según Carlos Fuentes, escritor que también participa en el documental *The extraordinary beauty of the Truth, the life and times of Frida Kahlo*, la obra de Kahlo hace que con su dolor nos conecte con el dolor del mundo, de todos aquellos que sufren y que no lo pueden expresar. Ella habla por todos ellos, en contraposición con las apariencias, que las deja siempre a un lado. Ella expone lo que siente sin reservas y libera a todos aquellos que no son capaces de expresar su dolor. Es interesante su reflexión, ya que es una manera de pensar que lo que hace un individuo tiene una repercusión social, que si alguien habla, lo hace por todos aquellos que no tiene voz y no pueden expresarse.

“Frida halla una forma de pintar el dolor, de mostrar su dolor a través de su pintura, de ver, de permitirnos ver el dolor, haciéndolo reflejo del dolor del mundo de aquellos que no pueden hablar de su dolor. Creo que es un aspecto muy importante de su vida y su obra, plasma a todos los marginados a los sin palabras del mundo, de este brillante mundo en el que vivimos y en el que vemos a la gente que va a los estrenos de cine y a recoger premios, a esa mujer que está rota por dentro, que está tan enferma que no tiene un físico bello, que no tiene una belleza exterior que mostrar, pero cuyo interior es bello. Ella halla esa hermosura



Fig. 74 Frida Kahlo: *La venadita* (1946). 22,4 x 30 cm. Colección de Caroline Farb, Houston, Texas (Estados Unidos).

y la exterioriza. Ese es su viaje, el viaje artístico y psicológico de Frida Khalo a través del dolor”²⁶

Es importante recordar que Frida pasó muchos meses de su vida postrada en una cama, algo que aparecerá reflejado en pinturas como *Sin esperanza* (1945) en la que aparece acostada, y de su boca sale una especie de vómito que podría referirse a las pocas ganas de comer que tenía en esa época de su vida. La comida se convierte en una masa monstruosa que es más grande que ella misma y que toma gran protagonismo en el cuadro. Al igual que en *La Columna Rota*, se representa en un fondo árido, situando su cama en el exterior, bajo un ardiente sol. Consideramos importante destacar que la canalización del dolor en Frida, no solamente se produce a través de sus pinturas, será muy significativo su Diario y las numerosas cartas que escribió a sus amigos.

Como acabamos de afirmar, no sólo la obra pictórica de Frida nos sumerge en un mundo de dolor; cada carta, cada página de su diario, hacían alusión a lo mal que se sentía, prisionera de su cuerpo, ya que era éste el que no le dejaba hacer otra cosa que no fuera estar postrada en una cama sufriendo grandes dolores. El hecho de encontrar en la pintura ese consuelo vital, es lo que nos interesa principalmente en nuestra investigación, ya que se puede considerar que en Frida, la pintura llega a ser un elemento terapéutico.

En *La venadita* se representa como un ciervo antropomórfico:

26 STECHLER, Amy (dir. y prod.) *The extraordinary beauty of the truth. The life and Times of Frida Kahlo* [video documental] PBS Home Video (Estados Unidos) (2005) 90 min [en línea]: https://www.youtube.com/watch?v=8ZC5XBO_WQ <%22> [Fecha de consulta 20 julio 2013]

“Debajo de sus patas se encuentra parte de un árbol verde como símbolo de la juventud interrumpida de la artista y del venado, que contrasta con los troncos secos y agrietados de paisaje. Así quiso autorrepresentarse después de perder toda esperanza tras la nueva operación de columna que le realizaron en Nueva York, y que una vez más no la liberó del dolor”.²⁷

Este retrato iba dedicado con un poema²⁸:

“Corrido para A y L
Mayo 1946

Solito andaba el Venado
rete triste y muy herido
hasta que en Arcady y Lina
encontró calor y nido

Cuando el Venado regrese
fuerte, alegre y aliviado
las heridas que ahora lleva
todas se le habrá borrado

Gracias niños de mi vida,
gracias por tanto consuelo
en el bosque del Venado
ya se está aclarando el cielo

Ahí les dejo mi retrato,
pa’ que me tengan presente,
todos los días y las noches,
que ustedes yo me ausente.

La tristeza se retrata
en todita mi pintura,
pero así es mi condición,
ya no tengo compostura.

Sin embargo, la alegría
la llevo en mi corazón,
sabiendo que Arcady y Lina
me quieren tal como soy.

Acepten este cuadrito
pintado con mi ternura,

27 AMORÓS BLASCO, Lorena. *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*. Murcia: Cendeac 2005 p.67

28 Durante abril de 1946 Frida pintó El venado herido, pequeño óleo sobre masonite (22,4 x 30 cm), y el 3 de mayo se lo entregó a los esposos Lina y Arcady Boytler, acompañado con las rimas aquí reproducidas. Copia de ellas me fue entregada en 1981 por la señora Ana María Montero de Sánchez, quien había trabajado con Lina Boytler



Fig. 75 Frida Kahlo: *Árbol de la Esperanza, mantente firme* (1946). Óleo sobre masonite, 55,9 x 40,6 cm. Colección de Daniel Filipacchi, Paris (Francia)

a cambio de su cariño
y de su inmensa dulzura.
Frida

En la segunda estrofa de este poema utiliza al venado como representación de sí misma, es un autorretrato en el que refleja cómo se siente. Ella se siente muy identificada con este animal, ya que tenía un ciervo como animal de compañía. Fragilidad, dolor, representación del dolor a través de las flechas, que nuevamente nos hace pensar en la iconografía religiosa cuando se representa a San Sebastián. Kahlo se siente identificada con la docilidad e inocencia del venado, y con la imposibilidad de escapar al dolor.

A través del poema que acabamos de citar, vemos cómo en la quinta estrofa ella misma reconoce que su pintura es el reflejo de su dolor, que es totalmente autobiográfica. En la sexta estrofa muestra como el amor de sus amigos le hace olvidarse por un momento del dolor de su cuerpo, terminando el poema con un cierto chantaje emocional, y la gran necesidad de sentirse querida, como muchos de sus amigos afirmaban.

En su cuadro *Árbol de la esperanza, mantente firme*, que pintó para su mecenas el ingeniero Eduardo Morillo Safa, después de una operación fallida en Nueva York, y al que escribe: “...con las cuales esos cirujanos, hijos de perra me han dejado”,²⁹ igualmente en el mensaje de la bandera que lleva en la mano, la Frida que nos mira dice: “Árbol de la esperanza, mantente firme” intentando darse ánimos a si misma.

En este cuadro vuelve a representar la dualidad entre una Frida enferma, que acaba de salir de la mesa de operaciones, y a la que se le ven las cicatrices que le han realizado en la intervención, y la otra que lleva un corsé en la mano, curada y llena de confianza. La dualidad aparece aquí dividiendo el cuadro en dos, la parte de la Frida en la cama iluminada por el sol,³⁰ y la otra Frida, fuerte y confiada, iluminada por la luna.

2.1.5 La muerte

La muerte está muy presente en la obra de Kahlo. La enfermedad y los accidentes que sufrió hizo que fuera muy consciente de la posibilidad de que esta llegara en cualquier momento, al igual que no podemos olvidar las numerosas ocasiones en las que mencionó el suicidio como escape al dolor tal y como anota en su diario:

“11 Febrero 1954
Me amputaron la pierna
hace 6 meses
Se me han hecho
siglos de tortura y
en momentos casi perdí
la razón. Sigo sintiendo
ganas de suicidarme
Diego es el que me detiene
por mi vanidad de
creer que le puedo hacer
falta. El me lo ha
dicho y yo le creo. Pero
nunca en la vida he su-
frido más. Esperaré un tiempo.”³¹

Como podemos percibir en este íntimo escrito, el dolor que sufría fue una de las causas por las que más de una vez deseará la muerte como liberación. La desesperación de sentir que su cuerpo sólo le transmite

29 Página web dedicada a Frida Kahlo: [en línea]: <http://www.fridakahlofans.com/c0550.html> [Fecha de consulta: 6 Agosto 2015]

30 El sol en la mitología azteca se alimenta de sangre humana de los sacrificios, y la luna es símbolo de la feminidad.

31 V.V.A.A. *El diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato*. Barcelona: Debate. Círculo de Lectores. 1995 p. 278.

dolor y sufrimiento era para Kahlo muchas veces más fuerte que la necesidad de luchar por seguir viva.

En la última página escrita del Diario, al experimentar un empeoramiento de su estado de salud, da las gracias a las personas que siempre estuvieron a su lado y le ayudaron, a la vez que se despide del mundo con una frase contundente: “espero no volver jamás”:

“Farrill- Glusker-Párres
y el Doctor Enrique Palomera.
Sanche Palomera.
Gracias a las enfermeras
a los camilleros a las
afanadoras y mozos del
Hospital Inglés-
Gracias al Dr. Vargas
a Navarro al Dr Polo
y a mi fuerza de
voluntad.
Espero alegre la
salida- y espero
no volver jamas-
FRIDA”³²

Es importante destacar los diferentes enfoques que existen respecto al tema de la muerte dependiendo de cada cultura, algo que quedará palpable en cada uno de los artistas que conforman el presente estudio. Existe una gran diferencia en el concepto de muerte en la cultura mexicana precolombina³³ y en la cultura cristiana. La muerte duele, pero se acepta de un modo muy diferente a como se trata en nuestra cultura cristiana.

Kahlo siempre tuvo muy presente la muerte, tanto en sus escritos como en sus obras. La muerte es uno de los temas que directa o indirectamente lleva consigo su pintura. Son numerosos los cuadros, dibujos y

32 Íbidem p. 285

33 En nuestra cultura el tema de la muerte es un tabú con mucho peso, sin embargo, en México el Día de Muertos se celebra como una fiesta. El Día de Muertos es una celebración mexicana de origen indígena que honra a los difuntos el 2 de noviembre, comienza el 1 de noviembre, y coincide con las celebraciones católicas de Día de los Fieles Difuntos y Todos los Santos. Para los antiguos mexicanos, la Muerte no tenía las connotaciones morales de la religión católica, en la que las ideas de infierno y paraíso sirven para castigar o premiar. Por el contrario, ellos creían que los rumbos destinados a las almas de los muertos estaban determinados por el tipo de muerte que habían tenido, y no por su comportamiento en la vida. Kahlo también realiza el cuadro con esta temática: *El Difuntito Dimas Rosas* (1937), quien era ahijado de Diego Rivera y falleció a los tres años de edad. En México era muy popular hacer cuatros y fotografías de los niños y bebés fallecidos para recordarles, tradición que se remonta al siglo XVI en tiempos coloniales.



FIG. 76 Frida Kahlo: *El sueño o la cama* (1940)

escritos en los que hace alusión a ésta, como por ejemplo en *Pensando en la muerte* (1943).

La relación con la muerte será una constante en la obra de Frida, recordemos la obra *Mi nacimiento* (1932), analizada anteriormente, y en la que la figura materna aparece tapada con una sábana, haciendo alusión a la muerte de su madre. Otras obras representativas con respecto al tema de la muerte son *Niña con la máscara de muerte* (1938) y *El sueño o La cama*³⁴ (1940), donde la muerte tiene gran sentido simbólico.

La forma de entender la muerte nos dará una idea de cómo se entiende también la vida. En *El Laberinto de la Soledad*, Octavio Paz cuenta cómo para los antiguos mexicanos, la vida, la muerte y la resurrección, son estadios de un proceso cósmico, infinito.

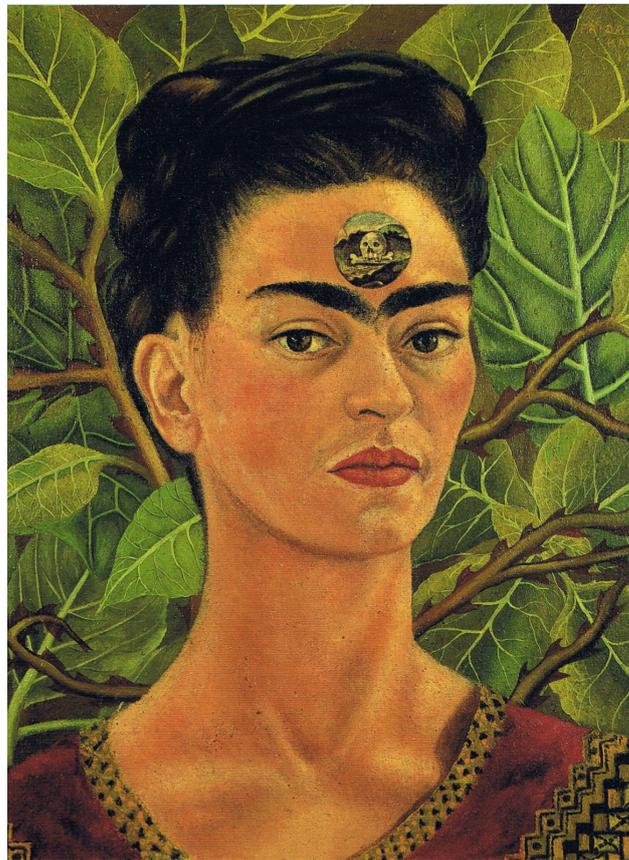


Fig. 77 Frida Kahlo: *Pensando en la muerte* (1943). Óleo sobre masonite. 44,5 x 37 cm. Colección de Dolores Olmedo, Ciudad de México (México)

³⁴ Pasaba mucho tiempo en cama con una enfermera que le atendía día y noche cuando tenía ánimo para pintar lo hacía amarrada a una silla, con una faja para sostenerle la espalda, esto le permitía pintar en su estudio, pero solo por ratos cortos, antes de rendirse a los insoportables dolores. Murió el 13 de julio de 1954, unos días después de haber cumplido 47 años

2.2 La anticipación de la tragedia en la obra de Francesca Woodman

“La obra de arte no tiene otra meta que la explotación mágica de los demonios interiores.”
—Michel Leiris

En la segunda parte de este capítulo hablaremos de la obra de la fotógrafa Francesca Woodman. Consideramos que tiene relación con Frida Kahlo, ya que ambas intentaban sacar sus demonios interiores, como bien decía Leiris, por mediación del arte como canal precioso.

Relacionaremos algunas de sus obras con varios artistas que también tuvieron un final trágico en sus vidas, como es el caso de Ana Mendieta y Unica Zürn, en relación con las fotografías que le realizó Hans Bellmer.

La obra que realizaron estos artistas, en la que el cuerpo es siempre el sujeto a re-presentar, deja muchas cuestiones en el aire, nos enfrenta a un abismo difícil de descifrar, que estará relacionado con el dolor y con un final trágico.

Es curioso considerar cómo el mito ha crecido a partir un suceso traumático como es la desaparición, hecho que se ha repetido a lo largo de la historia de artistas como Ana Mendieta, Unica Zürn, Jeanne Hébuterne³⁵, y Jan Bas Ader (de quien hablaremos en el siguiente capítulo). En el caso de las mujeres que acabamos de mencionar, las tres tuvieron problemas amorosos y su muerte ronda el suicidio, todas tirándose por la ventana, aunque en el caso de Mendieta todavía no queda claro que fuese suicidio.

2.2.1 Autorretrato entre tinieblas

“Cuando le preguntaron a un antiguo filósofo romano cómo quería morir, respondió que se abriría las venas en un baño tibio. Pensé que sería fácil, acostada en la bañera y viendo el rojo florecer de mis muñecas. Flujo tras flujo, a través del agua clara, hasta que me hundiera para dormirme bajo una superficie llamativa como las amapolas.

³⁵ Jeanne Hébuterne fue la pareja de Modigliani. También pintora (realizó varios autorretratos), acabó tirándose desde una ventana en avanzado estado de gestación después de que Modigliani falleciera de tuberculosis mientras sus padres discutían sobre la moralidad de su embarazo. Ella y Modigliani habían tenido una hija anteriormente que tuvieron que dar en adopción ya que no se podían hacer cargo de ella. Esa hija fue Jeanne Modigliani, escritora de la biografía del pintor (Modigliani sin la leyenda), que también falleció de manera repentina.

Pero cuando llegó el momento de hacerlo, la piel de mi muñeca parecía tan blanca e indefensa que no pude. Era como si lo que yo quería matar no estuviera en mi piel ni en el ligero pulso azul que saltaba mi pulgar, sino en alguna parte, más profunda, más secreta y mucho más profunda de alcanzar.”³⁶

“No me arrojé a ningún pozo. Hablo de otros terrores, de otras soledades, de otros suicidios que los del cuerpo que, al fin y al cabo, son los que importar. <<<-Eso quiero creer, cuando el sol de la tarde acaricia el musgo en el brezal y se acomoda la araña en el hueco tibio de mi brazo izquierdo.”³⁷

Francesca Woodman no se suicidó cortándose las venas, como fantaseaba Plath. Ella lo hizo saltando al vacío desde su casa del Lower East de Manhattan el 19 de enero de 1981. Este terrible hecho hizo que su rostro quedara desfigurado, en contraposición con la necesidad que tuvo de autorretratarse, lo que constituye una especie de anticipación ya que en numerosos autorretratos la cabeza aparece eliminada o tapada. En el documental *The Woodmans*³⁸, en el que hablan sus padres, Betty y George, su hermano Charlie, y algunas amigas suyas que fueron sus modelos y aparecían en sus fotografías, sus padres comentan muy tímidamente que ella ya tuvo un intento de suicidio, y que estuvo bajo tratamiento. Su amiga Sloane afirma que Francesca lo pasó muy mal porque veía que no tenía éxito como artista, que dejó un poco de lado la fotografía y esto hizo que se viniera abajo. Su madre Betty también declara que tuvo un desengaño amoroso y que, posiblemente, la unión de todos estos sucesos, que para ella podrían ser muy dolorosos, la impulsaran a precipitarse por la ventana de su apartamento. Relacionamos este hecho en la vida de Francesca Woodman, con la del cantante y cantautor Nick Drake³⁹. Su madre, Molly, le escribió a su hijo una poesía⁴⁰ para intentar entender su tristeza. Si pensamos en la gran sutileza

36 PLATH, Sylvia. *La campana de Cristal*. Barcelona: Edhasa. 1989. pp. 164-165

37 MAILLARD, Chantal. *Filosofía de los días críticos. Diarios 1996-1998*. Valencia: Pre-Textos. 2001. p, 108

38 WILLIS, Scott (dir.) *The Woodmans* (2010) 82 min

39 Nicholas Rodney Drake (1948-1974) Más conocido como Nick Drake fue un cantautor y músico inglés, nacido en Birmania, conocido por sus canciones acústicas. A pesar de que tuvo muy poco éxito comercial durante toda su vida, actualmente es considerado uno de los más grandes músicos del siglo XX. Para más información: BERKVEN, Jeroen (dir.) *A Skin Too Few: The Days of Nick Drake*. 2002

40 *The Shell* (A Skin Too Few):

Living grows round us like a skin

to shut away the outer desolation

For if we clearly mark the furthest deep

we should be dead long years before the grave.

But turning around within the homely shell

of worry discontent and narrow joy

de la obra que crearon, podemos afirmar que, si bien el acto creativo les ayudó a enfrentarse a sus conflictos interiores, su extrema sensibilidad les impidió soportar la realidad que les rodeaba.

Poco antes de su muerte Woodman escribió una carta a un amigo en la que decía:

“Mi vida en este punto es como un sedimento muy viejo en una taza de café y preferiría morir joven dejando varias realizaciones... en vez de ir borrando atropelladamente todas estas cosas delicadas...”⁴¹

Esta confesión velada de las intenciones que rondaban su mente, nos lleva a pensar en la que también escribió Virginia Woolf antes de su suicidio, y en la que le decía a su marido Leonard Woolf:

“(...) Esta vez no voy a recuperarme. Empiezo a oír voces y no puedo concentrarme. Así que estoy haciendo lo que me parece mejor. Me has dado la mayor felicidad posible. (...) No creo que dos personas puedan haber sido más felices hasta que esta terrible enfermedad apareció (...).”⁴²

Estos dos ejemplos de artistas que deciden poner fin a su vida, reflejan el punto al que se puede llegar cuando en la vida confluyen una serie de circunstancias conflictivas, a las que resulta difícil hacer frente, cuando se trata de personas dotadas de una especial sensibilidad, como es el caso de ambas mujeres.

Francesca Woodman vivió sólo veintidós años, pero dejó un gran legado fotográfico. Desde la edad de trece años comenzó a realizar sus autorretratos, y para entonces ya había creado unas quinientas fotos en

we grow and flourish and rarely see the
outside dark that would confound our eyes
some break the shell...

I think that there are those who push their
fingers through the brittle walls and
make a hole...and through this cruel
slit stare out across the cinders of the
world with naked eyes they look both out and end,
knowing themselves and too much else beside.

[en línea] En: <http://www.deadbeats.eu/post/64769391962/the-shell-a-skin-too-few-a-poem-for-nick-drake>

41 No disparen al artista. *Francesca Woodman*. [en línea] En: <https://nodisparenalartista.wordpress.com/2014/01/09/francesca-woodman> [Fecha de consulta 14 diciembre 2014]

42 ADÓN, Pilar V.W. *Las palabras 1882-1941* [en línea]: www.literaturas.com/v010/sec0309/suplemento/woolf.htm [Fecha de consulta 12 septiembre 2015]

blanco y negro⁴³. Cuando se fue interna al instituto, su padre, George, le regaló una cámara, le enseñó a utilizarla y a partir de este momento ella empezó a crear. Tal y como su padre afirma en el documental *The Woodmans*:⁴⁴

“Francesca decidió desligarse de la situación familiar y en vez de hacerlo rebelándose o yéndose lo hizo entrando en un buen internado. Más o menos al irse al internado Francesca dijo que quería dedicarse a la fotografía. Yo tenía una cámara de sobra, le di un par de lecciones y se fue al colegio. Tenía una profesora que la animaba mucho. La primera ronda de fotografías fue muy buena. No tenían el sello de Francesca, eran más bien temas convencionales pero estaban muy bien hechas. Al año siguiente, empezaron a aparecer esa clase de imágenes increíbles en las que salía ella en diferentes situaciones.”

Las fotografías de Woodman están realizadas en blanco y negro, la mayoría son pequeñas y de formato cuadrado y están realizadas con una cámara de gran formato. Son imágenes que plantean muchas preguntas. Sus fotografías fueron tomadas durante su corta carrera, entre 1972 y 1980. Entre los años 1975 y 1979 estudió en la Rhode Island School of Design en Providence y, posteriormente, fue aceptada en el Programa de Honores con el que pudo vivir unos años en Roma, en la escuela Palazzo Cenci. Posiblemente fue allí donde conoció el surrealismo, movimiento artístico con el que algunos críticos relacionan su trabajo. Ella misma expresó su interés al referirse a uno de los libros más importantes de los inicios del surrealismo, *Nadja* (1928) de André Breton:

“Me gustaría que las palabras tuvieran la misma relación con mis imágenes que las fotografías tienen con el texto en *Nadja*, de André Breton. Él puede ver todas las ilusiones y los detalles enigmáticos de instantáneas originales y genera una narrativa a partir de ellos. Me gustaría que mis fotografías fueran capaces de volver a condensar esta experiencia en pequeñas imágenes completas, en las que todo el misterio del miedo y de lo que quedó latente en los ojos del observador, pueda salir como si emanase de su propia experiencia.”⁴⁵

La melancolía será un elemento más en su obra, representada por objetos antiguos y edificios abandonados que utiliza como escenario en muchas de sus fotografías.

43 WARREN, Lynne Warren (Edit.) *Encyclopedia of Twentieth - Century Photography*, 3 - Volume Set. Nueva York: Routledge Taylor & Francis Group. 2006 p. 1703

44 WILLIS, Scott (dir.) *The Woodmans* (2010) 82 min.

45 VALTORTA, Roberta. Francesca Woodman, progreso fotográfico, no 10 (Oct, 1976) Citado en V.V.A.A. *In wonderland. Las aventuras surrealistas de mujeres artistas en México y los Estados Unidos*. Munich Londres Nueva York: Museum Associates, Los Angeles Country Museum of Art 2012 p. 195

La obra de Woodman, realizada con gran precisión y aparente espontaneidad, contrasta con la perfecta composición de sus fotografías. Es una obra creada por alguien con madurez creativa, que pese a ser muy joven, no deja de expresar todas y cada una de las preocupaciones que forman parte del ser humano, como algo universal. Todo ello envuelto en un mundo fantasmagórico y alegórico que crea una atmósfera atrayente y enigmática.

Francesca provenía de una familia que se dedicaba al arte, su padre era pintor y su madre ceramista. Seguramente ver a sus padres tan absorbidos por el trabajo, como así declaran en el documental *The Woodmans*, podría ser decisivo para ella a la hora de crear, ya que según ellos, siempre les han intentado inculcar a sus hijos la importancia de su arte, anteponiéndolo a casi todo.

Charlie Woodman, hermano de Francesca, declara en el documental cómo su madre le dijo que ella no practicaba ninguna religión, que para ella el arte era una especie de religión. Su padre George Woodman afirma que inconscientemente en las cabezas de sus hijos se implantó esa importancia de crear arte:

“Es muy fácil ver cómo la noción de que lo más importante en tu vida es crear arte había sido implantado en las cabezas de Charlie y Francesca.”⁴⁶

Su hermano relata lo diferente que él consideraba que era su hermana y lo precoz de su creación. Para Charlie, Francesca era alguien muy especial:

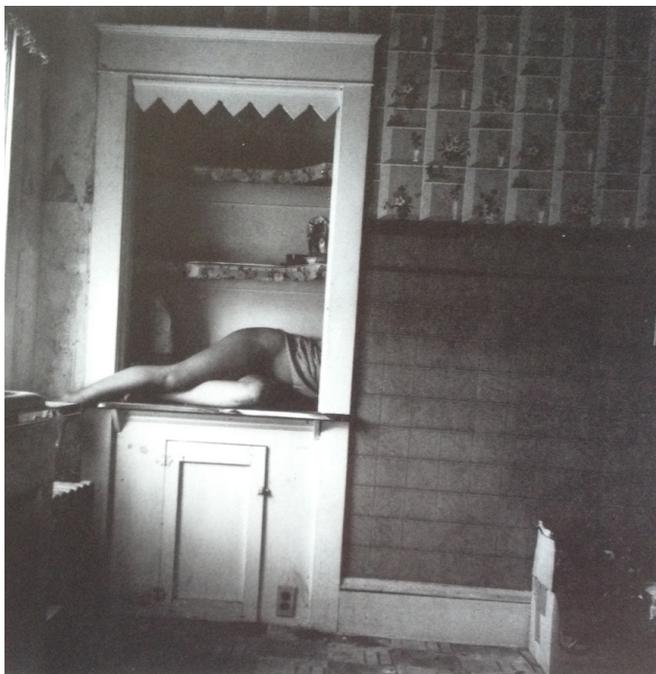
“Creo que Francesca se quedaba fuera, distante de todo el mundo, podríamos decir. Me parece que desde una edad muy temprana, era algo precoz. Yo podría considerarme a mí mismo diferente, pero yo la definiría a ella como especial, que tiene una especie de valor añadido, que no sentía diferencia.”⁴⁷

Posiblemente después de sentirse cómoda con la fotografía como medio para expresarse, su talento o su necesidad de comunicarse salieron con naturalidad. El trabajo de Francesca nos desborda por su espontaneidad y su prolífica obra, en la que cada uno de los encuadres y lugares nos sitúan ante un mundo onírico. La mayoría de los interiores de la obra de Woodman son casas medio derruidas y paredes desconchadas, que nos evocan una idea romántica de la ruina con la que su cuerpo se mimetiza, desdibujándose y evaporándose, como si quisiera desaparecer.

46 WILLIS, Scott (dir.) *The Woodmans* (2010) 82 min

47 *Ibidem*.

FIG. 78 Francesca Woodman: *Untitled, Providence, Rhode Island 1975-1978*, impresión en plata sobre gelatina 12.7 x 12.7 cm. Herederos de Francesca Woodman, cortesía de Marian Goodman Gallery, Nueva York.



En la mayoría de sus fotografías trabaja el autorretrato, aunque en otras ocasiones puede aparecer alguna otra figura, seguramente alguna amiga o persona cercana a la artista. Puede ser frecuente que cuando esto es así, su figura aparezca desdibujada, borrosa. Pero su búsqueda incesante es sobre sí misma, sobre su propio cuerpo que se desvanece.

FIG. 79 Claude Cahun: *Autorretrato (en alacena) 1932*

En *Untitled, Providence, Rhode Island 1975-1978*, Woodman está dentro de un armario de cocina, que sólo deja al descubierto el cuerpo desde media cintura hasta abajo, como si su cuerpo pudiese atravesar la pared, lo que nos hace pensar en *Alicia en el País de las Maravillas* o *A Través del Espejo* de Lewis Carroll, como si detrás de esos muros y de las casas que Woodman habita, pudiera haber algo más que nosotros no conseguimos ver.

Comparamos las fotografías de Woodman *Untitled, Providence, Rhode Island 1975-1978* y de Cahun *Autorretrato (en alacena) (1932)*. Ambas imágenes son similares y ambas artistas exploran la identidad. Estas dos fotografías nos hacen pensar en lo mágico de estas conexiones y lo contemporáneo de ambos trabajos, ya que tanto la obra de Woodman como la de Cahun podrían estar haciéndose ahora mismo, y resultar igual de impactantes.



Fig. 80 Francesca Woodman: *Untitled, Providence Rhode Island 1975-78*. Impresión en plata sobre gelatina. Herederos de Francesca Woodman, cortesía de Marian Goodman Gallery, Nueva York

Woodman repite en algunas ocasiones, tanto en sus fotografías como en sus vídeos⁴⁸ la utilización de papel como elemento con el que realiza sutiles apariciones, que no dejan al descubierto el cuerpo al completo. Este es el caso de *Sin título, Providence Rhode Island 1975-1978*, en la que aparece semi oculta tras un papel, con una gran concha en la mano. Con ella crea un simbolismo sexual, haciendo alusión al nacimiento, como artista y como mujer, imagen que nos recuerda al *Nacimiento de Venus* de Sandro Boticelli.

Posiblemente, a raíz de su estancia en Roma adquirió más influencias artísticas que posteriormente plasmó en su trabajo. Aunque, según dice su padre en el documental, lo único a lo que fotografió en todo ese tiempo no fueron ni edificios ni esculturas, sino a ella misma. Su figura fue el centro de toda su obra también en esa época.

48 Aunque Woodman llegó a editar sus vídeos, nunca los mostró. Posteriormente este trabajo lo realizarían sus padres. Estos trabajos verían la luz por primera vez en Helsinki en el año 2004. La fecha aproximada de la realización de estos vídeos probablemente sería otoño de 1976, coincidiendo con su primer año en Rhode Island School of Design. TEJEDA Martín, Isabel. *Francesca Woodman, una artista escasamente modernista. El montaje de su obra videográfica y de Swan Song en 2009*. Revista de Instituciones, Ideas y Mercados n° 59. Octubre 2013 [en línea]: http://www.eseade.edu.ar/files/riim/RIIM_59/riim59_tejeda_martin.pdf [Fecha de consulta 7 agosto 2015]



Otra de las estrategias que cabe mencionar en la obra de Woodman es que en muchas ocasiones no aparece su cara, o corta la imagen por el cuello, o ésta aparece borrosa. Ya en su primer autorretrato con 13 años, el pelo le tapa la cara, evadiendo el hecho de que aparezca su rostro en la fotografía.

FIG. 81 Sandro Botticelli: *El nacimiento de Venus* (1445-1510) 278.5 x 172.5 cm. Galería de los Uffizi. Florencia (Italia)

El hecho de que Woodman pusiera gran énfasis en su cuerpo, dejando a un lado la importancia de resaltar su rostro, plantea cuestiones con respecto a la realización de sus autorretratos, siendo uno de los motivos por los cuales su obra continúa siendo objeto de estudio.

Monika Kędziora⁴⁹ sugiere que Woodman, no es que sea incapaz de controlar aspectos técnicos a la hora de realizar fotografías, sino que seguramente esta decisión de aparecer sin rostro o desenfocada la ha realizado con una intencionalidad. Es por eso que se pregunta cuál sería el objetivo que hay detrás de esta auto-decapitación que Woodman repite incesantemente. Así, se puede afirmar que el acto de desenfocar o eliminar algunas partes que son imprescindibles para el sujeto que representa, indica una actitud incierta hacia el estado de la auto-presen-

49 KEDZIORA, Monika. *Acephala, Acephala! Headless figure in Francesca Woodman's Work*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. Publicado en: *Arte y Políticas de identidad*. Vol. 3 (2010) *Narrativas Poscoloniales. Globalización e identidades*. [En línea] <http://hdl.handle.net/10201/41532> [Fecha de consulta 5 de agosto 2015]



FIG. 82 Francesca Woodman: *Autorretrato con 13 años*

tación. Kędziora también lo enlaza con las palabras de Michel Leiris⁵⁰, quien relaciona la práctica de producir una autobiografía con perder la propia cabeza. La decapitación, según Leiris, se dirige a uno mismo, ya que uno no puede verse completamente si no es decapitándose.

En estas obras, según Kędziora, la solución que sugiere Woodman es deshacerse de la propia cabeza, que se podría entender como el centro de los pensamientos y de la razón. De esta manera, al liberarse de ésta, podría dejar rienda suelta a los impulsos instintivos y a la creatividad, creando así una vía de liberación.

Para Kędziora, la exploración de la figura acéfala⁵¹ (conocida desde los escritos surrealistas), no es sino una herramienta que Woodman utiliza para hablar de sí misma.

En la obra *I could no longer play, I could not play by instinct* (1977) Kędziora establece una interesante relación en la que Woodman al fotografiarse sin cabeza y con un cuchillo en su mano con el que se apunta a sí misma, personifica a dos personajes del Antiguo Testamento, Judith y Holofernes, representándose a la vez como decapitado y decapitadora. Esta relación nos recuerda la obra de Artemisia Gentileschi, de la que hablamos en el Capítulo 1, quien de un modo más directo se representó a sí misma como Judith decapitando a Holofernes, cuyo rostro era el de Tassi, el amante que la había abandonado, realizando de esta manera una alegoría de sus intenciones hacia él. Estas obras hablan de los instintos más primarios del ser humano, y en ellos se plasman las intenciones que no siempre pueden llevarse a cabo.

50 Michel Leiris (Paris 1901-Saint Hilarie 1990) Escritor y etnólogo francés. Conoció a Jean Dubuffet, George Bataille, André Masson entre otros. A través de este último se convirtió en miembro del movimiento surrealista. Escribió numerosas obras entre 1925 y 1996

51 Palabra de origen griego aképhalos: a= sin Khepalè= cabeza



FIG. 83 Francesca Woodman: *I could no longer play, I could not play by instinct* (1977)

La decapitación que practica Woodman nos lleva a reflexionar sobre procesos de desmembración corporal que podemos encontrar en la obra de artistas como Hans Bellmer, Cindy Sherman, Ana Mendieta, Annette Messager y Louise Bourgeois entre otros. Desmembrar el propio cuerpo para verlo, por partes, desde fuera de sí mismos, es la forma en que tratan de comprenderlo. Según Lacan⁵² en *El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*⁵³, la única forma de ver nuestro cuerpo completamente, sería a través de los sueños. Probablemente sea una forma de experimentar la otredad, e intentar ver nuestro propio cuerpo fuera de nosotros mismos. Para Lacan la propia imagen se convierte de algún modo en una fantasía, ya que nos identificamos con una imagen externa, y no tenemos el sentido interno de entidad completa. Se crea una imagen imaginaria con la imagen que llegamos a percibir de nosotros mismos a través del espejo, y esto ocurre también a la hora de intentar plasmar nuestro cuerpo en un soporte artístico.

52 Jaques-Marie Émile Lacan (1901-1981) Fue un médico psiquiatra y psicoanalista francés conocido por aportes teóricos que realizó sobre el psicoanálisis, basándose en la experiencia analítica y lectura de Freud.

53 Presentado en el XVI Congreso Internacional de Psicoanálisis en Zurich, 17 de julio de 1949

El estudio de las partes por separado nos lleva a poder entender mejor el todo, siendo una manera de hacer un estudio más profundo de uno mismo, como veremos más adelante en el Capítulo 4 a través de la obra de Annette Messager.

Estas teorías expuestas anteriormente, tan necesarias con respecto a la reflexión de la percepción de nuestro propio cuerpo y del autorretrato, afirman que no podremos nunca vernos en nuestra totalidad, que será inevitable proceder a la desmembración de nuestro cuerpo para ello, como igualmente resulta imposible percibir nuestro rostro tal cual es, ya que hasta nuestro reflejo en el espejo siempre nos devolverá nuestra imagen invertida.



FIG. 84 Francesca Woodman: *Untitled, Boulder, Colorado* (1972-1975)



Fig. 85 Francesca Woodman: *Boulder, Colorado (Cementerio)* (1972-1975), 16.51 x 11.43 cm.

2.2.2 Eros y Tánatos

“No era la muerte, pues yo estaba de pie.”⁵⁴
No era la muerte, pues yo estaba de pie
Y todos los muertos están acostados,
No era de noche, pues todas las campanas
Agitaban sus badajos a mediodía.

No había helada, pues en mi piel
Sentí sirocos reptar,
Ni había fuego, pues mis pies de mármol
Podían helar un santuario.
Y, sin embargo, se parecían a todas
Las figuras que yo había visto
Ordenadas para un entierro
Que rememoraba como el mío.

Como si mi vida fuera recortada
Y calzada en un marco

54 Texto original inglés. Traducción [en línea]: <http://algundiaenalgunaparte.com/2010/06/11/poemas-a-la-muerte-emily-dickinson/>

“It was not Death, for U stood up”

It was not Death, for I tood up,

And all the Death, lie down - -

It was not Night, fot all the Bells

Puto ut their Tonges, for Noon.

It was not Frost, for on my Flesh

I felt Siroccos - -crawl - -

Nor Fire - - for justo my Marble feet

Could keep a Chancel, cool - -

And yet, it tasted, like them all,

The figures I have seen

Set orderly, for Burial,

Reminded me, of mine - -

As if my life were shaven,

And fitted to a frame,

And could not breathe without a key,

And ‘twas like Midnight, some - -

When everything that ticked - -has stopped

And Space stares all around - -

Or Grisly frost - -first Autumn morns,

Repeal the Beating Ground - -

But, most, like Chaos - - Stopless, coll,

Without a Chance, or Spar - -

Ore ven a Report of Land - -

To justify - - Despair.

FERNÁNDEZ PORTERO, Ignacio. La singularidad de las imágenes de la muerte en Emily Dickinson y Carolina Coronado. Revista Tejuelo n° 15 2012, pp. 82-83



Fig. 86 Francesca Woodman, *Untitled, New York (Sin título, Nueva York)* (1979-1980), impresión en plata sobre gelatina, 24.1x 16.2 cm. Herederos de Francesca Woodman, cortesía de Marina Goodman Gallery, Nueva York

Y no pudiera respirar sin una llave
Y era como si fuera media noche

Cuando todo lo que late se detiene
Y el espacio mira a su alrededor
La espeluznante helada, primer otoño que llora,
Repele la apaleada tierra.

Pero todo como el caos,
Interminable, insolente,
Sin esperanza, sin mástil
Ni siquiera un informe de la tierra
Para justificar la desesperación.

Emily Dickinson⁵⁵

En algunas de las obras de Woodman tiene lugar una simbiosis entre Eros y Tánatos, incluyendo en ellas símbolos de muerte como los lirios⁵⁶. Sitúa sus fotografías directamente en escenarios que tienen una fuerte relación con la muerte, como es el caso de las fotografías que realizó en el cementerio. Es difícil negar que a través de las fotografías de Woodman no haya una anticipación en fotografías de su muerte. Como sostiene la académica Peggy Phelan, en relación a la fotografía *Untitled, New York (Sin título, Nueva York)* 1979-1980.

“La escena es demasiado hermosa, demasiado equilibrada para permitirnos ignorar la excesiva teatralidad de la fotografía como una muerte escenificada. El evento de la muerte siempre ha ocurrido de antemano para la fotografía.”⁵⁷

55 Emily Elizabeth Dickinson (1830-1886) poetisa estadounidense, pasó gran parte de su vida recluida en una habitación de la casa de su padre, y a excepción de cinco poemas (tres de ellos publicados sin su firma y otro sin que supiera que lo habían publicado), su obra permaneció inédita y oculta hasta después de su muerte.

56 La diosa griega Iris (“lirio” en español) fue idealizada por los antiguos griegos como una mensajera entre el cielo y la tierra, considerándola la personificación del arco iris, que anuncia el pacto de los humanos y los dioses y el fin de la tormenta. En la Iliada se la describe como mensajera de los dioses. Las tumbas de las mujeres se adornaban con lirios violetas para convocar a la diosa y que ésta las guiase hasta el cielo.

57 PHELAN, Peggy *Francesca Woodman's Photography: Death and the Image One More Time*. Sign: Journal of Women in Culture and Society 27, no. 4 (verano 2000):993. Phelan explora la manera en que los críticos han evitado la relación entre el tema omnipresente de la muerte en la obra de Woodman y su suicidio a los 22 años. Citado en V.V.A.A. *In Wonderland. Las aventuras surrealistas de mujeres artistas en México y los Estados Unidos*. Munich Londres Nueva York: Museum Associates, Los Angeles Country Museum of Art 2012

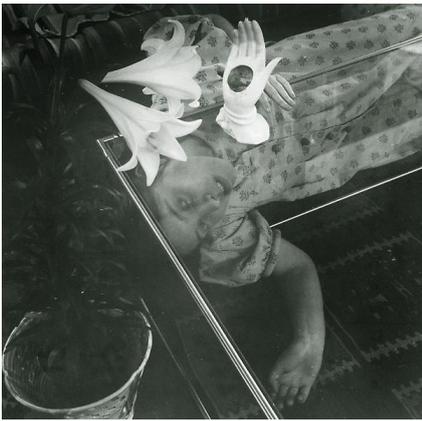


FIG. 88 Francesca Woodman

En las fotografías, Woodman parece estar reflexionando, tomando conciencia de la muerte, mirando hacia el suelo con su cuerpo totalmente recogido.

En esta fotografía, Woodman parece forzar su cuerpo para meterse bajo la mesa de cristal, y se nos presenta como una especie de Blancanieves, que nos mira desde el interior de su urna. La flor que aparece junto a ella vuelve a recordarnos al lirio, que aparecerá en varias de sus fotografías.

Esta fotografía es una imagen muy inquietante, en la que contrastan la delicadeza del cuerpo desnudo de Woodman y el lirio, frente a la poca calidez que transmite el lugar en el que se encuentran. En sus fotografías, Francesca Woodman construye narrativas existenciales sobre lo real que están en estado de suspensión, son narrativas abiertas que resultan inquietantes, porque mantienen su dominio psicológico sobre el espectador. Se presenta aislada, con señales de pruebas emocionales, alegóricas, que hacen que nos preguntemos qué pensamientos pasan por su mente.



FIG. 87 Francesca Woodman: *Sin título, Roma, (1977)*, impresión en plata sobre gelatina 21.29 x 20.96 cm

Para el crítico de arte Fernando Castro Flórez⁵⁸, la obra de Francesca Woodman es un intento de alegorizar simbólicamente su peripecia vital. Y destaca cómo se van repitiendo escenas en las que aparece su

⁵⁸ CASTRO Flórez, Fernando. *Francesca Woodman- Autorretrato sin retoques*- Entrevista al crítico de arte Fernando Castro Flórez sobre la obra de Francesca Woodman que La

cuerpo femenino desnudo integrándose en las estancias que nos llevan a pensar en lo siniestro e inquietante. La obra de Woodman, según Castro Flórez, es muy densa simbólicamente, y lo que contemplamos es un desgarró existencial, algo que puede ser significativo para alguien tan joven que habla de problemas existenciales que nos afectan a todos y cada uno de nosotros, que tienen que ver con la percepción de uno mismo, con la relación que tenemos con los demás, y con cómo vivimos. Para Castro Flórez su obra es una “biografía cifrada” en la que hace alusión a sus experiencias amorosas, a cómo se relacionaba con otras mujeres, a sus desengaños y anticipación a la muerte. A su búsqueda de la felicidad, porque en algunas fotos se le puede ver feliz y “a lo que diríamos en términos freudianos a una pulsión tanática”.

Parece que con su desnudez, Woodman intentara llegar todavía más adentro de ella misma, desnudar sus obsesiones. Castro resalta la idea de la ausencia o presencia de la melancolía, ya que en la obra de Woodman hay una parte de desencuentros, ansiedad, partidas, tristeza, melancolía, algo con lo que resulta fácil identificarse, ya que es algo en lo que todos estamos inmersos y que se repite a lo largo de todo su trabajo.

2.2.3 Francesca Woodman y Ana Mendieta. Autorretrato y mimesis con la naturaleza.

“Mi arte se basa en la creencia de una energía universal que corre a través de todas las cosas (...) Mis obras son las venas de la irrigación de ese fluido universal. A través de ellas asciende la savia ancestral, las creencias originales, la acumulación primordial, los pensamientos inconscientes que animan el mundo. No existe un pasado original que se deba redimir: existe el vacío, la orfandad, la tierra sin bautizo de los inicios, el tiempo que nos observa desde el interior de la tierra. Existe por encima de todo, la búsqueda de origen.”
—Ana Mendieta.

Mujeres como Cindy Sherman, Ana Mendieta, Francesca Woodman y muchas otras artistas de la década de los 70 creaban un arte radical que rompía con los estereotipos de la época.

Ana Mendieta (1948-1985), exiliada cubana en Estados Unidos, se casó con Carl André, y ese mismo año, después de una acalorada discusión, murió debido a una caída desde su apartamento, en el piso 34 de Greenwich Village. André fue juzgado por asesinato y finalmente

Fábrica Galería presenta en septiembre de 2009. [en línea]: <http://www.youtube.com/watch?v=KQqYWlty0Zk> [Fecha de consulta: 4 de Marzo 2013]

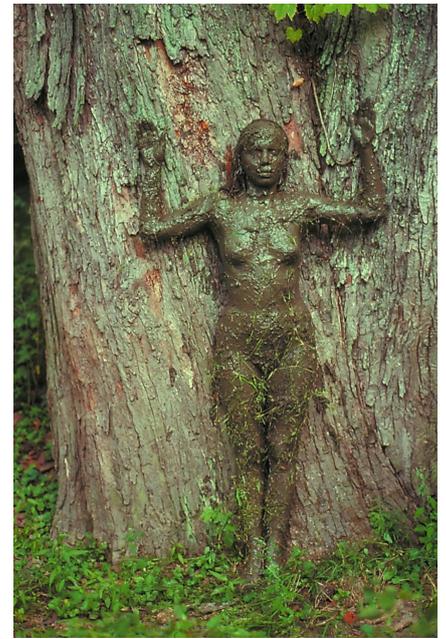


FIG. 89 Francesca Woodman: *Sin título* (Providence, Rhode Island) (1975), fotografía, 14.92 x 14.6 cm.



FIG. 90 Francesca Woodman

absuelto. El juicio duró tres años, él describió la muerte de Mendieta como un posible accidente o suicidio⁵⁹, lo cual todavía es una incógnita.

Tanto el trabajo de Mendieta como el de Woodman comparten el tratamiento del cuerpo como elemento principal de la obra, siendo éste la figura fundamental. En este caso, resaltaremos las obras de ambas artistas que tienen en común algunos elementos, como es la naturaleza, en la que las dos se llegan a mimetizar. Posiblemente cada una de ellas quería expresar algo diferente, pero llegan a un punto en común, en el que ambas manifiestan un claro deseo de mimetizarse con lo que les rodea. Mendieta representaba la fuerza de lo femenino y la unión con la naturaleza, a través de performances en las que dejaba impresa su silueta en diferentes espacios.

En la obra de Mendieta, claramente reivindicativa, también está presente la denuncia a la violencia de género, y para ello hizo la obra *Rape Scene*, presentada en 1973. Esa performance está basada en el caso real de una estudiante de la Universidad de Iowa que fue violada ese año. En ella denuncia claramente la utilización de la mujer como objeto sexual. Mendieta personificará a la estudiante violada, haciéndonos partícipes de la escena, para mostrarnos aquello que no queremos ver.

Por otro lado, al reflexionar sobre la serie de fotografías de Mendieta *Glass on Body Imprints* (1972), vemos que tienen mucha relación con algunas fotografías que Woodman se hizo utilizando un cristal. A través del cuerpo, ambas artistas cuestionan otros temas, no sólo la sexualidad y lo erótico, sino también el uso del cuerpo como herramienta de expresión poética y política. En ambas imágenes el cuerpo aparece

59 PATRICK, Vincent. *A death in the Art World*. 10 Junio 1990. The New York Times [en línea] En: <http://www.nytimes.com/1990/06/10/books/a-death-in-the-art-world.html> [Última consulta: 20 Octubre 2015]



deformado a través de la presión que ejerce el cristal. Aunque en el caso de Woodman la imagen sugiere que podría hacerse daño con el cristal, llegar a cortar su piel si la presión continuase.

Encontramos muchos nexos en la obra de estas dos artistas, porque aunque cada una nos muestre un discurso propio, en ambas se produce una relación intensa con la naturaleza, Woodman para mimetizarse escondiéndose en ella, desaparecer en el agua, bajo las raíces, bajo la arena y formar parte de los árboles sin que nadie pudiera verla, y Mendieta para emprender una vuelta a la tierra, a través del rito, porque para ella, según su hermana Raquelín Mendieta, su trabajo era mágico y quería que tuviera un poder.



FIG. 91 Ana Mendieta: *Rape Scene* (1973)



FIG. 92 Ana Mendieta: *Glass on Body Imprints-FACE* (1972) Fotografía en color

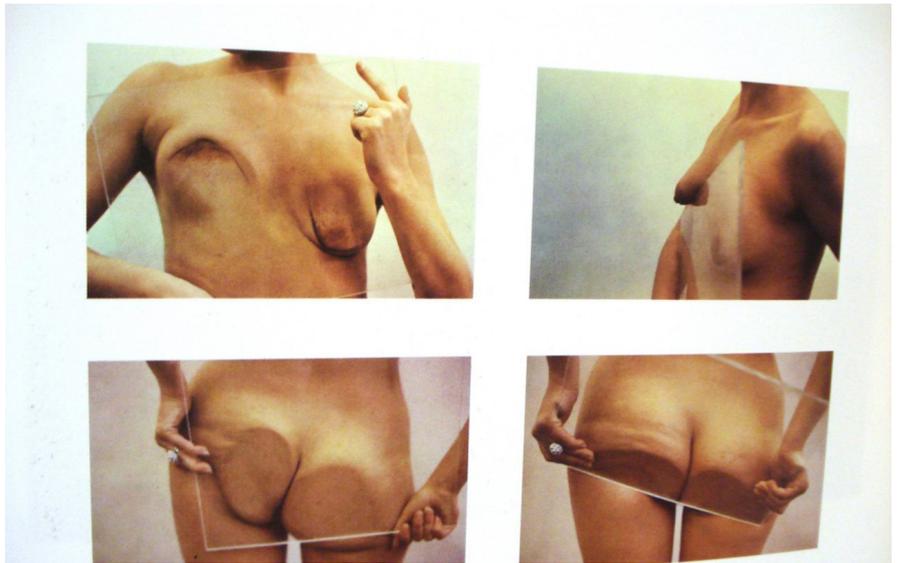


FIG. 93 Ana Mendieta: *Glass on Body Imprints*

El tema de la muerte será también una constante en la obra de Ana Mendieta. Para ésta, la muerte es parte de la vida, no el final de ésta, sino un mero tránsito, algo mutante, un proceso cambiante. Como dice María Íñigo Clavo en su artículo de la revista *Espacio Tiempo y Forma*:



FIG. 94 Francesca Woodman

“La utilización de la huella, (etérea, frágil y que tiende a la desaparición), en contraposición con cierta idea de la muerte, sin duda presente en la obra de Mendieta, estructuralmente cíclica, que no es el final sino parte de la vida, mero tránsito: aparentemente parece coherente puesto que esta provisionalidad también está implícita en la huella. Sin embargo, la muerte entendida como cíclica también nos remite hacia una concepción de la vida como permanente y eterna en sus sucesivas estaciones: todo sigue. La huella no sólo será signo de desmaterialización de la pieza artística sino además de la descorporeización de la propia identidad. Aunque bien podría decirse que es un símbolo de devenir, tiene más relación con lo efímero procesual o con lo provisional que con aquello que ha de transformarse en otra cosa.”⁶⁰



FIG. 95 Francesca Woodman: *Sin Título, Providence, Rhode Island (autorretrato con cristal)* (1976) 12.38 x 12.38 cm

Hay dos formas de entender la muerte, ambas implícitas en la obra de Mendieta: una hacia adelante, que tiene que ver con la creación y otra hacia atrás, que estaría ligada a la idea de regreso a las raíces. Como hemos comentado anteriormente en *El Laberinto de la Soledad*, Octavio Paz contrasta el sentimiento de la muerte en los años 50 en comparación con su concepción anterior: así mientras el individuo antiguo entendía la muerte como parte del ciclo de la vida y la mantenía presente en sus ritos y en su cotidianeidad, el hombre moderno prefiere

60 ÍÑIGO CLAVO, María. Ana Mendieta. En *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, H. del Arte, t. 15, UNED. 2002 pp. 405-423 [en línea]: <http://revistas.uned.es/index.php/ETF-VII/article/viewFile/2398/2271> [Fecha de consulta 4 agosto 2015]

olvidarla, no hablar de ella pues no tiene que ver con la vida si no es para arrebatárnosla.

Mendieta usa la huella como parte del ritual de nacimiento y de muerte. Quizás en un intento por recuperar cierta vivencia ancestral de la muerte como elemento primordial, para asegurar un equilibrio con la vida, por medio de la cual esta se renueva.

Podemos ver cómo ambas artistas utilizan el autorretrato como ejercicio de introspección, a través de su obra pueden trascender un sentimiento de angustia, de la misma manera que hemos observado en el resto de artistas que conforman nuestro trabajo de investigación, y que utilizan el autorretrato como canalizador del dolor.

2.2.4 Hans Bellmer y Unica Zürn: coincidencias con la obra de Francesca Woodman



Fig. 96 Hans Bellmer: *Autorretrato con la muñeca* (1937)

En 1933 Hans Bellmer (1902-1975) comenzó la construcción de una muñeca de escayola, sobre madera y metal, de tamaño real, tras asistir a una representación de *Los cuentos de Hoffmann* de Offenbach e inspirándose en las teorías de Freud. Con la ayuda de su hermano realizó numerosas fotografías en diversas escenas, como jardines y bosques, con las que explotaba sus fantasías con el cuerpo femenino, incluyendo el sadomasoquismo, fetichismo y sadismo. *Die Puppe* tiene relación con la teoría de Lacan de la que hemos hablado con anterioridad, formando parte de una poética surrealista relacionada con el cuerpo mutilado. Esta muñeca, impuesta a numerosas metamorfosis, fascina a los surrealistas por lo que los dibujos de Bellmer acompañarán las exposiciones surrealistas. En 1935 se publicarán en la revista *Minotaure* bajo el título: *Variaciones sobre el montaje de una menor articulada*. Será en el siguiente año cuando Bellmer editará el libro *Die Puppe*.

Posteriormente utilizará a una mujer real para realizar sus fotografías. Su modelo será Unica Zürn (1916-1975), para quien la vida tampoco fue nada fácil. Zürn nació en Berlín durante la Primera Guerra Mundial en el seno de una familia acomodada. Para ella la casa de su infancia era el paraíso perdido, en el que buscaba el afecto de su padre desesperadamente. Creció rodeada de los objetos que traía su padre de los viajes que hacía a lugares exóticos, pero esa época de felicidad e inocencia acabó con la violación sufrida por parte de su hermano y el divorcio de sus padres cuando ella tenía catorce años.

Zürn se casó en 1942 con un dignatario del III Reich, un hombre mucho mayor que ella, con quien tuvo dos hijos. Se separaron en 1949, y él se quedó con los dos niños, hecho que para Zürn fue muy traumático. Ella comenzó a intentar ganarse la vida escribiendo cuentos y relatos que le publicaron en periódicos.

En 1953 conoció a Hans Bellmer, y desde 1955 hasta su muerte en 1970 vivió con él. Los primeros síntomas de esquizofrenia surgieron en Uni-



FIG. 97 Hans Bellmer: Puppe

ca en 1957, a partir de entonces sufrió varios brotes psicóticos. Unica sufría grandes crisis esquizofrénicas, y por ello estuvo internada en varias ocasiones: Wittenau, en Berlín y Saint-Anne, Maisson Blanche, La Chesnai y La Rochelle, en París. Durante sus ingresos, Henri Michaux le llevaba papel y pinturas, y a partir de aquí comenzó a dibujar. Sus dibujos tenían una evidente influencia con los de Bellmer, con el dibujo automático⁶¹, y con algunas de las colecciones de Hans Prinzhorn o Dubuffet. Sus dibujos presentan un trazo repetitivo y denso, y en ellos representa extrañas criaturas, animales, plantas, incluso caras, que nos hacen pensar en complejos microcosmos.

Un día que salió de su internamiento, en 1970, se acabó tirando por la ventana del apartamento que compartía con Hans Bellmer.

Su fama se debe a sus novelas póstumas, *El hombre Jazmín* (*Der Mann in Jasmin*, 1977) libro autobiográfico, y *Primavera Sombria* (*Dunkler Frühling*, 1969) en las que relata sus vivencias en las diversas instituciones psiquiátricas donde estuvo ingresada.

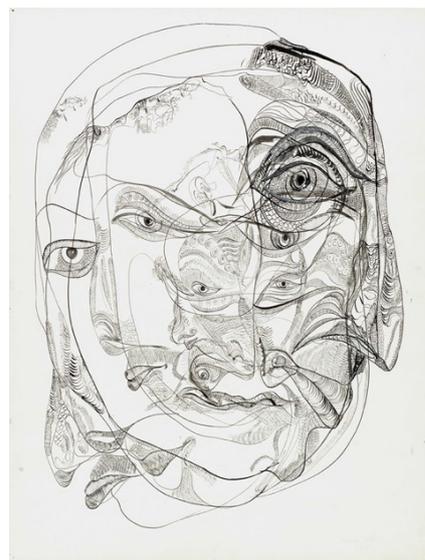


FIG. 98 Unica Zürn



FIG. 99 Unica Zürn



FIG. 100 Unica Zürn

61 Este tipo de dibujos serán tratados con más profundidad en el Capítulo 4, *Hilando el duelo*.



FIG. 101 Unica Zürn



FIG. 102 Francesca Woodman

Podemos relacionar la obra de Woodman con las fotografías que Bellmer realizó de Unica Zürn apretando su cuerpo con cuerdas, como si se tratara de un trozo de carne enrollado. Francesca Woodman también realizó fotografías apretando sus piernas con cinta de plástico, utilizando un encuadre similar a las de Bellmer. En ambas no aparece la cabeza, y se centra en las piernas. Las fotografías hacen alusión también a la desmembración del cuerpo de la que hemos hablado anteriormente, y podemos deducir que la obra de Bellmer sirvió de inspiración a Woodman. Tanto en la fotografía y obra de Bellmer, como en la de Woodman y la relación que tienen entre sí, podemos ver la conexión con nuestro tema de investigación, el autorretrato como canalizador del dolor, ya que claramente estos artistas utilizaban su obra para sacar aquello que les atormentaba, sin reservas, incluso llegando al extremo de poder hacerse daño con sus intervenciones. En el caso de Woodman es ella la que lleva su cuerpo a un fin con el que explorar hasta dónde puede llegar realizando estas intervenciones, sin embargo, en el caso de Bellmer, utiliza el cuerpo de Zürn para llegar al mismo fin, llevándola al límite y utilizándola como mero “objeto” para realizar sus fines artísticos.

FIG. 103 Figura siguiente: Hannah Wilke: *Intra-Venus Series*
#1, June 15 and January 30, 1992



Capítulo 3

Autorretrato extremo

“Las cosas no me afectan si no afectan a mi carne, coinciden con ella, pero nunca más allá de ese punto en la que estremecen. Nada me afecta, nada me importa, sólo lo que se dirige directamente a mi carne.”¹

En los capítulos anteriores nos referimos al dolor más interno y subjetivo del artista, analizamos autorretratos que si bien tenían un reflejo en el plano físico, estos artistas reflejan tanto su dolor físico como su sufrimiento interior. Exploraremos a continuación la obra de artistas que exponen su cuerpo a drásticos cambios físicos, que buscan expresarse a través de experiencias extremas, sometiendo sus cuerpos a abuso físico y mental, a situaciones de privación, a una violencia voluntaria, buscando tal vez a través de la exhibición del dolor, esquivar el terror a la muerte. También veremos la obra de artistas que han tenido que aceptar que su cuerpo haya quedado mutilado con grandes cambios físicos a raíz de una enfermedad, como en el caso del cáncer. En este trabajo de investigación, intentaremos abordar el autorretrato como canalizador del dolor frente a la enfermedad física, así como a importantes trastornos, que, según el caso, puede llegar a poner en peligro la propia vida del artista.

3.1 Deconstrucción del rostro y últimos autorretratos

“También existe un cierto miedo o temor en el artista a la muerte, el dolor o simplemente la vejez, a los que pretende conjurar mediante la perpetuación de su propia imagen física y espiritual en forma de iconografía personal.”²

La muerte se puede considerar uno de los dolores más humanos de la existencia. Hablar de muerte es hablar del fin de la vida de nuestros

1 ARTAUD, Antonin, *El Pesa Nervios*. Madrid: Visor, 2002 p. 83

2 PÉREZ, Gerardo. *El autorretrato como expresión de la personalidad del artista*. Citado en: BARGALLÓ, Juan. *Identidad y alteridad: Aproximación al tema del doble*. Sevilla: Alfar 2002 p. 290

cuerpos, es por esto que la obsesión de muchos de los artistas es la de autorrepresentarse para dejar constancia de su imagen.

Si nos remontamos en la historia, nos encontramos con el ejemplo de las máscaras funerarias, una especie de retrato primigenio que llevaba consigo el objetivo de “no olvidar” los rostros de los seres queridos que se iban. De esta forma se hacía una réplica lo más exacta posible del rostro de la persona. Como dice Rosa Martínez Artero en su libro *El retrato*:

“El culto al individuo se forma por la necesidad de huir de la idea polvo somos y al polvo regresaremos. La muerte mezcla la materia orgánica sin distinguir, sólo mientras el cuerpo está vivo se puede separar biológicamente esa materia orgánica mediante la individuación [...]. Por eso, quizá una de las primeras obsesiones del ser consista en ser no magma indiferenciado sino individuado.”³

Así es como el individuo necesita diferenciarse y autoafirmarse en medio de todo lo que le rodea, y perpetuarse más allá del fin que sabe que le espera. Veremos cómo el autorretrato no es más que una herramienta muy potente para conseguir ese objetivo.

Posiblemente sea esta necesidad de volver a vernos, aunque sea por última vez, de sentir que podemos aferrarnos un poco a la vida a través del propio conocimiento y análisis de nuestro cuerpo, lo que lleva al individuo a autorrepresentarse.

Muchos de los artistas mencionados en los apartados anteriores han utilizado la representación de su imagen para acercarse a la muerte, así como para intentar ponerse en el lugar del otro, para intentar entender la muerte que siempre acabamos viviendo.

La muerte ha sido siempre una de las principales preocupaciones del ser humano desde tiempos inmemoriales, y cómo no, en los artistas es también un tema del que es difícil separarse. Hablar de muerte y autorretrato es hablar sobre el intento de salir de nuestros cuerpos para vernos desde fuera, intentar reproducir nuestra imagen para saber qué se siente cuando ya no nos pertenece, intentar imaginarlo si cabe, y finalmente saber quiénes somos.

Muchas veces la obsesión de representar nuestro cuerpo antes de que se produzca el deceso, no es otra cosa que la obsesión por estar aferrados a la vida, o al miedo que supone estar fuera de nosotros mismos. Desde nuestro punto de vista, es una práctica de “autoayuda”, es algo que nos puede ayudar a intentar comprender que un día no estaremos,

3 MARTÍNEZ ARTERO, Rosa. *El retrato: Del sujeto en el retrato*. Barcelona: Montesinos. 2004 p. 25.

y a la vez dejar constancia de que nuestra imagen no desaparecerá, que dejaremos nuestro rastro y nuestra representación.

Una de las exposiciones que nos interesa en nuestro estudio es la que tuvo lugar en el Museo Nacional de Arte de Cataluña en 1997, titulada *La última mirada*, en la que se exponían los últimos autorretratos de artistas antes del momento de su muerte. Del conjunto de las obras expuestas nos llama la atención, sobre todo, la semejanza entre ellas. Los rostros presentan los rasgos muy marcados, así como una expresión de tristeza que en la mayoría de casos no nos deja indiferentes. Incluso la posición del artista y el encuadre también coinciden en muchos casos.

Los artistas que formaron esta exposición fueron: Artaud, Bacon, Beckmann, Bonnard, Giacometti, González, Kokoschka, Kollwitz, Matisse, Munch, Nolde, Picasso, Schönberg, y Torres García. No nos será posible detenernos en cada uno de ellos, pero sí de un modo general destacar los puntos que serán importantes en nuestro análisis del autorretrato y el dolor que la muerte puede provocar.

Una de las cosas que nos llama la atención a la hora de analizar la obra de estos artistas es que la mayoría de ellos hacen una presentación frontal y cerrada de su rostro, como si tuvieran la necesidad de representar lo más detalladamente posible los rasgos de su fisonomía. Eso nos lleva a deducir que representan el reflejo frontal de su imagen ante el espejo.

Es en este momento, cuando la muerte se intuye cercana, cuando el artista intenta manifiesta una gran necesidad de salir de si mismo. Puede considerarse que la necesidad de representarse en este momento justo antes de morir, o cuando la muerte está cerca, crea un desdoblamiento, un “yo como otro”, desde el que el artista se observa a si mismo. Existe una necesidad de recordar el propio cuerpo, de acariciar lo que queda del tiempo que nos pertenece. Como dice Samuel Beckett: “No hablaré de mis sufrimientos. [...] es allí donde muero, a escondidas de mi carne estúpida”.⁴

3.1.1 Ensor, Munch, Matisse y Klee: la muerte como compañía o la angustia de vivir

Uno de los artistas en cuya trayectoria pictórica el tema de la muerte ha estado constantemente presente a través de las máscaras y la calavera es James Ensor (1860-1949). Nos interesa especialmente hablar de dos de sus obras: *Mi retrato en el año 1960* (1888) y *Esqueleto con caballete* (1896-97).

4 MAILLARD, Chantal: *Filosofía de los días críticos. Diarios 1996-1998*. Valencia: Pre-textos, 2001 p. 102.



FIG. 104 James Ensor: *Mi retrato en el año 1960 (1888)*

En la primera obra podemos observar el esqueleto de Ensor, que yace tranquilo, totalmente descompuesto y hasta parece saludarnos.

Es significativo que Ensor se autorretratara en varias ocasiones como una calavera. Aunque no nos extraña, ya que la calavera llegó a ser, como hemos mencionado con anterioridad, uno de los elementos más habituales en su obra, como en *Esqueletos disputando un arenque fumado (1891)*. Evidentemente, Ensor trata de imaginarse la muerte, hasta sentirla muy dentro.



FIG. 105 James Ensor: *Esqueletos disputando un arenque fumado (1891)*



FIG. 106 James Ensor: *Esqueleto con caballete* (1896-97)



Otro artista que merece nuestra atención en este capítulo es Edvard Munch, del que ya hemos hablado en el Capítulo 1, pues la consciencia de la muerte está presente en varios de sus autorretratos y en toda su obra en general:

“Nací muriendo”, decía Munch. Registró el largo tiempo que estuvo esperando la llegada de la muerte en sus autorretratos. En ellos retrató sus comienzos en el arte en 1880; su madurez como profeta místico de la muerte, el amor y el arte; sus sufrimientos como un nuevo Marat; y sus triunfos sobre sus enemigos fueran esos imaginados o reales, físicos o psicológicos. En 1940, posó para sí mismo entre el reloj marcando los segundos que faltaban para la muerte y la cama esperándole: *Autorretrato entre el reloj y la cama* (1940). “La alegría es la amiga de la pena”, escribió con mano temblorosa en su extenso libro *Knowledge of Good and Evil*, “La primavera es el eraldo del otoño. La muerte es el nacimiento de la vida”.⁵

Podríamos considerar la visión que tiene Munch sobre la muerte como algo próximo a la filosofía taoísta, donde los contrarios se unen y donde la unidad es la base de todas las cosas. Como dice el primer principio del Taoísmo:

“Cuando todos reconocen la belleza como bella, ya hay fealdad;
cuando todos reconocen la bondad como buena, ya hay mal.
“Ser” y “no ser” surgen recíprocamente;
lo difícil y lo fácil se realizan recíprocamente;
lo largo y lo corto se contrastan recíprocamente;
lo alto y lo bajo se ponen recíprocamente;
antes y después están en recíproca secuencia.”⁶

Asimismo, Munch realizó otro autorretrato que merece la pena ser destacado, *Autorretrato con brazo de esqueleto* (1895), obra que podemos relacionar con la de Ensor, en la que podemos sentir que existe una fina línea entre la vida y la muerte. En ambas resulta patente el contraste del blanco con la abundancia del color negro, con el que llena el fondo, y que sólo nos deja ver su rostro y el brazo que casi pasa desapercibido.

5 Texto original inglés. Traducción propia: “I was born dying, “Munch observed. He had recorded his long wait for the arrival of death in his self-portraits. In them he portrayed his art’s beginnings in 1880; his maturity as the mystical prophet of death, love and art; his sufferings as a new Marat; and his triumphs over his enemies whether imagined or real, whether physical or psychological. In 1940, he posed himself between the clock ticking away the seconds leading to death and the bed awaiting him(...). “Joy is the friend of sorrow,” he wrote with trembling hands into his large book of the Knowledge of God and Evil, “Spring is the herald of Autumn. Death is the birth of life.” HELLER, Reinhold: *Munch. His life and work*. Londres: Jon Murray, 1984, p. 226. Citado en: V.V.A.A. *L’última mirada*. Barcelona: Lunwerg. Museo d’Art Contemporani MACBA. 1997 p. 64

6 *Tao te ching*. Citado en: WATTS, Alan, *El camino del Zen*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. 1961p. 143

Fig. 107 Edvard Munch: *Autorretrato entre reloj y la cama* (1940-1943). Óleo sobre lienzo 149,5 x 120,5 cm. Museo de Munch.

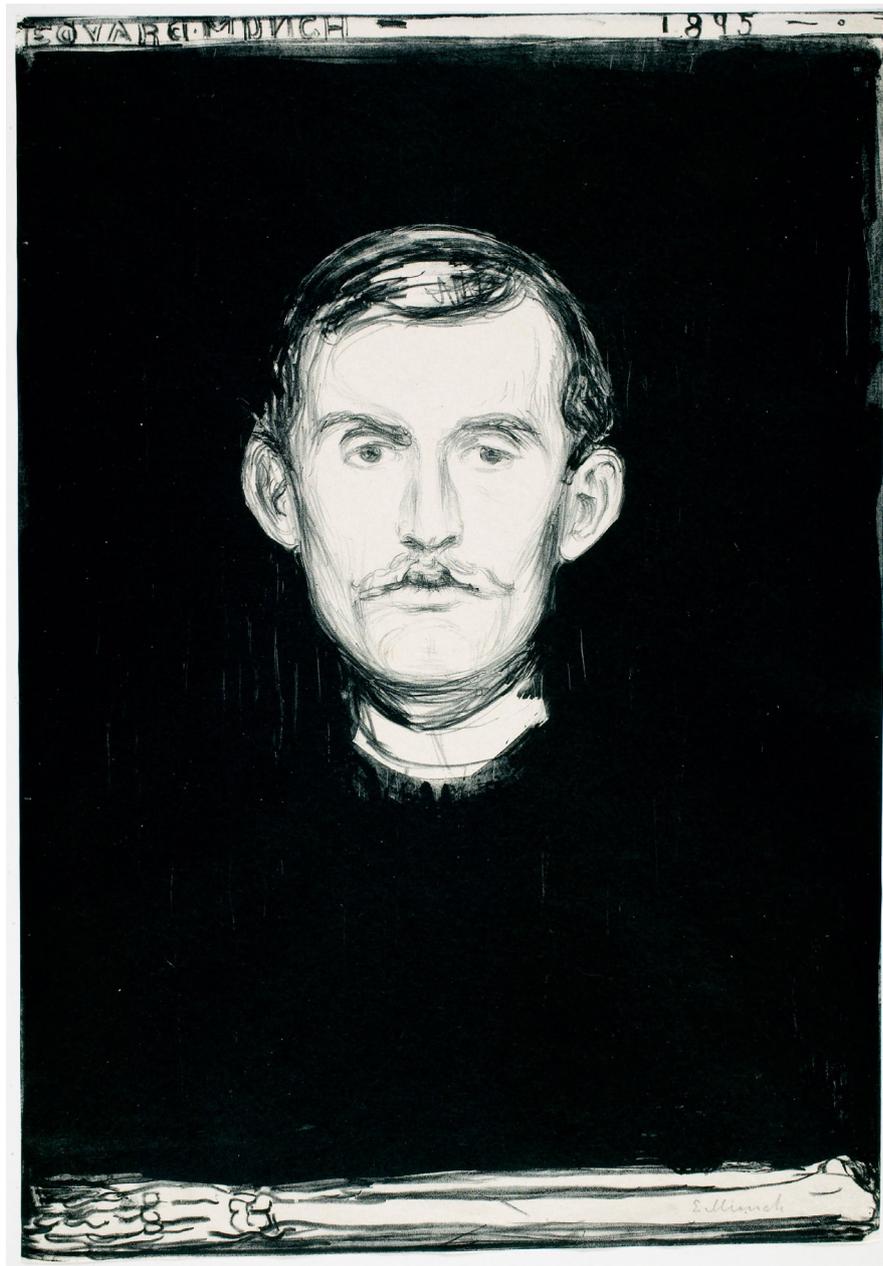


Fig. 108 Edvard Munch: *Autorretrato con brazo de esqueleto* (1895). Litografía. 45,8 x 31,9 cm. National Gallery (Praga).

Bien es cierto que a parte de en sus autorretratos, la muerte está muy presente en la temática de su trabajo, tal y como hemos destacado en el Capítulo 1, en el que también comentábamos su obra:

“En tanto que el amor es el comienzo perpetuo de la vida, la muerte es la destrucción del individuo. El único medio de superar esa destrucción era la obra que sobrevive a su creador. Para la generación de Munch, la muerte ya no aparece como la transición hacia una nueva vida; para el propio Munch sigue siendo lo desconocido, la pregunta amenazadora y sin respuesta. *El grito* de 1893 y *Miedo* de 1894 expresan la angustia del investigador, la desesperación del desamparado, nuestro temor a la muerte y la enajenación de la naturaleza. La muerte es el dolor de los desolados, como vemos en el cuadro *Junto al lecho de muerte* y *Agonía* (1895). En esta pintura no son visibles ni la muerte

ni el moribundo; sólo se ven grupos de aislados de allegados afligidos. Este cuadro está pintado con colores a la caseína, lápiz a la cera, y por el uso de estos materiales resulta algo extraño entre el resto de cuadros del Friso de la vida. La madre muerta y la niña representa la angustia y la desesperación de la criatura ante la muerte de su madre, el repentino silencio que se despliega de un modo aterrador. En todos estos cuadros, Munch expresó la absoluta impotencia del hombre frente a la muerte, y por consiguiente despertaron la hostilidad de su generación, que no deseaba ser consciente de su más íntima debilidad. El hombre se había entregado en exceso a la mecanización; la moderna actitud científico-racionalista ya no permite la confianza en las fuerzas de la creación, ni una vida en armonía con ellas, que generaciones anteriores conocieron.”⁷



FIG. 109 Edvard Munch: *Agonía* (1896)

Cabe citar algunas de las obras de Munch en las que la muerte es protagonista, aunque no utilice su imagen como representación. Son muy significativas, como hemos visto anteriormente, *La muerte y la doncella* (1894), *La danza de la muerte* (1915), *Agonía* (1896) o *La habitación de la muerte* (1896).

Su última enfermedad le ocasionó un año de intensos dolores y fiebre por una afección de vías biliares, que soportó con estoicismo ya que su orgullo le impedía quejarse, dejando una maravillosa expresión del mismo en su grabado *La agonía* (1896), en el cual hizo deslizar sutilmente su aguja de grabar, para manifestar mediante una línea continua y sinuosa, el sufrimiento que experimentaba.



FIG. 110 Edvard Munch: *La muerte y la doncella* (1894). Litografía.

7 HODIN. J.P. *Edvard Munch*. Barcelona: Destino. 1994, p. 91

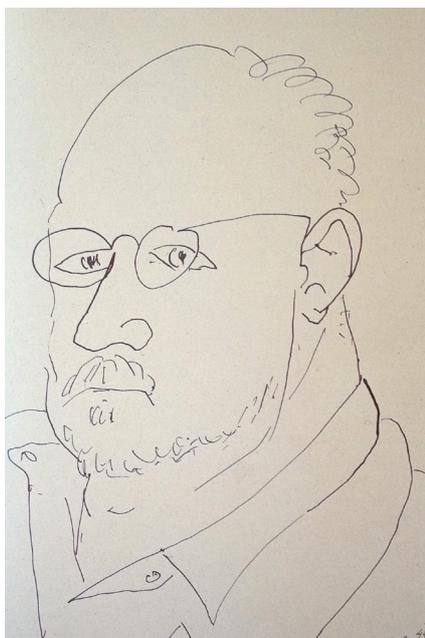
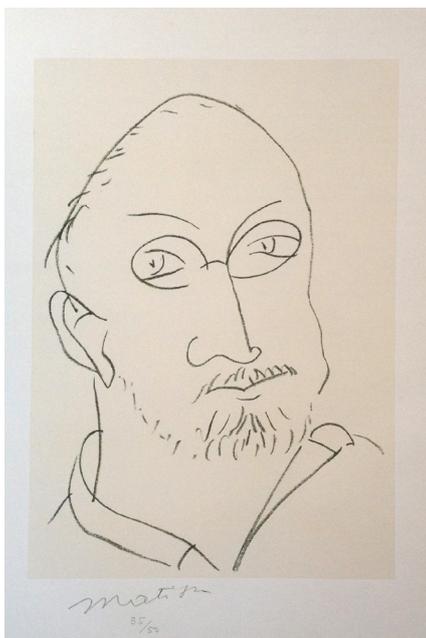
Henri Matisse (1869-1954) trabajaba como abogado cuando, víctima de una apendicitis complicada, se mantuvo inactivo durante un año, a partir del cual empezó a pintar para distraerse, después de recibir su primera caja de colores como un regalo de su madre Anna quien, a su vez, era una artista de la pintura sobre porcelana.

Matisse descubre el color en la forma en que la luz se revela en la naturaleza de las montañas alpinas, obsesionándose con ella y convirtiéndola en la razón del resto de su larga existencia. Posteriormente, una bronquitis persistente le hizo trasladarse a Niza y lo enfrentó a la sensible luz del sur, dando nacimiento a un nuevo impresionismo caracterizado por un colorido resplandeciente y seductor y una simplificación de la figura humana a la esencia de línea y forma, revolucionando la concepción del arte para ese entonces.

En los últimos trece años de su vida, el pintor sufrió de una obligada reclusión en cama como consecuencia de una inmensa eventración, ocurrida luego de una intervención quirúrgica por cáncer de colon y una progresiva debilidad muscular, que le impedía mantenerse de pie más allá de unos pocos minutos, viéndose forzado a desarrollar un nuevo método de expresión de su fabulosa creatividad artística, mediante la utilización de recortes de papel coloreado que luego eran colocados por sus asistentes en grandes telones de fondo, de acuerdo a las instrucciones que impartía con una gran varilla de bambú desde su lecho. Le imprimía a sus cuadros una extraordinaria sensación de movimiento, luz, alegría juvenil y líneas simplificadas a diferencia de los intrincados y complejos problemas que se planteó durante su madurez pictórica, proporcionando nuevamente una moderna y vivaz concepción del arte, bajo un sentimiento de absoluta espiritualidad y libertad, mirando la vida “a través de los ojos de un niño”, de acuerdo a sus propias palabras, lo cual le valió el reconocimiento de sus contemporáneos y de la historia.

“Hacia 1950 los ojos de sus autorretratos se convierten en garabatos. En algunos casos, ni los dibuja, eliminando de esta manera el factor más determinante del proceso creativo. En la misma época les cuenta acerca de su estado de ánimo a algunos buenos amigos y les dice lo que siente al acercarse a lo desconocido, ese misterio sin el cual no podemos partir. La conciencia de su muerte no se percibe fácilmente en sus recortes de papel de vivos colores que le dieron la fama, sino que se manifiesta sin embargo en los sobrios autorretratos del fin de su vida.”⁸

8 Texto original Francés. Traducción propia: “Vers 1950 les yeux de ses autoportraits deviennent des gribouillages. Dans certains cas même, il ne les dessine plus, éliminant ainsi pour le bon le facteur le plus déterminant du processus créateur. A la même époque, il fait part de son état d’esprit à quelques amis fidèles et dit ce qu’il ressent à l’approche de l’inconnu, de ce sa mort n’est pas facilement perceptible dans les papiers découpés aux couleurs vives qui lui valent une renommée toujours plus grande, elle apparaît manifestement en revanche dans les sobres autoportraits de la fin de sa vie. »



Esta cita nos demuestra cómo en muchas ocasiones el autorretrato llega a ser algo mucho más íntimo que el resto de la obra, ya que con él, Matisse (cuya obra consta de muchos autorretratos) expresaba cómo se sentía realmente en los últimos momentos de su vida.

La importancia del autorretrato en los últimos años de la obra de Matisse es evidente, tal y como reproduce Pierre Schneider en su libro *Le visage du temps*:

“El último de sus grandes textos sobre la práctica de su arte, que acompaña un libro de reproducciones de su rostros escogidos por él y que apareció en 1954, se titula *Portraits*. Le gustaba citar las palabras de Rembrandt: “No hago más que retratos”. Hacer solamente retratos, éste es, en sus años finales, el programa del Matisse dibujante.

Según el propio Matisse: “El estudio del retrato parece olvidado a día de hoy. Es por tanto una fuente de interés inagotable. [...] esto puede querer decir que quien pierde la cara pierde el honor. La desaparición del rostro único del cual derivan todos los demás anuncia la ceguera. El rostro es el lugar de la visión: él ve y él es visto. El retrato garantiza la posibilidad del rostro, que legitima la figuración y pues, a fin de cuentas la existencia de la pintura. Diderot concluye lógicamente: “Son pocos los grandes pintores que no han hecho retratos”.⁹

KLEIN, John : « Matisse et l'autoportrait : démarche individuelle et relation avec le public », dins *Henry Matisse, Autoportraits*, Le Cateau-Cambrésis, Musée Matisse, 1988, p. 26. Citado en: V.V. A. A. *L'última mirada*. Barcelona: Lunwerg. Museo d'Art Contemporani MACBA. 1997 p.62.

9 Texto original francés. Traducción propia: “Le dernier de ses grands textes sur la pratique de son art, qui accompagne un livre de reproductions de ses visages choisis par lui et qui paraît en 1954, s'intitule *Portraits*. Il aimait citer le mot de Rembrandt : « Faire seulement des portraits, tel es, en ces années finales, le programme de Matisse dessinateur (...) » « L'étude du portrait paraît oubliée aujourd'hui, note encore Matisse. C'est pourtant

FIG. 111 Henri Matisse: *Gran máscara* (1944). Litografía, 38,5 x 24 cm. Museo Matisse, Le Cateau-Cambrésis (Francia).

FIG. 112 Henri Matisse: *Autorretrato* (1944). Pluma y tinta china sobre papel, 40 x 26 cm. Museo de Arte Moderno, Troyes (Francia).

FIG. 113 Henri Matisse: *Autorretrato* (1951). Litografía, 31 x 21,2 cm. Museo Matisse, Le Cateau-Cambrésis (Francia).

Igual como en el caso de Matisse, Paul Klee (1879-1940) desarrolló una obra muy prolífica:

“Aproximadamente nueve mil obras entre grabados, cuadros, dibujos, hojas de colores, marionetas, teatrillos, máscaras y bajorrelieves constituyen el extensísimo y multiforme trabajo creativo de Paul Klee.”¹⁰

Esta cita permite que nos hagamos una idea de la cantidad de obras que creó Paul Klee durante toda su vida. Artista polifacético, incluso llegó a publicar un libro de poemas¹¹, pues él mismo se consideraba escritor antes que pintor.

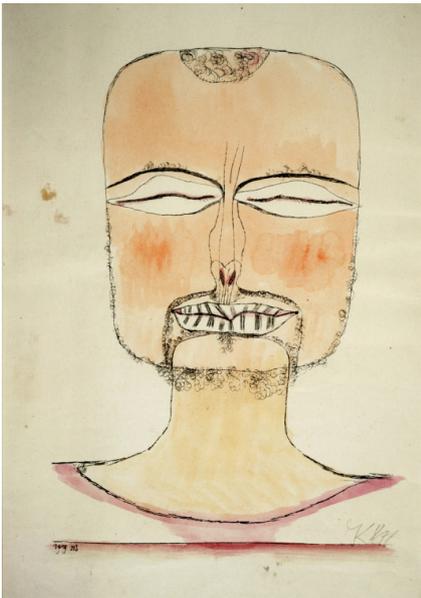


FIG. 114 Paul Klee: *Autorretrato* (1919)

En sus últimos autorretratos, Paul Klee llega a descomponer al máximo sus dibujos, como Matisse. Al final de su vida dibujaba su figura con escasas y esquemáticas líneas. En su más tardía obra no nos encontramos con los primeros cuadros de su juventud, llenos de colorido, alegría y positivismo, sino todo lo contrario. En los primeros encontraremos cuadros llenos de humor y, aunque en algunos también nos hablará de la muerte que tanto le obsesionó a lo largo de su vida, será a partir de cuando padecía la enfermedad de la esclerodermia, cuando dibujó sus más duros autorretratos. Esta enfermedad le apareció cuando apenas tenía 40 años, y consiste en la existencia de depósitos anormales de tejido endurecido, similar al que se crea cuando se forma una herida y que varía desde el tamaño de una moneda a toda la piel. Aún en nuestros días es incurable, progresa sin control y se extiende por todo el cuerpo. Desde que contrajo la enfermedad cada vez tenía más dificultad para realizar sus dibujos y cuadros, debido a la rigidez en la piel, músculos y articulaciones. Esta enfermedad lo sumirá también en un estado de melancolía y desesperanza. “Pinto para no llorar” dice a sus amigos, “Nunca había pintado tanto ni tan intensamente”. Sus dibujos reflejarán sus tristes sentimientos hacia la muerte.

Como dice Lorena Amorós en su libro *Abismos de la mirada* (citado en numerosas ocasiones en este trabajo de investigación):

une source d'intérêt inépuisable...” C'est peu dire. Qui perd la face perd l'honneur. La disparition du visage unique dont dérivent tous les autres annonce l'aveuglement. Le visage est, à doublé titre, le lieu de la vision: il voit et il est vu. Le portrait garantit la possibilité du visage, qui legitime la figuration et donc, en fin de compte l'existence de la peinture. Diderot en conclut logiquement: “Point de grands peintres qui n'aient su faire les portraits.” SCHNEIDER, Pierre: *Les visages du temps, dans Matisse. Visages découverts, 1945-1954*, París: Mona Bismarck Foundation, 1996, pp. 26 y 27. Citado en: V.V.A.A. *L'última mirada*. Barcelona: Lunwerg. Museo d'Art Contemporani MACBA.1997 p. 60.

¹⁰ V.V.A.A. *Los impresionistas y los creadores de la pintura moderna. Kandinsky- Mondrian- Klee- Picasso*. Barcelona: Carroggio, S.A 1999. p. 129.

¹¹ KLEE, Paul. *Poemas*. Versión de Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Ediciones de la Rosa Cúbica. 1995.

“Los autorretratos finales de Paul Klee descubren la degeneración que se iba apoderando de él conforme iba pasando el tiempo a causa de la esclerodermia. La piel de su rostro se iba endureciendo de manera considerable, perdiendo flexibilidad y ganando espesor, confiriéndole un aspecto de máscara, que el pintor suizo no vaciló en reflejar, intensificando su producción artística autoreferencial. Una producción que se articuló en torno a la ironía, la comicidad, la caricatura, el autoestímulo, pero también en torno al escepticismo, la melancolía y la tristeza, como ratifican los títulos de sus autorretratos: *Will dabei sein* (“Prefiere quedarse”) y *Trennt sich schwer* (“Se va a su pesar”) *Durchhalten!* (“¡Persevera!”).¹²

No podemos dejar de citar en este apartado del autorretrato y la muerte, en relación al cuerpo, a la descomposición y a la importancia del cuerpo del artista.

Al final, los autorretratos de los artistas mencionados en este trabajo conseguirán su objetivo artístico, y es que en realidad no morirán, no dejarán de existir a través de los años, y sus miradas nos seguirán planteando preguntas a través de sus autorretratos.

3.1.2 Helene Schjerfbeck: desvanecimiento del rostro

Una de las obras que nos interesa analizar en nuestro trabajo de investigación es la inquietante pintura de la finlandesa Helene Schjerfbeck (1862-1946). Son varios los acontecimientos que ensombrecieron la vida de la pintora Helena Schjerfbeck. Fue denominada la Frida Kahlo finlandesa por el paralelismo con la vida de la pintora mexicana. Uno de los hechos más dramáticos de la vida de Schjerfbeck fue una grave lesión de la cadera izquierda que sufrió a la edad de cuatro años por una caída por las escaleras. Ese hecho le impidió volver a caminar correctamente. Además de traumas tanto psicológicos como físicos, conservó la cojera durante toda su vida.

Schjerfbeck nos muestra en toda su trayectoria cómo el autorretrato ha sido en su obra una manera de analizar tanto la simplicidad del rostro como la idea del paso del tiempo. Esa es, durante toda su trayectoria artística, una de las características más importantes y que más nos interesan en nuestra investigación. Podemos observar cómo deconstruye la representación de su rostro a medida que se va acercando el momento de su muerte, de tal manera que en los autorretratos últimos su rostro acaba casi desapareciendo por completo, insinuándose sin más. Al estar ante la obra de Schjerfbeck sentimos que estamos mirándonos al espejo de la muerte, que pasamos de la mano con ella frente a un reflejo para divisar lo que el tiempo hace con nuestro rostro, y convertirnos en un mero fantasma.

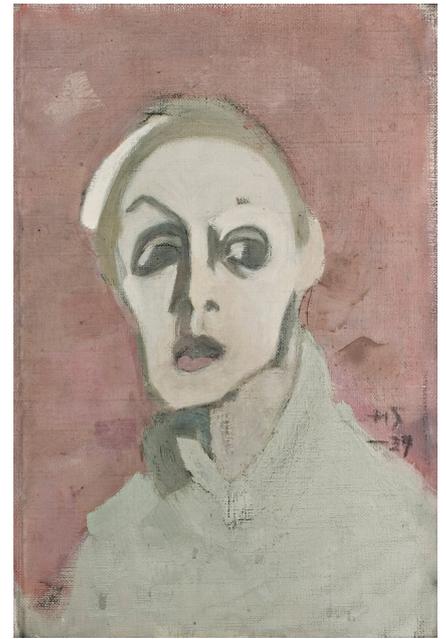
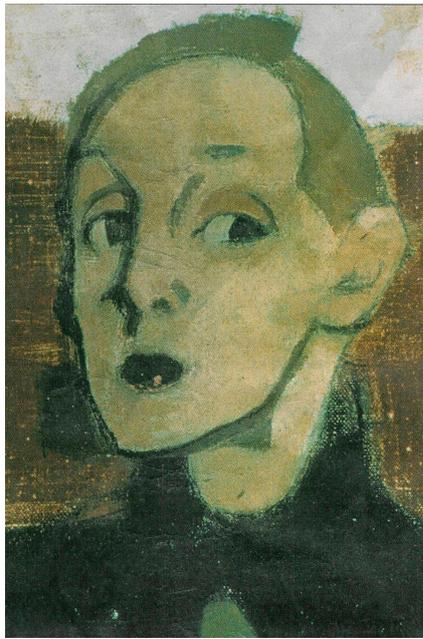
¹² AMORÓS BLASCO, Lorena. *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*. Murcia: Cendeac 2005 p. 356.



FIG. 115 Helene Schjerfbeck: *Autorretrato* (1912)

FIG. 116 Helene Schjerfbeck: *Autorretrato con ropa negra* (1934)

FIG. 117 Helene Schjerfbeck: *Autorretrato con boca negra* (1939)



Podemos destacar especialmente sus últimos autorretratos, ya que conforme se acercaba la fecha de su muerte se iban volviendo cada vez más esquemáticos. Los detalles de su pintura reflejan un autoanálisis para enfrentarse valientemente al proceso de envejecimiento.

Este proceso de cambio o envejecimiento reflejado en los autorretratos de Schjerfbeck nos trae a la mente la novela de Oscar Wilde *El retrato de Dorian Gray*, como obra literaria que refleja el paso del tiempo. El protagonista firma un pacto con el diablo para escapar así de la muerte y del envejecimiento. Será su retrato el que irá envejeciendo y muriendo poco a poco por él. Cabe destacar cómo Oscar Wilde hace una íntima relación de retrato y muerte. Una vez más podemos afirmar que el hecho de realizar retratos es una manera de prevalecer más jóvenes, como vencerle a la muerte. Y precisamente es esto lo que nos sugiere la obra de Schjerfbeck, es como si sus autorretratos tuvieran vida propia, y envejecieran junto a la pintora. Sus autorretratos claramente modifican nuestra idea de la muerte y del cambio que se produce en nuestro cuerpo y nos hacen reflexionar sobre el paso de tiempo.

Como hemos comentado, la vida de Schjerfbeck estuvo marcada por la tragedia. Su mala salud le impidió ir a la escuela, aunque más tarde fue admitida en la Escuela de Caricatura de la Sociedad de Bellas Artes de Finlandia a la edad de 11 años a causa de sus dones excepcionales.¹³

Al igual que su familia, sufrió también el drama de la pérdida de tres de sus hermanos. De todos modos no nos detendremos en la vida de esta artista, aunque es igualmente interesante para poder comprender su pintura, ya que su fractura de cadera también supuso un antes y un después en su obra. Los primeros autorretratos de Schjerfbeck presen-

13 TUHKUNEN, Taina. *Les autoportraits d'Helene Schjerfbeck* [en línea]: <http://www.info-finlande.fr/article/Les_autoportraits_dHelene_Schjerfbeck.html [Fecha de consulta: 5 de Abril 2010]



tan una mujer joven, llena de vida, atractiva y bella. En ellos la artista representa su juventud.

Por el contrario, en las últimas obras no reconoceremos si estamos delante del retrato de un hombre o de una mujer, lo que nos lleva a reflexionar sobre el tema de la identidad y el paso del tiempo. Podemos encontrar notables diferencias respecto a las primeras pinturas, ya que sólo esboza su rostro, casi no aparece ni el cuello, y el conjunto se nos muestra como un fantasma masculino.

Al analizar la técnica pictórica encontramos diferencias otra vez que reflejan el paso del tiempo. Tanto la pincelada que utiliza, como la gama de color en su obra varían mucho de la primera a la última época. En los primeros autorretratos los colores rosas y el romanticismo predominantes nos invitan a disfrutar de la vida. Se representa con mirada altiva, y mirando de reojo al espectador. En los últimos autorretratos sin embargo, nos encontramos frente a una mujer fantasmal, representada con pinceladas muy anchas y con colores como el verde, gris y marrón, y ante una figura cada vez más desdibujada, tanto cuando se trata de su pintura como en el caso de los autorretratos a lápiz.

FIG. 118 Helene Schjerbeck: *Autorretrato con punto rojo* (1944)

FIG. 119 Helene Schjerbeck: *Autorretrato verde "Luz y sombras"* (1945)

FIG. 120 Helene Schjerbeck: *El último autorretrato* (1945)



FIG. 121 David Nebreda: *Después de ocho sesiones de cortes en el pecho y los hombros alcanza cierta tranquilidad, una vez cumplidos el homenaje y el tributo* (1989)



FIG. 122 El Greco: *El martirio de San Sebastián* (1610-14). Óleo sobre lienzo, 115 cm. x 85 cm. Museo del Prado, Madrid.

3.2 Autorretrato al límite

A continuación abordamos la obra de David Nebreda, Abel Azcona y Jan Bas Ader, quienes trabajan poniéndose al límite, tanto física como emocionalmente. Consideramos que estos artistas son importantes en nuestro trabajo de investigación, *El autorretrato como canalizador del dolor*, ya que buscan experiencias extremas que les ayuden a canalizar aquello que les ha traumatizado en su vida para tratar de aceptarlo, enfrentarse a ello y comprenderlo. En el trabajo de estos artistas hay un claro reflejo del dolor, y mientras investigan sobre él, nos muestran sus heridas sin ningún tipo de pudor. Estamos ante unas obras tan sobrecogedoramente crudas que dejan una fuerte impresión en nosotros.

3.2.1 David Nebreda: el autorretrato hecho penitencia

Nebreda (Madrid, 1952) podría ser considerado un artista marginal, porque, aunque cuenta con una formación académica reglada (es Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Madrid) se ha recluso en su casa realizando su obra en la más estricta soledad. No tiene contacto con el mundo exterior, no ve la televisión, no lee periódicos, su vida es una mecánica organización, aunque no es el paradigma del artista “loco” y arbitrario, ya que le fue diagnosticada una esquizofrenia paranoide a los 19 años de edad. Desde entonces Nebreda ha asumido su enfermedad y “ha utilizado su cuerpo y su estado” para realizar su obra, aceptando lo inevitable, instaurando una familiaridad con todas las soluciones mentales de supervivencia y, sobre todo, con lo más importante: el doble fotográfico.¹⁴

La crítica liga su tratamiento de las formas y de la luz a la obra de El Greco. La exposición individual que se le dedicó en París en 2000 lo dio a conocer al mundo como quizá el artista *outsider* vivo (reconocido) más importante, aunque lo más probable es que ese dato Nebreda ni lo conozca¹⁵. En la obra de Nebreda podemos encontrar fotografías que nos remiten al autocastigo más doloroso, tanto en forma de latigazos como desde el hecho de la extrema delgadez que nos sugiere un autocastigo en forma de ayuno, como observamos en *Después de ocho sesiones de cortes en el pecho y los hombros alcanza cierta tranquilidad, una vez cumplidos el homenaje y el tributo* (1989).

El hecho de que David Nebreda viva en una reclusión voluntaria es otra de las características que hacen que su obra sea, si cabe, aún más sobrecogedora, algo que nos lleva a relacionar algunas de sus fotografías con temas religiosos: cristos fustigados, santos martirizados... e inevitablemente lo relacionamos con la obra de El Greco *El martirio de San*

14 AMORÓS BLASCO, Lorena. *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*. Murcia: Cendeac 2005 pp. 355-356.

15 FERNANDEZ MALLO, Agustín. *La oscura vida de un pintor marginal* [en línea]: http://elpais.com/diario/2008/03/02/eps/1204442816_850215.html [Fecha de consulta: / de Febrero 2010]

Sebastián (1610-1614), el dolor es definitivamente sinónimo de la obra de Nebreda. Como dice Umberto Eco en *Historia de la fealdad*, donde se refiere a la representación de la imagen de Cristo:

“No obstante, esta aceptación de la “fealdad” de Cristo no fue inmediata. Es cierto que había una página de Isaías en la que se representaba al Mesías desfigurado con el sufrimiento, y esa referencia la retoman algunos padres de la Iglesia, pero Agustín absorbió esta evidencia escandalosa en su visión “pancalística”, afirmando que cuando Jesús colgaba de la cruz ciertamente aparecía deforme, pero que a través de aquella deformidad exterior Jesús expresaba la belleza interior de su sacrificio y de la gloria que nos prometía. El paleocristiano se limitó a la imagen bastante idealizada del buen pastor. La crucifixión no se consideraba un tema iconográfico aceptable y a lo sumo era evocada a través del símbolo abstracto de la cruz. Se ha sugerido que la resistencia a representar al Cristo dolorido se debió asimismo a disputas tecnológicas y a la batalla contra los herejes que pretendían afirmar su única naturaleza humana y le negaba la naturaleza divina.”¹⁶

La mayoría de sus dibujos están pintados con su propia sangre. Esta manera de dibujar nos lleva a relacionarlo tanto con una serie de los dibujos que realizó Orlan, como con otros que realizó Jan Fabre. La sangre como herramienta de representación es algo muy significativo, que vuelve a remitirnos al cáliz y a la imaginería religiosa.

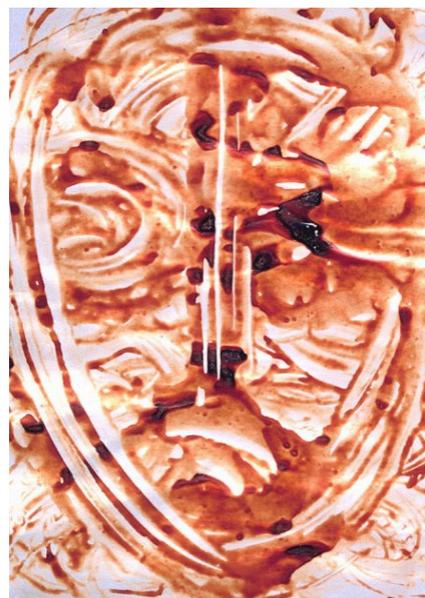


FIG. 123 Orlan: *Dibujo en sangre* (1997)



FIG. 125 David Nebreda: *El tiempo observa a la tierra* (1997)

FIG. 124 Jan Fabre: *Telling the Passion of Art and Christ - My body, my Blood, my Landscape* (1978)

La obra de Nebreda nos sugiere el reflejo de un mundo lleno de dolor mediante la exposición de su propio cuerpo al límite en todo lo que se refiere al umbral del dolor en toda su extensión. El ayuno como forma de llegar a un conocimiento superior, o a un estado psíquico mejor,

¹⁶ ECO, Umberto. *Historia de la fealdad*. Barcelona: Random House Mondadori. 2007 p. 49

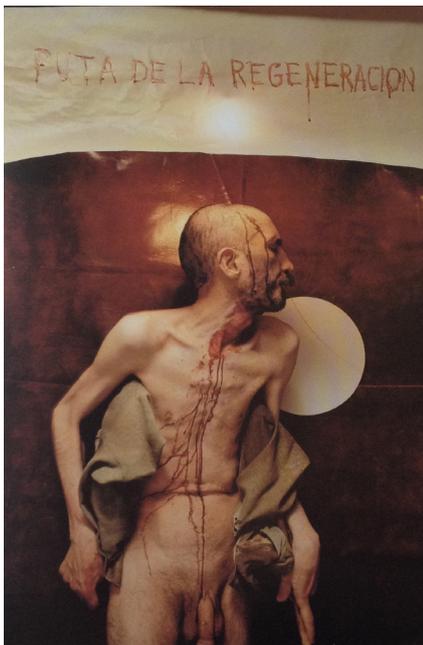


FIG. 126 David Nebreda: *Autorretrato escupiéndole sangre y agua. Recibimos nuestra sangre como unción* (1997)



FIG. 127 David Nebreda: *Sin título* (1989-90)

nos lleva a pensar también en el ayuno cristiano, como forma impuesta para lograr estar más cerca de Dios:

“Ayunaréis, porque en ese día se hará expiación por vosotros para purificaros.”¹⁷

No sólo nos sugiere Nebreda con su autoimpuesta extrema delgadez las similitudes con Cristo, sino que además en algunas de sus fotografías podemos encontrar parecidos con la imaginería religiosa. En las estudiadas composiciones de Nebreda, no se deja al azar ni el más mínimo detalle, se advierte una especie de tensión brutal entre la emoción dramática y la rigurosa estructura compositiva, que enlaza con las grandes creaciones de la dramaturgia barroca. Esta dialéctica entre tensión y rigor guarda una relación fundamental –como no podría ser de otro modo– con un acendrado sentido del orden y la disciplina que el autor aplica a todos y cada uno de los actos de su realidad cotidiana.¹⁸

El cabello dejado crecer, las uñas largas, la sangre, son elementos que nos pueden incomodar a la hora de observar sus fotografías, pero a su vez pueden resultarnos familiares en relación a la imaginería a la que desde el Cristianismo, hemos sido expuestos. Poder aguantar un umbral elevado de dolor, no es sino símbolo de fortaleza, pudiendo en ocasiones resultar placentero desde el punto del sadomasoquismo. Ejemplo de esto es la obra *Putas de la regeneración. Autorretrato escupiéndole sangre y agua. Recibimos nuestra sangre como unción* (1997).

Para David Le Bretón, la modernidad privilegia el sentido de la vista,

“la liberación del cuerpo se hace bajo la égida de la higiene, de un distanciamiento de la “animalidad” del hombre: los olores, las secreciones, la edad, el cansancio están proscritos.”¹⁹

El cuerpo es al mismo tiempo rito y construcción social, por lo que los desechos corporales están excluidos de la sociedad pues muestran la vulnerabilidad del cuerpo. La utilización de sus excrementos en uno de sus autorretratos llega a ser algo tan puramente escatológico que incomoda al espectador.

Para Lorena Blasco, los proyectos artísticos de Nebreda hablan de un proceso de autoconocimiento personal efectuado a través de una transgresión principal: la designación de la persona por medio de no-valores. La enfermedad, la herida, los desechos corporales, la humillación y la pulsión de muerte, dan forma a la imagen de un individuo que sufre la experiencia del dolor desde los dos lados: el de la víctima y el del verdugo, cuyas respectivas posturas vitales se ponen en evidencia en

17 Levítico, 16, 29-30

18 V.V. A.A. David Nebreda. *Autorretratos*. Editions Léo Scheer. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca 2002.

19 LE BRETON, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Colección Cultura y sociedad. Ediciones Nueva Visión. 1995 pp 131-132

un perverso ejercicio de autodomínio. Y este gesto reflexivo, de libre autonomía, con respecto a los valores que imperan en las sociedades occidentales del bienestar, conlleva una paradoja: su exhibición proyecta al fin simbólicamente en el otro -el espectador- la agresión, que en principio parecía reservada al ámbito de lo privado.²⁰

José Luis Brea analiza el proceso de rostrificación dentro del cristianismo, y a partir del rostro de Cristo afirma:

“Rostrificación simulada, propagación de una máscara que se superpone y conduce todo el cuerpo hacia el territorio del puro artificial. *Body Building*. Ingeniería del cuerpo, del rostro, incluso del alma. Toda la alquimia de la seducción se dice en clave de artificial, de pura simulación. De hecho, solo a través de ella una cultura como la cristiana, que en su proceso de rostrificación había extraviado el cuerpo -un erotismo sin posturas, puramente gestual, de rostro-, recupera la fascinación por el cuerpo como territorio de experimentación: dietas, gimnasias, maquillajes..., toda una industria para construir artificialmente sobre el lugar de una ausencia.”²¹

Otro elemento presente en ese “doble fotográfico” de las imágenes de David Nebreda es el espejo. La utilización de los espejos en su obra se puede relacionar con las diferentes personalidades que le afloran, ya que sufre esquizofrenia. Utilizar el espejo como elemento en el autorretrato es muy común, como podemos ver en *Autorretrato con espejos*, (1931), de Ilse Bing, o *Vanidad* (1986), de Helen Chadwick.



FIG. 129 Helen Chadwick: *Vanidad* (1986)



FIG. 128 Ilse Bing: *Autorretrato con espejos* (1931)

20 AMORÓS BLASCO, Lorena. *Ante la bofetada de lo real*, En: V.V. A.A. *Lo real*, Madrid, Revista de Occidente, n° 298, Marzo 2006, p.30

21 BREA, José Luis. *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Ediciones Tecnos 1991 p. 107

En la literatura encontramos el espejo como símbolo de la cara oculta de la personalidad. En *Alicia a través del espejo*, de Lewis Carroll, el hecho de atravesar un espejo puede simbolizar el acceso a esa parte oculta de uno mismo, la posibilidad de conocer el propio reflejo que nos observa desde el otro lado. En el caso de Frida Kahlo podemos remitirnos al símbolo del espejo, por la frontalidad de sus autorretratos y su mirada siempre penetrante, que parece devolvernos nuestra propia imagen.

Algunas de las fotografías de Nebreda en las que aparece más de una vez su rostro reflejado o representado nos recuerdan a la obra de Felix Nussbaum (1904-1944) artista judeo-alemán que fue víctima del Holocausto. Estudió Bellas Artes y Artes Aplicadas en Hamburgo y Berlín y en los años 20 y 30 realizó varias exposiciones. Con la llegada de los nazis, se exilió viviendo en Francia, Bélgica e Italia. Tras la ocupación de Francia por los alemanes en 1940, fue internado en un campo de concentración.

Nussbaum pintó numerosos autorretratos, en los que quedó reflejada la pesadilla de la persecución nazi. Los autorretratos de Nussbaum muestran la angustia vital vivida ante la existencia privada de libertad y el miedo constante llevado al límite. Sus obras nos conectan con la parte más dolorosa de la existencia humana, tener que vivir en clandestinidad por el mero hecho de ser judío. Sus autorretratos están ahí para recordarnos esa parte de la historia que nunca debe ser olvidada.

FIG. 130 Felix Nussbaum: *Autorretrato en el campo de concentración* (1940)

FIG. 131 Felix Nussbaum: *Autorretrato con pasaporte judío* (1943)

En *Autorretrato en el campo de concentración* (1940) estamos ante un Nussbaum vestido con ropa raída y que nos deja entrever al fondo el campo de concentración. Vemos cómo unos prisioneros hacen sus necesidades entre huesos, y otro parece que está sentado en una mesa





FIG. 132 Felix Nussbaum: *Autorretrato con mortaja. (Retrato de grupo)* (1942)

hecha de trozos de madera. Su ropa está hecha girones, y su rostro, totalmente demacrado, nos mira sin pudor, haciéndonos partícipes de su miedo y miseria. Nussbaum es conocido como “El pintor del Holocausto”.

En *Autorretrato con mortaja (Retrato de grupo)* (1942), muestra una anticipación de la muerte, sugerida a través de la multiplicidad de su propia imagen, en una necesidad de representarse justo antes de morir.

Esta es su obra más conocida, en ella no pinta solamente un autorretrato, es la figura de un hombre con sombrero, cuello del abrigo subido, mostrando tanto la estrella de David, como su documento de identidad. El muro alto y gris parece que le acorralara, y el color gris de fondo, en contraste con el abrigo amarillo y el sombrero evidencia el miedo y su terrible mirada. En esta obra, Nussbaum coloca al espectador en el lugar de la patrulla que le ha acorralado. Nos enseña su identificación asustado, y su rostro totalmente descompuesto, frente a su desamparo, nos hace reflexionar frente al devenir de la historia, ante una injusta realidad, que no debería olvidarse jamás. La expresión de pánico de su mirada resume las experiencias de toda una generación.²²

Tanto los autorretratos de Felix Nussbaum como los de Nebreda son ejemplos de cómo una obra puede convertirse en metáfora de una existencia dramática.

Los autorretratos de Nebreda, en los que el cuerpo aparece extremadamente delgado, nos remiten a alguna de las obras de Egon Schiele, en la que el rostro se llega a descomponer, como vemos en *Autorretrato* (1910).



FIG. 133 Egon Schiele: *Autorretrato* (1910)

22 V.V.A.A. *El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de Picasso*. Madrid: Fundación Colección Thyssen- Bornemisza. 2007 p. 209. En junio de 1944, Felix Nussbaum y su mujer Felka Platek fueron arrestados por la Gestapo y, en el mes de agosto del mismo año, entraban en Auschwitz, donde dos meses después fueron asesinados

El carácter monstruoso y siniestro de la obra de Nebreda nos remite también a las fotografías de Joel-Peter Witkin (Nueva York, 1939). Si bien Witkin no trabaja con su propia imagen, utiliza cuerpos sin vida para realizar unas fotografías que producen en nosotros la misma incomodidad que desprenden los autorretratos de David Nebreda.



FIG. 134 David Nebreda: *Cara cubierta de excremento* (1989-90)



FIG. 135 Marc Quinn: *Shit Head* (1987-88)



FIG. 136 Joel-Peter Witkin: *Queer Saint* (1997)

En uno de sus más abismales autorretratos, Nebreda presenta su rostro bajo sus propios excrementos, una obra que para Juan Antonio Ramírez podría ser considerada como “una de las creaciones más verdaderamente abyectas de todo el siglo XX”. En palabras del propio artista:

“¿cómo dar a entender las sensaciones provocadas por mi sangre y mis excrementos? Sensaciones primarias de reconocimiento, de plenitud, de alegría, de ternura, de identificación lejana, de amor. Los he recogido y guardado; los he tocado, manoseado, he cubierto mi cara y mi

cuerpo con ellos. Los he introducido en mi boca, los he conservado en secreto hasta el día de mi sacrificio.”²³

También Marc Quinn utilizó sus propias heces para realizar un autorretrato (*Shit Head*, 1987-1988) aunque previamente había utilizado su sangre para crear su busto. Los autorretratos de Gilbert & George en los noventa, también se centraron en conceptos abyectos para denunciar temas tabúes como la homosexualidad, componiendo vidrieras con imágenes de semen, heces y sangre, así como casas de mierda (*Bloody Shit House* 1997) o agujeros del culo (*Bum Holes* 1994) declarando que sus obras de excrementos y escupitajos “pertenecen a una tradición en el arte de la inmundicia consagrada por el tiempo y cuya naturaleza es exclusivamente británica.”²⁴

La obra fotográfica de David Nebreda tiene una evidente conexión con la de Hanna Wilke, no tanto en cuanto al origen del dolor, ya que en Nebreda podríamos decir que es auto impuesto y en Wilke es fruto de una enfermedad física que le transforma el cuerpo, sino en el hecho de la representación de la imagen. En ambas no hay pudor alguno al mostrar el cuerpo tal y como está, con ese extremismo que nos hace reflexionar sobre muchas cosas y que sólo una imagen puede hacernos sentir. Otro punto en común lo encontramos en la crudeza de la imagen y la aparente escasez de medios en el proceso creativo de ambos artistas.

3.2.2 Jan Bas Ader y Abel Azcona: la performance llevada al límite

“Cuando el dolor interno es tan fuerte, el externo llega a desaparecer.”
—Abel Azcona

“Si hablo de forma egoísta, como en mi obra, el arte es mi diario personal, esa oportunidad de entender y comprender mi propia experiencia de dolor y de vida. Una herramienta que ha hecho que tenga la capacidad de construir desde la mierda y fuerza para hacer este diario personal que acaba siendo mi propia carrera artística.”²⁵
—Abel Azcona

23 RAMÍREZ, Juan Antonio. *Corpus Solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Siruela, 2003 pp. 89-90

24 ANTHONY, Julius. *Transgresiones. El arte como provocación*, Barcelona: Destino. 2002 p. 45

25 GARCÍA GARCÍA, Óscar, Página web de la PAC, Plataforma de Arte Contemporáneo. Entrevista a Abel Azcona, [en línea] En: <http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/entrevista-a-abel-azcona/> [Fecha de consulta 26 septiembre 2015]



FIG. 137 Abel Azcona: *Trash me* (2012). Performance



FIG. 138 Abel Azcona: *Dejad que los niños se acerquen a mi* (2012). Performance



FIG. 139 Abel Azcona: *Pain* (2013). Performance



FIG. 140 Abel Azcona: *My Body My Rules* (2013). Performance.

La obra de Nebreda tiene una clara conexión con la de Abel Azcona (Pamplona, 1988) ya que ambos artistas ponen su cuerpo al límite. Azcona utiliza su dolor para empatizar con sus sentimientos y experiencias, que vivió en su infancia, marcada por experiencias de abandono, maltrato infantil y abuso, ya que su madre biológica, quien ejercía la prostitución, lo abandonó. A partir de este trance, Azcona pasará por diferentes centros de acogida, instituciones y distintas familias. El sentimiento de abandono que sentirá determinará su manera de expresarse y su proceso creativo. Azcona es un artista interdisciplinar vinculado especialmente al arte de la performance y otras disciplinas como la fotografía, el video, la instalación y la escultura con los que explora una obra claramente vinculada a su experiencia vital.

Para Azcona, esta experiencia estará muy ligada a su creación, y no tendrá problema en compartirlo públicamente sin ningún tipo de complejos. Es un trabajo muy íntimo, autobiográfico, basado en el dolor y la resistencia física. Consideramos que su obra es un claro exponente en este trabajo de investigación, *El autorretrato como canalizador del dolor*, ya que se enfrenta a sí mismo sin miedo, sometiéndose a situaciones al límite tanto física como emocionalmente, con azotamientos, intoxicaciones, torturas físicas y psicológicas.

Afirma que en el momento en el que se autolesiona él toma la decisión de alterar la forma de su cuerpo, al contrario que una mujer o un niño maltratado que no tienen poder de decisión.

Su trabajo tiene un importante componente crítico, en el que aborda temas como el feminismo, la sexualidad, las desigualdades, la política o la religión, la misoginia y las ideas preconcebidas sobre el papel del hombre y la mujer, poniendo en evidencia temas conflictivos de nuestra sociedad. Sus reflexiones encuentran en el arte una herramienta de crítica y de autoconocimiento que pone en cuestionamiento reflexiones de la sociedad a la que pertenecemos. Azcona invita al espectador a compartir su experiencia atrayéndolo a su mundo interno.

Azcona siempre ha tratado el arte del performance como una herramienta terapéutica y pedagógica, además de crítica, política y social.²⁶ Ha colaborado con numerosas Universidades, así como centros pedagógicos, talleres prácticos, museos, galerías, clínicas psiquiátricas...

En la entrevista que le realizó Óscar García²⁷ en Marzo de 2013 en la página web de la Plataforma de Arte Contemporáneo, Azcona afirma que para él sus heridas son tan profundas que no tienen cura y no ha podido superar ciertos traumas, como la pérdida, adaptación forzosa a nuevos medios familiares, y esos hechos marcan continuamente su obra artís-

²⁶ Página personal del artista Abel Azcona [en línea] En: <http://www.abel-azcona.com/pedagogy> [Fecha de consulta 25 septiembre 2015]

²⁷ GARCÍA GARCÍA, Óscar, Página web de la PAC, Plataforma de Arte Contemporáneo. Entrevista a Abel Azcona, [en línea] En: <http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/entrevista-a-abel-azcona/> [Fecha de consulta 26 septiembre 2015]

tica. Para Azcona su trabajo claramente autobiográfico le sirve como llave del autoconocimiento y una forma de enfrentarse a los fantasmas:

“Para mí el performance, mi obra artística, y todo lo que trabajo con mi cuerpo y mi propio proceso creativo me sirve como herramienta de autoconocimiento. Toda mi infancia y mi adolescencia han sido una continua ocultación de mi verdadero yo. Pensaba que si no pensaba o procuraba olvidar mi propia experiencia de infancia, todos mis yos dolorosos se quedarían atrás. Pero al contrario, los fantasmas no desaparecen y si se esconden vuelven con más fuerza. Eso me llevo a una inestabilidad mental, intentos de suicidio y por tanto a ingresos en centros psiquiátricos. Por mi propia necesidad de sobrevivir, el arte y el vínculo con lo creativo siempre ha estado presente, especialmente en los momentos más dolorosos de mi vida, por lo que lo decidí a él. Encontré en el arte un escape y más adelante una vía para conocerme a mí mismo dentro de mi proceso creativo. El arte como catarsis. Siempre procuro que el arte y yo seamos una sola pieza. Por esa razón mi creación artística está tan vinculada a mi existencia individual.”

Encuentra en el arte una vía de escape y solución imaginaria a su ansia mediante el regreso. Para él el arte es un gran medio para compensar su gran dolor interno:

“Me gusta definir mi arte como un rito compensatorio de mi propia escisión personal. Utilizo mi obra como una solución imaginaria a mi ansia imposible de afirmación mediante el regreso, en términos biológicos, freudianos, sociales y políticos. El arte es un gran medio de compensar mi desgarramiento interior, de sublimar una obsesión.”

Con respecto a la idea de límites en la obra de Azcona, el artista afirma que no cree en ellos, que el límite es algo que cada uno tiene que decretar. Él pone su cuerpo a los límites que considera, pasa a través de situaciones extremas:

“No creo en los límites. Creo que uno mismo determina sus propios límites. Desde mi parto, todo fueron rupturas de límites. Por esa razón no entiendo ni tengo el derecho ni la capacidad de poner límites en mi existencia. Está claro que mi existencia y mis experiencias la he llevado a la expresión misma y por eso lo llevo de forma directa a mi obra artística. Concibo todo mi proceso creativo, detonantes y resultado como parte de la creación artística”

Para Azcona nada referente al arte ni a la vida es evidente:

“ni en él mismo, ni su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia. Mi cuerpo cobra sentido en mi obra y la obra tiene sentido desde mi cuerpo, por eso cualquier consecuencia que se relacione con mi existencia adquiere validez. Entendiendo agresiones, amenazas, enfermedades o incluso la muerte como parte de mi propio trabajo artístico y del proceso de mi propia pieza.”

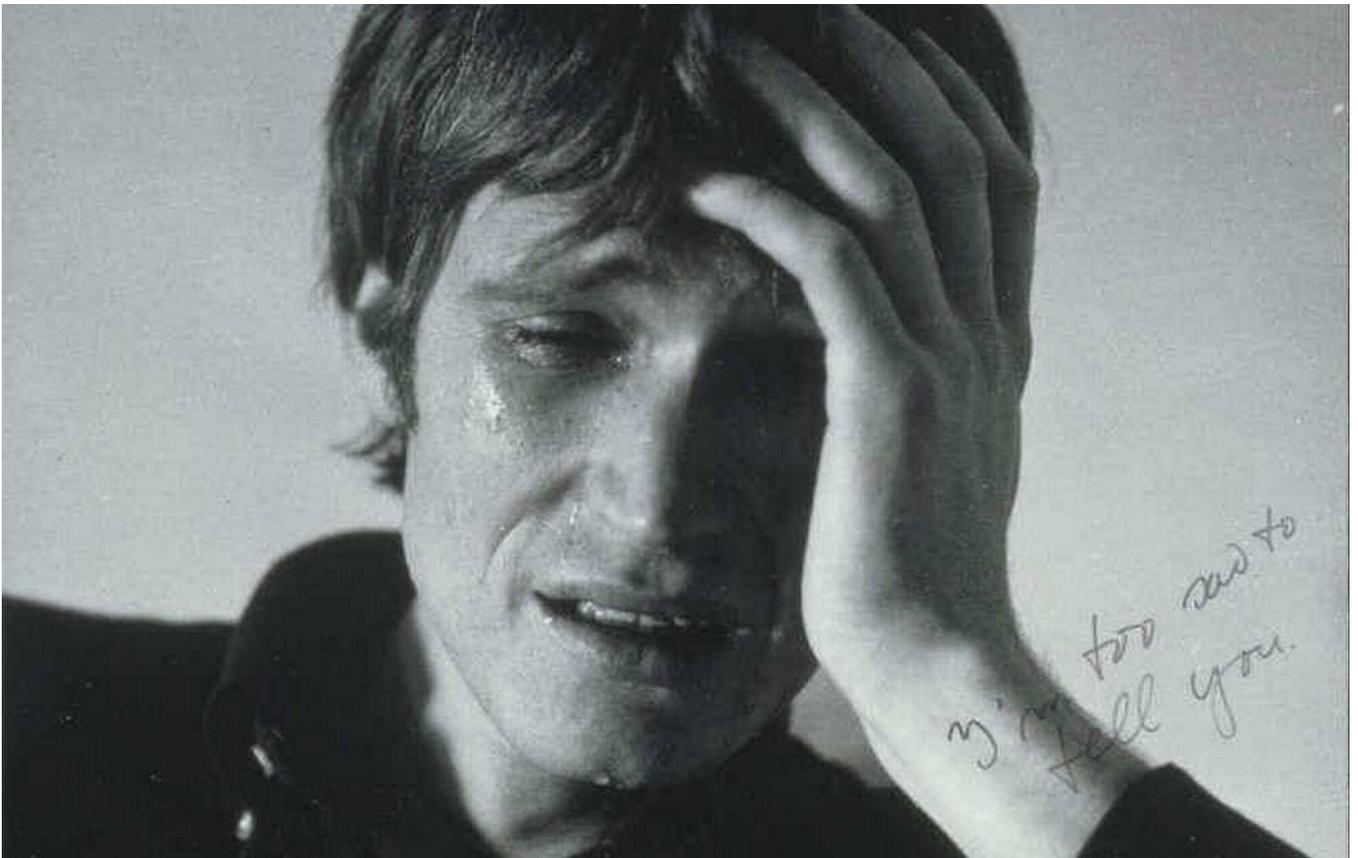


FIG. 141 Bas Jan Ader: *In Search of the Miraculous* (1975). Performance.

Bas Jan Ader (1942 - desaparecido posiblemente en 1975) fue un artista holandés, conocido por sus performances, vídeos y fotografías. En todas sus obras trabajaba con su imagen, poniéndose al límite en numerosas ocasiones. Tanto fue así que al final este hecho acabó con su vida. Trataba el tema de la pérdida del control, hasta que al final, en su performance *In Search of the Miraculous* en 1975, lo llevó a subirse a un bote e irse a la deriva del mar. En este trabajo quería cruzar el océano Atlántico, solo. Esta performance pondría en entredicho los límites entre la vida y el arte. Fue su última acción. Pudo mantener la comunicación durante tres semanas, nueve meses después fue encontrado el bote en Irlanda, pero no su cuerpo.

FIG. 142 Bas Jan Ader: *I'm too sad to tell you* (1971). Performance.

Otra de sus obras más conocidas es *I'm too sad to tell you* (1971), en la que envió a sus amigos una postal con su imagen llorando y en la que escribió las palabras “I'm too sad to tell you.”²⁸ También grabó un vídeo en blanco y negro, que dura unos 3 minutos, en el que aparece llorando continuamente. Nunca se supo qué le ocurrió.



28 “Estoy demasiado triste para contártelo”.

Filmaba sus numerosas caídas, en las que hacía exploraciones de la gravedad, aparentemente tentado a la suerte para acabar haciéndose daño. Subía al tejado de su casa por la que acaba rodando sobre el techo inclinado (como el salto al vacío de Yves Klein), filmaba caídas desde árboles, con la bicicleta sobre el agua...



FIG. 143 Yves Klein: *Salto al vacío* (1960). Fotografía.

FIG. 144 Bas Jan Ader: *Fall I, Los Angeles* (1970) 16mm, 24 seg.

FIG. 145 Bas Jan Ader: *Fall II, Amsterdam* (1970) 16mm, 19 seg..

3.3 Cartografiando el dolor a través de la fotografía

Enfrentarnos a los cambios drásticos en nuestro cuerpo es algo doloroso y complicado de aceptar, más aún cuando se trata de enfermedades que pueden ser mortales, como es el caso del cáncer. En estas situaciones no solamente tenemos que aceptar cambios bruscos que se presentan en nuestro cuerpo, sino también la posibilidad de no llegar a superar la enfermedad. Afortunadamente, hay muchas terapias que pueden ayudar al enfermo a superar esta serie de trances. Destacaremos en este apartado la importancia del arte para ello. En este trabajo de investigación, *El autorretrato como canalizador del dolor*, hablaremos de la fototerapia como herramienta que artistas como Hanna Wilke, Jo Spence, Kelly Mansfield y Matuschka utilizaban para intentar aceptar la situación que les había tocado vivir.

Actualmente se está implantando en hospitales, como es el caso de la terapia que realiza el médico y fotógrafo Carlos Canal a sus pacientes de leucemia.

3.3.1 Hanna Wilke, Jo Spence, Matuschka, Kerry Mansfield: la enfermedad frente a la cámara

“No separé el arte de mi cuerpo; sencillamente, era otra parte de él.”²⁹
—Hanna Wilke

La obra de Hanna Wilke, nacida Arlene Hannah Butter, el 7 de Marzo de 1940 en Nueva York, de padres judíos inmigrantes de Europa Oriental, se enmarca en un contexto político de grandes cambios en Estado Unidos: la década de los años setenta, marcada por el auge de movimientos sociales y políticos reivindicativos de los derechos humanos. El mundo del arte empezará a tomar fuerza en los discursos contra el sexismo, el racismo, o el militarismo. Y surgirán nuevas corrientes artísticas más reivindicativas socialmente.

Su obra se puede asociar con las iniciativas feministas que llenarán el mundo del arte en esta época, de la mano de otras artistas que también reflexionarán sobre el mundo artístico dentro de la historia del arte y el lugar que les corresponde a las mujeres.

Aunque es cierto que su obra tiene un trasfondo político, feminista y social muy importante, no es éste el tema que nos interesa para nuestra investigación. Lo que hace que incluyamos a Hanna Wilke en este estudio es la vertiente de su obra más relacionada con el cuerpo, sus

29 V.V.A.A. *Mujeres Artistas de los siglos XX y XXI*. Colonia: Taschen. 2002. p.556

autorretratos, en los que fotografió el cáncer que sufrió y que la llevó a la muerte. Será en estos autorretratos donde plasmará el dolor más intenso que una persona puede sufrir: ver cómo su cuerpo cambia durante el proceso de su enfermedad y tener la certeza de que morirá.

Nos parece muy interesante el artículo de Julia Skelly *Mas(k/t)ectomies: Losing a Breast (and Hair) in Hannah Wilke's Body Art*³⁰, en el que habla tanto del arte feminista como de la importancia del pecho y el cabello en enfermedades como el cáncer en la mujer. Hay que tener en cuenta que tanto el pecho como el cabello son atributos sexuales muy importantes en la figura femenina, como hemos visto anteriormente en la obra de Frida Kahlo, y también en la obra de Gina Pane:

“para mi que soy una mujer, la herida significa también mi sexo, ella representa también la abertura sangrante de mi sexo. Esta herida tiene el carácter de discurso femenino. La abertura de mi cuerpo implica tanto el placer como el dolor.”³¹

Hannah Wilke en su obra *S.O.S. startification objet series* (1974-1982) simula cicatrices pegando chicles con formas vaginales a su cuerpo, retoma rituales de las mujeres africanas y hace un paralelismo con el sufrimiento de la mujer occidental en sus rituales cotidianos de belleza. Hannah Wilke, al igual que Gina Pane, con estas obras cuestiona los estereotipos de belleza, presentando a la mujer como víctima de una sociedad tirana.

Wilke sufrió un cáncer linfático, y su madre sufrió un cáncer de mama. Nos impresionan los autorretratos de Wilke, pero las fotografías que tomó de su madre enferma no nos dejan indiferentes.

Podríamos considerar que las dos mujeres, madre e hija, se “contagian” de la misma enfermedad. El cáncer que sufrió su madre desde 1978 hasta 1984 convierte en autobiográfica su obra. Realizó fotografías de su madre en la época más dura de la enfermedad. Semidesnuda, con poco pelo, con un pecho extirpado. Hanna Wilke nos presenta con crudeza la imagen de la enfermedad reflexionando sobre la vulnerabilidad y lo efímero de la vida. Las imágenes rinden un homenaje a su madre, Selma Butter.

Podemos tomar como ejemplo la obra *So Help Me Hannah Series: Portraits of the Artist with Her Mother, Selma Butter* (1978-81) en la que se exponen ambas fotografías, de madre e hija. En ella nos muestra una



FIG. 146 Hanna Wilke: *S.O.S. startification objet series* (1974-82)

30 SKELLY, Julia. *Mas(k/t)ectomies: Losing a Breast (and Hair) in Hannah Wilke's Body Art* [en línea]: <http://www.thirdspace.ca> Third Space a Journal of feminist theory & culture <<http://www.thirdspace.ca/journal/article/viewArticle/skelly/48>> [Fecha de consulta: 8 Diciembre 2009]

31 MONTERO VILAR, Pilar. *El cuerpo en peligro*. Revista Arte, Individuo y Sociedad. Año 2000 p. 157



FIG. 147 Hanna Wilke: *So Help Me Hannah*
Series: *Portraits of the Artist with Her*
Mother, Selma Butter (1978-81)

imagen perturbadora de su madre mostrando sin pudor la cicatriz de su mastectomía.

En la serie *Seura Chaya* que hizo de su madre en un estado muy avanzado de la enfermedad, nos encontramos frente a una mujer sin cabello, muy delgada y sin dejar de sonreír en ningún momento. Debajo de las fotografías se exponen cuatro dibujos de periquitos, a partir de los cuales podemos deducir que se está comparando la imagen de su madre con la de éstos animales, que nos sugieren una tremenda fragilidad. Desde luego, estas fotografías nos conmueven enormemente. Al mostrar de la manera más directa la enfermedad, se convierte en algo tan natural como cualquier otro estado. Hasta tal punto que nos podemos imaginar la situación de una forma muy real, y llegar a sentir tal como se está sintiendo la persona que padece la enfermedad. Al margen de la imagen de Selma, y del augurio de su muerte, estas imágenes le rinden un homenaje, para perpetuar su recuerdo.

FIG. 148 Hanna Wilke: *Seura Chaya #1*
(1978-89)



Poco tiempo después de la muerte de su madre, a Hanna Wilke le diagnosticaron un linfoma canceroso en 1987 (a causa del cual murió en 1993). La artista siguió con su obra, haciéndose autorretratos. Si con anterioridad había recibido críticas por parte de las feministas por mostrar su bello cuerpo, ahora no dejaría de hacerlo mostrando su enfermedad. Será su marido Donald Goddard quien le ayudará a realizar las últimas fotografías.

El empeoramiento de su enfermedad aparece reflejado en la serie *Intra-Venus*, de impresionante formato, en la que nos muestra de forma descarnada los irremediables cambios que acontecen en su cuerpo. Será un baile con la muerte que nos impactará, sobretodo por la manera en la que están tratadas sus fotografías. Las fotografías nos muestran la crudeza del dolor de la enfermedad. Esta obra nos enfrenta a su vez con el final de su vida y de su obra.

La enfermedad que padece (perfectamente documentada por la artista) iba a ser objeto de una muestra titulada *Cure* (Cura), pero Hanna Wilke falleció antes de poder llevar a cabo su proyecto, por lo que terminará siendo una exposición póstuma.

El título *Intra-Venus* aparece plenamente cargado de significado. Podemos deducir que se trata de la conjunción de dos términos: por un lado intravenoso, posiblemente haciendo referencia a todos los medicamentos que se tuvo que inyectar durante su enfermedad y que no la salva-

FIG. 149 Hanna Wilke: fotografías pertenecientes a la serie *Intra-Venus* (1994)



rían de la muerte, y por otro lado Venus, como diosa de la mitología romana del amor, de la belleza y de la fertilidad, contraponiéndose al estado de su cuerpo enfermo, pero otorgándole la dignidad y solemnidad que se merece. En esta serie la diosa de la belleza convive con la alimentación intravenosa del hospital.

El culto al cuerpo perfecto en la sociedad actual queda cuestionado en esta serie de fotografías de una crudeza descarnada. Wilke, en vez de esconder su cuerpo, nos muestra sus heridas, las vendas, tubos asépticos, la hinchazón que sufrió su cuerpo, la ausencia de cabello. Como podemos ver en *Intra Venus Series #5, May 5 and June 10, 1992*, se fotografía enseñándonos su lengua llagada. Y en *Intra Venus Series #4, July 26 and February 19, 1999*, se fotografía mostrándonos su cabeza desnuda y posando como una *madonna* renacentista o virgen barroca. En todas ellas prevalece su rostro demacrado por su enfermedad.

“La medicina hace de la muerte un hecho inaceptable que hay que combatir (...) la muerte no se ha evitado, tan solo permanece en suspensión.”³²

Sin embargo en *Intra-Venus Series #1, June 15 and January 30, 1992*, Wilke aparece en una de las dos imágenes con un florero en la cabeza, alzando los brazos para sujetarlo, dejándonos ver los apósitos a cada lado de sus caderas, y mirándonos con gesto burlón. Esta imagen nos recuerda a su obra de 1976 *My Count-ry 'Tis of Thee*, en la que se presenta también como diosa.



Fig. 150 Hanna Wilke: *My Count-ry 'Tis of Thee* (1976)

Las esculturas vaginales, presentes en todas las etapas de su obra, se volverán negras en *Intra-Venus*, en representación del dolor de la en-

32 G. CORTÉS, José Miguel. EL cuerpo mutilado (la angustia de la muerte en el arte), Valencia: Generalitat Valenciana, Colección Arte, Estética y Pensamiento. 2, 1996 p. 88

fermedad y de la inevitabilidad de la muerte. Encontramos muchas similitudes con la obra de Hanna Wilke en los autorretratos que Jo Spence (Londres 1934-1992) realizó sobre su enfermedad durante casi una década. Las dos artistas fueron militantes feministas, y tanto la madre de Hanna Wilke como la de Jo Spence sufrieron cáncer. *The Picture of Health?*, serie que Spence empezó en 1982, año que se le diagnosticó el cáncer, recopila toda la obra que fue creando la artista, durante aproximadamente una década, desde que se le diagnosticara la enfermedad hasta su muerte, en 1992. La obra de Jo Spence es tan directa como sincera, y nos presenta su obra de forma descarnada:

“Era una forma de convertir mi enfermedad en algo útil –explicaba un año antes de morir. Durante mi recuperación empecé a usar la cámara para explorar vínculos entre mi identidad, el cuerpo, la historia, la memoria y yo. Antes nunca había habitado la historia, y estaba comenzando a habitar mi propia historia y las partes ocultas de mi yo.”³³

En este estudio tendremos en cuenta algunos de los artículos que escribió a raíz de su enfermedad, que la ayudaban a conectar con una mejor alimentación y la consciencia de los pensamientos a la hora de intentar una curación de la enfermedad de forma menos ortodoxa, ya que intenta dejar a un lado la medicina convencional para curarse. Jo Spence habla también de la fototerapia, de cómo se sintió ante la enfermedad de una manera totalmente clara y directa. Desde nuestro punto de vista, estos artículos no sólo pueden ayudar a alguien que padezca esta enfermedad, sino también a artistas que estén buscando ideas y recursos tanto para crear, como para intentar enfrentarse a su vida de una manera diferente.

En el documental *Putting Ourselves in the Picture*³⁴, emitido en la cadena británica BBC, Jo Spence habla de lo que para ella significa la fotografía, y la importancia que tuvo esta herramienta cuando le diagnosticaron el cáncer de mama. En el documental cuenta cómo se llevó la cámara de fotos durante las pruebas a las que tuvo que someterse en el hospital cuando estaba enferma. Para ella la cámara de fotos en esos momentos era como tener una amiga junto a ella. Lo hizo con la intención de crear un diario de aquella situación que le asustaba. Spence habla en el documental sobre cómo tuvo que negociar con los médicos para realizar algunas de las fotografías, y cómo le hizo sentir la situación de estar dentro del hospital y tener que aceptar su mastectomía, sin ser consultada en ningún momento. La artista nos habla también sobre su búsqueda de medicinas alternativas para su curación y su cambio de estilo de

33 MOLINA, Ángela 10 diciembre 2005: *Otra manera de ver en la oscuridad*. [en línea]: http://elpais.com/diario/2005/12/10/babelia/1134173167_850215.html [Consulta 4 enero 2011]

34 POTTS, Ian (dir.) Arena: *Putting Ourselves in the Picture*. 60 min. (Reino Unido: BBC,1987) [en línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=p-4s93Oj9mM> [Fecha de consulta 1 de febrero 2014]



FIG. 151 Jo Spence: *A Picture of Health: Property of Jo Spence?* (collaboration with Terry Dennett) (1982)

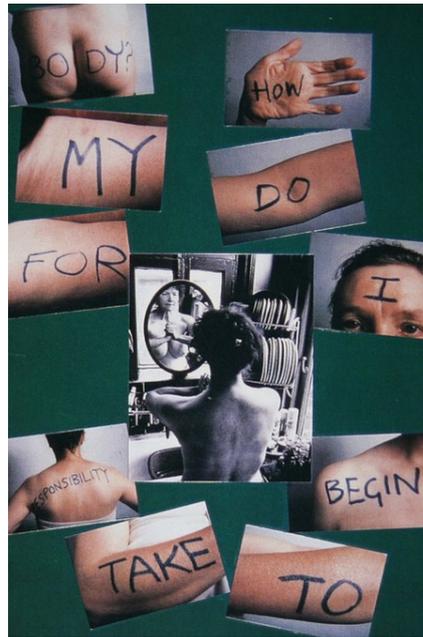


FIG. 152 Jo Spence: *A Picture of Health: How do I Begin to Take Responsibility for My Body* (1985)

vida. En todo momento Spence continuó realizando fotografías para documentar todo aquello en relación con su enfermedad, tomando responsabilidad sobre su cuerpo, y documentando todo el proceso a través de la fotografía. Spence habla de que al comenzar a realizar fotografías después del diagnóstico de su enfermedad, comenzó a sentir como una curación y que para ella realizar estas fotografías fue una forma de terapia. Jo Spence decía estar preparada para la muerte, aún sabiendo que no se encontraba mejor, afirmaba que para ella lo que estaba haciendo es hacerle frente a la enfermedad. Para ella no se trataba de no morir, porque iba a morir, pero de esta forma sentía estar controlando su vida. Esa era su elección de cómo enfrentarse a la enfermedad y la gente la tenía que respetar. En este documental Jo Spence habla de lo que supone la fototerapia para ella.³⁵

35 Texto original inglés. Transcripción del vídeo y traducción propia: “Terry [...] took me along to a co-counseling evening class [...] I enrolled to learn co-counselling skills [...] you don’t need a therapist, you learn the skills and work with other people, and I met Rosie there, and we started to council each other regularly. Phototherapy evolved after Rosie and I meeting and whingeing on and moaning on to each other. When you’re working in therapy, it’s [...] confidential and I don’t think I’m breaking a confidence to say that we were both pretty miserable all of the time, but at some time playing began to enter it, and it was at that point that we began to say: “Why don’t we use the camera?” [preparan la cámara y todo lo demás, Jo Spence se viste de novia]

What I want to do is three things: first of all, the young seventeen year old, virgin bride that my parents would have loved, but of course didn’t exist anyway, and then, when I was fifty, I was thinking of getting married again, and I felt it was pathetic, so I want to look like a [...] and then I want to show what my real feelings are about marriage, the kind of tying down [...] I’m trying to show it symbolically.

“Terry [...] me llevó a una clase de asesoramiento que se hacía por la noche [...] me inscribí para aprender habilidades de asesoramiento [...] yo no necesitaba un terapeuta, sino aprender las habilidades y trabajar con otras personas, allí conocí a Rosie, y nos pusimos a aconsejarnos entre nosotras con regularidad.

La fototerapia se desarrolló después de mi encuentro con Rosie. Nos quejábamos la una con la otra. Cuando estás trabajando en la terapia, es [...] confidencial y no creo que esté rompiendo la confianza para decir que las dos nos sentíamos bastante miserables todo el tiempo, pero en algún momento del juego comenzó a entrar en ella, y fue en ese momento que empezamos a decir: “¿Por qué no usamos la cámara” [preparan la cámara y todo lo demás, Jo Spence se viste de novia]

Lo que quiero representar son tres cosas: en primer lugar, la joven de diecisiete años vestida de novia virgen que mis padres hubieran querido, pero por supuesto no existía, y luego, cuando tenía cincuenta años, yo estaba pensando en volver a casarme de nuevo. Me pareció que era patética [...], a continuación quiero mostrar que mis sentimientos son reales sobre el matrimonio, el tipo de altar [...] Estoy tratando de mostrarlo simbólicamente .

Nuestra mirada de la terapia es de hablar, otros terapeutas lo hacen con otros sentidos, pero por lo que puedo ver, muy pocos de ellos han lo hecho con ver y mirar en un sentido terapéutico.

Hay arte-terapeutas que trabajan con pinceles y lápices de colores, y hacen que la gente pueda esculpir sus sentimientos, pero empezamos a tomar fotografías e inmediatamente descubrimos que había encontrado una especie de mina de oro, en el sentido de que estaba dando en el blanco en tantas áreas de nuestras vidas [...], miembros de la familia que habían sido reprimidos, cualquier cosa conectada entre sí cuando empezamos a producir imágenes. Por ejemplo, trabajando en la novia fue una de mis primeras cosas, y alrededor de este hecho se juntaron otras muchas cosas.”

Spence dejó claro a través de sus palabras la importancia que fue para ellas descubrir cómo la fototerapia les pudo ayudar a representar y enfrentarse a aquello que no solamente les podía ayudar a ellas mismas con su dolor, sino también a todas aquellas acciones de los demás, que

Our look of therapy is about talking, other therapists do it with other of the senses, but as far as I can see, very few of them have done it with seeing and looking in a therapeutic sense.

There are art therapists who work with paint brushes, and crayons, and get people to sculpt their feelings, but we started to take photographs and immediately discovered we'd hit a kind of goldmine, in the sense that it was tapping into so many areas of our lives that were visual around our images women and the mythologies of Hollywood, family members that had been repressed, any number of things connected together when we started to produce images. For instance, working on the bride was one of my very first things, and so many things came together around that.” POTTS, Ian (dir.) *Arena: Putting Ourselves in the Picture*. 60 min. BBC. (Reino Unido) 1987. [en línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=p-4s93Oj9mM> [Fecha de consulta: 4 de enero 2015]



FIG. 153 Jo Spence: *Beyond the Family Album* (1978-79)



FIG. 154 Jo Spence: (1978-79)

forman parte de la sociedad, y de miembros de nuestra familia que no sabemos por qué están ahí.

“Durante el transcurso de mi enfermedad llegué a la conclusión de que uno de los rasgos más importantes de la historia y los archivos de mi familia era la completa ausencia de cualquier indicación de lo que les había pasado a los miembros de mi familia con respecto a sus enfermedades físicas o mentales. Al mirar las fotografías de mi familia (aunque ya había realizado un extenso trabajo sobre ellas en *Beyond the Family Album*) me di cuenta de que, en realidad, ocultan cualquier evidencia de enfermedad o envejecimiento, y como convenciones fotográficas nos animan a mostrar siempre el “lado bueno”, o a “sonreír” para la cámara, al mismo tiempo que la falta de claridad en las imágenes pequeñas nos impide ver los detalles. Finalmente hice un gráfico de mi salud durante mi vida, en el que incluí instantáneas banales en las que aparezco, contrastándolas con detalles de enfermedades y tratamientos, lo que aún hizo más evidente para mí la escasez de los registros de mi familia. Ello me llevó a decidir documentar visualmente mi propia lucha por sanar, y a intentar ver cómo coincidía con la lucha de otras personas.”³⁶

En su trabajo mezcla la fototerapia con una importante reflexión sobre la salud, a la que llegó a través de su enfermedad, cambiando tanto la dieta como los pensamientos que, según ella, posiblemente le llevaron a enfermarse. Spence nos invita a crear nuestro propio álbum familiar, como hizo ella en *Beyond the family album* (1978-1979) para indagar en nuestros traumas y las razones por las que somos y actuamos de una determinada manera. Con la forma que tiene Spence de trabajar, y al leer sus escritos, sentimos que estamos frente a alguien que se ha desnudado ante nosotros y nos muestra sus secretos para recobrar la salud, tanto con respecto a la alimentación como a la manera de pensar. Asimismo, hace una interesante crítica a la medicina convencional, con todo lo que los tratamientos de quimioterapia pueden hacer a nuestro cuerpo. Leyendo a Spence, nos damos cuenta de que frente a la enfermedad, también nos encontramos ante una mujer activista, ya que su manera de vivirla es luchando e incluso enfrentándose al sistema médico, como podemos leer en el artículo *¿La viva imagen de la salud?*³⁷

También resulta interesante la serie *Beyond the Family Album 1978-1979*, en la que la fotógrafa recrea un conjunto de imágenes para poner de manifiesto que el álbum familiar no es una selección gratuita de instantáneas. Spence lo ve, en cambio, como una creación de tópicos cultura-

36 Jo Spence *¿La viva imagen de la Salud?* en RIBALTA, Jorge y DENNET, TERRY. *Jo Spence: más allá de la imagen perfecta: fotografía, subjetividad, antagonismo* [Exposición Museu Contemporani de Barcelona] Barcelona: Museu Art Contemporani de Barcelona 2005 p. 267.

37 Ver en Anexos.



FIG. 155 Jo Spence: *Beyond the Family Album* (1978-79)

les, en una crítica que gira más alrededor de lo que no aparece (muertes, divorcios, traumas) que de lo que se suele mostrar en los álbumes.

Encontramos muy interesante el análisis que Irene Ballester Buigues realiza sobre la obra de Jo Spence y Hanna Wilke, y en el que analiza cómo ambas fueron más allá de la fetichización y de la cosificación del cuerpo femenino por parte de la mirada patriarcal y se sublevaron a través de sus autorretratos contra el tabú del cuerpo femenino enfermo y ambas dieron muestras de cómo el cuerpo enfermo e incompleto, devastado por el bistori y por los tratamientos de quimioterapia y radioterapia, es digno de ser vivido y de ser representado con total convicción.³⁸

Tanto Hanna Wilke como Jo Spence, con su obra fotográfica nos llevan de la mano a recorrer la historia de su enfermedad. Podemos repasar los años y los cambios de su físico, acabando con sus últimas fotografías en las que se acercan cada vez más al momento de su muerte. Ambas se fotografían hasta casi el último momento de su vida.

Esto nos hace pensar en la película *La muerte en directo* (*La mort en direct*, 1980) de Bertrand Tavernier. Se trata de un film en el que Roddy (Harvey Keitel) se somete a una operación para implantarle una cámara en el cerebro y así poder grabar la muerte de Katherine Mortenhoe (Romy Schneider), enferma terminal, para ser seguida por millones de espectadores en el nuevo programa *Death Watch*. Esta película nos acerca a la fiebre de los *reality shows* como una premonición de lo que podemos encontrar hoy en día en la televisión. Katherine se hace famosa por el mero hecho de salir en la televisión, y crea una gran expectación poder seguir en vivo su vida (y su muerte). Y Roddy, quien al principio está de acuerdo en participar en el experimento, sufre profun-

FIG. 156 Fotogramas de la película *La mort en direct* (1980)



38 BALLESTER BUIGUES, Irene: "El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo". Tesis Doctoral de la Universidad de Valencia 2010, tomo I, págs. 303-304. Citado en V.V.A.A. Catálogo Fotomanías 2011 Heroínas o Víctimas Fotomanías. Diputación de Málaga. 2011 pp. 48 y 49



FIG. 157 Kerry Mansfield: *Autorretrato, Pre-Mastectomy* (2005)



FIG. 158 Kerry Mansfield: *Autorretrato, Post-Mastectomy* (2005)



FIG. 159 Kerry Mansfield: *Autorretrato, Chemo 1st Cycle* (2006)

damente los estímulos a los que es sometido, ya que la operación no le permite estar a oscuras ni cerrar nunca los ojos. Esto nos recuerda nuestra sociedad actual, donde estamos continuamente sometidos a estímulos e información de todo tipo a través de las nuevas tecnologías.

Hemos considerado importante hablar de la obra de Kerry Mansfield, una joven artista que a través de la web publicó las fotografías que ella misma se realizó después de que le diagnosticaran un cáncer de mama. La manera de fotografiar el antes, el durante y el después del cambio de su cuerpo, así como su forma de vivirlo, se aproxima mucho a la obra de Hanna Wilke y Jo Spence: es directa, y los encuadres de las fotografías son prácticamente similares. Nos encontramos, en la mayoría de casos, ante autorretratos de medio cuerpo, en el que las piernas apenas aparecen, pero siempre vemos la figura femenina con todo el torso mirándonos directamente y mostrándonos el cuerpo mutilado con una literalidad descarnada. Estas imágenes nos ponen en su piel, nos llevan hasta su dolor y podemos sentirnos su espejo estando ante ellas.

“El temor que aparece, en la cultura occidental, delante del cuerpo abierto, mutilado, es el miedo a ver en peligro el concepto de indivisibilidad del ser humano, de ver cuestionada su seguridad, de la aparición del fantasma de la muerte, mediante el doble efecto de la fragmentación y la descomposición. La piel deja de ser, a partir de ese momento, la frontera intangible entre interior exterior.”³⁹

Tanto Hanna Wilke como Jo Spence y Kerry Mansfield utilizan la misma manera de trabajar la fotografía para mostrarnos cómo ha quedado su cuerpo. Son fotografías en las que exhiben sus heridas con toda

39 CORTÉS, José Miguel G. , *El cuerpo mutilado (la angustia de la muerte en el arte)*, Valencia: Generalitat Valenciana, Colección Arte, Estética y Pensamiento. 2. 1996p. 48



la crudeza desde la naturalidad del cambio que se está produciendo. Nos ponen en su piel, como si el espectador se convirtiera en el espejo frente al que se inspeccionan sus nuevos cuerpos. Nos convertimos en sus cómplices, y nos fundimos con ellas. En el caso de Hannah Wilke y Kerry Mansfield, aparece también su rostro, pero en algunas fotos de Jo Spence no siempre es así. Mansfield también se fotografiará de espaldas, nos enseña su cuerpo por delante y por detrás, siempre en el mismo sitio, con las baldosas azules de fondo.

FIG. 160 Kerry Mansfield: *Autorretrato, Chemo 4th Cycle* (2006)

FIG. 161 Kerry Mansfield: *Autorretrato, Recovery* (2006)

FIG. 162 Kerry Mansfield: *Autorretrato, Post-Reconstruction* (2007)

Encontramos muy esclarecedor el texto de Kerry Mansfield *Después de la mastectomía*, en el que expresa cómo se sintió como fotógrafa al tener que enfrentarse al diagnóstico de cáncer, todo lo que cambió su vida y su manera de ver, incluso su trabajo como fotógrafa. Consideramos que sus palabras pueden ayudarnos a entender mejor el tema que nos ocupa:

“Como fotógrafa he pasado la mayor parte de mi carrera mirando profundamente en los espacios que “habitamos”. La idea de “hogar”, qué significaba y cómo me hacía sentir, ocupaba mi pensamiento. La mayoría de mis fotografías eran sobre espacios en los que vivimos o de las cosas con las que vivimos. Pero a los 31 años, el diagnóstico de cáncer de mama, me forzó a redefinir mis ideas de hogar. No hace falta decir que fue un shock. Había hecho ejercicio y había comido bien, como la mayoría de gente de mi edad, me sentía indestructible, nunca había pensado que podía perder mi hogar básico. Enfrentada al proceso nihilista de la radical quimioterapia y la cirugía, mis ideas sobre el “dónde” existo se volvieron hacia dentro. Los médicos con sus bisturíes y quimioterapia rompieron la estructura física en la que yo vivía, la relación entre el yo celular y el yo metafísico se volvió tremendamente claro. A lo mejor yo no soy mi cuerpo, pero sin él soy algo completamente diferente. Supe que mi imagen que había mantenido sobre mi misma sería destruida. Lo que emergería después

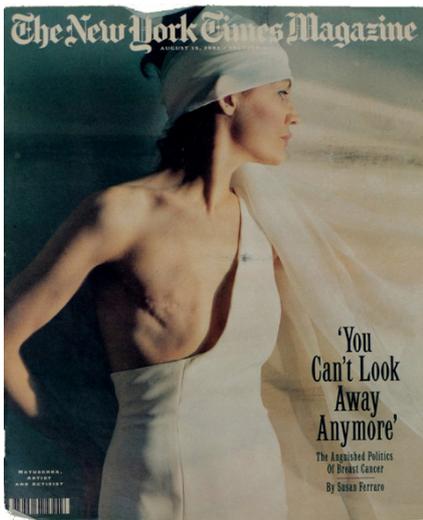


FIG. 163 Matuschka en la portada de *The New York Times Magazine* (1993)

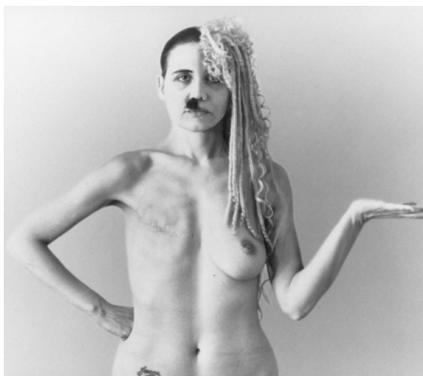


FIG. 164 Matuschka: *Whitch side do you want?* (1994-95)

sería un misterio.

Ese fue el espíritu de no saber cómo acabaría, cogí mi cámara para documentar la catarsis de mi propio tratamiento de cáncer. Nadie estaba allí cuando hice esas fotos, sólo las ideas sobre mi misma desvaneciéndome y mi cámara. Y allí empezó la historia que podría haber acabado de muchas maneras, este capítulo, como el de mi tratamiento, ha seguido su curso. Como todavía no puedo decir que todo está bien, diré “Estas son las imágenes de mi Hogar –tal y como fue entonces. Y con un poco suerte no vendrá nada más.”⁴⁰

En relación con las artistas de las que hemos hablado anteriormente, no podemos olvidarnos de Matuschka, quien ganó varios premios y fue nominada al Pulitzer en 1993, siendo portada de numerosas revistas, entre ellas la más destacada *The New York Times Magazine*.

La fotografía que muestra a la propia artista tras una mastectomía causó gran polémica en la sociedad americana, ya que nunca antes una mujer mastectomizada había sido portada de una revista.

Nos parece interesante la reflexión que hace Isabel María Jiménez Arenas acerca de este caso:

“Es, pues, el cuerpo empleado por la mujer que reflexiona sobre su situación social, un medio de expresión que se integra en el lenguaje del tejido, de la fibra que constituye y es reconstituida, tras la mutila-

40 Texto original inglés. Traducción propia: “As a photographer, I’ve spent most of my career looking deeply into the spaces we inhabit. The idea of Home - what it meant and how it felt, preoccupied my thinking. Almost all my pictures were of the spaces we live in or the things we live with. But at the age of 31, a diagnosis of breast cancer forced me to redefine my ideas of home.

Needless to say it came as quite a shock. I had exercised and eaten correctly, and like many of my age, I felt indestructible, never thinking the most basic of dwellings could be lost. Faced with the nihilistic process of radical chemotherapy and surgery, my ideas of “where” I exist turned inward. As the doctors, with their knives and chemistry broke down the physical structure in which I lived, the relationship between the cellular self and the metaphysical self became glaringly clear. My body may not be me, but without it, I am something else entirely. I knew that my long held image of myself would be shattered. What would emerge would be a mystery.

It was in that spirit of unknown endings, that I picked up my camera to self document the catharsis of my own cancer treatment. No one was there when these pictures were made, just my dissolving ideas of self and a camera. And what began as a story that could have ended in many ways, this chapter, like my treatment, has now run its course. While I can’t say everything is fine now, I will say, “These are the images of my Home - as it was then”, and with a little luck, there will be no more to come. Visto en la página web personal de la artista Kerry Mansfield [en línea]: <http://www.kerrymansfield.com/Asset.asp?AssetID=54979&AKey=J83G789M> [Fecha de consulta 7 Noviembre 2012] (recientemente comprobado que ha cambiado la página web)

ción de su participación social, en la mutilación real. Este es el caso de la modelo Matuschka, autora de la serie *Ruina*, en la que se autofotografía persiguiendo el mismo objetivo. Se trata de una causa particular, por la que el arte ha ayudado a superar las secuelas psíquicas de la extirpación innecesaria de un pecho, tras el diagnóstico de un cáncer de mama.

Después de la operación, apareció su fotografía como portada del *New York Times Magazine*, causando gran expectación y contrariedad. La intención de Matuschka es la misma que la de Orlan, pero su planteamiento artístico carece de la artificialidad de los performances en la mesa de operaciones. Lo que intenta evitar es precisamente la mastectomía innecesaria y concienciar a la clase médica del daño que pueden provocar en una mujer, tanto física como psíquicamente. Así que muestra su cuerpo, tal como es después de la operación, causando una honda impresión que parte de una realidad más cierta que la cirugía calculada de Orlan.⁴¹

Matuschka se pregunta:

“¿Llegará alguna vez nuestra sociedad a romper su imagen idealizada de la mujer y a regirse por normas distintas? ¿Dejará de ser uno de los supuestos de nuestra cultura que sólo pueden aceptarse los cuerpos perfectos; que sólo ellos merecen expresarse sexualmente?”

Estas artistas, que nos muestran la parte más dura de su enfermedad, sin reservas, que se enfrentan a su nuevo cuerpo mutilado, utilizan la fotografía para aceptarse de nuevo. En este caso, la imagen es terapéutica. Como veremos posteriormente, Jo Spence hablaba de fototerapia.⁴²

Su trabajo nos recuerda a la fotografía documental, ya que nos presentan el mismo tipo de encuadre y posición, así como el paso del tiempo con respecto a la enfermedad y el cambio de su cuerpo.

41 JIMÉNEZ ARENAS, Isabel María: “*La expresión plástica de Louise Bourgeois. Estrategias Feministas para una praxis terapéutica*”. Tesis doctoral Universidad de Valencia. Departamento de estética. 2006 p. 245

42 RIBALTA, Jorge y DENNET, TERRY. *Jo Spence: más allá de la imagen perfecta: fotografía, subjetividad, antagonismo* [Exposición Museu Contemporani de Barcelona] Barcelona: Museu Art Contemporani de Barcelona, 2005 pp 267-268

3.3.2 Fototerapia: Carlos Canal y Cristina Núñez

“El cuerpo funciona como el signo de nuestra finitud y, debido a ello, nos devuelve a todo aquello que diariamente se evita reconocer: nuestra fragilidad, nuestras debilidades, nuestros límites, nuestras enfermedades, nuestra muerte...”⁴³

El legado de la obra de Jo Spence y su fototerapia han servido como apoyo a Carlos Canal, médico leonés especialista en hematología.

Desde 1984, Canal (con formación autodidacta en fotografía) ha desarrollado una actividad multidisciplinar en el territorio de las artes visuales, generando imágenes que nos acercan al reflejo mágico de lo cotidiano a través de las emociones.

Los talleres⁴⁴ proponen una búsqueda de la visión interior, relacionando la luz con los estados emocionales.

*Presunciones y apariencias. El coleccionista de miradas*⁴⁵ reflexiona sobre la mirada de los otros, imágenes anónimas recuperadas de la destrucción programada que abordan cuestiones sobre la autoría, la obra de arte, el álbum sin memoria y el para qué fotografiar.

La fotografía como herramienta de conocimiento, la fotografía como terapia, la interacción como metodología para que las imágenes se conviertan en una experiencia corporal completa, la desarrolla en su proyecto “Recuperar la luz”⁴⁶.

En 2006 y 2007 impartió el taller “CurArte”, utilizando la fotografía como herramienta terapéutica para desarrollar los potenciales de autocuración y creatividad⁴⁷. En 2008 continúa trabajando con los usos terapéuticos de la fotografía presentando el nuevo taller “Recuperar la luz” en el CAC Málaga. Participa en la II Bienal de Arte Contemporáneo organizado por la Fundación Once, e imparte el taller “Corpus Delictis” en el círculo de Bellas Artes (Madrid).

En 2011 comisaría y coordina el proyecto *Heroínas o Víctimas. Mujeres que conviven con el cáncer*, dentro del festival Fotomanías.

43 AMORÓS BLASCO, Lorena. *Erótica del desdoblamiento. Diagnóstico: Hanna Wilke*. Revista Dossiers feministas. Número 18. Salir del camino. Creación y seducciones feministas. 2004 p.173.

44 “Caminando hacia la luz” (CAF, Almería. 1998) y “Visiones en la oscuridad” (CAAC, Sevilla. 2000) y la exposición “Hacia adentro” (Centro de Cultura Diputación, Málaga y CAF, Almería. 2001),

45 Exposición que tuvo lugar en CAAC, Sevilla 2001, y CAF, Almería 2002.

46 Fotoencuentros, Murcia. 2004; Palacio de la Aduana, Málaga. 2005 y Colegio de Arquitectos, León. 2005

47 MUSAC. León, Casa Encendida. Madrid y CAC Málaga.

Es interesante destacar la tercera edición de Fotomanías 2011, proyecto impulsado desde la Delegación de Cultura de la Diputación de Málaga, en la que aquel año se presentó la edición bajo el título *¿Heroínas o Víctimas?* En ella podemos encontrar obra de Matuschka, Kerry Mansfield y Jo Spence, así como imágenes de mujeres enfermas de cáncer que habían realizado fotografías para utilizarlas como terapia.

A través de esta iniciativa, Canal realiza un proyecto con enfermos de cáncer, en el que, además del tratamiento convencional de quimioterapia, se les ofrece a los pacientes la realización de fotografías para documentar el proceso de su enfermedad, así como meditación, masajes y visualización. Con este tipo de terapias, no sólo Canal considera que sus pacientes pueden mejorar más rápido, sino que también ellos así lo aseguran. Es interesante incluir el proyecto *Recuperar la luz*, que realiza Carlos Canal con Rosa Sánchez Ramiro, en la que se documenta la enfermedad de Rosa, enferma de leucemia, con fotografías y un diario en el que ella va anotando sus sentimientos, sensaciones que le produce tanto la enfermedad y el camino para afrontarla.

“De los retratos de ocho o diez pacientes, Canal escogió la historia de Rosa, también médico. Cincuenta encuentros a lo largo de seis meses de los que nacieron 101 imágenes que reflejan el recorrido emocional por la enfermedad. Canal lo describe como un “diálogo a través de la cámara”, un “diario íntimo” que permite al espectador asomarse al proceso de Rosa, pero que a ella misma le sirvió además para “no perder su identidad, para sacar afuera todo lo que estaba ocurriendo”. “Al principio me sentía desnuda en medio de una multitud”, nos cuenta, “ahora me alegro de que esto pueda servir para algo a quienes estén pasando por lo mismo que yo.”⁴⁸

A continuación adjuntamos unos extractos del diario de Rosa, en el que habla de sus sensaciones y sentimientos sobre su enfermedad. Estamos ante la evidencia de la fototerapia como apoyo a las terapias convencionales:

“Un impresionante delfín saliendo del agua (24 Abril 2000)

Esta fotografía simboliza una imagen que, de repente y sin saber cómo, irrumpió en mi mente durante la sesión de relajación de aquel día con la doctora Ana Siles. Desde el comienzo, no era capaz de evitar pensar en cosas triviales y concentrarme en la respiración, así que, llegado el momento decidí no resistirme a ese fluir de imágenes, pero sin tratar de propiciar ninguna en concreto. Entonces sucedió: de entre las aguas del mar saltó un enorme delfín rotando sobre sí mismo; un instante

48 *La buena cara del cáncer. La fotografía, terapia para la leucemia* [en línea]: <http://www.elmundo.es/elmundosalud/especiales/2004/01/leucemia/index.html> [Fecha de consulta 20 julio 2015]



FIG. 165 Carlos Canal y Rosa S. Ramiro: *Puerta a lo desconocido* (2000). Montaje para la exposición *Recuperar la luz*.

después, el delfín era yo (con mi cuerpo habitual, no con los catorce kilos de más de ahora) que salía propulsada desde el agua hacia el aire. Podía sentir la bocanada de aire y las gotas de agua fresca como una lluvia pulverizada en torno a mí. Separé los brazos hasta llevarlos a la altura de mis hombros, en cruz: me pareció gratificante sentir los músculos de mis brazos como ramas al viento. Duró sólo unos segundos, pero fue una bella experiencia. (...)”

“... y se hizo la luz

Hace algún tiempo tuve la fortuna de caer gravemente enferma. El tesoro de conocimientos y experiencia vital que me ha reportado esa vivencia bien vale sus riesgos. Lo siento tal cual. Para haber llegado a este claro convencimiento ha sido determinante, en mi opinión, el modo en que viví la experiencia de enfermedad. No sé si lo que nos acontece sucede por una mera concatenación de azares o si bien media una necesidad que justifica todo lo que ocurre. Sí sé que a partir de aquel día en que se paró el tiempo medido, todo ha sucedido como si no pudiera ser de otro modo.

Todo comenzó cuando, recién estrenada en mi condición de paciente hospitalaria, apareció en mi habitación un tipo de aspecto peculiar. Tras presentarse como mi médico y comunicarme que se me iba a aplicar determinado protocolo de tratamiento quimioterápico, utilizó pocas palabras para hacerme saber que me hallaba al otro lado del espejo. No he aclarado que aquel tipo -que obviamente era Carlos- no venía solo. Le acompañaba, colgada de su cuello y reposando sobre la bata, una cámara fotográfica, un cíclope dispuesto a hacer de notario del reto que se me planteaba. La idea era reflejar mis sensaciones a través de fotografías a lo largo de mi estancia allí; también fotografiamos cada vez mi rostro, como un modo de no olvidar mi identidad a pesar de los cambios físicos que pudiera experimentar mi aspecto durante el proceso. Así comenzó todo, casi como un juego. Uno de cada dos días, buscaba en el reducido entorno una imagen que simbolizara lo que ocurría dentro de mí. Sin haber visto el resultado impreso,



Fig. 166 Carlos Canal y Rosa S. Ramiro: *Superviviente* (2000). Montaje para la exposición *Recuperar la luz*.

la imagen quedaba negativizada en mi mente, para acabar revelándose en forma de líneas escritas que escapaban de mis dedos como si el suceso de apretar el botón de la cámara hubiera puesto en marcha un mecanismo imparabile.

Carlos puso en mis manos una forma de mirar para mí nueva -la fotografía-; y ésta, de forma casi instintiva, se alió con mi otra voz: la palabra escrita, brindando al revoltijo de pensamientos, miedos e inquietudes que bullía dentro de mí un ‘canal’ (¿otra casualidad?) para fluir. El resultado está en sus manos y en las frases que dan inicio a este texto.

Rosa Sánchez Ramiro, Marbella, 16 de Noviembre de 2003”

Carlos Canal nos concedió una entrevista⁴⁹ en la que le preguntamos tanto por el proceso de su trabajo, como por la importancia del arte para curar y si éste tiene fines terapéuticos. Nos parece imprescindible adjuntar esta entrevista, ya que Canal, sin ninguna duda, afirma que el arte puede curar. Es importante para nuestro trabajo de investigación encontrar estas evidencias, y no sólo desde el punto de vista artístico, sino también por la importancia que va tomando en otros ámbitos, como es el caso de Carlos Canal, un médico que ha introducido la fotografía como ayuda en su proceso de acompañamiento con enfermos de cáncer. Esto también abre una esperanza a la importancia que cada vez más se le va dando al arte en diferentes ámbitos, y lo imprescindible que es para los seres humanos tener herramientas que les ayuden a la hora de expresar sus necesidades emocionales, sobre todo en momentos tan delicados como estos, cuando nos tenemos que enfrentar al proceso de una enfermedad y a su aceptación.

Carlos Canal nos recuerda la importancia del álbum familiar para incluirlo en el trabajo de curación a través de la fotografía. Pero en este

49 Ver Anexo 1: “Entrevista a Carlos Canal”, p. 307.

caso, destaca la importancia de ese álbum de fotos, y de cómo siempre documentamos los recuerdos felices, dejando a un lado todos los procesos de enfermedad y de dolor en nuestro álbum familiar:

“La fotografía es la ausencia pero también es presencia y por supuesto evidencia, el “esto ha sido”, de Roland Barthes, define la esencia de la relación que establece la imagen fija con el tiempo. La fotografía disuelve el tiempo, y el tiempo como decía Platón “es una imagen móvil de la eternidad”, con estas paradojas, podríamos preguntarnos si las fotos que nos representan nos otorgan un status de omnipresencia e inmortalidad. Pues bien, curiosamente en nuestros álbumes familiares solo encontramos relatos de aquellos momentos felices que merece la pena recordar, pero existe una ausencia persistente de aquellos acontecimientos trágicos, la muerte y la enfermedad no tiene cabida en el imaginario familiar colectivo y son sistemáticamente olvidados. Este proyecto quiere hacer visible las historias personales de diferentes mujeres que han desarrollado todo el potencial creativo que conlleva una situación límite, elaborando un nuevo código vital que les ha permitido tener total consciencia del proceso de enfermedad. El miedo, el dolor, el sufrimiento añadido a la mutilación y la pérdida de identidad se convierten en herramientas para crear, para sanar, para vivir. La piel como membrana, que separa el cuerpo del entorno físico se transforma en una frontera donde se entrecruzan realidad y ficción, salud y enfermedad, interior y exterior, positivo y negativo. Cuando la imagen emerge, se manifiesta como un tatuaje, una herida en el tiempo, otra piel donde conviven luz y oscuridad, signos y significados. Gracias a esta simbiosis las imágenes representan la piel de nuestra memoria que nos ayuda a tomar consciencia del proceso vivido y poder compartirlo.”⁵⁰

Con respecto a la importancia que le da Carlos Canal al álbum familiar para realizar su terapia, recordamos la obra de Jo Spence. Para ella, que fue la precursora de la fototerapia y una de las fotógrafas pioneras en Gran Bretaña, es muy importante recuperar las fotografías de su álbum familiar para lograr entender mejor su enfermedad; nos referimos a *Beyond the Family Album*:

“Spence describe *Beyond the Family Album* como un trabajo en proceso que apunta “a entender mejor cómo, a través de formas visuales de representación, nuestra forma subjetiva de vernos a nosotros mismos, y a otros, está estructurado y se detiene a través de instituciones de los medios, y a través de las relaciones sociales jerárquicas”. Spence identifica la fotografía popular como el complejo de la negociación ideológica entre la familia, clase, género y vida social. Ella enfatiza en la necesidad de la “contra-fotografía” de la familia, que rompe con las

50 CANAL, Carlos. *La evidencia del cuerpo enfermo*. En: V.V.A.A. Catálogo Fotomanías 2011. *¿Heroínas o Víctimas? Fotomanías*. Málaga: Diputación de Málaga. 2011. pp. 10 y 11

convenciones estrictas de fotografía popular, para retratar una representación más realista de la vida familiar. Ella criticó como la mayoría de las fotografías familiares están reducidas a un conjunto limitado de la narrativa que tipifica la narrativa y en cuánto lo que constituye la vida familiar sigue estado indocumentado. Ella aboga por la colaboración entre los participantes, dispuestos a comprometerse con las cuestiones de la sexualidad y las relaciones familiares.”⁵¹

En cuanto a la utilización del álbum familiar como terapia, Carlos Canal se inspira en el trabajo de Judy Weiser, psicóloga canadiense que en el año 1999 publica el libro *Phototherapy Techniques: Exploring the Secrets of Personal Snapshots and Family Albums*, en el que detalla las técnicas de su proceso de fototerapia.

Una vez más es evidente el importante papel que tiene el arte, en este caso la fotografía, para ayudar a aceptar, enfrentarnos, tanto el paciente enfermo como el espectador, a un cuerpo que no sabe si algún día podría ser el suyo.

Otra artista que hemos considerado imprescindible incluir en este capítulo es Cristina Núñez (Figueres, 1962). Núñez comienza realizando autorretratos después de casarse con un fotógrafo italiano. Antes de esto, fue prostituta y heroinómana. Núñez afirma que “el autorretrato le desenganchó de la heroína”⁵². Después de este hallazgo comenzó a realizar su trabajo fotográfico, plenamente autobiográfico, en el que relata la historia de su vida y de su familia a través de sus exposiciones y vídeos.

En su obra *Someone to Love*⁵³ (1988-2011), exposición itinerante que consiste en una serie de imágenes grandes y de pequeño formato que forman

51 *Belfast Exposed. Beyond the family Album and other Projects*. Jo Spence. Página web que habla de la exposición de Jo Spence, realizada del 4 de marzo al 15 de Abril de 2015 [en línea]: http://www.belfastexposed.org/exhibition/beyond_the_family_album_and_other_projects [Fecha de consulta 15 julio 2015]:

“Spence described *Beyond the Family Album* as a work-in-progress aiming ‘to better understand how, through visual forms of representation, our subjective views of selves, and others, are structured and held across the institutions of media, and through hierarchical social relationships.’ Spence identified popular photography as the complex site of ideological negotiation between family, class, gender and social life. She emphasised the need for a ‘counter-photography’ of the family, one that breaks with the strict conventions of popular photography, to portray a more realistic representation of family life. She critiqued how most family photography is reduced to a limited set of typifying narratives and how much of what constitutes family life remains undocumented. She advocated collaboration between participants, willing to engage with questions of sexuality and family relations.

52 RODRIGUEZ, Alba: *Cristina Núñez: “El autorretrato me desenganchó de la heroína”* [en línea]: <http://www.lavanguardia.com/salud/20110804/54195808445/el-autorretrato-me-desengancho-de-la-heroina.html> [Fecha de consulta 20 julio 2015]

53 “Someone to Love” fue expuesto por primera vez en el Mois de la Photo de Montreal en 2011. Sucesivamente, en la galería H2O de Barcelona, Luova gallery de Helsinki, CNA

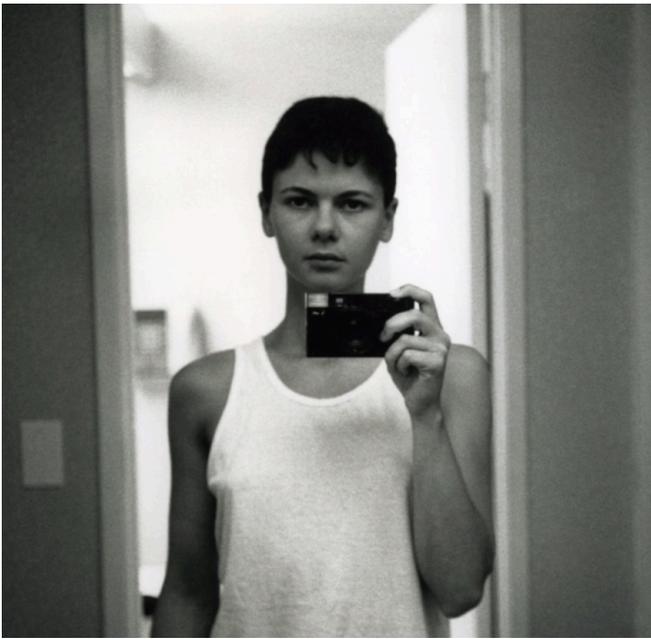


Fig. 167 Cristina Núñez: *Someone to Love* (1998-2011). Imágenes del vídeo.

una línea de vida, los numerosos autorretratos de la autora se acompañan con algunas imágenes de sus antepasados, y también con fotografías que realizó a sus familiares. Podríamos decir que estamos ante el álbum familiar que proponen Jo Spence y Carlos Canal como camino a la autoconciencia, para buscar dónde estamos situados en el mundo. Es, a través de esta investigación, como va encontrando respuestas a la búsqueda de las propias raíces. Y son los cuerpos y rostros de sus antepasados y familiares los que le llevan de la mano a descubrir estas ansiadas respuestas. La exposición comprende también dos vídeos: *Someone to Love*⁵⁴ y *Higher Self*,⁵⁵ en el que expone su método de autorretrato terapéutico y su filosofía, afirmando que “la existente separación entre el arte y la terapia es intolerable”.

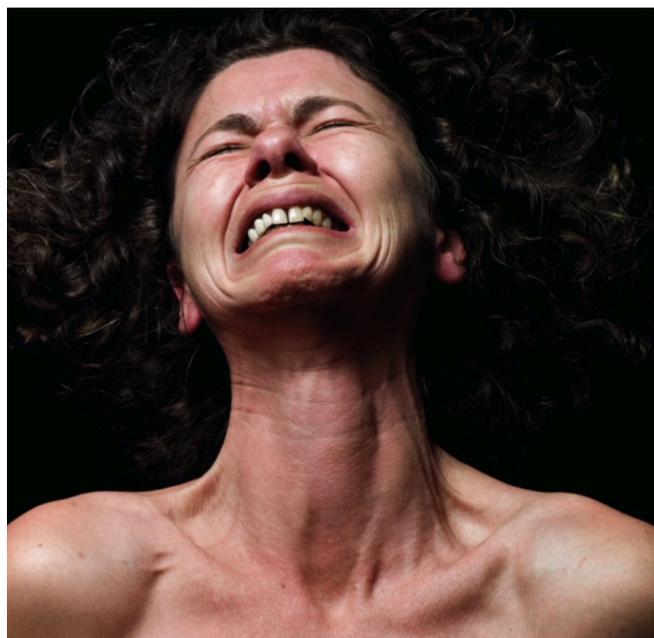
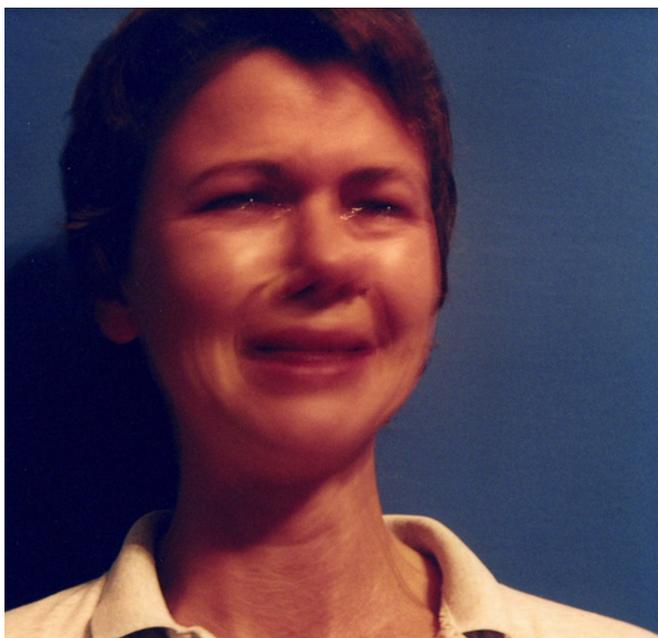
En el vídeo *Someone to Love* la voz de Núñez unifica la secuencia de imágenes, mientras nos narra la historia de su familia y antepasados, para de este modo volver a los orígenes y, como ella dice en el vídeo, “crear una relación con sus ancestros y así encontrar las raíces de su comportamiento y acciones”.

Núñez comienza hablando de la familia de su padre, en la que había oficiales del alto rango en la Marina Militar española desde principios del siglo XX durante la Guerra Civil y dictadura de Franco. Para ella fue muy sorprendente descubrir que eran tan cercanos a Franco (su tío era amigo del general Carrero Blanco). Su tío Pepe, hermano mayor de su padre, eligió también la carrera militar, al igual que su padre, y él nece-

de Luxemburgo, MUSAC de León, Les Nuits Photographiques en París, Galerie du 4 Septembre en Arles, Festival Videomedeja de Novi Sad (Serbia), Social FotoFest de Perugia y Piombino y Centrale Montemartini de Roma, en ocasión del Premio Celeste 2012.

54 NÚÑEZ, Cristina. “*Someone to love*” [en línea]: <https://vimeo.com/46802785> [Fecha de consulta: 14 de Julio 2015]

55 NÚÑEZ, Cristina, *Higuer Self - The philosophy* [en línea]: <https://vimeo.com/46807213> [Fecha de consulta: 16 de Julio 2015]



sitaba contar la historia de la familia. Le sugirió a su sobrina que fuera a Alosno, pueblo donde podría investigar las raíces de su familia desde 1500. Allí Cristina Núñez descubrió que seis generaciones más de antepasados que ni siquiera su tío conocía eran judíos.

En 2007 empezó a componer dípticos y trípticos juntando autorretratos con las fotos de la familia, para crear una relación con sus ancestros y así encontrar las raíces de su comportamiento y acciones.

En 1995 sacó una foto mientras escribía su libro sobre los judíos del Holocausto, aunque aún no conocía el origen de sus raíces.

En otra foto, su autorretrato desnudo al lado de la fotografía de las mujeres de su familia, crea un gran contraste. Según ella se puede ver como una provocación, o una manera de seguir hablando de la historia de las mujeres. Aunque podamos ver una foto antigua de nuestros familiares, y pensar que al vivir en otra época, bajo el yugo del patriarcado, no dejaron de ser mujeres y sentir y anhelar igual que nosotras ahora.

Quinta de seis hermanas, fue el centro de atención hasta que nació su hermana pequeña, y a partir de ahí se empezó a sentir inferior. En la adolescencia su sentimiento de inferioridad le generó mucha rabia. Al cumplir 12 años se separaron sus padres, y todavía se sintió más invisible.

Con 15 años empezó a consumir heroína. La droga le hacía sentir muy fuerte y le daba la sensación de que estaba haciendo algo peligroso y prohibido. Para conseguir dinero para comprar droga, comenzó a prostituirse en un club de Barcelona. Su padre la vio con un cliente y le dio un ultimatum: “no quería volverla a ver si no dejaba las drogas y esa vida”. Posteriormente se dio cuenta de que esa frase le ayudó a reaccionar. Llamó a su hermana y le pidió ayuda. Entró en la asociación para toxicómanos.

Cuando volvió de la rehabilitación, su madre cambió totalmente su comportamiento con ella, estrechando su relación.

Conoció a un fotógrafo italiano, y se fue con él a vivir a Milán. Al verle trabajar con la cámara comenzó a sentir interés por la fotografía y realizó su primer autorretrato en 1988 en Los Angeles.

En su primer proyecto como fotógrafa, *Body and Soul*, fotografiaba personas desnudas en su cama. Para este proyecto fotografió a sus padres por separado. Cuando reveló los negativos se dio cuenta de que se habían puesto en la misma posición y sus cuerpos eran simétricos.

Fue durante 2004, año en el que se sintió muy deprimida y sola, cuando se empezó a sacar autorretratos asiduamente.

Fue descubriendo, a medida que se iba realizando autorretratos, cada vez en situaciones más extremas, que cuando se hacía fotografías en ese estado, el malestar se le pasaba completamente.

Así que a partir de ahí construyó un método y empezó a enseñar talleres de autorretrato. Núñez descubrió que si quería expresar lo mejor, tenía que empezar por fotografiar lo peor. Así descubrió que si conseguía expresar su desesperación en una imagen, esa desaparecía.

Empezó a trabajar con las fotos de familia, para explorar la relación con su padre. Cuando era pequeña anhelaba mucho su contacto. Su padre era distante, y ella siempre buscaba su atención. En 2007 se hizo un autorretrato con la fotografía de su padre detrás de ella, para trabajar su relación con él, aunque ya había fallecido. Empezó a escribirle cartas para agradecerle haberle salvado la vida.

Núñez también nos habla de sus hijas, y de la relación con ellas y con sus parejas. En este vídeo hace un recorrido por su historia, contándonos tanto la relación con sus hijas y sus parejas, a través de las fotografías y autorretratos nos hace partícipes de su vida. Después de separarse de su pareja comenzó a hacerse autorretratos de la peor manera posible, de este modo, pensó que si se acostumbraba a verse muy fea, sería más libre y por lo tanto se sentiría más guapa.

Núñez ha creado su propio método, *The Self Portrait Experience*, para ayudar a quien así lo desee. Ha realizado talleres en la cárcel, con adolescentes, toxicómanos y enfermos terminales de SIDA.

A continuación hablaremos de él, a través de su vídeo *Higher Self - The philosophy*.⁵⁶ En este trabajo, Núñez crea una presentación de su filosofía, su método y su visión del arte. Este vídeo es una “auto-entrevista” en la que expone su metodología y asimismo nos explica las instrucciones para hacer el ejercicio de las emociones que propone en sus talleres. En este trabajo nos va mostrando los autorretratos que se han hecho en su

⁵⁶ Íbidem.

estudio, con cada persona que se ha puesto en sus manos para realizar la catarsis de su autorretrato.

En el vídeo va relatándonos la historia de cada persona que se ha desnudado, físicamente o emocionalmente, delante de su cámara para realizar sus autorretratos, y de esta forma enfrentarse a su emoción. Nos encontramos frente a un trabajo en el que se van intercalando imágenes fijas con su voz, mientras explica su método. De esta manera podemos pensar que seguimos estando ante su autorretrato, y a su vez nos va presentando los trabajos de cada una de las personas que se han puesto en sus manos.

En el vídeo va explicando las partes necesarias de su método para crear el autorretrato terapéutico que propone, para así tener el resultado deseado en el que cada persona que se enfrenta a él logra sacar ese sentimiento que necesita exorcizar. En este caso, hemos considerado interesante hacer la transcripción completa del vídeo, ya que en él explica el método y en varias ocasiones habla de la importancia del autorretrato como terapia frente al dolor en el arte.

Al comenzar el vídeo vemos a Cristina Núñez, que nos presenta, en primer lugar, la imagen de Petri, fotógrafo finlandés que hace 25 años que sufre psoriasis.

Petri dice:

“Más de 25 años pasando vergüenza, tapándome y sufriendo un dolor atroz. Más de 25 años cambiando sábanas llenas de sangre. Más de 25 años recogiendo trozos de mi piel del suelo.”

Con esta imagen, en la que vemos a Petri con toda su desnudez, su dolor se convierte en la expresión y delicadeza de un hombre que nos muestra su cuerpo sin ningún tipo de reparos, enfrentándose a sus heridas y la aceptación de su enfermedad.

Convertir el dolor en arte

Se trata de convertir el propio dolor en una obra de arte y así rendir un homenaje al propio dolor, lo cual es, al mismo tiempo, terapéutico, fortalecedor, aumenta la auto-conciencia y desencadena el proceso creativo, hace que el proceso creativo funcione a partir del dolor.

El espejo

¿Qué pasa cuando estamos frente al objetivo, con el cable disparador en la mano, como si nos dijéramos SI a nosotros mismos, SI, YO SOY!

En la infancia, hacia los 8 meses o el año de edad, empezamos a reconocernos en el espejo por primera vez. Y esta primera identificación



FIG. 168 Cristina Núñez: *Higher Self - The Phylosophy*. Autorretratos que aparecen en el vídeo.

en el espejo es una especie de matriz de todos los momentos de auto reconocimiento por los que pasaremos en la vida.

Cuando algo importante cambia en la vida, tenemos que “re-programar” nuestra identidad para pasar por un nuevo proceso de reconocimiento.

El autorretrato actúa directamente sobre el reconocimiento “matriz” de uno mismo, en la re-programación de nuestra identidad. Y para los niños es muy reciente, su primer reconocimiento es reciente, es un proceso más vivo. Ni siquiera necesitan mirar las fotos, sólo tienen que disparar esos autorretratos.

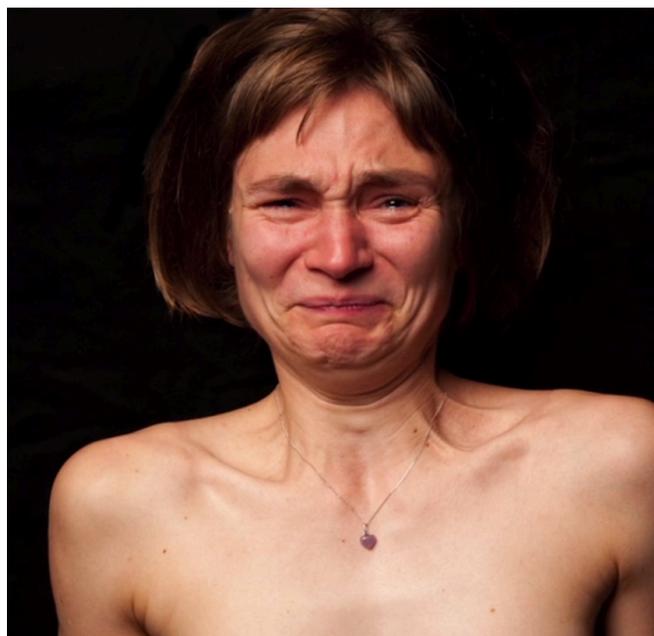
Los tres roles

¿Por qué razón el autorretrato provoca este proceso?

¿Cómo son las dinámicas en el autorretrato?

Descubrí que en el momento preciso en el que nos sacamos un autorretrato somos al mismo tiempo, autor, sujeto y espectador de nosotros mismos.

Somos autores, así que decimos “Yo soy el creador de esta imagen”. Somos sujetos, y formamos, de una manera asertiva: “Este soy yo”. Por otro lado somos espectadores porque nos miramos por dentro, nos vemos. No hay ningún espejo como el que usaban los pintores no, aquí no hay espejo... por lo cual nos “sentimos”, nos escuchamos, miramos profundamente hacia dentro. Y las dinámicas entre los tres roles, gracias a las miradas y las relaciones entre sí, empujan nuestro inconsciente o nuestra alma, (o como queramos llamarlo) a desencadenar el proceso creativo y a “hablar” con el lenguaje del arte.



El retrato de nuestro Yo Superior

Por otro lado, pensándolo bien, el autorretrato es la única imagen posible del creador de esa imagen en el momento preciso de la creación. Así que, la obra autorretrato es el retrato de nuestro Yo Creativo, el retrato de nuestro Yo Superior, (así llamo yo a nuestro yo creativo), nuestra parte divina. Y siendo el retrato de nuestro yo creativo, la obra autorretrato puede convertirse en una especie de “proyecto madre”, que revelará y expresará cosas que un día serán nuestros proyectos.

Objetivar el dolor

Otra razón por la cual el autorretrato es tan potente es que con él podemos crear un objeto a partir de nuestro dolor. Objetivamos nuestro dolor, nos separamos de él para poderlo mirar, para poderlo ver.

Es como otra persona que llevamos dentro (ya que no nos reconocemos) Ya está! Lo has sacado, y lo has mirado, así que seguramente lo has aceptado.

Contra todas las etiquetas

La obra de arte posee una multiplicidad de significados. Cuando mires tu autorretrato podrás ver muchos aspectos de ti mismo, incluso opuestos, si ves una cosa, podrás ver su opuesto también. Esto es un concepto muy poderoso, contra todas las etiquetas. Si eres esto, también eres aquello, y lo contrario también.

El portavoz

Con la obra autorretrato, a través de la expresión de emociones y del dolor, te convertirás en un portavoz de los demás. Te volverás icónico, porque estarás expresando cosas tan profundas de ti mismo que estarás hablando de todos los seres humanos, o por lo menos de muchos de

ellos. Así que personas muy distintas podrán dialogar con las imágenes y verse reflejados en ellas.

Esto te concierne

A causa de los tres roles del auto-retratista, el autorretrato es la imagen más comunicativa, porque atrapa al espectador y le dice: “esto te concierne a ti también, estoy hablando de ti también. Hablo de mi, pero de tí también!”

Así que este proceso nos une con el espectador y cuando crees esa unión a través de tu dolor, comunicándolo al mundo, compartirás tu dolor tan profundamente que ya no te sentirás tan solo. Porque has comunicado tu dolor de manera tan íntima a miles de personas quizás millones de personas que no conoces. Pero no importa, porque este intercambio es tan poderoso y espiritual que realmente te fortalece. De modo que te sacas tus autorretratos, te ves en las imágenes y luego lo compartes, se lo das al público para que ellos lo usen. Y cuando se lo das al público, ya no es tuyo. Tú puedes pasar a otra cosa.

La obra de arte

En mi opinión, la obra autorretrato es una imagen que puede contener una multiplicidad de significados que pueden ser interpretados por diferentes personas de manera diferente.

Por otro lado, la obra de arte posee una armonía perfecta, formas perfectas, colores, composiciones geometrías sublimes. Pero perfecto no significa ordenado, limpio ni virtuosismo técnico. La perfección nace del inconsciente, no nos damos cuenta de la forma que nace. La composición sublime nace del dolor, del inconsciente. Esa es la perfección en el proceso creativo. Y en tercer lugar, la obra de arte debe tener una relación especial con el tiempo, una fuerte temporalidad. Es decir, que el sujeto esté concentrado al mismo tiempo en el pasado, el presente y el futuro. Cuanto más contenga la obra temporalidades opuestas, como el pasado remoto y el futuro lejano, mejor, será más universal, tendrá más multiplicidad.

Perfección orgánica

Siempre he sido un desastre técnicamente, porque no me importa mucho la técnica. He descubierto que cuando mi trabajo es bueno, es porque tenía que serlo, no porque haya sabido controlar los aspectos técnicos, sino porque dejo que mis entrañas hablen y son mis entrañas o mi inconsciente o lo que sea, lo que de repente producen la imagen perfecta, con la luz perfecta. A veces, en una serie de imágenes sobre la misma situación, hay una en la cual la luz es absolutamente perfecta, sin que yo lo haya controlado. Es nuestra vida interior la que engendra la perfección técnica.

Mi visión de la perfección se basa en la esencia de las cosas. Algo perfecto es algo esencial, orgánico y universal. Es orgánico, es natural, tie-

ne que ver con nuestras entrañas, con la materia de la cual estamos hechos.

¿El arte por el arte?

Una vez una comisaría bastante prestigiosa, me aconsejó que no dijera que el objetivo de mi proyecto es terapéutico. Me quedé atónita, incluso me enfadé! Decía “el arte debe existir por sí mismo”. No podía comprender eso. Bueno, sí, puedo comprenderlo, pero POR QUÉ?? Quiero ser libre como artista. Si no, trabajaría en un banco! Sería más cómodo, pero soy una artista, y no acepto ninguna regla! Y si me dices que no debo decir o que es mejor que no diga que mi trabajo es terapéutico o que uno de mis objetivos es ayudar a los demás, lo gritaré todavía más fuerte! Porque el arte debe reflejar las necesidades humanas del presente y del futuro. El artista que usa su dolor y su sufrimiento para el uso de la comunidad, reflejará y mostrará las necesidades presentes y futuras del ser humano.

Mi misión es comunicar que el autorretrato puede funcionar como un enlace entre el arte y la interioridad humana y que es una manera para hacer el arte más personal, más urgente, más social, más eficaz, más útil, más comprensible, más universal.

Salvatore

Unos días después de mi encuentro con la comisaría en Londres, realicé una taller en una comunidad para enfermos terminales de SIDA. Quería que la gente gritara su dolor lo más fuerte posible. De manera que cuando Salvatore vino a mi estudio, le pedí que escogiera entre la Rabia, la Desesperación, el Terror y la Euforia. Y que se vaciara completamente de la emoción con un grito silencioso. Entonces produjo esta magnífica imagen. Era exactamente la imagen que yo tenía en la cabeza, antes de conocerle.

Salvatore está interno en una comunidad para enfermos de SIDA, de manera que el mundo no puede verle. Está esperando que Caronte, la muerte lo venga a buscar. Y permanece invisible porque la sociedad no quiere ver eso. Pero con esta imagen, con este grito mudo, de máximo horror, desesperación y rabia puede comunicarlo al mundo. Además, Salvatore es de Pompeya, pensad en aquellos cuerpos carbonizados que gritaban. De manera que este grito silencioso también le ayudó a expresar inconscientemente sus raíces.

El ejercicio de las emociones

Cuando una persona entra en mi estudio, la invito a posicionarse contra el fondo negro, hago el encuadre, le entrego el cable disparador y le doy las siguientes instrucciones:

Escoge entre Rabia, Desesperación, Terror o Euforia.

Escoge una sola emoción, porque ésta te ayudará a hacer un viaje a tu propia “caverna”.

Cuando la hayas elegido (me gustaría que escogieses la más difícil de expresar), no tienes que concentrarte en las situaciones de tu vida que provocaron esa emoción, sino que debes empezar fingiendo o actuando, como un actor o actriz, y al mismo tiempo escuchándote. ¿Cómo me siento cuando fijo esta emoción? Mientras actúes mueve tu rostro y tu cuerpo todo lo que puedas para convertirte en la emoción pura y al mismo tiempo escúchate, porque si lo haces, se volverá verdadera. Así que estarás escuchando el momento en que estás sintiendo realmente esa emoción.

Ahora mostraré cómo funciona:

Pongamos que deseo expresar mi rabia. Empezaré moviendo mi rostro y mi cuerpo, buscando la emoción pura, como si fuera una máscara griega.

Me estoy observando y escuchando para sentir el momento en el que la emoción se vuelve real.

Me muevo un poco, para que mi rabia aumente.

Y acabo sintiéndola realmente.

Cuando tomes contacto con la emoción real, tienes que vaciarte completamente de ella, con un grito silencioso.

Así es cómo funciona:

El cuerpo en máxima tensión, visualizando la emoción en las entrañas y empujándola toda fuera por la boca.

Y será un grito largo, porque estarás esperando a que la cámara saque la foto. He accionado el temporizador de 10 segundos.

Después del grito, te sentirás un poco hecho polvo, pero no pasa nada, así puedes pasar a la segunda parte, la de la escucha.

Ya no actúas, ya no empujas, simplemente te escuchas. Empiezas por escuchar tus emociones:

¿Cómo me siento ahora, después de todo esto?

E intentas describir mentalmente tu estado de ánimo.

En segundo lugar, escuchas tus pensamientos:

¿Qué estás pensando?

En tercer lugar, observas tus sensaciones físicas:

¿Qué me está diciendo mi cuerpo ahora mismo?

Y lo describes también mentalmente. Si hay tensión, ¿cómo es? Si hay una sensación de bienestar, ¿cómo es exactamente? Descríbela.

Y por último, escuchas tu respiración, el aire que entra y que sale de tu cuerpo.

Cuando pongo las fotos en el ordenador y acompaño a la persona a verse en las imágenes. Al principio no se reconoce en absoluto. Y seguramente la mejor obra es la imagen en la que menos se reconocen. Así que es el “otro” que vive en cada uno de nosotros y enfrentarse a ese “otro” es duro, ¡nunca te has visto así! Nunca te has visto cuando estás en plena introspección y es difícil que te hayas visto cuando expresas emociones difíciles.

A menudo, la obra que yo prefiero, la más potente, es la foto de la que el sujeto dice “Oh no, esta no!”

Así que escojo esa foto, la amplío, y como siempre me conmueve muchísimo lo que veo, veo la perfección absoluta la pura humanidad que me toca el corazón y veo la grandeza de esa humanidad tan pura, y digo a la persona todo lo que veo.

Veera es otra artista finlandesa que había visto mi presentación y le habían inspirado mucho mis fotos desnuda. Quería sacarse una serie de autorretratos completamente desnuda, figura entera. Había empezado a trabajar sobre la rabia pero en un momento dado, en la segunda foto, me pareció como si depusiera sus armas, como si se estuviera rindiendo. Entonces la miré y le dije: “No, seguramente me equivoco, tu no puedes rendirte, eres fuerte!” vera respondió: “Creo que tenías razón, me he rendido.” Pero después de la rendición, después del fracaso, llegó más rabia y después de la rabia y el fracaso, la última foto muestra como si estuviera ganando la batalla. Realmente la ganará, mirad su rostro!

Creo que a veces cuando llegamos a los extremos, cuando viajamos hasta el fondo de nosotros mismos y somos completamente vulnerables, nos convertimos en portavoces para la humanidad.

Me di cuenta de que Veera está expresando lo que el ser humano está pasando en esta época. Estamos entre la segunda y la tercera foto. Nos habíamos rendido y ahora nos estamos poniendo realmente furiosos, y espero que el ser humano gane la batalla.

El arte cuestiona la idea de identidad, de sexualidad, de enfermedad, de muerte, para remover las estructuras socialmente estandarizadas. El crítico francés Francois Pluchart, conocido por haber apoyado el arte del cuerpo desde 1971, en su tercer manifiesto afirma que el discurso corporal es polisémico, ataca simultáneamente todos los frentes, e interroga los rituales y los mecanismos sociales. Para éste el cuerpo es el dato fundamental:

“El placer, el sufrimiento, la muerte, la enfermedad, ...el arte corporal no es en ningún caso una nueva receta artística destinada a inscribirse tranquilamente en una historia del arte que ha fracasado. El arte corporal es exclusivo, arrogante, intransigente. No mantiene ninguna relación con ninguna forma supuestamente artística si no es de entrada declarada sociológica o crítica. El arte corporal derriba, rechaza y niega la totalidad de antiguos valores escépticos y morales inherentes a la práctica artística, ya que, aquí la fuerza del discurso debe reemplazar cualquier otro presupuesto del arte...”⁵⁷

En los últimos años ha utilizado su método para trabajar sobre la relación con su madre. La invitó a hacerse un autorretrato con ella y después puso esa fotografía al lado de otra foto más antigua de ellas dos, en la que Nuñez era pequeña. Podemos hacer la reflexión de cómo con el paso del tiempo, somos los hijos los que debemos cuidar de los padres. A través de las fotografías encontradas en el álbum familiar, y al realizar su investigación en la relación con su madre, pudo descubrir cual fue su conflicto interior. Su madre quería ser artista, pero se casó, dejando de lado sus inquietudes y cuidando a sus seis hijas y a su esposo.

En los últimos momentos de la vida de su madre, quien sufrió una serie de embolias y quedó con demencia senil, Nuñez comenzó a explorar a su nueva madre, quien comenzó a tomarse autorretratos, incluso en el hospital, después de la primera embolia.

Su madre continuó tomándose autorretratos hasta el final de su vida. Estamos ante una obra que nos recuerda irremediabilmente a *Fotografía para recordar* de Pedro Meyer y *The Passing* de Bill Viola, del que hablaremos a continuación. A través del trabajo de Nuñez y su proyecto, en el que afirma que “el autorretrato es una medicina para el cuerpo y el alma”, le ofrece todas las herramientas posibles a su madre para que se autorretrate. También crea una serie de fotografías en la que están las dos juntas, produciéndose un reencuentro entre madre e hija, aunque debido a su senilidad, ya no se pueden comunicar, este abrazo nos parece una imagen muy significativa de su relación.

Cristina Nuñez nos muestra a través del autorretrato su vulnerabilidad, su dolor y su historia sin reservas. Utiliza el autorretrato para adentrarse en las profundidades y abismos de las emociones, enfrentándose, sólo con su cámara, a la soledad que permite crear un diálogo entre nosotros mismos y nuestro más profundo dolor. Nos habla de su sufrimiento descarnado a través del autorretrato, la historia de su familia y la pérdida de sus padres. Quiere que la gente convierta su dolor en arte, algo que ella considera que es su misión:

57 PLUCHART, Francois, *L'art corporel*. París: Limage 2. 1983 En: GUASCH, Ana María. *El arte del siglo XX en sus exposiciones 1945-1995*. Barcelona: Ediciones del Serval. 1997 p. 198

“Esta es mi misión: convertir el dolor de las personas en arte, para que se saquen este peso de encima, para que compartiéndolo con los demás adquiriera un papel social. Cuando lo que más te duele se vuelve una obra en la que los demás pueden reflejarse, ese dolor pierde importancia en tu vida, con lo cual, puedes pasar a otra cosa, lo superas.”⁵⁸

3.3.3 Documentando la muerte: Pedro Meyer y Bill Viola

Sobre la necesidad de documentar la enfermedad y muerte de las madres de estas artistas, nos parece interesante mencionar el documental fotográfico que realizó Pedro Meyer sobre sus padres en el proyecto fotográfico *Fotografía para recordar*⁵⁹ y del que Joan Fontcuberta habla en su libro *El beso de Judas* en el capítulo “Videncia y Evidencia”.⁶⁰ Este documental consiste en un montaje de fotografías de sus padres, Liesel y Ernesto, desde la foto de su compromiso en Alemania en 1933 hasta sus últimos días. Después de que se casaron, sus padres vinieron a España, donde nació Pedro en 1935. En 1936 fueron expulsados, recorriendo toda Europa, hasta que se instalaron en México. Le mandaron una fotografía de los dos a su abuela paterna, que vivía en Alemania y que devolvió rota, con un texto en el reverso que decía: “Rota por los nazis en 1938, (...) entre otras muchas cosas.” Meyer parte de las fotografías de sus padres desde su compromiso, añadiendo las fotografías que realiza él mismo para documentar la historia del matrimonio, contándonos a qué se dedicaba su padre, las enfermedades que ambos sufrieron y los últimos momentos de la vida de la pareja.

A continuación adjuntamos la fotografía que realiza a su padre cuando el médico le da el diagnóstico, en el que le quedan unas 6 semanas de vida. Habían decidido no operarlo, y sobrevivió tres años más. Después de un año del diagnóstico él iba perdiendo la movilidad. Las muestras de cariño de sus padres en todo momento nos llenan de ternura, y pese a encontrarnos ante una obra bastante dura y desgarradora, se nos muestra a través de una gran belleza visual, ante un regalo para la memoria y la apreciación de la vida.

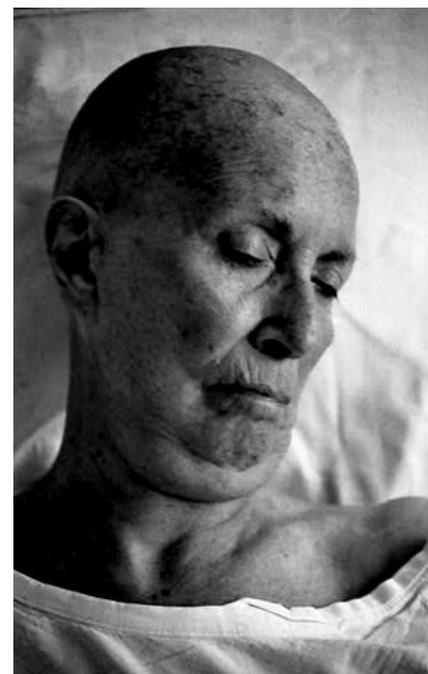
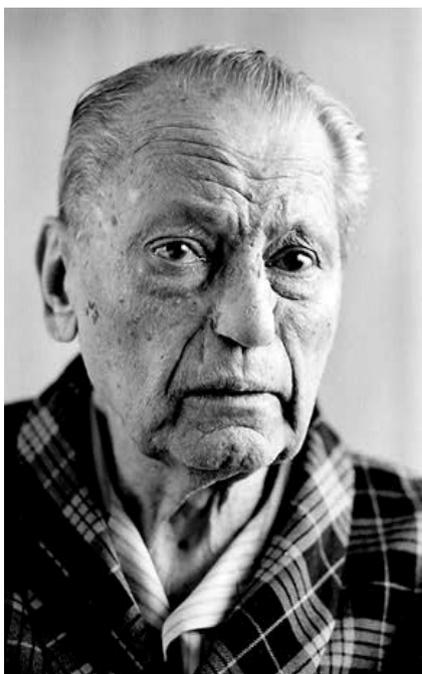
Meyer fotografía al niño al que le enseñan a caminar, y cómo cuando nos hacemos mayores también nos tienen que ayudar para caminar.

58 CUÉLLAR, Manuel. *Matar la heroína disparándose a si misma*. 16 Diciembre 2010 [en línea]: http://cultura.elpais.com/cultura/2010/12/16/actualidad/1292454005_850215.html [Fecha de consulta: 10 de Julio 2015]

59 Pedro Meyer (nacido en Madrid en 1935 e inmigrado a México) con el proyecto *Fotografía para recordar*, publicó el primer CD ROM del mundo que tenía sonidos e imágenes completamente integrados [en línea]: <http://www.pedromeyer.com/galleries/i-photograph/indexsp.html>, Página Web de Pedro Meyer: <http://www.pedromeyer.com/biography/semblanza.html> [Fecha de consulta: 10 Febrero 2010]

60 FONTCUBERTA, Joan . *El beso de Judas*. Capítulo *Videncia y Evidencia*. Barcelona: Gustavo Gili 2011 p. 53

FIG. 169 Pedro Meyer: *Fotografía para recordar* (1990). Imágenes del CD-ROM interactivo.



Como bien dice Meyer: “como nos ayudan a entrar a la vida, y como nos ayudan a salir de ella”.

Meyer nos presenta imágenes muy duras de la vulnerabilidad de su padre, en las que él también se siente devastado ante la enfermedad y la debilidad. En todo momento narra cómo iba perdiendo las facultades cada día, hasta que finalmente se iba comunicando con el tacto. Hasta que el deterioro fue mayor y lo tuvieron que ingresar. Nos encontraremos ante fotografías muy duras de las intervenciones hospitalarias.

Mientras Meyer se encuentra haciendo un reportaje en el que está fotografiando la vida, una niña que acaba de nacer, es avisado de que su madre había sufrido una hemorragia cerebral. Una vez más, la vida y la muerte siempre van de la mano. El fotógrafo encuentra a su madre en estado de coma. A ella se le diagnosticará también un cáncer de cerebro. Se encontró ante la decisión de operar o no a su madre, pues en ambos casos peligraba su vida. Finalmente opta por la operación. Mientras le afeitan la cabeza realiza unas fotografías sentado frente a ella, y esto le recordaba inevitablemente a las imágenes de los campos de concentración de Alemania: “Estaba tan sobrecogido de pena en ese momento, que captar esas imágenes era para mi la única forma que me permitiera algún día, más adelante, tratar de comprender lo que en ese momento pasaba”.

Su madre se fue recuperando y volvió a casa. Pero falleció poco tiempo después. Meyer no deja de fotografiar a su madre una vez que había fallecido. No se lo dijeron a su padre, aunque seguramente él lo sabía porque parecía que miraba al infinito y acariciaba una figura imaginaria. Murió nueve semanas después.

Nos encontramos ante una obra sobrecogedora y llena de amor, en la que Meyer nos introduce a la vida de sus padres y al gran dolor que su-



pone tener que despedirnos de nuestros seres queridos y utilizar estas imágenes como álbum familiar. Meyer nos dice:

“Al quedarme con todos estos recuerdos, pienso que mi madre tenía razón cuando me preguntaba: ¿por qué no podemos tener esta cercanía durante toda la vida? [...] Tomé todas esas fotografías para mí mismo como una forma de enfrentarme a la muerte. Jean Cocteau comentó una vez: “La fotografía es la única manera de matar a la muerte”. Después de todo, la memoria es precisamente eso, una manera de hacer que un momento se vuelva permanente.”⁶¹

Esta obra, que le sirve al fotógrafo para retener aquellos recuerdos que con el paso de los años se van diluyendo en nuestra memoria, permitiéndole recordar de este modo cualquier mínimo detalle sobre ellas, también podría constituir, según Pedro Meyer, no sólo un homenaje a nuestros seres más queridos, sino también un acto de egoísmo, ya que nos sirve para atesorar aquellos momentos que no volverán.

Sobre la necesidad de filmar la enfermedad y muerte de los seres queridos, queremos hacer referencia también a la obra *The Passing*, “El tránsito” de Bill Viola⁶², de la que el autor nos habla en el documental *The Eye of the Heart*, “El ojo del corazón”.⁶³ En este documental, Viola nos habla de sus sentimientos y emociones con respecto a sus obras. En

61 Palabras extraídas del documental *Fotografía para recordar*. En la página personal del fotógrafo Pedro Meyer [en línea]: <http://www.pedromeyer.com/galleries/i-photograph/obra.html> [Fecha de consulta: 10 Febrero 2010]

62 VIOLA, Bill, *The passing* 1991 54 minutos. [en línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=7vHtK-DoKB8> [Fecha de consulta: 10 Junio 2015]

63 KIDEL, Mark. *Bill Viola The eye of the heart*. BBC (Reino Unido) 2003



este caso hablaremos de la importancia que tuvo para él, en el momento en el que su madre sufrió un aneurisma cerebral, poder documentar estos momentos tan duros.

“Una de las cosas más duras que he hecho fue grabar a mi madre en su lecho de muerte. Mi madre sufrió un aneurisma cerebral mientras dormía. Tres horas más tarde entró en coma y no volvió a recuperar la consciencia. Supongo que sentí que necesitaba utilizar la única cosa que me ha dado seguridad en esta vida y que me ha hecho sentir que poseo algo de control sobre mi vida desde que era joven es el vídeo. Por eso les pedí a mi padre y a mi hermano, que estaban allí, permiso para grabar a mamá. Y entonces, un mes y medio después, recibí una llamada de la televisión alemana para la que llevaba trabajando en un proyecto desde hacía dos años. Yo tenía el típico bloqueo del escrito pero ellos querían que les devolviera el dinero o que terminara el programa. Fue algo terrible. Yo había cancelado algunos proyectos y me había tomado cuatro o cinco meses para llorar la muerte de mi madre. Pero tuve que volver a la mesa de montaje y ponerme a trabajar. Cuando estaba en el estudio decidí utilizar algunos de mis vídeos caseros, algo que no había hecho nunca, porque quería volver a ver a mi madre. Me recuerdo sentado allí, mirando las imágenes así. Entreviéndolas, más que viéndolas. Entonces me di cuenta de que estaba haciendo una película sobre su fallecimiento, sobre la vida, el nacimiento y la muerte, y que todo estaba centrado en el desierto, toda esta gran cantidad de grabación que tenía. Así hice “The Passing” muy rápidamente, fueron tres semanas de trabajo muy intenso.”

Estamos ante un documental en el que la muerte y la vida se dan la mano, y el agua es el elemento conciliador de estos dos estados inevitables. Viola nos hace sentir que estamos dentro de su obra, partícipes de esta representación autobiográfica. Su madre, su hijo y él en medio, entre el nacimiento y la muerte, está el sueño y el agua. Podemos sentir perfectamente la sensación de angustia, de falta de aire, la pérdida, la muerte.



FIG. 170 Bill Viola: *The Passing* (1991)
Imágenes del documental.

Al año siguiente, en 1992, Viola realizó *Heaven and Earth* (Cielo y Tierra). Esta obra está compuesta por dos monitores cara a cara, uno encima de otro. Arriba está la cara de su madre en su lecho de muerte y abajo su hijo que nació casi nueve meses después de la muerte de su madre. Los cristales de los monitores se reflejan el uno en el otro, así en la cara de su hijo que abre los ojos por primera vez, se refleja la cara de la madre de Viola. Parece que la muerte de su madre da paso a la vida de su hijo, y que Viola los pone juntos para que puedan conocerse.

Posteriormente, en *Nantes Triptych* (1992) también tomó la imagen de su madre en su lecho de muerte, esta vez en contraste con el parto de una amiga suya. Creó un tríptico poniendo en el panel de la izquierda a su amiga dando a luz, en el centro a un hombre flotando en el agua, y a la derecha de nuevo a su madre en el lecho de muerte.



FIG. 171 Bill Viola: *Nantes Triptych* (1992)

En el documental *The Eye of the Heart*, Viola habla también de esta obra y de lo que para él suponen estas experiencias vitales y cómo él se sintió ante ellas:

“Sentí que eran las grandes experiencias universales. Son las experiencias personales más íntimas y la cámara representa la invasión de la intimidad y es el elemento que genera la tensión. Pero también considero a la cámara como un ojo abierto. Parte de la práctica y del entrenamiento espiritual consiste en re-enseñarte a ver. Este tío de aquí [señala la cabeza] realiza todos los juicios sobre lo que estás vien-

do, pero tú estás experimentando el mundo y la imagen en su forma pura. En su forma abierta.”

En ambas obras, realizadas en blanco y negro, Meyer y Viola nos acercan a la vida y la muerte, nos hacen partícipes de las sensaciones y el dolor que esta gran pérdida significa en su nuestra existencia. Igualmente ocurre con la obra fotográfica de la artista japonesa Miyako Ishiuchi⁶⁴ (Japón, 1947), quien después de perder a su madre en el año 2000, comenzó a realizar fotografías de su ropa y sus objetos personales: pintalabios, perfumes, etc. Ella decidió fotografiar antiguas posesiones de su madre con el fin de intentar procesar mejor su muerte. Los objetos documentados cuentan la historia de una mujer que tuvo que luchar en la vida. Después de que su marido fuese reportado en la Segunda Guerra Mundial, ella se tuvo que ganar la vida como conductora de camiones. Después de quedarse embarazada de otro hombre, su primer marido reapareció. Se divorció una semana antes de que naciera su hija, Miyako. Con la serie de fotografías *Mother's 2000-2005*, Ishiuchi quería crear “un punto de contacto entre el presente y el pasado”

Estos artistas nos sumergen en ese dolor irremediable que es el deterioro, la despedida y la inevitable pérdida de nuestros padres.

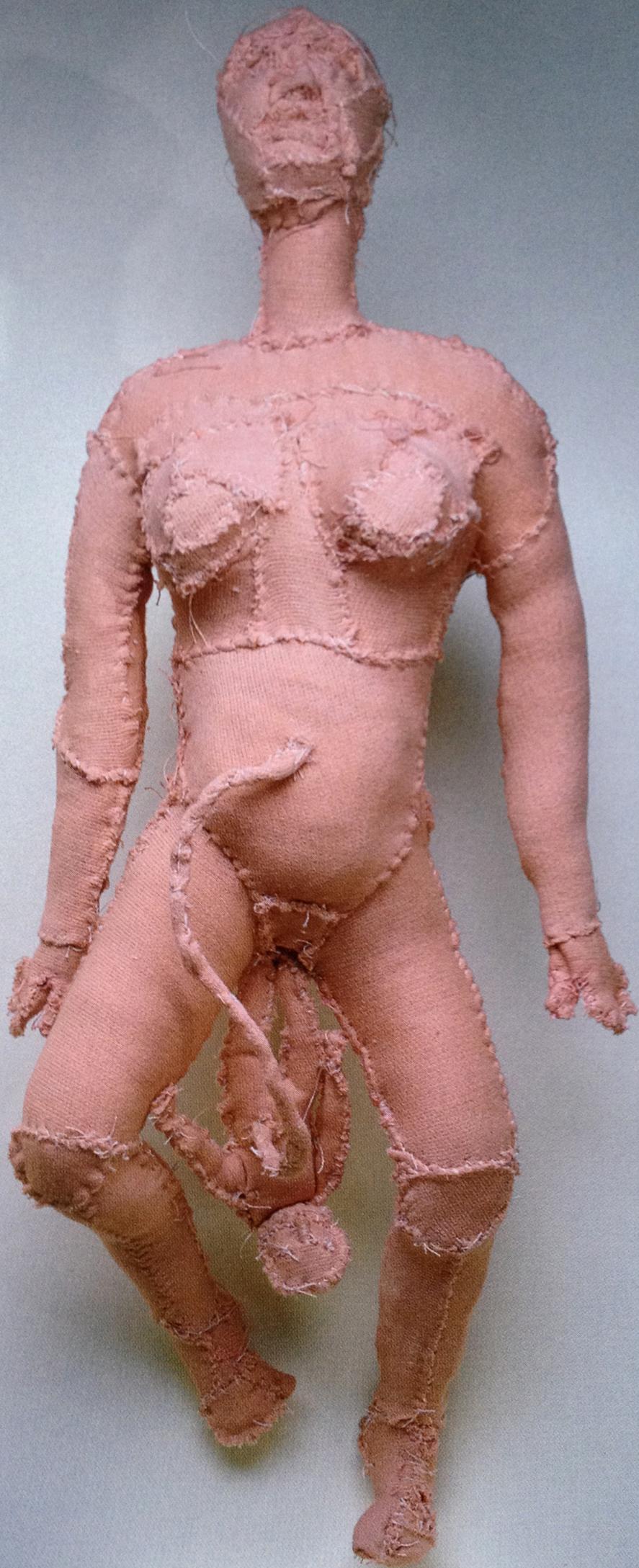
A modo de reflexión, podemos apuntar la importancia que tiene, en la sociedad en la que vivimos, la belleza en contraposición con la fealdad, lo visible, lo tolerable, frente a lo que se oculta o no se quiere ver. La realidad digitalizada, que no envejece, no se pudre, no se corrompe, y siempre aparece impoluta y perfecta, perpetuando los cánones establecidos, en contraste con los cuerpos mutilados, enfermos, doloridos, muertos, que nos presentan la evidencia del final de la vida, de la pérdida y la vejez.

64 Miyako Ishiuchi ha realizado la documentación fotográfica del vestuario de Frida Kahlo, encontrado en 2004 en el baño de la artista. Así como un documental: *The Legacy of Frida Kahlo*, dirigido por Tadasuke Kotani. Japón Enero 2015.



FIG. 172 Miyako Ishiuchi: *Mother* (2005)

FIG. 173 Figura siguiente: Louise Bourgeois: *Do Not Abandon Me (No me abandones)* (1999). Tela rosa e hilo 12,1 x 52,1 x 21,6 cm. Vitrina de acero inoxidable, vidrio y madera.



Capítulo 4

Hilando el duelo

“Una araña teje una tela sólida en las paredes de mi tráquea. Una congoja amarga. Camino encorbada.”
—Chantal Maillard ¹

“Yo soy mis imágenes.”
—Chantal Maillard ²

Para el poeta Juan Gelman, la poesía es un hilo que viene del fondo de los hilos que nadie ha podido cortar, ningún desastre natural, ningún desastre de la mano del hombre ha podido cortarlo jamás.

Tanto en poesía, como en arte, sabemos que no es fácil bucear en la vida hasta descubrir este hilo. En nuestra investigación sobre el autorretrato como canalizador del dolor, nos acercamos de manera continua a un autorretrato simbólico o metafórico, que se construye como forma de exorcizar el dolor, como forma de curación. En este recorrido me interesa especialmente analizar la obra de artistas que utilizan el hilo, el tejido y el bordado para realizar su obra, porque estas prácticas han sido una constante en mi familia, llegando a formar parte esencial de mi vida y mi obra plástica, como medio para la construcción de autorretratos simbólicos que me han servido de terapia.

Por ello comenzamos este capítulo con la cita de la poeta y filósofa Chantal Maillard. Sus palabras nos introducen en el universo del tejido, el hilo, la tela y el bordado como metáforas de una transformación más profunda.

El poder curativo que tiene el hecho de tejer o coser aparece como recurso en numerosos libros y películas, como una forma de crear vínculos y superar el duelo. Pero es algo que las mujeres han hecho de forma continuada desde tiempos inmemoriales, pasando de generación en generación sus conocimientos. En el mundo clásico encontramos ya continuas referencias al hecho de tejer como metáfora del tiempo y su relación con el mundo femenino (Penélope, Aracne, Helena, Andrómaca) y también en la literatura más reciente, como la protagonista del

1 MAILLARD, Chantal. *Husos, Notas al margen*. Valencia: Pre-Textos. 2006 p. 11

2 MAILLARD, Chantal. *Hilos*. Barcelona: Tusquets Editores. 2007 p. 43



FIG. 174 Faith Ringgold: *Tar Beach (Part I from the Woman on a Bridge series)*, 1988, 189,5 x 174 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York (Estados Unidos)

libro *Como agua para chocolate*, que al igual que Penélope, comienza a tejer una colcha cuando ella y su amado se prometen, y después de que finalmente éste se case con su hermana, continuará tejiendo como forma de combatir su duelo por la pérdida del ser amado.

“Decidió darle utilidad al estambre en lugar de desperdiciarlo y rabiósamente tejió y lloró y tejió, hasta que en la madrugada terminó la colcha y se la echó encima. De nada sirvió. Ni esa noche ni muchas otras mientras que vivió logró controlar el frío.”³

En el libro y película *How to Make an American Quilt*⁴ varias mujeres de diferentes edades se reúnen cada día para coser un quilt, y cada una de ellas va explicando la historia de su vida mientras cose, intentando a través de esta acción encontrar respuestas a sus conflictos.

Con el surgimiento del pensamiento feminista en los años 70, hubo una reivindicación del papel de la mujer, que se rebela contra las normas propiamente establecidas, pero será en los años 80 y 90 cuando se le dará un valor especial a las áreas tradicionalmente femeninas en el ám-

3 ESQUIVEL, Laura. *Como agua para chocolate*. Libro electrónico. Barcelona: Grijalbo. 2009 p. 30

4 OTTO, Whitney. *Coser y cantar*. Barcelona: Círculo de lectores 1996. También famoso por la película *Donde reside el amor* 1995, dirigida por Jocelyn Moorhouse.



bito artístico. Así, uno de los materiales que progresivamente se asocia con las reivindicaciones feministas va a ser el tejido, por su vinculación a la tradición cultural femenina que se quería restituir. Faith Ringgold utilizó telas para elaborar sus esculturas blandas. Poco después realizó sus célebres “cubrecamas con relato”, ayudada por su madre Willi Posey, diseñadora de modas, y de cuyas obras se realizó la exposición *Enredo deliberado* (1971) en la Universidad de California, que promovió estas técnicas señalando las tensiones tradicionales entre “artesanía” y “arte”. El reconocimiento de Magdalena Abakanowicz fue fruto de estas iniciativas. El gusto por el tejido llegó incluso a impulsar un movimiento conocido como Pattern and Decoration en el que participaban tanto hombres como mujeres.⁵

FIG. 175 Ejemplo de *yarn bombing* en las ramas de un árbol.

Recientemente observamos una tendencia a recuperar el tejer como elemento de socialización. Un ejemplo pueden ser los llamados *yarn bombings*, reuniones de gente dispuesta a tejer con el fin de envolver elementos urbanos tales como árboles, farolas, vallas, bancos... Las redes sociales han tenido un papel bastante relevante a la hora de facilitar el contacto entre personas interesadas en juntarse y llevar a cabo este tipo de actividades.

En este trabajo de investigación hemos considerado oportuno analizar en este apartado la obra de artistas que provienen del mundo del arte

5 MARTÍNEZ-Collado, Ana. *Tendenci@s. perspectivas femininas en el arte actual*. Murcia: Cendeac. 2005 p. 82

reconocidos internacionalmente, como Louise Bourgeois y Annette Messenger o Aldo Lanzini y artistas outsider como Judith Smith, Josefa Tolrà y Madge Gill, que si bien no son tan conocidos, consideramos que han producido una obra de gran relevancia, en relación al tema central de nuestra investigación, el autorretrato como canalizador del dolor, entendiendo el autorretrato en el sentido más abierto, como autorretrato simbólico o metafórico, como una proyección del yo, que proviene de lo más profundo de su ser, analizaremos desde ese yo como otro su manera de ver el mundo, desde unos ojos y sentimientos muy puros, poco condicionados, comprobando como la realización de estas obras les sirve como terapia.

4.1 Louise Bourgeois: pervivencia de Aracne

“No soy lo que digo, soy lo que hago.”⁶
—Louise Bourgeois

“Las madejas de lana son un refugio acogedor, como una red o un capullo. El gusano saca la seda de su boca, construye su capullo y cuando lo termina, muere. La creación del capullo ha llevado al animal a su extenuación. Yo soy el capullo. No tengo ego. Soy mi obra.”⁷

“Siempre he sentido fascinación por la aguja, por el poder mágico de la aguja. La aguja se utiliza para reparar el daño. Es una reivindicación del perdón.”⁸

Si pensamos en autorretrato, en obra autobiográfica relacionada con el tejido, nos viene a la cabeza irremediamente la obra de Louise Bourgeois, porque a través de sus diarios y de su obra, siempre ha afirmado que creaba para poder expresar y sacar sus demonios, para exorcizar sus traumas.

Comenzó a psicoanalizarse en 1952, cuando muere su padre, y recordemos que para Freud, la muerte del padre despierta un sentimiento de desarraigo en la vida de todo sujeto. Bourgeois nos muestra “la herida”, desde un claro compromiso consigo misma, sacando a la luz conflictos reprimidos como una forma de terapia. Y esto nos conduce al tema

6 Transcripción original inglés. Traducción propia: “I’m not what i say, I’m what I do” FINCH, Nigel (dir.) Louise Bourgeois. No Trespassing (excerpt)[en línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=107VHAIQFRQ> [Fecha de consulta: 17 Junio 2015]

7 BOURGEOIS, Louise. *Dstrucción del padre/reconstrucción del padre*. Madrid: Síntesis. 2002 p.100

8 V.V. A.A. *Mujeres Artistas de los siglos XX y XXI*. Colonia: Taschen, 2002 p. 63



FIG. 176 Louise Bourgeois: *Maman* (1996)



FIG. 177 Louise Bourgeois

clave de este proyecto de investigación y a la idea de que el arte es una terapia efectiva.

Bourgeois utilizó la araña para representar a su madre. Para ella, la araña era protectora, a la vez que depredadora, y es por esto por lo que consideramos que su trabajo es clave en nuestra investigación, centrandó nuestra atención para este capítulo en la obra en la que habla de la madre.

Si bien en la primera época de su producción artística Bourgeois hablaba de la destrucción del padre, al final de su vida dedicó su obra a la maternidad, aunque de una manera muy diferente a lo que estamos acostumbrados. Utilizó vestidos y telas para crear un homenaje a su madre, a los tapices y a todo lo que aprendió con su familia, ya que su interés en el tejido vendrá dado por la tradición familiar de la tienda de tapices que tenía su abuela, que posteriormente heredó su madre y que finalmente llevaría el nombre de su padre. El hecho de que en su familia los tapices fueran el modo de vida y ella lo viviera desde pequeña, influyó positivamente en su manera de trabajar.

“La Araña es una oda a mi madre. Ella era mi mejor amiga. Como una araña, mi madre era tejedora. Mi familia estaba en el negocio de restauración de tapices, y mi madre estaba a cargo del taller. Igual que las arañas, mi madre era muy astuta. Las arañas son presencias agra-

dables que comen mosquitos. Sabemos que los mosquitos esparcen enfermedades y por lo tanto, no son bienvenidos. Entonces, las arañas son proactivas y de mucha ayuda, justo como lo era mi madre.”⁹

De toda la obra de Louise Bourgeois, en este capítulo centraremos nuestra atención por un lado en *Maman* (1996), una araña de enormes dimensiones, que nos hace pensar en el mito de Aracne,¹⁰ y por otro lado nos fijaremos en sus diferentes obras en las que utiliza telas, tapices y bordados que cosidos van formando diferentes esculturas en relación con el cuerpo.

La araña, representada muchas veces en dibujos y esculturas, contiene una referencia directa a la figura materna. Bourgeois rechazó las representaciones de la maternidad tradicional, utilizando simbólicamente la araña como una protectora poderosa que se alimenta de insectos, y que representa una madre protectora a la vez que depredadora, reflejando los dos aspectos, que definen la relación con la madre. Según Juan Vicente Aliaga, “es la imagen de la razón, de la fortaleza, de la protección, es una Ariadna con cuerpo de araña, amable y atenta, desprovista de la carga devoradora y negativa que le dieron algunos surrealistas.”¹¹

“(…) Se veía a si misma como una araña, pues creía que la escultura se trata del cuerpo y la araña fabrica su red y su mundo a partir de

9 Declaraciones que figuraban en el cartel que acompaña a la primera exposición de la escultura *Maman* en la Tate Modern de Londres, en 2000. Citado en: V.V.A.A. Louise Bourgeois. “HONNI soit QUI mal y pense”. Madrid: La casa encendida. 2012. Gaillard, Fraçoise. Retrato de la artista como araña. p. 53

10 “Aracne fue también víctima de los airados celos de Minerva. Aracne, famosa obrera de la ciudad de Colofón, trabajaba con tanta pericia en las labores de bordado que de todas las partes aflúan curiosos para extasiarse antes sus primores. Este coro unánime de alabanzas le inspiró tal vanidad que llegó a desafiar a la misma diosa, invitándola a que demostrara, si podía, mayor suma de méritos. El desafío fue aceptado: pusieron una y otra a la obra. El trabajo de Minerva resultó sin duda muy perfecto, pero el de Aracne no le quedaba en zaga. Sobre la tela había ésta representado a Europa arrebatada por Júpiter transformado en toro, Asteria forcejeando contra el mismo dios metamorfoseado en águila, Leda, de la que aquél se hacía amar tomando la forma de cisne, Alcmene, a la que engañaba usurpando los rasgos de la fisonomía de Anfitrión. También se podía ver al rey de los dioses cómo se introducía en la Torre de Dánae en forma de lluvia de oro, tornarse llama viva junto a Egina, y rendir el corazón indiferente de Mnemósine, vistiéndose de pastor. El dibujo era tan perfecto y las figuras quedaban tan vivamente ejecutadas, que Minerva, no pudiendo descubrir en él defecto alguno, hizo pedazos el hermoso trabajo en el que quedaban tan magistralmente representadas las locas aventuras de Aracne, que llena de desesperación se ahorcó. Movida la diosa a compasión, sostúvola en los aires para que no acabara de estrangularse y la transformó en araña. Bajo esta nueva forma, Aracne conserva aún su pasión por hilar y tejer la tela.” HUMBERT, J. *Mitología griega y Romana*. Barcelona: Gustavo Gili. 1993, p. 43.

11 ALARIO Trigueros, Maria Teresa. *Arte y feminismo*. Donostia-San Sebastian: Editorial Nerea. 2008 p. 42



FIG. 178 Louise Bourgeois: *Juntos* (2005)



FIG. 179 Louise Bourgeois: *Mujer Casa* (2008)



FIG. 180 Louise Bourgeois: *Sin título* (2004)

su propio cuerpo. (...) Creo que su arte trata sobre su vida. Como dijo estaba interesada en el mundo de las emociones, no tanto así en el de los conceptos. (...) Creo que esta muestra es un retrato de su vida, un retrato de su relación con otras personas y cómo estas personas la hacían sentir. (...) Esa es la belleza de su obra, ella es capaz de, aún siendo tan autobiográfica y tan específica de su vida, trabajar con emociones que son tan universales, que es atractiva para todo el mundo.”¹²

Las grandes piezas, realizadas a lo largo de la década de 1990 y que llevan el título genérico de *Spider*, constituyen refugios, espacios de protección en los que se pone de manifiesto una concepción arquitectónica de la escultura. Pero estas enormes arañas-madre provocan a la vez una sensación inquietante, por la que ofrecen una doble faz, una ambivalencia que, por otra parte, es característica de toda la obra de esta artista.¹³

Como hemos mencionado anteriormente, no fué hasta los 84 años cuando Louise Bourgeois comenzó a realizar las series de trabajos utilizando tela.

“Un día me dijo, ve arriba y tráeme toda mi ropa, mis sábanas, mis toallas, quiero toda mi ropa. Así que sacamos todo del armario y ese fue el material con el que produjo toda esta obra.”¹⁴

En relación con la obra de la última época de Louise Bourgeois, en las que utiliza la tela cosida, y aunque no se trata de autorretratos y no tenemos constancia de que Bourgeois conociera su trabajo, nos ha parecido interesante hacer referencia a las piezas realizadas por una matrona francesa del siglo XVIII, Angélique Marguerite Le Boursier Du Coudray, nacida en 1712, que al acabar sus estudios, y ver la ignorancia sobre el cuerpo femenino que tenían doctores, parteras y cirujanos, y los errores que se practicaban en los partos, decidió dar cursos gratuitos para que cambiara la manera de conocer el cuerpo de la mujer. Para ello, creó cientos de muñecos que simulaban el cuerpo de la madre, así como el del bebé y la placenta. De esta manera, mujeres, médicos, matronas y estudiantes verían claramente qué pasaba durante el parto. Se dedicó a viajar por Francia dando cursos gratuitos para enseñar con

12 Vídeo original en inglés y español, con subtítulos en español. *Louise Bourgeois-Petite Maman* 28/Noviembre/2013-2 Marzo/2014 Museo del Palacio de Bellas Artes de México [en línea]: https://www.youtube.com/watch?v=tcOvGBj_VKU [Fecha de consulta 4 de Mayo 2014]

13 ALARIO Trigueros, Maria Teresa. *Arte y feminismo*. Donostia-San Sebastian: Editorial Nerea. 2008 p. 42

14 Vídeo en Inglés y español con subtítulos en español. Palabras de Jerry Gorovoy. Presidente Louise Bourgeois Studio - *Louise Bourgeois-Petite Maman*. Exposición del Museo del Palacio de Bellas Artes de México durante Noviembre/2013-2 Marzo/2014 [en línea]: https://www.youtube.com/watch?v=tcOvGBj_VKU [Fecha de consulta 4 de mayo 2015]

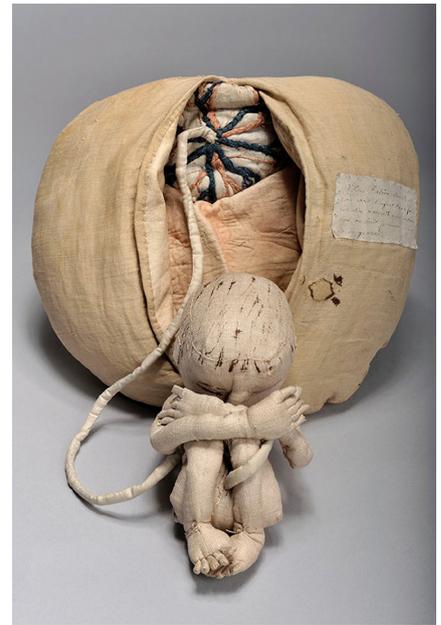


Fig. 181 Angélique Marguerite Le Boursier Du Coudray

estos muñecos hechos de mimbre, tejido, cuero, relleno y esponjas, el procedimiento del parto y, de este modo, reducir la mortalidad infantil y de las madres de la época.

El modelo anatómico creado por du Coudray se llamaba *La Máquina*. Simulaba con muchísimo detalle todo el proceso del parto. El bebé tenía boca y lengua, y su cara y el pelo estaban dibujados con tinta. Asimismo también había creado el prototipo de un embarazo gemelar, y los ovarios y el útero, órgano de reproducción femenina. En él podemos observar los órganos perfectamente representados.¹⁵

¹⁵ Pero su trabajo no solo queda aquí. También publicó un libro de texto de obstetricia, *Abrégé de l'art des accouchements*, que se convirtió en manual de base de muchísimos libros de partería. Pionera, adelantada para su época, creyente en la ciencia y en la enseñanza, el conocimiento de Angélique du Coudray llegó a más de 4.000 mujeres de las zonas menos favorecidas de Francia, en una época en la que pocos dirían que objetos tan comunes como el algodón, el cuero y la tinta se convertirían en los mejores aliados del vientre materno para luchar contra la muerte de la madre y del bebé en el parto. Para más información, consultar: RATTNER, Nina. *The King's Midwife: A History and Mystery of Madame du Coudray*. Berkeley, Calif: University of California Press, 1998. [en línea]: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft1g5004dk/> [Fecha de consulta 10 de julio 2015]



4.2 Dorothea Tanning: canapé para los días de lluvia

FIG. 182 Dorothea Tanning: *Chambre 202*

“...todo lo que se hace es autobiográfico. Sin embargo, uno de los objetivos de pintar era, para mi, escapar a mi biografía.”¹⁶

De toda la obra de Dorothea Tanning (Illinois, 1910 - Nueva York, 2012), en este capítulo hablaremos de *Chambre 202*.

En *Chambre 202*, los cuerpos de tela se agarran a las paredes, surgen de la chimenea, o se retuercen sobre la mesa, evocándonos la obra de Louise Bourgeois que acabamos de analizar, con sus mujeres y madres de tela, aunque en este caso las esculturas de Dorothea Tanning no tengan que ver con la maternidad. Al ver estos cuerpos descabezados relacionarse con el espacio de forma dramática, no nos deja sino pensar en una escena de amor frustrado, de gran dolor y desesperación o un

16 JOUFFROY, Alain. “Questions pour Dorothea Tanning” (marzo de 1974), Dorothea Tanning : oeuvres, París, Centre National d’Art Contemporain 1974, p.44 [cat.exp.] Citado en CHEVRIER, Jean-François. *Formas biográficas. Construcción y mitología individual*. Madrid: Siruela. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2013 p. 159



FIG. 183 Dorothea Tanning: *Nue couchée* (1969-70)



FIG. 184 Dorothea Tanning: *Canapé para tiempos de lluvia* (1970)

recuerdo de amantes que se revive dentro de la habitación. En este caso la mesa, el sillón y la chimenea, se han metamorfoseado y convertido en muebles que parecen sentir emociones, dejando ver sus extremidades humanas, que se van derramando y saliendo de las paredes.

Tanning nos enfrenta a una inquietante dramaturgia, desde una narrativa abierta, dejando que sea el espectador el que construya en base a sus vivencias la historia o historias que acontecen. Podríamos definir *Chambre 202* como una magnífica “falacia patética”, término acuñado por John Ruskin en *Modern Painters* (1856), para significar objetos naturales inanimados a los que se les atribuyen capacidades, sensaciones y emociones humanas. Algo que Ruskin consideraba como un fallo artístico, y que sin embargo es valorado positivamente por la mayoría de los críticos, como una manera especialmente humana de entender el mundo, que sin duda tiene un papel muy importante para el arte y la literatura, ya que sin la atribución de sentimientos o rasgos humanizantes a la naturaleza o a los objetos, eliminaríamos prácticamente toda la

poesía romántica, y gran parte de las imágenes más emblemáticas de la obra de Shakespeare.

Dorothea Tanning comenzará a realizar esculturas blandas a partir de 1969, después de una experiencia estética que le mostró el camino que debía seguir a partir de entonces. En sus memorias, tituladas *Between Lives*, cuenta cómo surgió la idea de sus esculturas:

“Una húmeda noche de París, en 1969, en un ambiente de regresión melancólica, me senté en La maison de la Radio para oír un concierto de Karlheinz Stockhausen, los *Himnos*. Una música que me abstraigo de los pensamientos negativos en que me hallaba sumida, y que, increíblemente, me mostró con claridad el camino a seguir. Vi que los sonidos sobrenaturales de los *Himnos* hilaban con las formas terrenales; tuve sensaciones incluso orgánicas de lo que iba a hacer, de lo que tenía que hacer con telas y lanas; lo vi todo con tanta claridad que los materiales se convertían en esculturas vivientes, como si su esperanza de vida fuera idéntica a la nuestra. No importaba la fugacidad; no importaba la fragilidad; no importaba mi complacencia, por mucho que fuese yo la creadora que sobreviviera a su obra. De repente me sentí contenida y fuerte por igual cuando miré a mi alrededor porque nadie sabía qué pasaba dentro de mí. Me había abstraído incluso de la música de los *Himnos*. Sólo cuando acabó el concierto y todo el mundo se puso de pie volví a ser consciente de dónde estaba. Entonces sentí esa fundamentación poderosa de la forma que prefigura las obras que aún no se han hecho. Aquello fue la génesis de lo que serían cinco años ininterrumpidos de actividad escultórica. Sola en mi estudio de Seillans, me dediqué a un trabajo que hasta entonces no me había sido familiar; un trabajo sin lienzos, sin pinturas. Pero aquella lana cardada y un sinfín de sensuales longitudes de *tweed*, con sus correspondientes tala y corte rasgado, me proporcionaron una emoción de naturaleza muy cercana a la lujuria. Una lujuria que operaba por su cuenta y riesgo.”¹⁷

En la exposición de 1974, el espacio de *Chambre 202* constituía una habitación ficticia, una escenografía en la que el visitante podía penetrar e intentar construir su propia dramaturgia. Dos elementos, *Table tragique [Mesa trágica]* y *Révélation ou la fin du mots [Revelación o final de las palabras]*, son reproducciones en el catálogo, sin el decorado. Otro objeto de la misma familia (pero que no fue incluido en *Chambre 202*), *Canapé par temps de pluie [Canapé para tiempos de lluvia]*, corresponde exactamente al relato de *Between Lives*.

Si bien el paso de la pintura al objeto procede de una intensa experiencia estética que marca un giro en la obra de Tanning, las quimeras, las formas híbridas, los cuerpos enredados poblaban ya su pintura desde

17 TANNING, Dorothea. *Between Lives. An Artis and Her World*, Nueva York: Norton, 2001, pp 281-282 Citado en : CHEVRIER, Jean-François. *Formas biográficas. Construcción y mitología individual*. Madrid: Siruela. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 2013 p. 160

finales de los años cincuenta. Podríamos decir que las figuras han salido del cuadro, han tomado cuerpo. Así, Tanning observó a propósito del *Canapé par temps de pluie*:

“Estas piezas, terribles en tanto que nada convencionales, suponían fundamentalmente un reto para mí, una apuesta que hice contra mí misma, dispuesta y poderosa como me sentía para dar una vida realmente física a un montón de tejidos de lana y relleno. Ahora, cuando observamos como ¿triumfante?, ¿paroxística?, ¿desesperada?, su urdimbre física, incluso parece inseguro que los materiales sean sólo herramientas, e inseguro también que lo inerte sea realmente inerte, no puedo sino convenir en que la vida es algo más que cuanto la aparenta, pese a lo cual sigues teniendo por encima de todo una certeza: que al igual que a usted y yo y todos los demás, el *Canapé pour temps de pluie* no vivirá por los siglos de los siglos. No obstante, ¿cómo podemos cuidarlo?”¹⁸

La función de los muebles que representa aparece también cuestionada: la fragilidad se adueña de elementos domésticos que fueron ideados para sostenerla. Estas no son obras amables pese a esa blandura, estos híbridos son símbolos de violencia; hay violencia en el contacto de los cuerpos estrellados contra la pared de la *Habitación 202*, la hay en las mutilaciones sugeridas, y en cómo afronta Dorothea Tanning lo efímero de estos, sus objetos: como un modo antinatural de sobrevivir a la herencia.¹⁹

4.3 Annette Messenger: las quimeras de mi cuerpo

“Ser artista significa curar continuamente las propias heridas y, simultáneamente, abrirlas de nuevo en el mismo proceso.”²⁰

—Annette Messenger

Estas palabras de Annette Messenger describen perfectamente qué significa para el artista el acto de crear, y cuando hablamos del hilo, de tejer y de coser, podemos apreciar más claramente esta metáfora de

18 TANNING, Dorothea: *Birthday and Beyond*. Exhibition brochure. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2000. Citado en : CHEVRIER, Jean-François. *Formas biográficas. Construcción y mitología individual*. Madrid: Siruela. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 2013 p. 162

19 REYES, María. *Las esculturas blandas de Dorothea Tanning*. Museo Reina Sofía [En línea] <https://www.room-digital.com/las-esculturas-blandas-de-dorothea-tanning-museo-reina-sofia/> [Fecha de consulta 13 julio de 2015]

20 V.V. A.A. *Mujeres Artistas de los siglos XX y XXI*. Colonia: Taschen, 2002 p, 357



FIG. 185 Annette Messenger

abrir heridas y curarlas. Para ello la aguja, como dice Bourgeois, será una herramienta imprescindible. La obra de Messenger es muy versátil, ya que utiliza diversos materiales para su realización, sobre todo del ámbito cotidiano.

Aunque no se declara feminista, a partir de 1970 su trabajo puede interpretarse como una reivindicación, en la que se cuestiona la identidad de la mujer y las diferencias con el hombre. En su serie *Mes jalousies* (*Mis celos*, 1972) pinta encima de fotografías de bellas mujeres arrugas, dientes negros y berrugas. Ella explicó al respecto:

“La idea básica era poner juntos todos esos pequeños sueños, vanidades e ideas fijas en un único y mismo nivel, para enfatizar el llamado campo “femenino”, subestimado e inapreciado: bonitas acuarelas, anotaciones en una agenda, recortes de revistas.”²¹

Posteriormente desarrolla el mismo tema, pero realizando dibujos sobre la piel y haciendo fotografías de ello.

En su obra *Voluntary tortures* (1972) presenta fotografías sacadas de recortes de revistas, con mujeres depilándose, poniéndose máscarillas, en definitiva, poniéndose “más bellas” con distintos tratamientos de belleza. En ellas critica la presión social por la belleza femenina.



FIG. 18 Anne de Messenger: *Voluntary Tortures* (1972)

21 V.V. A.A. *Mujeres Artistas de los siglos XX y XXI*. Colonia: Taschen, 2002 p. 354



FIG. 187 Annette Messager: *How My Friends Would do my Portrait* (1971-73)

Aparte de esta denuncia a los diferentes estereotipos femeninos, en esta época de su obra también hace una búsqueda de su identidad a través de diferentes trabajos. Experimenta con distintos alter ego como la Annette Messager Falsificadora, Artista, Mujer Práctica, Coleccionista, por poner algunos ejemplos. En esta época crea sesenta *Collection Album*, formados por dibujos, instalaciones y pequeños cuadernos llenos de fotografías, recortes de periódicos, cosas cosidas, y notas que va “categorizando” por tema. En ellas va mezclando distintas fotografías, algunas hechas por ella misma. En esta búsqueda intenta constuir su personalidad, haciendo una gran indagación sobre quién es y los diferentes personajes de los que se compone. Como en *Collection to find my best signature, Collection Album n°24* (1972), en la que a través de su firma hace una indagación sobre sí misma, en su búsqueda se plantea cómo nuestra firma puede ser otra de las formas de expresión de uno mismo, una pequeña carta de presentación con la que nos verán los demás.

En *How My Friends Would do my Portrait* (1971-1973), compuesta por alrededor de cincuenta y cinco fotografías y sesenta y dos dibujos, nos presenta una serie de autorretratos dibujados con bolígrafo, en su mayoría realizados sobre papel cuadriculado arrancado de libretas con espiral.



También aparecen otros sobre papel blanco. Con estos dibujos crea una composición y alrededor, bordeándolos, pone pequeñas fotografías en blanco y negro. En esta obra se plantea cómo nos intentamos inventar a nosotros mismos. También se plantea cómo la ven los demás, y a través de esta reflexión crea esta serie de autorretratos. Se pone en el lugar del otro a través de ella misma.

FIG. 188 Annette Messager: *Mes ouvrages de broderies* (1988)

A partir de los años 80 comienza a realizar obra en la que utiliza lana, deshaciendo prendas de punto. Nos interesa hablar de ella ya que en sus obras utiliza la tela, el hilo, muñecos, objetos cotidianos con los que crea instalaciones mezclados con fotografías de distintas partes del cuerpo, dando una gran sensación de desmembración.

Desde pequeña estuvo muy influenciada por su padre, arquitecto, quien la acercó al arte. La propia artista reconoce la influencia que tuvo en su obra conocer a Dubuffet:

“Desde una temprana edad mi padre me introdujo en el trabajo de Dubuffet, quien tenía una casa de campo no lejos de la nuestra. Solía verlo de tanto en cuanto, y dejó una gran impresión en mí. Es más, mis padres se subscribieron a *l’Oeil*,²² una revista que me aterrizaba porque yo pensaba que era completamente devota al interior del ojo, y de cómo el ojo funcionaba.”²³

También tenemos constancia de que quedó muy impresionada por una exposición de la *Collection de l’Art Brut* de Dubuffet que se expuso en 1967 en el Musée de Arts Décoratifs de París. Después de ver esta exposición se le ocurrió la idea de robar una colección de fascículos de *L’Art Brut* y poder leerlos y vivir con ellos.²⁴ Para ella el descubrimiento del Art Brut será determinante en su obra. Según reconoce, en su obra *Mes Ouvrages* (*Mis obras*, 1987) prevalece la influencia de artistas como Jeanne Tripiet, Augustine Lesage y Adölf Wolffi. En esa obra, a través de palabras escritas sobre la pared, se crean distintas formas como triángulos, lunas, cruces y círculos, que ayudan a relacionar diferentes fotografías en blanco y negro de partes desmembradas de la cara. Esta obra, vista desde lejos, nos puede hacer pensar en un bordado, como si las palabras se hubiesen convertido en hilo que va relacionando las diferentes imágenes y que la línea simula el hilo.

Message es conocida por sus instalaciones, que incluyen fotografías, hilos, dibujos, taxidermia de animales... Message afirma que la taxidermia es como la fotografía, ya que congela al animal para poder verlo en momento real.

“Ahora veo definitivamente que la taxidermia y la fotografía se basan en los mismos motivos. La taxidermia consiste en fijar el vuelo de un pájaro o congelar la posición de un león devorando a su presa. La

22 Revista francesa de arte mensual creada en enero de 1955 por Rosamond Bernier.

Actualmente editada por ediciones Artclair. *l’Oeil* cuenta con más de quinientos números.

23 Traducción propia. Texto original en inglés: “At a very early age my father introduced me to the work of Dubuffet, who owned a house in the country not far from ours, so I used to see him from time to time, and he left a strong impression on me. Furthermore, my parents subscribed to *l’Oeil*, a magazine which terrified me because I thought I was completely devoted to the inside of the eye, and the way the eye works” THOMAS, Cyril. *My 197’s A Biography of Annette Messager by Cyril Thomas and Annette Messager*. Citado en: V.V. A.A. Annette Messager. *The messagers*. Paris: Editions du Centre Pompidou. 2007 p 169

24 V.V.A.A. *Visiones paralelas. Artistas modernos y arte marginal*. Madrid: Museo de arte Reina Sofía. 1993 p. 219

fotografía detiene el movimiento de la misma forma, fija la vida, la congela.”²⁵

El cuerpo humano es una constante en la obra de Messenger, desde las fotografías en blanco y negro de partes del cuerpo que realiza en *Mes Trophées* (1986-1988), sobre las que dibuja, hasta *My Wishes*, en la que trabaja con fotografías de partes del cuerpo separadas que cuelga de hilos como si fueran exvotos. También en *My Wishes with Penetration 1994*, en la que unirá ambas obras. En su obra *Chimaeras 1982-1984* crea un mundo fantástico utilizando animales como serpientes, arañas, pájaros, dragones, en los que aparecen también fracciones de la figura humana. De esta obra destacamos lo que dice sobre la araña, así como de la identidad buscada eternamente:

“Cuando llegué a Malakoff, estaba fascinada por las arañas que vivían en mi jardín. A medida que superé mi fobia, empecé a fotografiarlas y a interesarme por ellas. Las arañas hembras son parecidas a las mantis religiosas: después del apareamiento, el macho, sin vida, no puede hacer nada más, está totalmente agotado. Observé las redes de la araña, y sus posiciones. Por la mañana me quedé sorprendida, sobre todo, por las gotas de rocío, como pequeñas perlas que trazan los contornos de sus telas, y mostrando su variedad, de una manera muy mágica... Arañas: monstruos y ángeles... La pintura corre sobre la fotografía, las arañas se extienden sobre las paredes, los ojos lloran, los órganos sexuales gotean, las mandíbulas abiertas, las cosas están supurando en todas partes, lo hago en mi boca, lo hago en mi mano, lo hago en otros lugares, no hace falta decir que el cuchillo es fatal, el encuentro es deslumbrante, y la buena gente no son desagradables, pero el amor es sólo un desastre, y las imágenes dislocadas sólo un popurrí de instantáneas.”²⁶

25 V.V. A.A. *Mujeres Artistas de los siglos XX y XXI*. Colonia: Taschen, 2002 p. 359

26 Texto original en inglés. Traducción propia. “When I arrived in Malakoff, I was fascinated by the spiders living in my garden. As I got over my phobia, I started to take photographs of them, and to become interested in them. Female spiders are quite like praying mantises: after mating, the man is lifeless, he can't do anything more, he's totally exhausted. I observed the spider's webs, and their positions. In the morning I was amazed above all by the dewdrops, like tiny pearls tracing out the outlines in their webs, and showing their variety, in a quite magical way... Spiders, monster and angel... Paint runs over the photograph, spiders run over the walls, eyes weep, sexual organs drip, jaws open, things are oozing everywhere, I do it on my mouth, I do it on my hand, I do it in other places, needless to say the knife is fatal, the encounter is dazzling, and nice people aren't nasty, but love is just a shambles, and the dislocated images just a medley of snapshots.” V.V. A.A. *Annette Messager. The messengers*. Paris: Editions du Centre Pompidou. 2007 p. 313.



Fig. 189 Annette Messager: *Penetration* (1993-94)

Con respecto a *Chimaeras 1982-1984*, con estas palabras una vez más Messager evidencia lo autobiográfico de su obra, y la unión de uno mismo con los demás cuando se encuentra en pleno proceso creativo:

“Todos somos gente individual, cada uno de nosotros con nuestra patética pequeña identidad. He estado intentando hacer arte, no huir de mi misma sino más bien encontrar a otros en mi. (...) Tengo la sensación de estar en sintonía y en ósmosis con el mundo entero cuando consigo encontrar cosas en mi trabajo.”²⁷

Otra de las obra con relación al cuerpo que nos parece importante destacar es *Penetration* (1993-1994). En ella crea una serie de órganos que cuelga de la pared, en una sala a oscuras, recreando el interior del cuerpo humano. Mostrar los órganos de esta forma, separados y lejos cada uno del otro, hace que el espectador se sienta como si estuviera en el interior del cuerpo, pudiendo observar cada uno de los diferentes órganos vitales de los que formamos parte, como si de un viaje al interior del propio cuerpo se tratara. Crea una reflexión sobre la parte interna física de nosotros mismos de la que no siempre somos conscientes. Podemos plantearnos otra vez que estamos ante otra muestra de autorretrato, ya que en ella no deja de plantearse el autoconocimiento de uno mismo.

²⁷ Texto original inglés. Traducción propia. “(...) We’re all individual people, each one of us with our own pathetic little identity. I’ve been trying to make art, not to get away form myself but more to find others in myself (...)I get the feeling of being attuned to and in osmosis with the hole world when I manage to find things in my work...” Íbidem p.314



FIG. 190 Annette Messenger: *Inflated-Deflated* (2006)

También vemos referencias al estudio del propio cuerpo en *Inflated-Deflated* (2006), que consiste en aproximadamente treinta partes del cuerpo humano, internas y externas, mezcladas entre sí. Las piezas están realizadas con tela de paracaídas pintada. Agarradas en el suelo, se van inflando y desinflando lentamente. Messenger dice sobre esta obra: “Como el aliento que es el encuentro entre el interior y el exterior del cuerpo.”²⁸

Elisabeth Bronfen habla del cuerpo en la obra de Messenger, en relación con la mortalidad:

“Messenger utiliza sus medios para referirse explícitamente a la mortalidad del cuerpo cuya resurrección también pretende realizar: como agente de la muerte la fotografía transforma el cuerpo en una imagen congelada tanto como el mundo mata a las cosas que representa. Porque en ambos casos el medio de la representación -la imagen- la palabra- separada del cuerpo al que representa, significa implícitamente una época en la que permanecerá mientras su referente corporal real habrá muerto y se habrá descompuesto. Por lo tanto sus instalaciones destacan la pura materialidad de los cuerpos representados en precisamente el doble gesto de la reliquia. Están ausentes y presentes al mismo tiempo.”²⁹

28 Texto original en inglés. Traducción propia: “Like a breath that is the encounter between the inside and the outside of the body” *Íbidem* p. 584

29 Traducción propia. Texto original en inglés: “Messenger uses her media to explicitly refer to the mortality of the body whose resurrection she also seeks to perform: As an agent of death the photograph transforms the body into a frozen image much as the world kills the things it represents. For in both cases the medium of representation -the image-, the word-severed from the body it stands in for, implicitly signifies a time when it will remain while its actual body referent will have died and decomposed. Her installations thus emphasize the sheer materiality of the bodies represented in precisely the double gesture of the relic. They are absent and present at the same time” BRONFEN,

Fig. 191 Annette Messenger: *Mummy* (1989-90)



Al hablar de la mortalidad, sobre todo a la que se refiere a las partes del cuerpo como hemos visto anteriormente, es inevitable no pensar en *Mummy*, producido entre 1989 y 1990, trabajo sobre su madre, con fotografías en blanco y negro, acuarelas y dibujos, colgados de hilos, de técnica parecida a *Whishes*. Messenger habla de lo que supuso para ella la realización de esta obra:

“Mami estaba estrechamente vinculada a la serie de *Mis deseos*. Fue mi manera de mantener a mi madre viva, y hablar con ella. No era la primera vez que aparecía en mi trabajo (...)

Mami está todavía mirando sobre mi porque pronto seré vieja
Mami todavía mira sobre mi
Porque soy demasiado vieja
Mi pequeña madre, tu eres mi pequeña muerta
Mi muerte mi madre mi muerte mi madre mi muerte...

Para la obra *Mami* empecé a fotografiar su cara, su pie y sus manos. Esta serie transcribe nuestra historia privada con nuestros secretos... y las cosas que sólo yo sola puedo entender, pero a la misma vez esos trabajos describen una relación universal. Esta serie fue muy dura de hacer, psicológicamente, cada vez que veo estas hojas de contacto, me encuentro a mi misma, me veo a mi misma, haciéndome vieja a través de la imagen.”³⁰

No podemos dejar de pensar, después de leer estas palabras, en el dolor que supone la pérdida de su madre, como vimos en el capítulo anterior con la obra de Hanna Wilke, Pedro Meyer y Bill Viola. Y cómo la realización de *Mummy* hace que se sienta a su vez como una extensión de

Elisabeth. *Body Malaise*, Annette Messenger's *Anatomical Theatre*. En Parkett n° 59 año 2000, pag 18. Citado en: V.V. A.A. *Annette Messenger. The messengers*. Paris: Editions du Centre Pompidou. 2007 p. 255

30 Texto original en inglés. Traducción propia: “*Mummy* was very closely linked with the series *my Whishes*. It was my way of keeping my mother alive, and talking with her. That wasn't the first time she appeared in my work: my mother featured in the series *Serial* and she played herself in a video made by Michel Nuridsany; and for the film by Hans Peter Schwerfel, I hum:

“*Mummy's* still watches over me because soon I'll be old
Mummy still watches over me
Because I'm old

My little mother, you are my little dead one
My death my mother my death my mother my death...

For *Mummy* I started by photographing her face, her feet, and her hands. That series transcribes our private history with our secrets... and things that only I alone can understand, but at the same time those works describe a universal relationship. That series was very hard to make, psychologically, every time I looked at the contact sheets, I found myself, and saw my self, growing old through the image.” Íbidem p. 319



FIG. 192 Annette Messager: *Mummy. Story of Her Green Dress* (1990)

si misma, ya que se ve reflejada cual espejo que le presenta el paso del tiempo, la pérdida y la muerte.

En la serie *The Story of Dresses* (1990), enmarca una serie de vestidos, metidos en una urna, colgados o en el suelo. Como la propia Messager dice:

“La ropa es una nueva piel que eliges para ti; una pequeña ceremonia diaria que tienen que ver con la protección y ropas elegantes envolviendo nuestro cuerpo, fragmentándolo y velando lo mejor para desvelarlo. Nuestros vestidos cambian con los años, se vuelven más grandes, se oscurecen con el tiempo: al comienzo, la ropa de los niños en tonos pastel, luego el vestido de primera comunión, el vestido de novia, el vestido de maternidad, el traje de noche, y el traje de luto... *My dresses* siempre se muestran en vitrinas que son la mitad cristal, la mitad urna para princesas de cuentos de hadas y mitad ataúd. Deseo congelado ahora intocable”³¹

También hay uno dedicado a su madre, *Mummy and Story of Dresses*, en el que utiliza fragmentos de fotografías de ella, mezcladas con dibujos infantiles, tal y como hace en *Mummy*, pero en este caso aplicado a un vestido.

En su obra, aparentemente lúdica, infantil y colorida, se esconde un mundo lleno de pesadillas y sueños, al que Messager se enfrenta exorcisándolo a través de su trabajo.

4.4 Tracey Emin: secretos bordados

“Lo que ves es lo que soy.”
—Tracey Emin

En relación con las colchas de Faith Ringgold, y la gran tradición del patchwork, Tracey Emin (Croydon, Londres, 1963) ha utilizado su propia vida como punto de partida para su obra, que es puramente con-

31 Texto original en inglés. Traducción propia: “Clothes are a new skin that you choose for yourself; a little daily ceremony to do with protection and finery swathing our body, fragmenting it and veiling it the better to unveil it. Our clothes change with age, they get bigger, and they grow darker with time: at the outset, child’s dresses in watercolour hues, then the first communion dress, the wedding dress, the maternity dress, the evening dress, and the dress for mourning... *My dresses* are always shown in display cases that are half glass chest-type for sleeping fairy-tailed princesses, and half coffin. Frozen desire now untouchable.” V.V. A.A. Annette Messager. *The messengers*. Paris: Editions du Centre Pompidou. 2007 p. 469



FIG. 193 Tracey Emin: Colchas (Varias fechas)

fesional. Con una vida llena de sucesos difíciles de asimilar (su padre los abandonó en un momento malo económicamente, fue violada a los trece años, abortó dos veces), ha utilizado su obra como forma de exorcizar su dolor.

“Las obras de Tracey Emin se sitúan en el borde afilado de la vida: las piezas en las que ella se desnuda emocionalmente se originan tras una catarsis personal, movidas por una particular honestidad, y mostrarlas al público supone dolor y vergüenza. Y su intensidad es tal que a menudo transmiten vergüenza al espectador.”³²

La utilización de la propia vida y situación personal, son distintas formas de trabajar en la obra que tiene que ver con uno mismo, con lo autobiográfico y por consecuencia con el autorretrato psicológico o sub-

32 SAN MARTIN, Francisco Javier. Tracey Emin. Un Alma. Te olvidaste de besarme el alma. Tracey Emin. Revista Arte y Parte. Diciembre- Enero 2009 [en línea]: <http://linea-e.com/2009/tracey-emin-20-anos> [Fecha de consulta 13 de septiembre 2015]



FIG. 194 Tracey Emin: *Everyone I Have Ever Slept With 1963-95*. Exterior.



FIG. 196 Tracey Emin: *Everyone I Have Ever Slept With 1963-95*. Interior



FIG. 197 Tracey Emin: *Hate and Power Can be a Terrible Thing* (2004)

jetivo. Emin muestra al espectador la parte más descarnada de su vida y éste se puede sentir como si estuviera leyendo su diario a escondidas:

“Estoy jodida, 35 años y no tengo hijos, soy alcohólica, anoréxica, neurótica, psicótica, fácilmente irritable, muy emocional, demasiado dramática, quejica, una perdedora obsesionada conmigo misma. Sí, tengo un puto espejo magnífico, y ése es el espejo al que miro todos los putos días y cada día trabajo en alguna de estas cosas y trato de solucionarla.”

Lo dice Tracey Emin en *The Interview*, una auto-entrevista en vídeo que realizó en 1999, como una conversación ante el espejo.³³

Emin crea colchas en las que aplica palabras, frases de neón, letras y textos escritos a mano, para contar al espectador los detalles de su intimidad. De grandes dimensiones, están colgadas de la pared, con enormes mensajes, realizadas a modos de *patchwork*, son como cartas. En ellas expone todo lo que quiere expresar. Ella transforma el tradicional

33 Íbidem.

concepto de artesanía del *patchwork* y lo convierte en un medio para expresar su enfado y auto expresión.³⁴

Emin se fue de gira a leer un libro que escribió en diez días, una obra autobiográfica. Hizo una gira por América a principios de los años 90 para que la escuchara quien quisiera, sentada en una silla que le había regalado su abuela y a la que le había escrito los nombres de los lugares que visitó en *patchwork*, y que posteriormente sería su obra *There's a lot of money in chairs* (1994).

Su obra *Everyone I Have Ever Slept With 1963-95* (*Personas con las que me he acostado entre 1963-95*), realizada en 1995, es una pequeña tienda de campaña adornada con los nombres cosidos de las personas con las que alguna vez durmió, desde su nacimiento hasta 1995. Entre ellas aparecen desde su abuela, su hermano mellizo, amigas, familiares, hasta los dos fetos a los que abortó, así como sus amantes.

“Incluía también su propio nombre, obviamente, *With myself always always myself, never for*. Recordaba momentos íntimos, escenas que casi todo el mundo ha experimentado en una tienda de campaña. Además la tienda traía a la memoria asociaciones con la seguridad prenatal, la alegría de las vacaciones cuando todavía se es adolescente y también una inquietud nómada y un punto de desesperación.”³⁵

Estamos ante una obra tremendamente autobiográfica y con la que podemos sentirnos sobrecogidos por su sinceridad descarnada. En ella se pone al descubierto su intimidad sin reservas. Esta obra fue destruida en un incendio en 2004. Aunque de colores alegres y llamativos, la obra de Emin parece estar llena de dolor, y es utilizada como terapia para sacar todo aquello que la artista lleva dentro.

Tracey Emin, junto con Louise Bourgeois, realizaron una serie de dibujos bajo el título *Don't abandon me* (2009-2010) en el que exploraron los distintos aspectos de la vida que tienen en común en la temática de su obra: maternidad, (en el caso de Emin imposibilidad para ser madre, ya que en diferentes entrevistas ha declarado que no se ha sentido capaz de criar a un hijo, y que había abortado dos veces), pérdida, traición, sexo, así como la relación entre hombres y mujeres. Nos parece interesante comentar estas obras, ya que hacen más clara la evidencia de los puntos en común que hay entre ambas artistas.

34 MANCHESTER, Elizabeth. *Tracey Emin. Hate and Power Can be a Terrible Thing* 2004. [en línea] <http://www.tate.org.uk/art/artworks/em-in-hate-and-power-can-be-a-terrible-thing-t11891/text-summary> [Fecha de consulta 15 de septiembre 2011]

35 V.V. A.A. *Mujeres Artistas de los siglos XX y XXI*. Colonia: Taschen. 2002 p. 125

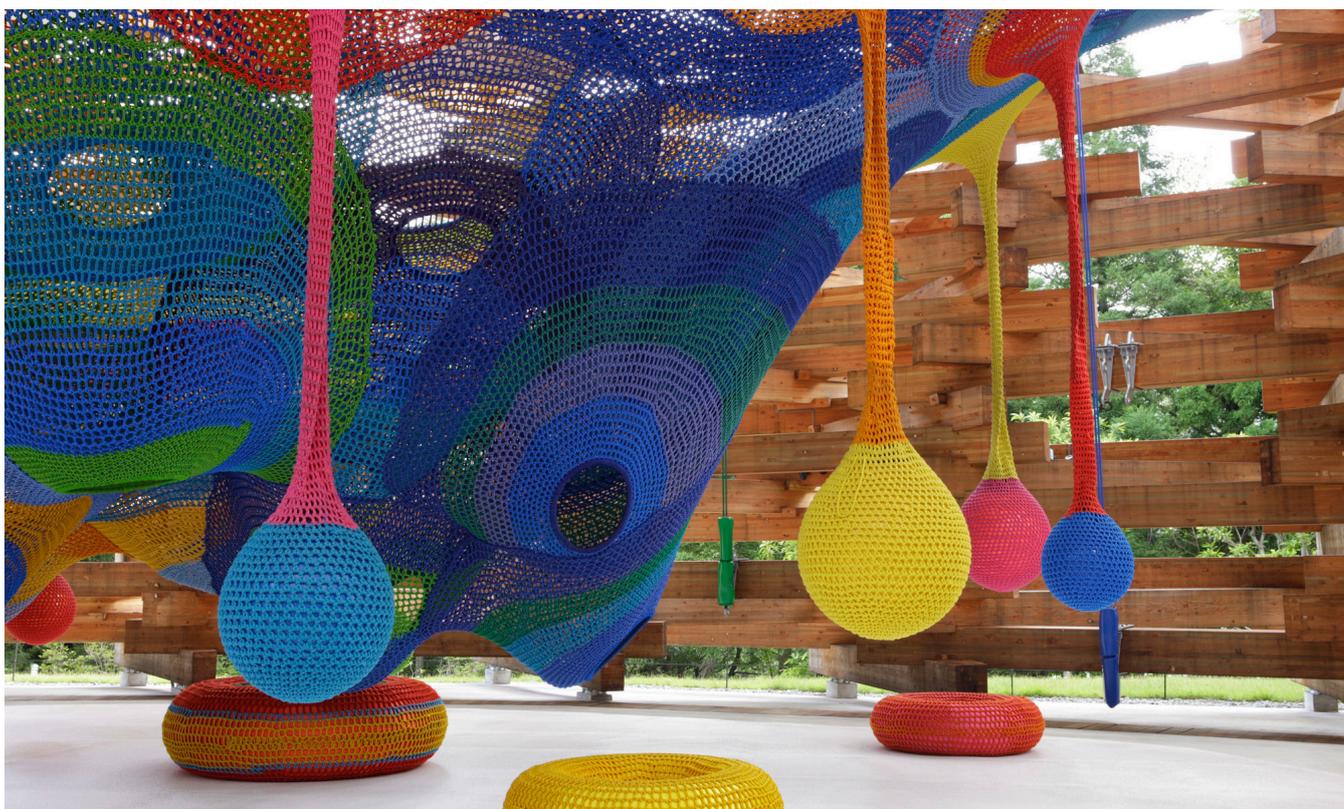
4.5 Arañas salvajes: tejiendo espacios, cuerpos y máscaras

Actualmente cada vez con más frecuencia podemos ver la obra de diferentes artistas contemporáneos que utilizan el tejido en su proceso creativo.

La japonesa Takino Suzuran, por ejemplo, teje redes de colores, como si de una telaraña se tratara, que se convierten en verdaderos parques de atracciones. Nos podemos meter dentro de sus obras y sentir lo que significa estar suspendidos en unas redes gigantes, saltando y deslizándonos dentro de ellas, así como ver el efecto de los colores y el movimiento en suspensión. En algunas de sus obras ha llegado a utilizar hasta 800 kg de hilo de nylon. Resulta sorprendente pensar que puedan llegar a crearse obras de tal envergadura tejiendo, con un simple gancho como única herramienta. Son obras llenas de color que promueven la interacción de niños y mayores, como la propia artista explica:

“Es una sensación maravillosa como mujer, quieres ser como una madre para muchos niños, ellos tienen una fantástica experiencia y esto me da gran placer. Me gustaría hacer esto tanto tiempo como viva.”³⁶

FIG. 198 Takino Suzuran: *Crocheted Playground*



36 Texto original inglés. Traducción propia: “It’s a fantastic feeling as a female, you want to be mother of many children, and they have a fantàstic time, that give me great pleasure. I would like to do this as long as I live” BACKSTAGE En el Contemporanea 2013, Toshiko Horiuchi MacAdam at MACRO in Rome. [en línea]: Visto en: https://www.youtube.com/watch?v=lwtDhG_uh5Y [Fecha de consulta 7 de febrero 2014]

Freddie Robins es una artista que trabaja con el tejido y la lana. Es conocida por su trabajo, en el que explora temas como la pérdida, el dolor, el asesinato y la violencia.³⁷ En su obra *Skin-A Good Thing To Live In* es una pieza tejida a tamaño humano, que representa la idea de una segunda piel. Como ella misma dice:

“Me parece que el medio de textiles tejidos son una poderosa herramienta para la expresión y la comunicación, debido a las preconcepciones culturales que rodean ese mundo. Es un medio “amigable” que puede ser utilizado para comprometer a nuestro público, al que, de otro modo, podría hacer que se alejara.”³⁸



FIG. 199 Freddie Robins: *Skin-A Good Thing To Live In* (2002)

37 PITCHER, Sam. *Freddie Robins interview: Disrupting preconceptions of craft* [en línea]: <http://www.textileartist.org/freddie-robins-interview> [Fecha de consulta 7 junio 2015]

38 Texto original inglés. Traducción propia: “I find the medium of knitted textiles a powerful tool for expression and communication because of the cultural preconceptions surrounding the area. It is a “friendly” medium which can be used to engage your audience with a subject which might otherwise cause them to turn away”. *Diritto Rovescio, threads that weave art, design and mass creativity* [en línea]: < http://we-make-money-not-art.com/diritto_rovescio/ > [Fecha de consulta: 15 julio 2015]

Aldo Lanzini De Agostini D'Aviance nació en Sondrio (Italia) en 1968. Es un diseñador italiano de prendas de ganchillo y punto, que trabaja tanto en el mundo de la moda como en el del arte. Sus máscaras, de colorido ganchillo, con el que explora la cuestión de la identidad, se han utilizado también en pasarela. Concretamente en la temporada primavera/verano de 2011 de Missoni, en la que se utilizaron sus máscaras, cuando las vestían 30 acomodadores como atuendo para acompañar a los invitados del evento.

La obra de Lanzini nos interesa principalmente por sus trabajos que tienen que ver con el autorretrato. En ellas crea, con ganchillo, tanto máscaras como vestidos y trajes que teje instintivamente, evocándonos máscaras ancestrales y tribales. Aunque las máscaras fueron creadas para dar anonimato al individuo y darnos privacidad, no es así en este caso ya que, en sus autorretratos, sabemos que es Lanzini quien se esconde tras la máscara. Sin embargo podemos pensar que, a través de estos autorretratos, Lanzini se cuestiona la identidad.

Trabaja dejándose llevar por lo que pueda ir creando sin ningún tipo de pretensión, saltándose los patrones y creando de manera intuitiva. No aparece en los medios, no quiere exponer su rostro, aparece siempre en sus fotografías y vídeos con una de sus máscaras de ganchillo. La obra de Lanzini proviene de la intuición, se deja llevar mientras trabaja con sus hilos de algodón y lana. Asimismo, estamos ante una obra llena de imaginación y colorido, que nos conecta con la necesidad de crear para canalizar miedos y frustraciones, para evadirnos. Estamos ante un autorretrato metafórico y simbólico, en el que el Lanzini se oculta tras diferentes máscaras y sus formas, convirtiéndose en diferentes personajes que le hacen salir de si mismo.

A continuación adjuntamos lo que el artista comenta sobre su propia obra:

“Mi nombre es Aldo Lanzini [con voz extraña]. Bueno, creo que el acto de creación es la construcción del yo, el yo no es el arreglo de la identidad, siempre está cambiando, es por lo que no me mostraré a la esfera pública, para subrayar el hecho de que he estado cambiando todo el tiempo. Trabajo principalmente con el material que puedes encontrar en la vida cotidiana de cualquier tipo de hilo, algodón, pero lo uso en una manera diferente. No estoy tan interesado en sacar a la luz las tradiciones sino más en cambiarlas.

Me gusta experimentar con diferentes tipos de técnicas, porque aprenderlas afecta en tu forma de pensar. Siempre trabajo directamente con el material. Siempre comienzo con un pequeño pedazo, y luego frente al espejo me lo pongo en el cuerpo, hasta que las propias piezas encuentran su lugar y luego visualizo el movimiento que la pieza tomaría, si irá hacia este lado o hacia el otro lado. Así me salto todos los patrones, porque creo que de esa manera se puede aceptar el error, y el error hace que puedas ir en otra dirección. Yo siempre trato de seguir una visión, no una unión (...).

Inmigrante ilegal es el término inglés jurídico para definir a una perso-



Fig. 200 Aldo Lanzini: *Máscaras de ganchillo* (2011)

na que está en otro país que no es el suyo, y me pareció muy extraño que las personas se pueden definir extranjero, por lo que es una distancia muy diferente total, por lo que he hecho estos títeres alienígenas guapos para provocar este tipo de argumento. En realidad se trata de un homenaje a todo tipo de clandestinidad.

Siempre doy la bienvenida a todo el que quiera trabajar conmigo, no importa si se trata del viejo vecino o si viene de una galería, no importa. Me gustaría trabajar con todos los aliens personas en el universo.”³⁹

Nos interesa su obra tanto por la manera de crear sus piezas (desde la intuición, sin saber cómo serán desde el principio hasta el final) así como por los colores que Lanzini utiliza.

Cuando entramos en su página web encontramos unas palabras que se entremezclan con imágenes que dicen: “Aprende de la araña, crea tu propia red.”⁴⁰

De nuevo, la araña.

Su obra procede de la máscara, la importancia de poder ser uno mismo detrás de ella. No quiere salir en los medios, no quiere exponer su rostro, apareciendo siempre en sus fotografías y vídeos con una de sus máscaras de ganchillo.

39 Texto original inglés. Traducción propia: “My name is Aldo Lanzini, and I live in Milano. Well, I think the eyes act of creation is the construction of the self, the self is not the fix identity, is always changing, that is what i prefer to not show myself to the public sphere, to underline the fact i’ve been changing all the time. I work mainly with the material you can find in every day life any sort of thread, cotton wool, but I kind of, like, use it in a different way. I’m not so interested in bringing up traditions, more on changing them. I like to experiment with different kind of techniques, why you learning them they affect the way you think. I always work directly with the material. I always start with a little piece, and then in front of the mirror I position it on the body, till the pieces itself find its place and then i visioned the move that the piece would take, so going this way or going the other way. So I skip all the patterns, because I think in that way you can welcoming the mistake to come, and the mistake makes to go in another direction. I always try to follow a vision, not a join (...) Illegal alien is the legal english term to define a person that is in another country, that is not his, and i found it very strange that people can be defined alien, so is a really total different distance, so i made this handsome alien puppets to bring on this kind of argument. Actually it is a tribute to all sort of clandestinity. I always welcome whoever wants to work with me, it doesn’t matter if it comes from the old neighbour or became from a gallery, it doesn’t matter. I would like to work with all the aliens people in the universe.” Artist Aldo Lanzini - The man Behind The Mask: en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=DWdkHOMXphg> Artist Aldo Lanzini- The man Behind The Mask

40 Texto original inglés. Traducción propia: “Learn From the Spider Make your own Web “en esta frase se crea un juego de palabras, en la que web significa red, en relación con la araña y página web. Página personal del artista Aldo Lanzini [en línea]: <http://www.aldolanzini.eu> [Fecha de consulta 20 agosto 2015]

Por otro lado, durante su estancia en Nueva York (donde estuvo viviendo diez años) crea los Aliens, muñecos de fieltro cosidos con fuertes colores. Fue en una noche, en 1996 cuando, después de comprar una caja con instrucciones para realizar un oso de peluche, le vino la idea de crear su primer Alien Ilegal. Lanzini explica por qué llama así a sus criaturas. Deducimos que es por el juego de palabras que se crea con el término en inglés *alien*⁴¹ como adjetivo, cuando se refiere a extranjero, y el nombre “alien”, cuando se refiere a extraterrestre. En este caso podemos pensar que fueron creados al tener la sensación de ser extraño en un país que no es el suyo.

“El primer Alien ilegal vino a mi en el invierno de 1996 en New York. En Chinatown compré una pequeña caja con las instrucciones sobre cómo hacer mi propio oso de peluche... por la noche, bailando en Junior Vasquez, rodeado por todas las criaturas de la noche, empecé a pensar en las diferentes formas y por la mañana hice mi primer Alien ilegal... desde entonces he hecho casi 600.”⁴²

Para Lanzini, sus creaciones provienen de la escritura automática, al igual que ocurre con los surrealistas. De esta manera juega con la técnica del ganchillo creando su universo como si estuviera dibujando a la vez que va tejiendo.

Aunque en este caso no estamos ante un autorretrato propiamente dicho, sino más bien frente a autorretratos simbólicos, nos ha parecido interesante hablar de obras que nos evocan la manera de trabajar de la araña, que va creando enormes redes expansivas de diferentes formas.

Al contrario que la obra de Freddie Robins y Aldo Lanzini, en la que estamos ante un autorretrato simbólico, la de Sara Alhaddad es puramente autobiográfica. Sus obras están en su mayoría tejidas con ganchillo. Trabaja con emociones personales como la inseguridad, el miedo, la duda y la negatividad. Ella aboga por aceptar la realidad de sus emociones para empoderarse, ya que considera que son emociones que no están aceptadas socialmente, y menos en una mujer.⁴³

41 Alien (significado en inglés): nombre: extraterrestre, alienígena, marciano adjetivo: extraño, extranjero, foráneo.

42 Texto original inglés. Traducción propia: “ The first Illegal Alien came to me in the winter of 1996 in New York City. In Chinatown I bought a little box with the instructions on how to make your own mini-teddy bear....at night, dancing at Junior Vasquez, surrounded by all the creatures of the night, I started thinking of different shapes and in the morning I made my first Illegal Alien.... since then I have made almost 600 of them.” [en línea]: Fondation Tanagra. Art-Mode-Culture. The creations of Aldo Lanzini: <http://www.fondationtanagra.com/en/article/tribal-knit-aldo-lanzini/page/the-world-of-aldo-lanzini> [Fecha de consulta 15 de agosto 2015]

43 Página web personal Sara Alhaddad [en línea]: <http://sara-alhaddad.com/about.html> [Fecha de consulta: 6 de agosto 2015]

A continuación presentamos *Self-Portraitit (Autorretrato)* realizada en 2011. La artista crea un cuerpo de tamaño real sin cabeza tejido a ganchillo con lana de diferentes tonalidades de rosa. Es un cuerpo al que le salen muchos hilos colgando del cuello, rodillas, codos y hombros. Las manos están llenas de imperdibles y los hilos dan un aspecto de inacabado que da mucho interés a la obra. Este trabajo estuvo expuesto en el pabellón Downton Dubai, como una parte de *Bursting at the Seams*, exposición individual en 2012.

Así explica Sara, con sus propias palabras, la realización y necesidad de expresar sus miedos a través de este autorretrato tejido, con el que se representa a si misma como extensión de su propio cuerpo:

“Utilizando el ganchillo como técnica, he transformado mis pensamientos y sentimientos en una personificación de mi misma. Soy transparente. Mis inseguridades, dudas y miedos son sentimientos que no quiero esconder. Los acepto. Los voy a sacar fuera; voy a hacer alarde de ellos.”⁴⁴

Sobre esta obra autorrepresentativa, comenta en la entrevista que le hicieron en la Revista Harper's Bazaar Art, Arabia:

“La cabeza no fue nunca la principal preocupación. Para mi el cuerpo expresa mucho, nuestros gestos... el lenguaje corporal expresa mucho en si mismo. La obra trata de reflejar todos esos pensamientos negativos sin expresarlos a través de mi cabeza. Es un reflejo de quién soy y pienso que, trabajando en esa obra, me deshice de muchas cosas y siento que mi lado negativo y mis inseguridades son de dominio público. Hablo más abiertamente de ellas.”⁴⁵



FIG. 201 Sarah Alhaddad: *Autorretrato* (2011). Lana, imperdibles y algodón. Dimensiones variables.



FIG. 202 Sarah Alhaddad: *Autorretrato (detalle)* (2011). Lana, imperdibles y algodón. Dimensiones variables.

44 Texto original inglés. Traducción propia: “Using crochet as a technique, i have transformed my thoughts and feelings into an embodiment of myself. I am transparent. My insecurities, doubts and fears are feelings i no longer wish to hide. I embrace them. I will wear them out; i will flaunt them.” Página Web personal de Sara Alhaddad [en línea]: <http://sara-alhaddad.com/selfportrait.html> [Fecha de consulta: 6 de agosto 2015]

45 Texto original inglés. Traducción propia: “The head was never the most important concern anyway. For me the body expresses so much, our gestures... body language speaks so much on its own. The piece is about reflecting all these negative thoughts but not expressing them through my head. It's a reflection of who I am and I think that, by working on that piece, I got rid of many things and I do feel that my negative side per se and my insecurities are very much out in the open. I speak more openly about them” Sara Al Haddad. Artist in Progress. Harpers' BAZAAR Art Arabia. 6ª edición. Febrero-Marzo 2013 [en línea]: <http://sara-alhaddad.com/HBAA6.pdf> [Fecha de consulta: 6 de agosto 2015]



FIG. 203 Sarah Alhaddad: *Distractions*

Nos han parecido interesantes estas palabras del vídeo inaugural de la exposición de la galería New Era Introducing, en las que se refiere a su obra *Distractions*:

“Cada pensamiento, cada sentimiento que tuve, acabó tejido a lo largo del camino. Recuerdo lo que sentía mientras estaba construyéndolo y simplemente fue un alivio poder sacarlo.”⁴⁶

Estas palabras son muy significativas para recoger la sensación que se siente al tejer y al bordar, ya que es una actividad que acompaña al pensamiento, y sin duda, la sensación es que los pensamientos y emociones se van quedando atrapados en el hilo.

“Esto es un reflejo de mi distraído estado mental. Para mí las distracciones son una colección de mis emociones, pensamientos y memorias. La materialización de mis emociones me permiten entenderlas mejor; las emociones que surgen con cada nuevo pensamiento, un pensamiento intruso.

Dándole a las emociones un conjunto de características, se vuelven más fáciles de identificar y tratar. Hay un pensamiento en cada punta, en cada pieza, en cada hebra de hilo, hay una memoria, las distracciones vienen en forma de ganchillo, piezas de forma libre. Algunas distracciones duran más que otras, a veces vuelven, a veces permanecen sin resolver. Me cubren, me ahogan, es una constante batalla conmigo misma. Es una perturbación de pensamientos continuos.”⁴⁷

En esta obra, *Distractions*, al ver la fotografía, podemos sentir el peso de esos pensamientos creados tejiendo el hilo, cómo de un hilo que puede

46 Texto original inglés. Traducción propia “Every thought, every feeling I had. I just stitched it along the way. I remember things I felt during the time I was constructing it and just it was a relief to get it out” [en línea]: New Era Introducing: Dubai Gallery Launch: <https://www.youtube.com/watch?v=dow5dzapoN4&feature=youtu.be> [Fecha de consulta 15 septiembre 2015]

47 Texto original inglés. Traducción propia: “This is a reflection of my distracted state of mind. to me distractions are a collection of my emotions, thoughts, and memories. The embodiment of my emotions allows me to understand them better; emotions that arose with every new thought, an intruding thought. giving emotions a set of characteristics, they become easier to identify and deal with. there is a thought in every stitch, in every piece. in every yarn strand, there is a memory. distractions come in forms of crocheted free-form pieces. some distractions last longer than others; sometimes they come back, sometimes they remain unresolved. they cover me; suffocate me. it is a constant self-battle. this is a disturbance of continuous thoughts.” Página personal de la artista Sara Alhaddad [en línea] <http://sara-alhaddad.com/distractions.html> [Fecha de consulta 6 de agosto 2015]

parecer algo tan insignificante se puede llegar a crear algo con tanto peso. Al final no deja de ser eso lo que pasa con nuestros pensamientos. Algo que parece invisible llega a cobrar una importancia y a ocupar un espacio demasiado grande dentro de nosotros y en nuestra cabeza. La manera de crear esas similitudes entre el hilo y el pensamiento son muy interesantes, ya que estos pensamientos no dejan de ser parte de nosotros mismos, una prolongación.

Sara Al Haddad utiliza también las palabras y el texto bordadas en su obra *Filling Holes 2012* (Llenando huecos), para expresar tanto sus sentimientos como los momentos más íntimos. La propia artista describe de esta manera la inclusión de lo textual en sus creaciones, y así es, según ella, cómo funcionan este tipo de obras:

“Como un diario terapéutico. Me parece interesante cómo palabras en una sola frase corta pueden significar tanto. Y el papel “film” tiene eso, que puede ser reflectante y transparente, y tampoco tan transparente. Además, hacia el final del último curso en la universidad, me volví bastante sensible y mi mejor amigo se distanció. Sentía que no podía conectar muy bien con la otra gente, así que tenía que hacer cosas yo sola, y pienso que estas obras son un reflejo de cómo maneje mis emociones.”⁴⁸

Si bien a través de expresiones ancestrales como “pender de un hilo” o “cortar el hilo de la vida”, el hilo aparece como un material muy frágil que ante cualquier mínimo movimiento podría malograrse,⁴⁹ obras como estas nos hacen reflexionar acerca de la importancia del hilo

48 Texto original inglés. Traducción propia: “A therapeutic diary,” she says. “I think it’s interesting how words in one short sentence can mean so much. And the film paper has that thing about it where it can be reflective and transparent and not so transparent either. Plus, towards the end of my final year at college I got quite emotional and my best friend moved away. I felt I couldn’t connect with other people very well, so I had to do things on my own and I think these pieces are a reflection of how I dealt with my emotions” *Íbidem*

49 Estas expresiones aluden al mito de las Parcas. La expresión “pender de un hilo” es una frase que intenta mostrar el gran riesgo de que se malogre una cosa. Cercana a esta locución se encuentran “cortar el hilo de la vida” que significa quitar la vida a alguien y “pender la vida de un hilo” que aplicamos al moribundo en peligro de muerte. Las Parcas eran tres divinidades infernales de las que dependían el Destino de los mortales. Eran tres hermanas que hilaban y cortaban el hilo de la vida de los hombres. Cloto, la más joven de ellas, empezaba a hilar en el momento del nacimiento y tenía el hilo del destino de los hombres. Láquesis, la segunda, urdía el estambre, mientras que Átropos señalaba el final de la vida al cortar con sus tijeras el hilo, sin tener en cuenta edad, riqueza ni poder, sólo el Destino. Las Parcas usaban lana blanca para una vida feliz y prolongada, y lana negra para una vida corta y desgraciada. Lo normal es que mezclaran ambas lanas. Cuando la vida de los hombres llegaba a su final, sólo hilaban con lana negra. Es posible que las expresiones tener la suerte negra o el hado negro aludan al hilo de lana negra de las Parcas.

como material para la creación contemporánea, y vemos cómo desde hace algunos años está resurgiendo este material para crear obras de gran envergadura, pudiendo llegar a crearse grandes esculturas a partir de un simple hilo, ya sea con nuestras manos o con telares profesionales.

Recientemente surgen estudios que afirman que tejer es terapéutico, que puede rebajar estrés y curar la ansiedad.⁵⁰ La laborterapia, también conocida como ergoterapia, es un método terapéutico que pretende mantener, reeducar y rehabilitar los aspectos físicos cognitivos y sociales del individuo. Actualmente se utiliza como método terapéutico reconocido para pacientes de Alzheimer, desglosando la actividad en pasos y observando los diferentes factores que la componen: sensoriales, neuromusculares, motores, cognitivos y sociales, y considerando las capacidades, gustos e intereses de la persona para que la actividad sea productiva, potencie la autoestima, sea agradable y por lo tanto terapéutica.⁵¹

4.6 Chantal Maillard y Francisco Umbral: hilos mentales

En su raíz etimológica, «texto» –participio pasado de la voz latina *texo*, *texui*, *textum*– significa tejer, entrelazar, trenzar, componer una obra literaria. En relación con el hilado y el duelo, desde la urdimbre de las palabras, encontramos dos ejemplos que nos parece especialmente significativo incluir en la presente investigación, como ejemplo de canalización del dolor a través de un autorretrato que se realiza como confesión poética, hablamos de los textos poéticos de Chantal Maillard, y de la obra *Mortal y Rosa* de Francisco Umbral, ambos utilizarán la hilatura de las palabras para dar salida al dolor al que se enfrentan por la dramática muerte de sus hijos.

La poeta y filósofa Chantal Maillard explica en una entrevista la noción de huso y de hilo en su escritura:

“(…) Me refiero a los hilos mentales. Primero están los estados de ánimo: esos son los husos. Traté de ellos en mi anterior libro *Husos. Notas al margen*. Luego, dentro de cada huso, la mente agarra hilos. Un tema, una imagen que se desenvuelve, eso es un hilo. Conduce la mente, nos

50 Stitchlinks. Página web con información sobre Tejer como terapia. [en línea] <http://www.stitchlinks.com> [Fecha de consulta 2 de junio 2015]

51 Página web CRE Alzheimer, con diversa información sobre la enfermedad de Alzheimer para enfermos y cuidadores. En ella se incluyen las terapias no farmacológicas y una de ellas es la Laborterapia. [en línea]: http://www.crealzheimer.es/crealzheimer_01/terapias_no_farmacologicas/laborterapia/index.htm [Fecha de consulta 2 de junio 2015]

conduce. Creemos que somos nosotros los que llevamos el hilo, decimos «estoy pensando en», pero es el hilo el que nos lleva.”⁵²

Esta urdimbre de hilos mentales a la que hace referencia Chantal, queda plasmada de forma magistral en su libro *Filosofía de los días críticos. Diarios 1996-1998*.

“(…) En la superficie de la superficie. Me deslizo. Deconstruyo. Deshago los nudos del tejido. La trama queda indemne. Soy Penélope de noche. Pero no para esperar, no. Para pasar. Para seguir pasando. Me perpetúo sin creerme, sin creer en mí. Soy mi sombra, la que pasa por encima de mí, la que lo roza todo, la que no deja huella.”⁵³

Para Stefan Zweig, de todos los misterios del universo, ninguno es más profundo que el de la creación, piensa que toda creación verdadera solo acontece mientras el artista se halla hasta cierto grado fuera de sí mismo. Consideramos que la obra de estos dos autores contiene una intensa búsqueda de la otredad, que está muy próxima a la de Pessoa, Baudelaire, Beckett, Artaud,... autores cuya obra refleja una huida de sí mismos, como forma de generar posibilidades de Ser, a través de la urdimbre de las palabras.

María Zambrano, piensa que se escribe para poder dinamitar la trampa en que las circunstancias pretenden cazarnos, para ella

“...todo libro ha de tener algo de bomba, de acontecimiento que al suceder amenaza y pone en evidencia, aunque sólo sea con su temblor, a la falsedad.”⁵⁴

En *Mortal y rosa*, Francisco Umbral cose palabras en los telares de la literatura, y en ese crear tapices de escenas hechas de palabras, encuentra un refugio para escapar a esa trampa de la que nos habla Zambrano, construye un libro-bomba hecho de verdad, desde el que dinamitar el dolor y superar el duelo:

“(…) Los inmensos telares de la literatura, extendidos ante mí, abiertos, palpitantes, cuando leo o escribo. Salvación única, tarea febril. Ser la

52 MARTINEZ, M. *Chantal Maillard: “No creo en la poesía como forma de vida, no me gustan las grandilocuencias”* [en línea]: http://www.diariosur.es/prensa/20070506/cultura/chantal-maillard-creo-poesia_20070506.html [Fecha de consulta: 7 de febrero 2014]

53 MAILLARD, Chantal. *Filosofía de los días críticos. Diarios 1996-1998*. Valencia: Pre-Textos. Valencia. 2001 p. 196

54 ZAMBRANO, María. *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza. Primera edición 2000, sexta impresión 2008 p. 39

lanzadera y el hilo, el ojo que mira y la mano que teje. Quedar convertido en instrumento, en oficio, en tarea. Hacer de la vida un tapiz, porque la muerte no se merece la vida y no hay que reservársela. La literatura es al mismo tiempo el reino de la gran actividad. Todo en él está vivo porque todo está muerto. Cervantes y Proust no van a fallecer nunca. Sus personajes tampoco. Ellos son sus personajes. Como nunca han sido, nunca morirán. La literatura es el reino de la salud perenne. Cuando el mundo se me nubla de dolor, el idioma no es sólo el oficio, sino también la patria.”⁵⁵

Chantal Maillard coincide con María Zambrano en los motivos por los que se escribe:

(...)

escribir

para desestructurar

para vencer

las estructuras

para contra

decir

lo dicho

para demoler

(...)

escribir

para decir el grito

para arrancarlo

para convertirlo

para transformarlo

para desmenuzarlo

para eliminarlo

escribir el dolor

para proyectarlo

para actuar sobre él con la palabra

(...)

escribir

hasta la extenuación

para que se derrame el dolor contenido

desde el inicio del mundo

(...)

55 UMBRAL, Francisco. *Mortal y rosa*. Barcelona: Editorial Planeta. 1955. Primera edición en Austral 2011 p. 156

escribir
como quien des-espera
para cauterizar
para tomarle las medidas al miedo
para conjurar
para morder de nuevo el anzuelo de la vida
para no claudicar

(...)⁵⁶

En definitiva

“(...) Hablar para curar... ¿por qué cura el habla? Porque define: pone fines, límites, contrae lo inabarcable. Y los sentimientos extremos lo son. Infinitos por inabarcables, no: inabarcables porque infinitos. Al delimitarlos (al proporcionarles una finitud), se hacen controlables. Así pues, hablar para poder controlar.”⁵⁷

En toda la obra de Chantal Maillard está presente la necesidad de ausentarse de sí misma, la otredad como forma de autoconocimiento y de relación con el mundo:

“(...) No me he arrojado a ningún pozo, salvo aquellos que he cavado yo misma a fuerza de deseo, a fuerza de infinito. Inexperta la mano que guía sobre las vetas, quedo sin agua más de un túnel, a oscuras las galerías, y toqué fondo más de una vez.

No me arrojé a ningún pozo. Hablo de otros terrores, de otras soledades, de otros suicidios que los del cuerpo que, al fin y al cabo, son los que importar. <<<-Eso quiero creer, cuando el sol de la tarde acaricia el musgo en el brezal y se acomoda la araña en el hueco tibio de mi brazo izquierdo. (...)Estoy al borde de mi misma. Debería decir “me duelen las paredes de mi cráneo”, pero no lo digo, porque el dolor es una palabra que añadido a la sensación. La sensación en sí misma no es dolor; es simplemente sentir lo que de ordinario no se siente. De ordinario vivimos sin saber de nuestros límites, sin notar dónde terminamos y donde empieza el mundo; de ordinario no siempre nos ex - ponemos.”⁵⁸

Una búsqueda de la otredad que claramente queda también reflejada en su libro *Husos*:

56 MAILLARD, Chantal. *Matar a Platón*. Barcelona: Tusquets. 2004. Fragmentos del poema “Escribir” pp. 72, 74, 78.

57 MAILLARD, Chantal. *Husos. Notas al margen*. Valencia: Pre-Textos. 2006 p. 71

58 MAILLARD, Chantal. *Filosofía de los días críticos. Diarios 1996-1998*. Valencia: Pre-Textos. Valencia. 2001 pp. 108 y 131

“(…) La superficie no resiste. Huyo hacia adelante llevando el dolor cosido a los talones. Ninguna acequia en la que ahogarlo, ninguna hue-lla en la que perderlo. Decido enfrentarlo como se enfrenta al cielo el desierto: a descubierto.

Habré de perderme a mí ya que en el mí se aloja todo dolor. Digo dolor para nombrarlo, exorcizarlo, y en el nombre me digo, para exorcizar al mí. Escribo el mí para que resbale hacia la página, pero se me pega a los dedos y no acierto, no acierto a diluir en la tinta el llanto. A sacudidas me digo, a sacudidas la letra, y luego.”⁵⁹

Para Chantal Maillard

“(…) Los husos son parte de una geografía mental, lo que visualmente corresponde a cada estado de ánimo. Los veo como un haz de fibras y cada una de ellas es un hilo mental. Podemos saltar de un huso a otro según cambien los estados de ánimo.”⁶⁰

Maria Luisa Blanco considera que con su escritura, Chantal afronta la pasividad frente al huso, tiñéndose de la única forma posible de acción: la nota al margen, atenta pero retirada. Para hilar con un huso se toma un copo de alguna fibra textil como lana, culpa, sosiego, lino, dolor o algodón y se retuerce una fracción entre los dedos hasta darle forma de hebra. De tema, de imagen, de pensamiento escrito. La mano que escribe retuerce husos, compone hilos, palabras, razonamientos o fugas que analizan desde dentro el mismo acto de tejer.

En esta entrevista Chantal deja claro cómo la escritura le ha servido para superar el dolor por el suicidio de su hijo.

“(…) No tengo problemas en desnudarme, en expresarme en los detalles mínimos cuando escribo. […] El compadecer con otros está presente en mi escritura, es un grito de dolor que pertenece al momento de mi enfermedad. Lo que he escrito después pertenece a una pérdida incluso más consustancial que la pérdida física, que es la pérdida de un hijo. Esa estrategia de la geografía mental me permitió distanciarme de mí misma. Observarme en la pena, en el dolor, y construir o, simplemente, sobrevivir. Sin esa escritura, sin ese decirme desde la distancia que la escritura procura, no habría sobrevivido a tanta pérdida. […] Toda mi vida he observado mi propia mente y mi capacidad de ver el mundo.

59 MAILLARD, Chantal. *Husos. Notas al margen*. Valencia: Pre-Textos. 2006 p. 20

60 BLANCO, María Luisa «Yo creo que corazón ya no tengo» [Entrevista: Poetas españolas de hoy. Chantal Maillard], *El País*, Babelia, 16 de junio de 2007.[en línea]: http://elpais.com/diario/2007/06/16/babelia/1181950750_850215.html [Fecha de consulta 17 enero 2012]

Todo lo que he escrito ha sido desde la necesidad de observar la capacidad de conocer.”⁶¹

“(…) Cuéntame tu vida, me dice S... No la conozco. Hace apenas dos días que encontré la página web de esa organización de duelo. Abrí la página por el “tema de mes”. Si esto fuese una novela vendría bien contarle. Pero no lo es. Así que el guión debe al eco. A las resonancias. El suicidio era el tema del mes. Colgué, pues, una mensaje en la página: “Mi hijo se ha suicidado en abril...”⁶²

Podemos decir que el diario íntimo, o autorretrato emocional, como canalizador del dolor, está presente en toda la obra poética de Chantal Maillard:

“(…) En el dentro, sangra. La herida se abre y sangra con el pulso. El grito la abre. O se abre y es el grito. El grito es. Largo, inacabable. Yo lo habito. Habito el grito. Y lo escribo para dejar de oírlo, o para oírlo menos, atemperado en la redundancia del decir, demorando en su representación. Entonces las membranas se debilitan y remonto en superficie, por un tiempo. Y lo ocupo. Ocupo el tiempo, ocupo la nada haciendo tiempo para seguir viviendo. Para sobrevivir.”⁶³

También está muy presente en su obra esta relación con la hilatura, con el tejer en los telares de la literatura, como forma de conocimiento, como metáfora de la existencia:

“Me paso la vida deshaciendo engaños. La existencia es un surtidor de engaños y me paso la vida deshaciéndolos. Enseño métodos para ver; ésa es, hoy, la función de la filosofía; enseñar a ver dónde se han urdido los engaños. Ver es suficiente. Por ahora. Luego, el que quiera seguir tejiendo, que lo haga, pero consciente. El que no, que aprenda entonces a soportar el vacío. Queda el que teje y desteje, el seguidor de Penélope; ése deberá aprender a despertar para que la acción tenga el sentido y el valor que le da el héroe cuando la realiza: tejer por puro placer o por necesidad de tejer; destejer porque lo que vale es la acción, no el resultado.”⁶⁴

61 Íbidem.

62 MAILLARD, Chantal. *Husos. Notas al margen*. Valencia: Pre-Textos. 2006 p.76

63 Íbidem p. 19

64 MAILLARD, Chantal. *Filosofía de los días críticos. Diarios 1996-1998*. Valencia: Pre-Textos. Valencia. 2001 pp. 145-146

En *Mortal y rosa*,⁶⁵ de Francisco Umbral, descubrimos un texto lleno de verdad, el autorretrato de un hombre atravesado por un sufrimiento inconmensurable, que muestra un dolor que se trasciende en palabras, un pensamiento transfigurado en imágenes, un ser humano sufriente con el único desahogo de la escritura como tabla de salvación. Umbral encuentra en la poesía lo que la filosofía no puede darle, un medio para poder expresar las emociones más puras e irracionales, el poeta sublima lo bueno y lo malo, lo bello y lo feo, la vida y la muerte,⁶⁶ para explicarse a sí mismo la muerte de un ser inocente como un niño, su propio hijo.

En el prólogo de la edición de *Mortal y rosa*, publicada por Cátedra-Destino en 1997, Félix Grande analiza cómo el poeta Francisco Umbral gira y gira en la trituradora de una impotencia y de una pena ilimitadas, y lo define como su libro más escalofriante y conmovedor.

“(…) Umbral se instala en una concepción postexistencialista del mundo; (…) Desde esa perspectiva el escritor conduce su discurso hacia la nada total, hacia la negación y el descrédito de la realidad, hacia el derrocamiento de cualquier valor. Lo que comenzó como reflexión sobre el tiempo y la muerte se convierte en la vasta comprobación de la nada que es el mundo. Todo esto explica el proceso mediante el cual el autor acaba por verse a sí mismo como un cadáver, póstumo ya, posterior a la vida, espectro solo de sí mismo. Con el niño que ha muerto muere también el niño de la propia infancia, lo único que justificaba el mundo –la coherencia de la visión es evidente–, de modo que todo está definitivamente concluido, terminado, resuelto por y para siempre.”⁶⁷

“(…) Uno se va acostumbrando a convivir con su cadáver. Es incómodo pero a todo se hace uno. (…) cuando ya todo el mundo sabe que eres tú y tu muerto, que eres tu mitad muerta y tu mitad viva, resulta que un día descubres, en el retrete o en un taxi, que ya eres sólo muerto, todo muerto, que el muerto te ha suplantado, y sobreviene el horror, porque ya no soy un vivo soportando a un muerto, conviviendo con él, sino un muerto que se acuerda de aquel vivo como de un amigo lejano y alegre, demasiado alegre, que más vale haya desaparecido para siempre. No sé si he llegado a eso.”⁶⁸

65 El título del libro rinde homenaje a un fragmento de un poema de Pedro Salinas: ... esta corporeidad mortal y rosa donde el amor inventa su infinito.

66 MARTÍNEZ RICO, Eduardo. *La obra narrativa de Francisco Umbral: 1965-2001*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología. Departamento de Filología Española II. ISBN: 84-669-1940-6, Madrid, 2002. p. 255

67 Introducción FÉLIX GRANDE . UMBRAL, Francisco. *Mortal y rosa*. Madrid: Cátedra-Destino, 1997 ed. cit. pp. 26 y 27.

68 UMBRAL, Francisco. *Mortal y rosa*. Barcelona: Editorial Planeta. 1955. Primera edición en Austral 2011 p. 235

Para el hispanista francés Jean-Pierre Castellani, *Mortal y rosa* es un canto doloroso al otro yo perdido, una lección de dominio del dolor, de traslado del caso personal al caso universal, de salvación del desequilibrio y del vértigo del suicidio por el ejercicio literario, la reflexión ética, la meditación filosófica.

“(…) *Mortal y rosa* es la moneda que da Umbral al tiempo para triunfar sobre él, para empapelar la mortaja viva de su hijo, para embalsamar con esencias vitales, frutos escogidos, su propio cadáver de hombre que ha fallecido de amor a su hijo, de nostalgia infinita.”⁶⁹

Hemos querido incluir en nuestra investigación *Mortal y rosa* porque, como hemos dicho anteriormente, consideramos que es un autorretrato hecho de intimidad y memoria, a través del que Umbral canaliza su dolor.

(…) Hemos puesto una lámpara en el corazón del terror. El niño, los niños. Todos son mis hijos. Haber sido padre una vez es haberlo sido y seguirlo siendo por los siglos de los siglos. Lo glorioso y lo espantoso es que todos son ya mis hijos, que todos son torturados por la vida bajo mi paternidad. Todos los niños son el mismo niño. Sufre uno, sufren todos. Así como mi hijo es hijo de la humanidad, yo soy padre de todos los hijos, a mí me los matan, me los quitan, me los abrazan. Un niño es una lámpara de vida. Un niño es un aceite inextinguible. (...) Por debajo de mis ojos cerrados, siempre mi mirada abierta. Por debajo de mi mirada cerrada, siempre mi alma abierta. Algo mira desde mí cuando ya no miro nada. Cuando ya nada, en mí mira. La noche, el miedo, el niño, la fiebre, la lámpara. Se puede vivir indefinidamente en el terror. Se puede. (...)MÁS allá está el horror, de tan alto, «de tan alto, sin vaivén». Porque en la cima del horror, como en todas las cimas, hay quietud, y es preciso haber llegado a lo más alto del horror para conocer esa quietud mortal, ese sosiego neutro que he conocido yo, esa plenitud inversa donde ya nada se mueve, nada duda, nada canta, sino que el corazón es una piedra desnuda y el pensamiento es una cinta muda. (...)He ido, con el hijo en los brazos, llevados de la velocidad, hasta estrellarnos contra el fondo del silencio.⁷⁰

69 CASTELLANI, Jean-Pierre. “El yo en las columnas periodísticas de Francisco Umbral”. Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos, nº 4, septiembre de 1999, Universitat de Barcelona, cit., p. 56.

70 UMBRAL, Francisco. *Mortal y rosa*. Barcelona: Editorial Planeta. 1955. Primera edición en Austral 2011 pp. 155 a la 164 .

En *Mortal y rosa* Umbral es capaz de hacer visible lo invisible, es un gran observador que es capaz de interiorizar los objetos y los seres,⁷¹ transformándolos en pensamientos líricos e intuiciones profundas:

“(…) De modo que vuelvo a lo oscuro, cierro la puerta a los perfumes sutiles de la primavera, pongo una manzana de sombra en los boquetes de la luz y miro la silla de mi hijo, la pequeña silla de paja, inverosímil y realísima, muy a la altura de su infancia, a la medida de su cansancio. Si él no estuviera —ay— para sentarse en ella, si él me faltase, cómo sería esa silla. (...) Sería él mismo, la silla. La silla sería él, sí, y el hueco de su ausencia tendría ese alabeado de bambú que tiene ahora, y amaría una silla como amo a un niño, y sólo me quedaría su silla, infinitamente suya, para llevar y traer su ausencia. La silla sería sagrada. (...) Pero aquí está, quieto y vivo, el mundo de mi hijo, infinitamente delicado y doloroso. Nada me atormenta tanto como la belleza del mundo. Vamos en una lujosa calamidad, en una primavera mortal, hacia la muerte. (...) La silla de ruedas. Llevo al niño en una silla de ruedas. (...) Hasta que comprendo que la silla me lleva a mí, que el niño tira de mí, que vamos a no sé qué despeñadero, que soy un cadáver deambulando detrás de una silla de ruedas, o que llevo en la silla de ruedas una porción mínima de muerte, un niño que no pesa, una vida que no suena. Quisiera esto para siempre, seguir cruzando puertas, corredores, sonrisas amarillas de enfermos incurables, y que durase nuestro viaje, hijo, y tenerte siquiera así, viéndote desde arriba, viendo tu cabeza rizada y tus manos mínimas y enfermas, como las manos de esas momias infantiles que a veces aparecen en el alto Nilo. Por eso, todo lo que escriba, ya, quisiera que tuviese la sencillez directa del diario íntimo, de este diario, de lo que hace uno con su caligrafía más honrada, y esto por reducir al mínimo la farsa del vivir, duplicada siempre por la farsa de escribir.”⁷²

El tiempo aparece como un protagonista trascendental, una conciencia del tiempo que se convierte en un tiempo ambiguo en el que se va tejiendo un proceso de desesperación hasta llevarlo al infinito.

“(…) La vida se ha quedado hueca de tiempo, el tiempo se ha quedado hueco de días. El tiempo lo creamos nosotros viviendo, esperando, avanzando. Si uno dimite de la vida, el tiempo ya no existe. El tiempo es nuestra impaciencia. Sin impaciencia, las esferas se paran y el mundo descubre su inanidad de chisme inútil, de trasto viejo, de cosa caída.”⁷³

71 VILLÁN, Javier: *Francisco Umbral*. Editado por la Diputación Provincial de Valladolid. Valladolid, 1999, cit., p. 94

72 UMBRAL, Francisco. *Mortal y rosa*. Barcelona: Editorial Planeta. 1955. Primera edición en Austral 2011 pp 193 a la 200.

73 Íbidem. p. 223

La literatura como el único refugio posible desde el que poder trascender la realidad a la que se enfrenta, la desesperación infinita, la necesidad de dimitir del mundo.

“(…) Sufro como hombre, a la medida del hombre, con mis recursos y mi mecánica de hombre, pero dentro de mí, dentro de ese sufrimiento, hay algo más sufriente, una pulpa casi submarina de sollozo, un fondo último y retráctil de dolor al que temo descender, que no me atrevo a tocar. (...) Sólo encontré una verdad en la vida, hijo, y eras tú. Sólo encontré una verdad en la vida y la he perdido. Vivo de llorarte en la noche con lágrimas que queman la oscuridad. (...) porque desconozco el gesto que hay que hacer para morir. Si no, haría ese gesto y nada más.”⁷⁴

Consideramos que tanto Umbral como Chantal se hacen héroes con el miedo, sobre todo su miedo, consiguen combatir la nada a través de las palabras, y descubren en la soledad de la escritura la única forma de canalizar el dolor, porque al igual que María Zambrano, ambos saben que

“La verdad de lo que pasa en el secreto seno del tiempo, es el silencio de las vidas, y que no puede decirse. (...) Pero esto que no puede decirse, es lo que se tiene que escribir.”⁷⁵

(...)
escribir

para curar
en la carne abierta
en el dolor de todos
en esa muerte que mana
en mi y es la de todos

(...)

escribir
porque el héroe se hace con el miedo
sobre todo su miedo
a partir de su miedo
se hace héroe el héroe
ahuecando el miedo
y llenándolo de acción
para entumecerlo
haciendo tiempo en lo hermoso
haciendo tiempo en lo vivo

74 Íbidem. pp.202 a la 228.

75 ZAMBRANO, María. *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza Primera edición 2000, sexta impresión 2008. Cit. p. 38

yo no soy ningún héroe
yo sólo escribo
para colmar la distancia
entre mi miedo y yo

(...)

escribir
porque alguien olvidó gritar
y hay un espacio en blanco
ahora, que lo habita

(...)⁷⁶

4.7 Judith Scott, Madge Gill, Josefa Tolrà: autorretrato del alma

“La única cosa realmente valiosa es la intuición.”
—Albert Einstein

A continuación veremos cómo el arte ha ayudado a algunas personas a superar la pérdida de un ser querido. Estudiaremos la obra de tres artistas que después de un suceso traumático han comenzado a crear, y este hecho les ha ayudado a poder superar el duelo o la experiencia traumática. Esta cita de Einstein es muy significativa para presentar a las artistas de las que hablaremos a continuación. Hemos considerado imprescindible incluirlas, ya que tienen una obra de carácter intuitivo, no crean de cara al mundo del arte ni para nadie, sino para ellas mismas. Su proceso creativo comenzó después de sufrir una fuerte pérdida. La necesidad de sacar los demonios y el dolor es claro en su obra, y a la vez clave para nuestro trabajo de investigación, ya que a través de la obra de estas artistas, el arte parece de clara importancia para ayudar en el proceso curativo.

Si bien este trabajo de investigación no se centrará propiamente en los artistas outsiders⁷⁷, ni en el arteterapia en sí, nos ha parecido oportuno analizar la obra de artistas que, desde los límites de lo propiamente establecidos como arte, crean obras que les sirven para canalizar su

76 MAILLARD, Chantal. *Matar a Platón*. Barcelona: Tusquets. 2004. Fragmentos del poema “Escribir” pp, 71, 81 y 89

77 Para más información sobre este tema consultar la Tesis doctoral de GARCÍA Muñoz, Graciela. *Procesos creativos en Artistas Outsiders*. Tesis Doctoral de la Facultad de Educación. Universidad de Madrid, 2010.

dolor, proyectando sus vivencias, frustraciones y miedos, a modo de lo que podríamos llamar autorretratos simbólicos.

En el documental *Turning The Art World Inside Out*⁷⁸ se nos muestran los dibujos de Carl Jung, uno de los padres fundadores de la psicología moderna. Con 38 años comenzó a hacer dibujos sin ningún tipo de formación artística. Veía visiones y escuchaba voces. En privado se inducía alucinaciones, y después lo registraba todo en pequeñas libretas. Este proceso le llevó 16 años. En el documental se preguntan si él sería un artista *outsider*:

“No me gusta distinguir entre “insiders and outsiders” y es sobre lo que va esta exposición. He aprendido particularmente por artistas, que los artistas son curiosos sobre cualquier manifestación visual. Por eso quería hacer una exposición para artistas y para el público en el cual las distinciones entre el profesional y el autodidacta están borrosas.”⁷⁹

Para nosotros, lo que puede hacer evidente la diferencia entre un artista *outsider* y un artista en el sentido clásico son el mercado del arte y la academia. El *outsider* se encuentra completamente fuera, tanto del circuito comercial como del académico. No pretende hacer ningún tipo de negocio con su obra, y tampoco ha pasado por un proceso de aprendizaje institucionalizado.

En el documental *¿Qué tienes debajo del sombrero?*⁸⁰ habla Roger Cardinal, creador del término “Arte Outsider” en el que dice:

“Cuando hablamos del término arte *outsider*, o marginal, nos referimos a la idea de un proceso de creación artística de dejar una huella que no requiere ninguna norma académica, no supone la ambición de llegar a ser un artista famoso, no supone el deseo de ganar dinero o complacer a nadie sino que es un proceso autónomo donde el individuo persigue su propia idea o su propio deseo hacia el fin que sea, quizá para consolidar la idea que tienen de si mismos, quizá para escapar de un mundo en el que no se sienten felices, para ejercer cierto poder en una zona de este tamaño [hace gesto de un sitio entre las dos

78 COCKER, Jack (Dir. y prod.) YENTOB, Alan (presentador) *Turning The Art World Inside Out Reino Unido*, BBC (2013)

79 Traducción propia. Texto original Inglés: “I don’t like to distinguish between insiders and outsiders, and that’s what this exhibition is about. I’ve learned, particularly from artists, that artists are curious about any visual manifestations, and so I wanted to make a show for artists and for the public in which the distinctions between the professional and the self-taught are blurred. (Massimiliano Gioni Curator: The Encyclopaedic Palace) Jack Cocker (Director y productor) Alan Yentob(Presentador) *Turning The Art World Inside Out* BBC (Reino Unido) (2013)

80 BARRERA, Lola y PEÑAFIEL, Ignacio (directores) *¿Qué tienes debajo del sombrero?* [película] Alicia Produce (Madrid) (2006)

manos] porque en el mundo no tienen poder. Puede ser una forma de escape. Pero suele ser una forma de expresión que te asombra como espectador por la intensa concentración que suele encontrarse en este tipo de obra, y creo que es la expresión de algo muy urgente y esencial en la vida de esa persona. Por eso nos llega el arte *outsider*, porque vemos seres humanos luchando por encontrarse, por encontrar su voz, y eso es algo muy conmovedor”

Para Roger Cardinal el arte *outsider* nos conduce hacia el individuo, nos ayuda a entender con más claridad el dilema de ser una persona y la enorme dificultad de encontrarse como individuo en un mundo que te abrumba con alternativas y retos y suele ignorarte cuando crees que te has encontrado. Piensa que es necesario encontrar una dimensión social, que somos individuos solos, que el arte *outsider* refleja una soledad que comparten muchas personas, que es lo mismo a lo que nos enfrentamos todos y lo que nos importa.

Cardinal considera que tenemos que llegar a entender estos profundos problemas, y que aunque el trabajo *outsider* parezca encerrado en sí mismo, autista, contiene el principio de un diálogo, de una comunicación, que alguien interpretará y responderá.

El vacío que llena la obra en una situación terapéutica, necesita de una personalidad fuerte que logre poner orden en lo inconsciente para encontrar una estructura que se transforme en obra de arte. Para Ángel Cagigas, el artista demente estaría en el filo de la navaja al lograr un producto estético a partir de su dolor, algo que trascendentaliza su enfermedad, piensa que casos como el de Pollock, Van Gogh, Strindberg o Schumann, hacen que nos preguntemos por los límites del arte:

“En el arte no psiquiátrico hay una localización en la obra ya acabada, cerrada, con unas expectativas estéticas en un contexto artístico, mientras que en arteterapia la obra es una herramienta de mediación entre el paciente y el terapeuta, las expectativas son terapéuticas y lo importante es el proceso de creación, con lo que se trata con una obra inacabada en el marco de la terapia. Ahora bien, una vez acabada la obra de un enfermo mental, si ésta es de calidad, lo que en pocas ocasiones sucede, la práctica sería imposible diferenciarla de una artista sano, lo que nos lleva a pensar en la razón de esta dificultad. (...) Tal vez tal traba estribe en que en nuestra época existe cierta voluntad en el arte moderno de ser ininteligible pues lo ininteligible se ha convertido en un valor, lo que haría absurdo cualquier intento de interpretación de la obra. Pero cabe otra respuesta a esta cuestión, tal como apunta Barragán: “¿No será que el valor artístico-estético tiene un carácter relativo? Un valor que depende de la intención del autor, de la perspectiva del espectador, del contexto en el que se produce, del contexto en el que se muestra, etc (...) ¿Por qué no cambiamos la pregunta y en lugar de preguntarnos qué es arte nos preguntamos cuándo es arte?”;

claro que esta solución nos sume de un mundo de relatividades que para muchos resulta tremendamente angustioso.”⁸¹

Cagigas considera que la intervención de los terapeutas en los procesos de creación neutraliza la espontaneidad y el compromiso personal, condicionando con ello la calidad de las obras, situación que en su día Dubuffet reprobó, recordando que

“A comienzos del siglo XX los médicos dejaban a sus pacientes tranquilos. No intentaban curarles y se alegraban si se ocupaban en fabricar arte. Quizás tuviesen razón. Hoy el empeñarse en ello mata la originalidad.”

Si bien la terapia a través del arte no tiene como objetivo producir obras de elevado valor artístico, se abren muchos centros dedicados al estudio, exposición y creación de este tipo de arte, como el *Centre de recherche et de diffusion sur l'art en marge* en Bruselas, el Créahm (Créativité et Handicap Mentale) de Lieja, con sedes en Bruselas, Friburgo y Provence, y el museo MAD (Musée d'art différencié).

Aunque este trabajo de investigación tiene como título *El autorretrato como canalizador del dolor*, en este capítulo hablamos de un autorretrato desde un punto de vista subjetivo, y no nos ceñimos a la idea arquetípica de autorretrato en la que se muestra el propio rostro del artista. Lo consideramos así porque se trata de una obra pura, de utilizar la creatividad para lograr el crecimiento personal de enfermos psíquicos, físicos, o cualquier sujeto que desee utilizar el arte como herramienta de conocimiento y comunicación, para lograr un equilibrio personal, las obras serán una extensión de los artistas que las realizan. Pensamos que puede haber evidencias de estos autorretratos a los que nos referimos, ya que en las obras que vamos a analizar en este apartado, aparecen figuras que nos evocan lo que podríamos denominar como autorretratos del alma.

La elección de las artistas cuya obras vamos a analizar no responde tanto a su carácter marginal, sino al hecho de que comenzaron a crear a partir de un suceso traumático en su vida. Aunque indudablemente, si nos ceñiéramos estrictamente al arte *outsider* o marginal, podríamos hacer referencia a muchos otros artistas cuya obra se puede enmarcar claramente en el género del autorretrato, hemos centrado el estudio en unas obras que si bien se trata de casos en los que a primera vista no está tan claro que nos encontremos ante piezas autorrepresentativas, sí estamos frente a autorretratos simbólicos y metafóricos de un alto carácter íntimo y subjetivo. Estas obras surgen, como hemos dicho anteriormente, de la necesidad de canalizar el dolor a través de piezas que se presentan como una extensión de la personalidad y del ser del artis-

81 CAGIGAS, Ángel. *Arte demente*. Del lunar 2011. pp. 155-156

ta. Algo que nos recuerda las sabias palabras de Anaïs Nin: “No vemos jamás las cosas tal cual son, las vemos tal cual somos.”

Judith Scott (Ohio 1943-2005) nació con síndrome de Down, al contrario que su hermana gemela. Después de pasar la escarlatina quedó sorda, hecho que no se le diagnosticó hasta años después. A la edad de 6 años, sus padres, aconsejados médica y pastoralmente, tomaron la decisión de alejarla del hogar.⁸² Así que pasó 35 años separada de su familia, en una institución en la que hubo indicios de que experimentaban medicación con ella.⁸³ Joyce, su hermana gemela, quedó profundamente marcada por esta separación, y después de la muerte de su padre y pese a las objeciones de su madre, decidió buscar a su hermana perdida, obteniendo finalmente en 1986 la custodia legal,⁸⁴ mediante la que Judith pudo irse a vivir con su hermana Joyce y su familia a California, momento desde el cual comenzaría el proceso de sanación de las dos hermanas gemelas.

En el interesante documental sobre la vida de Judith Scott, *¿Qué tienes bajo el sombrero?*⁸⁵ Tom di María afirma que el Creative Growth Art

82 En la sociedad americana de los años 30, 40 y 50, era normal meter a los niños discapacitados o con síndrome de Down en una institución, Joyce cuenta en el documental cómo a partir de ese día le cambió la vida, y cómo su madre sufrió una crisis nerviosa. Joyce no era consciente de que su hermana no volvería. La familia quedó destrozada por la pérdida de Judith, dejaron de hablar de ella, como si no existiera. (...) Por otro lado, a Judith no le diagnosticaron bien cuando llegó a la institución, era sorda por la escarlatina, así que estaba asilada del mundo, no hablaba, y al no haberle diagnosticado sordera tampoco aprendió el lenguaje de signos. BARRERA, Lola y PEÑAFIEL, Ignacio (directores) *¿Qué tienes debajo del sombrero?* [película] Alicia Produce (Madrid) (2006)

83 ANDREU Sánchez, Celia y MARTÍN-Pascual, Miguel Ángel. *Creative Growth Art Center: Cómo el éxito creativo dio paso al éxito social*. [en línea]: http://www.neuro-com.es/NeuroscienceCommunication/Papers_files/UJIBrainDamageNeuroCom.pdf [Fecha de consulta 9 julio 20015]

84 Judith & Joyce Scott, página en la que se habla de la vida y obra de Judith Scott. [en línea]: <http://judithandjoycescott.com> [Fecha de consulta 13 julio 2015]

85 Joyce, hermana de Judy, explica muy emotivamente en el documental cómo su madre no sabía que estaba embarazada de gemelas, y que cuando el médico buscaba la placenta se encontró que había otro bebé. Lo que no esperaban es que tuviera Síndrome de Down. Esto fue un duro golpe para la familia. Joyce habla de una confusión que arrastró toda la vida con respecto a sus nombres y que podemos leer a continuación: “Hubo una confusión con los certificados de nacimiento, pusieron que el bebé que pesaba menos se llamaba Judy pero en realidad era yo el bebé que pesaba menos. Es una de las confusiones que siempre hubo por ser gemelas. Cuando era muy pequeña solía pensar que si nos cambiaban los nombre también cambiarían quienes éramos y yo no tenía por qué ser Joyce, podía ser Judy. Fue algo que se mantuvo a lo largo de mi vida.” Parece muy significativo el sentimiento de Joyce, que toda la vida pensó que podría ser su hermana, esa simbiosis entre gemelas, con el factor añadido de que una de ellas tiene síndrome de Down. Pese a que descubrieron que en la institución donde Judith había estado internada, la habían maltratado, incluso enviándola a California sola en el avión, la adaptación de Judith a su familia fue muy sencilla, las dos hermanas estaban muy felices de poder estar juntas. Cuando pasó un tiempo, y viendo Joyce que no se podía hacer car-



Fig. 204 Judith Scott trabajando en su obra, en el Creative Growth Art Center.

Center (CGAC)⁸⁶, al que Judith Scott asistió durante unos 15 o 20 años, no es un centro de terapia ni de rehabilitación, sino que lo que intentan es tener artistas que se unen a su plantilla, y de esa forma se asocian con los artistas discapacitados, creando un modelo artístico. No tiene arteterapeutas, ya que su finalidad no es la de hacer terapia propiamente dicha, aunque reconocen que hay un beneficio terapéutico muy grande, que nace cuando se hace arte y nos expresamos artísticamente. Di María explica el proceso de trabajo en el centro. Los artistas tienen acceso al privilegio que supone ser artistas todo el día y es allí donde los jefes son los propios artistas que deciden en cada momento lo que quieren hacer.

Posteriormente, unos 30 o 40 años después, Joyce consideró recuperar a su hermana, ya que su ausencia era muy dolorosa para ella, y aunque al principio parecía inconcebible, porque había sido una decisión tomada por sus padres, Joyce se cuestionó la idea de estar con su hermana y recuperar su custodia. Gracias a un retiro de meditación en que pasó cuatro días así lo decidió:

go de Judith porque trabajaba y no le podría dedicar todas las horas que ella necesitaba, escuchó hablar de Creative Growth Art Center y decidió llevarla allí, aunque previamente había intentado que estuviera en otra residencia sin tener buenos resultados. BARRERA, Lola y PEÑAFIEL, Ignacio (directores) *¿Qué tienes debajo del sombrero?* [película] Alicia Produce (Madrid) (2006)

86 A finales de los años 80 Judith asistió al Creative Growth Art Center (CGAC), centro de creación artística dirigido a personas con deficiencias neurológicas. Dicho centro, situado en Oakland, California, abrió sus puertas en la década de los 70. En él los diferentes responsables intentan fomentar la autonomía y autoestima de las personas que pasan por él, y para esto apuestan por el proceso creativo del paciente. BARRERA, Lola y PEÑAFIEL, Ignacio (directores) *¿Qué tienes debajo del sombrero?* [película] Alicia Produce (Madrid) (2006)

“Como no tuve ningún control sobre la decisión de nuestras vidas cuando ingresó en una institución y pasó todo, esa sensación se quedó dentro de mí. Siempre pensé que tenía que vivir en esa institución. Era como si mi mente no se moviera en otra dirección. Hasta que asistí a un retiro de meditación, y cada día se volvía más intenso interiormente, y los asuntos de mi vida diaria se iban desvaneciendo, todas las distracciones, muchísimas distracciones. Hasta que un día, creo que al cuarto día, encontré un lugar muy tranquilo y fue como si en lo más profundo de mi ser, estuviera con Judy, ahí estábamos juntas, nunca he sentido nada con tanta claridad en mi corazón ni en mi mente, y me dije: “¿Por qué tenemos que estar separadas? No hay ninguna razón, ninguna razón.”⁸⁷

En el documental, tanto Stan Peterson (artista y maestro) como Tom di Maria, en muchas ocasiones explican el proceso de creación de Judith. Al principio Judith hacía garabatos con círculos por todo el papel, y llenaba una de las caras enteras. Cuando acababa, le daba la vuelta y hacía lo mismo con la otra, llenando completamente el papel. Cuando lo acababa, lo dejaba en el suelo, cogía otra hoja y seguía haciendo lo mismo. Acababa perdiendo el interés después de hacer cuatro o cinco dibujos.



FIG. 205 Judith Scott: *Sin título*

Fue a raíz de la intervención de la artista Sylvia Peterson, que fue al centro como artista residente, cuando el interés por la creación de Judith cambió. Sylvia explica cómo se fue acercando poco a poco a ella y cómo comenzó su proceso creativo:

“Había separado una zona con mis materiales, tenía una mesa y mis estudiantes alrededor, y Judy nos miraba. De vez en cuando le guiñaba el ojo o le sonreía y me acercaba para ver qué hacía. Empezó a mirar en su cajita mágica y sacó algo que yo había encontrado en el mar. Un trozo de corcho con un poco de alambre, y lo metió allí y lo envolvió con hilo y papel. Se estaba divirtiendo mucho y lo empezó a pintar, luego lo cubrió con palitos y sauce, se lo estaba pasando en grande. Así empezó. Esta pieza ha viajado por todo el mundo. En ese momento se dio cuenta de que había creado algo y que estaba hecho, terminado.”⁸⁸

Fue a partir de esta experiencia artística cuando Judith encontró su camino para la creación, en el que se empezó a sentir cómoda y segura, creando esculturas cada vez más grandes y que posteriormente le darían la fama. Crea compulsivamente, sin parar, en algunas ocasiones hasta le llegan a salir ampollas. Estamos ante un proceso totalmente intuitivo y que suscita muchas preguntas, todavía, diez años después de su muerte.

87 Íbidem

88 Íbidem



Fig. 206 Judith Scott: *Sin título*

Su hermana Joyce habla del proceso creativo y de la curación de Judith a través del arte:

“Gran parte de la curación en su vida tiene que ver con el arte y el proceso creativo en el que está involucrada. Hay muchas formas de verlo: está el aspecto escondido de su obra, y está la formación de capas, la calidad protectora de su trabajo, muchas veces parece que crea figuras, podría ser otra gemela, podríamos ser nosotras dos, quizá... un bebé al que ama pero que nunca tuvo. Hay muchísimas formas de verlo. Y las obras parece que contienen una verdad, y sin duda algo le empuja a hacerlo y creo que es el elemento curativo, por eso lo hace.”

En nuestro trabajo de investigación nos interesa especialmente el proceso creativo que tiene que ver con la curación, para evidenciar la importancia del arte en estos casos, es más, en casos como los de Judith Scott, y el resto de artistas que trabajan en el Growth Art Center, podemos sentir que tenemos la gran evidencia de lo necesario que es para el ser humano poder utilizar los elementos que están a nuestro alcance para la creación de procesos artísticos que tienen que ver con la curación a través del arte, así como con la necesidad de comunicarnos a través de un lenguaje, que nos llega profundamente.

Es a través de sus esculturas cómo Judith se comunica con el resto del mundo, es a través de ellas como logró exorcizar sus demonios, y crear aquellos objetos que le podían servir como apoyo. Igualmente, al estar ante una obra tan subjetiva y abierta, a cada uno de nosotros nos sugiere algo en relación a nuestras vivencias personales, a lo que tenemos en nuestro interior según nuestra experiencia.

Observamos su obra como una extensión de sí misma, una proyección de su interior, ya que proviene de la parte más íntima de su ser. Es una obra llena de luz y de inocencia. Asimismo, consideramos que la obra



FIG. 207 Judith Scott: *Sin título*

de estos artistas también sirve para cuestionar el valor del arte, si tenemos en cuenta que estos artistas no tienen formación académica y, sin embargo, frente a sus obras, sentimos que estamos ante obras a la altura de cualquier artista de renombre.

Tom di Maria explica muy bien en el documental *¿Qué tienes debajo del sombrero?*⁸⁹ el proceso de trabajo de Judith Scott:

“El proceso artístico de Judith es bastante claro, sencillo. Encuentra objetos, roba objetos, los lleva donde quiere y empieza una pieza nueva. Coge hilo de los telares, coge material que la gente dona al estudio, coge cosas que debería y cosas que no, y como muchos otros, tiene miedo de que le roben. Lo mete todo en cajas y los esconde, y lo guarda en su espacio. Pero la forma en la que trabaja la pieza es a menudo más sutil. Junta todas las partes, suele empezar con objetos grandes cartón u objetos toscos que formen el esqueleto, la forma de la pieza. Y luego añade fibra o tela, se suaviza y empieza a coger otra forma. Y después llega a una fase en la que teje cuidadosamente con pequeños hilos y lo envuelve todo. Si te fijas, corta lo que sobra y lo vuelve a meter en la pieza. No despilfarra, utiliza todo el material. Puede que cambie a una fibra más gruesa, una cuerda o algo que aporte fuerza y luego se ponga otra vez a tejer con esmero esa telaraña o red, casi como un bordado de hilo alrededor de la pieza que es muy bello.”

En las crisálidas de Judith Scott hay un proceso creativo de repetición, siempre pasa el hilo por la mano y envuelve un objeto con movimientos repetitivos. Comenta Joyce en la entrevista del documental, como a raíz de que Judith se empezaba a sentir cada vez más segura con su obra, y con los diversos reconocimientos recibidos, comienza a ponerse bufandas en la cabeza y sombreros como muestra de seguridad y autoestima, tomando conciencia de sí misma como artista.

En la última parte del documental podemos ver cómo radiografían obras de Judith para intentar descifrar qué tienen dentro. Se convierte en un misterio a descifrar la cantidad de objetos que podemos encontrar en el interior de sus obras.

Stan Peterson lo explica en el documental:

“Suele haber carretes en los que viene la lana, las madejas en las que está envuelta la lana, siempre son un componente. Y suele haber trozos de pino, de madera. Trozos de tela o de cartón. Pero también hay muchas otras cosas, como un ventilador eléctrico que estaba desmontado, o la rueda de una bicicleta, o una silla. Había una sillita de niño que empezó a envolver. Había un carro de la compra al que le faltaban dos ruedas de un mendigo que lo dejó delante del centro. Se convirtió en

89 Íbidem

una escultura. A veces utiliza las bolsas de patatas que brillan por un lado. Cuando Judy se hizo más famosa, después del libro, empezaron a hacerse donaciones de objetos y materiales. Alguien que trabajaba para una imprenta donó un trozo de plástico reflectante con patatas fritas en un lado y plateado en el otro, tanto que podía envolver todo el edificio. Lo incorporó a la escultura. Hemos encontrado luces de Navidad en el interior y en torno a las esculturas. Zapatos de señora, de caballero. Le gustan los tacones altos, aparecen en la parte superior de alguna pieza, o han desaparecido por completo. CDs, cintas de casete, vinilos, las fundas de discos de vinilo. Cajas de cartón, piezas sueltas de cartón, mantas, una manta doblada, que pega como una tiritita en un lado de la pieza y luego la rodea con hilo. Escurreplatos, donde se secan los platos limpios. Cosas con formas abstractas e interesantes cuando no tienen nada dentro, llegarán a ser parte de un armazón o la corona de la obra, pero normalmente las envuelve. A veces estas piezas muestran su identidad, los objetos que están dentro de las esculturas, pero en general sólo se ve un destello. Una pieza que siempre me ha gustado es una escultura con un pomo. Es una pieza pequeña, de este tamaño. Debe ser una donación de una ferretería, porque encontró un pomo de latón y lo incorporó en el centro, como el ombligo de esta pieza y no lo cubrió. Pero estaba atrancado ahí, como si pudieras girar el pomo. Si giraras bien el pomo, podría abrir ese mundo. Y descubrir a Judith Scott, pero no puedes y ese es el enigma que hace interesante su escultura.”⁹⁰

Para John Cooke, marido de Joyce y experto en arañas, Judith es similar a una de las arañas que analiza:

“Es la única especie de araña que vive bajo el agua. Lo que hace es tejer una esfera de seda, sube a la superficie, coge una burbuja de aire, la lleva abajo y poco a poco va llenando la esfera de aire, y vive allí dentro, y vaya donde vaya tiene una reserva de aire, como si fuera una piel muy dura, resistente al agua.”⁹¹

Judith va creando crisálidas como protección de aquellos objetos que tienen especial interés para ella. En varias ocasiones, Tom di Maria y su hermana Joyce comentan en el documental cómo fueron aumentando de tamaño sus obras, a medida que iba teniendo cada vez más seguridad en ellas.

Nos encontramos ante una obra llena de luz, de autenticidad, que va más allá de todo lo que hemos visto anteriormente y sin ninguna pretensión comercial, ni tampoco interés por conservarlas para sí, ya que en una secuencia del documental, Tom di Maria le acerca una de las esculturas que según ella ya había acabado y le dice, mediante gestos,

90 Íbidem

91 Íbidem

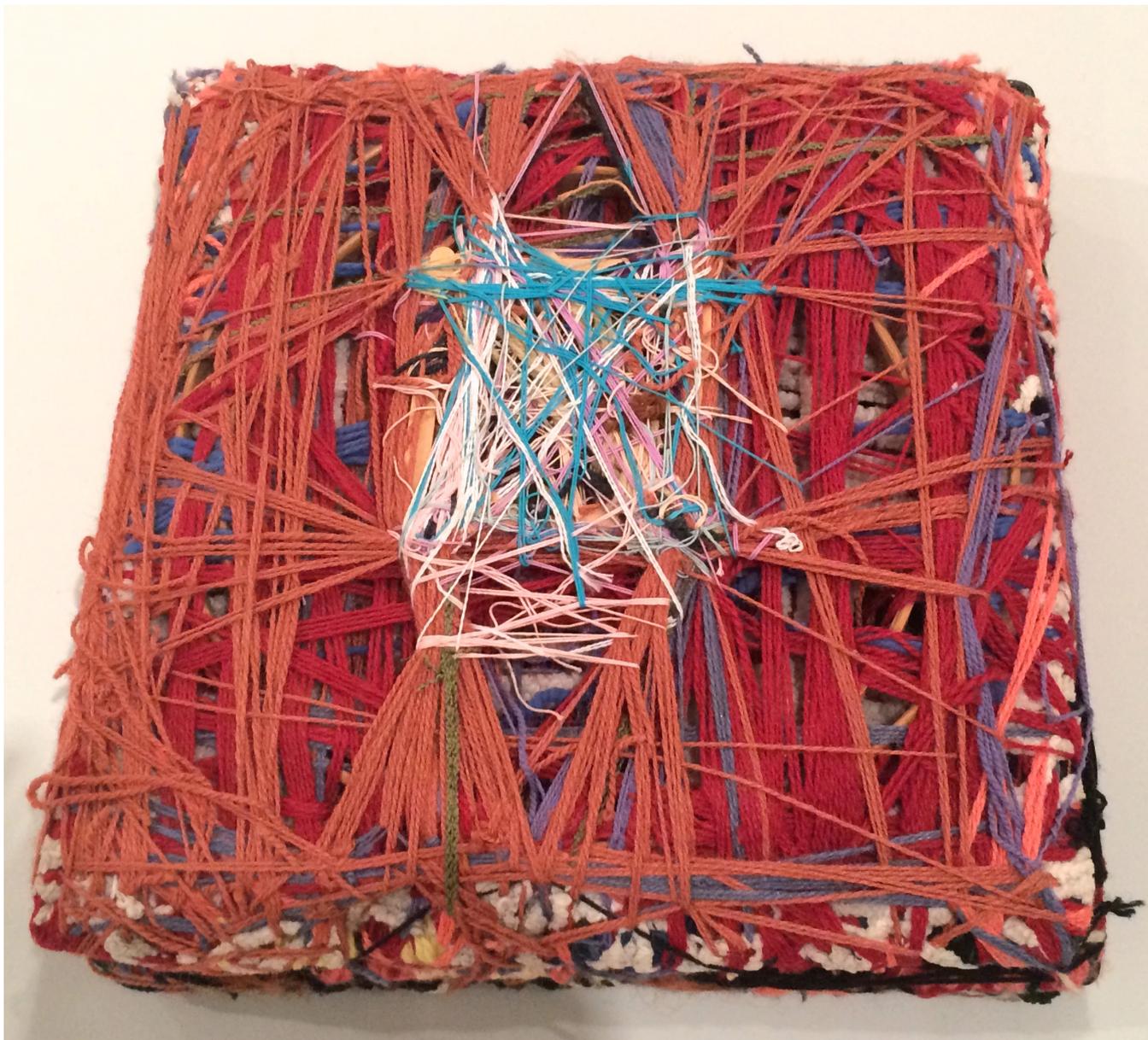


FIG. 208 Judith Scott: *Sin título*



que se la lleve. Él vuelve a insistir y Judith le hace con la mano el gesto de que la quite de allí. Mientras tanto está concentrada en otra obra que acaba de empezar.

FIG. 209 Judith Scott (detalle)

Según el documental *¿Qué tienes debajo del sombrero?*, parece que Judith utilizó su obra para poder comunicarse a causa de su sordera, como una manera de canalizar su pérdida, soledad, abandono y falta de comunicación. Para nosotros sus esculturas son autorretratos, pues son una extensión de ella misma, de sus emociones y sentimientos.

FIG. 210 Judith Scott con su hermana Joyce y su sobrina.



“Sólo cuando dibujo me siento en paz”⁹²

—Josefa Tolrà

Las artistas que analizamos a continuación tienen en común la pérdida de uno o varios de sus seres queridos y la experiencia estética y mística como puntos de inflexión que les sirven de guía para realizar sus obras. La obra de estas artistas surge de canalizar intensas vivencias y experiencias místicas que las trascienden, y que se traducen en obras enigmáticas, que les sirven para lograr un equilibrio personal.

Tanto Josefa Tolrà como Madge Gill vivieron en la misma época, y su vida fue traumática, ya que ambas perdieron a dos de sus hijos. Ambas artistas nos introducen en mundos muy personales. Sin embargo, al igual que encontramos muchas similitudes en sus obras, también podemos observar algunas diferencias. Su obra las conecta con ellas mismas y les ayuda a superar la gran tristeza que les supuso la muerte de sus hijos.

Para Hans Prinznorn,⁹³ las personas que realizan un arte que parte de fenómenos psíquicos, si bien no son enfermos mentales, producen sus obras en un estado psíquico alterado, inducido por ellos mismos, que desaparece cuando dan paso al estado cotidiano, sin que tenga lugar una alteración permanente de toda la personalidad.

Prinznorn clasifica en dos tipos de arte los que se producen a partir de estos fenómenos psíquicos, exuberantes dibujos ornamentales que se desarrollan en pequeños motivos como una alfombra, o bien composiciones de paisaje y figuras con un significado más profundo. Para éste:

“Las recreaciones más llamativas de formas naturales surgen en total antítesis a las conocidas, por negación o inversión de propiedades, menos veces por variación libre. Por ejemplo, las casas son siempre más anchas por arriba que por abajo, se imagina una roca ingravida al apoyarse en un fino hilo de perlas, las plantas son amarillas y rojas, etcétera. Muy raras veces observamos en estas imágenes algo de lo instintivo e irreflexivo que en gran medida es propio de las producciones esquizofrénicas.”⁹⁴

92 BONET, Pilar. *Josefa Tolrà. Médiu i artista*. en V.V.A.A. *Josefa Tolrà. Médiu i artista*. ACM: Associació per la cultura i l'Art Contemporani, Ajuntament de Mataró. Direcció de Cultura. Primera edició 2014 p. 168

93 Hans Prinznorn (1886-1933) fue historiador de arte y psiquiatra, en 1922 publicó *Bildnerer* de *Geisteskranken* traducido al español como *Expresiones de la locura*. Volumen que recoge obras producidas por enfermos mentales, en su mayoría esquizofrénicos, que están analizadas desde una perspectiva no psiquiátrica. Su formación en Historia del Arte hizo que fuera muy respetuoso a la hora de analizar este material.

94 PRINZORN, Hans. *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales*. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya) 2012. pp.358-359



FIG. 211 Wilhelmine Assmann: dibujo realizado a partir de fenómenos psíquicos (1910)

Madge Gill (Londres, Inglaterra 1882-1961) nació en el barrio de East End de Londres, donde pasó la mayor parte de su vida. En su certificado de nacimiento figura como Maude Eades Ethel, junto con el nombre de su madre, soltera, Emma Eades y sin padre reconocido. En la época victoriana no estaban bien vistos los nacimientos ilegítimos, así que pasó su infancia aislada del mundo y fue criada por su madre y su tía Carrie, bajo la estricta mirada de su abuelo. Fue enviada a un orfanato a los nueve años, y cinco años después fue transportada en barco a Canadá. Pasó la adolescencia en Ontario trabajando en granjas como empleada doméstica. A la edad de dieciocho años pudo volver a Londres y allí encontró trabajo como enfermera. Vivió durante un tiempo con su tía Kate y fue ella la que le introdujo en el mundo de la parapsicología. En 1907 se casó con su primo Tom Gill.

“En los próximos seis años, Madge dio a luz a tres hijos varones, Laurie, Reggie y Bob, el segundo niño murió en la pandemia de gripe de 1919. Un año más, Madge dio a luz, por última vez, a una niña que nació muerta y con una desfiguración. A consecuencia de este parto, Madge



FIG. 212 Madge Gill: *Sin título*

estuvo al borde de la muerte y a causa de esta larga enfermedad perdió el ojo izquierdo, que sustituiría por uno de cristal.”⁹⁵

Después de este trágico suceso y guiada por fenómenos psíquicos, a los que llama Myinnertest,⁹⁶ Madge comenzó a tener la imperiosa necesidad de crear su obra artística, construyendo así su universo paralelo y misterioso. Realizó dibujos y bordados, trabajando por la noche, con poca luz. Los tamaños de sus dibujos podían ser desde una postal, a otros que podían alcanzar los 36 metros.

95 Texto original en inglés. Traducción propia: “Within six years, Madge gave birth to three sons, Laurie, Reggie and Bob; the second boy died in the influenza pandemic of 1918. A year later, Madge gave birth for the last time, but her longed-for daughter was stillborn, her body perfect but for a disfigurement down one side. (There is no record of any name being given to this child.) Madge herself came close to death, and a subsequent lengthy illness resulted in the loss of her left eye, which was replaced with a glass one.” Roger Cardinal. *The life of Madge Gill* [en línea]: <http://madgegill.com/Biography> [Fecha de consulta 7 mayo de 2015]

96 My-inner-rest significaría algo así como Mi paz interior.



Fig. 213 Madge Gill: dibujos. Fotograma del documental "Turning the Art World Inside Out".

"Fue en 1919 cuando empecé mi obra. Tuve entonces una inspiración de que cogiera la pluma e hiciera toda clase de obras de tipo artístico. Sentí que tenía una facultad artística que buscaba expresión. Tomó diversas formas... Después vino un flujo de toda clase de escritos de inspiración, casi siempre bíblicos. Después me sentí impulsada a hacer dibujos a gran escala sobre percal. Sencillamente no podía parar, y venía a hacer un promedio de veinte cuadros a la semana, todos en colores. Durante todo ese tiempo estaba en un estado mental totalmente normal, sin nada que explicara la presencia de un "espíritu" a mi lado, simplemente me sentía inspirada. Pero sentía que me guiaba claramente una fuerza invisible, aunque no pudiera decir en qué consistía."⁹⁷

Aunque como hemos mencionado anteriormente, Gill está englobada dentro del arte marginal,⁹⁸ nos interesa analizar su producción en nues-

97 V.V.A.A. *Visiones Paralelas. Artistas modernos y arte marginal*. Madrid: Museo de Arte Reina Sofía. 1993 p. 253

98 "Décadas después de que Dubuffet hiciera su revolucionaria afirmación de que había que preferir el art brut a las artes culturales, Roger Cardinal se propuso definirlo mejor, y optó por la expresión outsider art (arte marginal) para el libro que publicó en 1972. En una carta a Seymour Rosen, Cardinal relataba su odisea en busca de una terminología válida: "Se han empleado muchas expresiones que aluden a la situación social o mental del creador: isolate art, maverick art, outsider art, folk art, visionary art, inspired art, schizophrenic art. Esto parece insatisfactorio, en tanto en cuanto no todos los creadores

tra investigación por el hecho de que a través de su obra, y lo que podemos denominar como autorretratos simbólicos o metafóricos, consigue canalizar el dolor que le han producido sucesos traumáticos, situación que se repite igualmente en el caso de Josefa Tolrà, de la que hablaremos a continuación, y que también comenzará su obra artística como medio para superar sucesos dramáticos en su vida. Consideramos que, a ambas mujeres, el hecho de crear ese universo artístico paralelo a su vida, les ayudó a superar dichos sucesos.

Para Gill todo comenzó después de la pérdida de sus hijos, cuando se enfrentó a un estado psíquico alterado, en el que encontraba la inspiración, y en el que basa su proceso creativo, liberándose de condicionamientos externos, algo que le permitía crear con más confianza y sin ningún tipo de presión. De esta manera, ella creaba simplemente por el mero hecho de tener la necesidad de expresar todo aquello que le inquietaba, o dejándose llevar, haciendo algo que le hiciera sentir mejor.

A los treinta y ocho años, unas semanas después de recuperar la salud, empezó a trabajar a partir de enfrentarse a estados psíquicos alterados de consciencia, a los que como hemos comentado anteriormente ella llamaba *Myrninesrest*, algo que sería una constante hasta el final de su vida, y que le llevaba a realizar innumerables dibujos cada día sin descanso.

“En 1926 su hijo Laurie publicó *Myrninesrest the Spheres*, un pequeño texto en el que relató las actividades que su madre realizaba en un delirante estado de trance, toda una serie de labores creativas propias de la época: dibujar, escribir, hacer punto, ganchillo, tejer, cantar o tocar el piano.”⁹⁹

Aparte de su obra pictórica, Gill también realizó vestidos, y grandes prendas bordadas con seda a las que por su tamaño podemos deducir que les tenía que dedicar mucho tiempo. Nos parece muy sugerente el comentario que Ángel González hace sobre la obra de Gill:

que queremos admitir entran fácilmente en una categoría social o psicológica. Yo estoy convencido de que querer etiquetar las obras de una manera que subyace la excentricidad o rareza de su autor tiende a desviar la atención, del impacto estético de las biografías. Se podría pensar que el factor de la importancia central es el de la independencia artística(...) pero ninguno de estos nombres es verdaderamente incisivo.” Íbidem p. 11, 99 Texto original del inglés. Traducción propia: “In his 1926 text *Myrninerest the Spheres*, her son Laurie bears witness to his mother’s first experience of delirious trance-states, which she found overwhelming and frightening. He evokes a whole gamut of creative modes at that time: drawing, writing, knitting, crochet-work, weaving, piano-playing.” Roger Cardinal. *The Life of Madge Gill*. [En línea]: <http://madgegill.com/Biography> [Fecha de consulta 7 mayo de 2015]



FIG. 214 Madge Gill: detalle de bordado.



FIG. 215 Madge Gill bordando

“Magde Gill, no sólo por los rollos de papel o de percal que iba decorando casi clandestinamente, sino también por los vestidos que confeccionaba con la misma discreción, (...) donde todo parece haber sido planeado para conseguir un grosor más propio de un tapiz que de un vestido: mediante la superposición de trozos de telas distintas y una espesa masa de bordados. He mencionado el grosor y consistencia de los tapices, a sabiendas de que no se confeccionan mediante superposiciones, por una razón que expuso Ernst Jünger que “sólo en los tapices la gente lleva vestidos de verdad”... Es una observación muy ingeniosa, pues ciertamente en los cuadros, y también en los tapices todo lo que no sean telas, por ejemplo los cuerpos de esa gente, nada de lo que vemos es propiamente verdadero, sino sólo verosímil, una convención figurativa que empieza por mostrar en dos dimensiones lo que realmente tiene tres y sigue por lo que llamamos perspectiva y simula que unas cosas están delante o detrás de otras, cuando en realidad todas están en el mismo plano.”¹⁰⁰

Los vestidos de Gill nos recuerdan a otras artistas consideradas *outsiders*, que también realizan vestidos, y cuyos ejemplos consideramos muy significativos, como el “traje de novia” que realizó Marguerite Sirvins, bordado a partir de los hilos que iba sacando de sus sábanas. Sirvins estuvo ingresada en el hospital psiquiátrico de Lorzeré (Francia) ya

100 GONZÁLEZ García, Ángel. *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre el arte*. Madrid: Lampreave y Millán. 2007. pp 75-76

que a los 41 años se le diagnosticó esquizofrenia. Destacamos también el *Traje de Bonneval*, obra de una mujer internada en el Hospital psiquiátrico de Bonneval en 1929, y que realizó a partir de retales de tejido e hilo sobrante del taller de costura.

“Comenzó a coserla a escondidas de todos, hasta que se sintió confiada para enseñarla. Tardó un total de diez años en terminarla y se compone de un conjunto de vestido, capa, toquilla, bolso y alfombra. Está bordado con motivos como plumas de pájaros y guirnaldas, siluetas de hombres y animales y se concibe como un vestido ritual. Comenzó a confeccionarlo ante el anuncio de la muerte de su marido. Su objetivo era crear una obra tan solemne que reafirmara su poder frente a cualquier autoridad, administrativa o religiosa. Sería lucida en el curso de una celebración fastuosa, destinada a celebrar el reencuentro de la pareja en libertad, para vencer el pasado, el confinamiento y la muerte.”¹⁰¹

Según la biografía de Cardinal, Gill estuvo internada en 1922 en una clínica.

“Una vez allí le entregó un paquete de dibujos a un médico, quien los puso en conocimiento de la Sociedad para la Investigación Psíquica de Londres. Un documento en los archivos de esta sociedad registra la opinión experta de un Oficial de Investigación, quien juzgó los dibujos como “más provenientes de inspiración que de tipo automático.”¹⁰²

Volvemos a estar ante la evidencia de que posiblemente Madge Gill no dejaba de autorretratarse, se dibujaba a si misma, y a lo que ella denominaba su Myrninesrest, concebido como su alter ego en otro mundo.

En este dibujo, nos parece ver lo que podría ser un autorretrato simbólico, en el que Gill se representa frente al cuerpo del bebé muerto, que podría representar la hija que perdió al nacer. Podemos ver cuatro figuras: a la izquierda, una de mayor tamaño que nos hace pensar que puede tratarse de una madre con una especie de manto sobre la cabeza, que nos evoca la imagen de una virgen. A su lado podemos ver dos figuras de un tamaño similar, con una cruz en la frente, que miran a un



FIG. 216 Traje de Bonneval



FIG. 217 Madge Gill: Sin título

101 GARCÍA, Graciela. *Creación textil en confinamiento*. [en línea] En: El hombre Jazmín. <http://elhombrejazmin.com/2008/09/creacion-textil-en-confinamiento/> [Fecha de consulta 20 de Octubre 2012]

102 Texto original inglés. Traducción propia: “She once confided to a cherished friend, a journalist called Louise Morgan, that every face she drew had significance, yet would say no more on the subject. One letter reveals that the artmaking had become a huge burden: “Dear Louise, I wish I could be normal” Roger Cardinal. *The Life of Madge Gill*. [En línea]: <http://madgegill.com/Biography> [Fecha de consulta 7 mayo de 2015]

pequeño bebé que está tumbado, y que podríamos interpretar como la representación de los hijos que fallecieron y que están acompañándola.

Lo que nos interesa especialmente de la obra de Gill para nuestro trabajo de investigación es el hecho de que esta artista creara sin descanso esa extensa obra a partir de esas experiencias que podríamos denominar como místicas, esos estados psíquicos alterados de consciencia que le guiaban, y le servían de respaldo para poder crear ese mundo paralelo, sin tener ningún tipo de presión, logrando desconectarse de la realidad, y ayudándole a evadirse de esta angustiada y dolorosa ausencia con la que tuvo que vivir.

Los materiales que utilizaba no eran costosos, aprovechaba los recursos al máximo:

“Como soporte utilizaba cartulinas y rollos de tela de baja calidad, y de manera obsesiva, usando tinta china y una pluma, dibujaba un rostro femenino con sombrero, siempre ambientado en un entorno arquitectónico imaginario de densos grafismos. Algunos dibujos eran del tamaño de una postal y otros podían llegar a medir 30 metros.”¹⁰³

Posteriormente fueron los dibujos a tinta los que se convirtieron en su principal fuente de expresión, así como las postales, hojas de papel y tarjetas. Su obra era muy prolífica, podía realizar más de doce postales en una sola noche. Posiblemente esta incansable actividad le llenaba de una manera difícil de explicar, ya que canalizando las ausencias a través de la creación podría reparar el vacío que suponía la muerte de sus hijos.

Según palabras de un coleccionista de la obra de Madge Gill en el documental *Turning The Art World Inside Out*:

“-¿No son preciosos? -Sí, son preciosos. He estado coleccionando este grupo de postales unos treinta años, vinieran de subastas de colecciones privadas o de donde fuera. Me gusta pensar que son autorretratos repetidos, una y otra vez.”¹⁰⁴

103 https://es.wikipedia.org/wiki/Madge_Gill

104 Texto original Inglés. Traducción propia : “Aren't they beautiful? Yes, they are beautiful. I've been collecting this group of cards for about 30 years, either. Whenever I could if they came up in auction or from private collections or whenever. Madge Gill was controlled by a spirit guide, who she named as Myrninerest. Myrninerest? I would think that these are repeated self-portrait, over and over again. These is an obsessive quality to many of these artists. Often like the British outsider Madge Gill-they work in isolation. Where profesional artists forge their creations in a dialogue with art history, the outsider is engaged in a monologue. One of the exciting things about seeing an Outsider Artist you've never seen before is that you're never seen anything like it before either. Because each Outsider Artist is like and art movement of one. They invent their own techniques,

Realizó dibujos en grandes rollos de tela. Así que para ayudar a su madre, su hijo Laurie le ayudó a montar un caballete en el que podía sacar un trozo de tela para dibujar mientras realizaba su trabajo, y el resto de tela permanecía guardado. De esta manera, los grandes trozos de tela con los que Gill trabajaba los tenía a la vista, mientras quedaba doblada la tela que no utilizaba en ese momento.

“Magde Gill iba enrollando lo que iba dibujando con el fin de impedir que sus ojos, al ver lo que llevaba dibujado, perturbaran el movimiento inspirado de sus manos, y los “mensajes automáticos” que le enviaba su guía en el mundo de los espíritus, “Myrninerest”, pudieran pasar a la tela enrollada sin mediaciones compositivas; inmediatez automática que obviamente explica que Magde Gill a veces dibujara a oscuras, según contó al Sr. Bevan, o en una habitación muy mal iluminada.”¹⁰⁵

A continuación, las palabras de Cardinal evidencian la posibilidad de que la obra de Madge Gill, como hemos visto, pueda llegar a ser considerada un autorretrato:

“La idea de interpretar la obra de Gill en relación con su biografía resulta tentadora; ¿Se refiere a su hija perdida, a sus queridas tías o a un ideal femenino? ¿Son, en cierto sentido, autorretratos, o mejor dicho: intentos de estabilizar su propia fragilidad como si fuera a través de instantáneas fugaces? Otra lectura compara los rostros con Myrninerest, concebido como alter ego de la artista en otro mundo, inmune a los traumas de la vida real.”¹⁰⁶

Apoyándonos en estas teorías, para nosotros la obra de Gill supone un intento de escapar de su traumática vida, creando un mundo paralelo que le pudo servir de evasión para imaginar todo lo que a ella le hubiera gustado vivir si hubiera podido. El hecho de repetir siempre las mismas caras en los diferentes dibujos nos hace pensar que se trata de un autorretrato idealizado, en el que ella puede crearse a sí misma tal y como le

their own disciplines, their own ways of working and thy own visions.” COCKER, Jack (dir. y prod.) YENTOB, Alan (Presentador) *Turning The Art World Inside Out*. BBC (Reino Unido) (201) [en línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=98RUUhVgLR0> [Fecha de consulta: 30 de Junio 2015]

105 GONZÁLEZ García, Ángel. *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre el arte*. Madrid: Lampreave y Millán. 2007 p.74

106 Texto original del inglés. Traducción propia: “It is tempting to interpret them in relation to Gill’s biography: is she referring to her lost daughter, her beloved aunts, or to some feminine ideal? Are these in a sense self-portraits, or rather: attempts to stabilize her own fragile being, as it were through fleeting snapshots? Another reading equates the faces with Myrninerest, envisaged as the artist’s otherworldly alter ego, immune to the traumas of actual life.” Roger Cardinal. *The Life of Madge Gill*. [en línea]: <http://madgegill.com/Biography> [Fecha de consulta 7 mayo de 2015]

hubiera gustado ser, o como apunta Cardinal, también podría tratarse de un alter ego que le ayudó a salir de la traumática situación familiar que le tocó vivir.

“En una ocasión le confesó a Louise Morgan, una amiga periodista, que cada una de esas caras tenía un significado, pero no dijo nada más sobre el tema. Una carta revela que la producción artística se había convertido en una carga: “Querida Louise, me gustaría ser normal.”¹⁰⁷

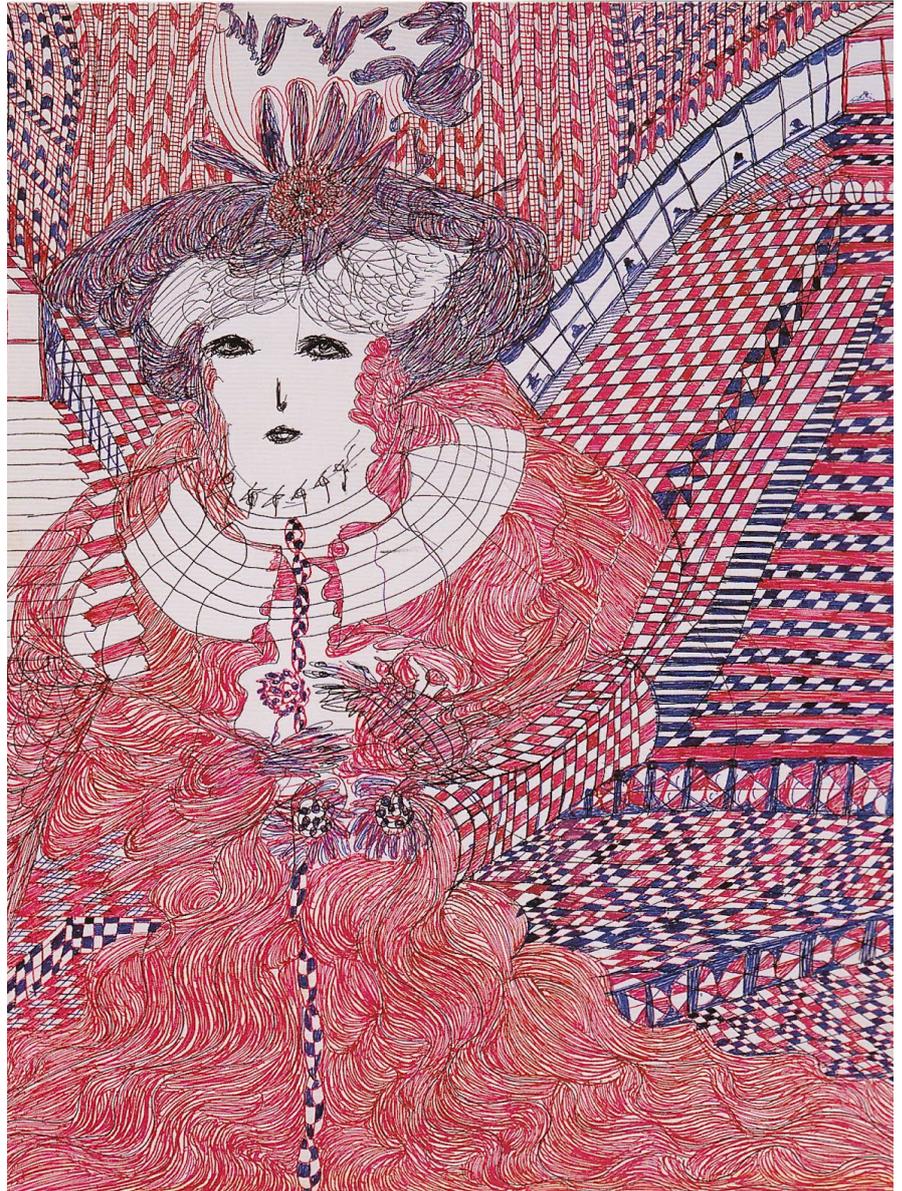


FIG. 218 Madge Gill: *Sin título*

107 Texto original del inglés. Traducción propia: “She once confided to a cherished friend, a journalist called Louise Morgan, that every face she drew had significance, yet would say no more on the subject. One letter reveals that the artmaking had become a huge burden: “Dear Louise, I wish I could be normal”. Íbidem

Madge Gill nos adentra en espesos laberintos, escaleras y lugares abstractos que nos evocan un mundo interior muy rico, que nos recuerdan a las paradojas de escaleras y los laberintos inquietantes de M.C. Escher (Leeuwardeb, Países Bajos 17 junio 1898 - Laren, North Holland, Países Bajos 27 marzo 1972).

Josefa Tolrà (1880 - 1959 Cabrils, Barcelona), a la que en su pueblo natal le decían cariñosamente “Pepeta”, fue una mujer muy querida y entrañable. La repentina conexión con los “seres de luz”, de los que ella habla y que la guiaban hizo que mucha gente se acercara a su casa en búsqueda de ayuda para que Pepeta se pusiera en contacto con esos “seres de luz” con los que se podía comunicar y así ayudar a quien lo necesitara.

Josefa Tolrà era una mujer humilde. Cursó estudios primarios, donde aprendió a leer y escribir, y posteriormente comenzó a trabajar en una fábrica de tejidos en su pueblo. Conoció al que sería su marido, Jaume Lladó, un joven trabajador del campo. Fruto de su matrimonio, tuvieron tres hijos: Joan, María y Pere. Tuvieron la desdicha de perder a dos de sus tres hijos. Pere, el pequeño, falleció a los 14 años de edad, después de una larga enfermedad.

Aunque Josefa era muy creyente, tuvo una gran depresión, de la que consiguió sobreponerse.¹⁰⁸ Su hijo Joan fue uno de los jóvenes que no regresaron de la guerra civil española.

Esta terrible doble pérdida fue el detonante para que Josefa comenzara a tener estados psíquicos alterados de consciencia, siendo a través de un amigo de la familia que le alentó para canalizar esas vivencias, por lo que empezó a dibujar todo lo que veía y a escribir todo lo que escuchaba, encontrando en esos estados psíquicos la fuente de inspiración para su incansable producción artística.

Fue así como comenzó su creación artística a la edad de 60 años. Realizó un centenar de libretas con dibujos de diferentes temáticas: paisajes, leyendas, historias, mitos, personajes, personajes bíblicos y también bordados.

La obra de Josefa Tolrà es de una calidez sobrecogedora debido a la pureza de su universo, y la precisión de sus bordados, en los que hemos podido observar cómo hace que sus puntadas en ambas partes del mantón sean iguales por el derecho y del revés. Su trabajo es espontáneo, nos transporta a un universo lleno de colorido e imaginación, sin ningún tipo de condicionamiento artístico. Muchas de sus obras llevan escrita la frase “dibujo fuerza fluidica” al lado de su firma, y fue este el nombre que tuvo por título la exposición que se realizó en Mataró (Barcelona) del 21 de diciembre de 2013 al 30 de marzo de 2014.



FIG. 219 Josefa Tolrà: *Mujer con abalorios* (1948). Detalle.

108 MARTÍNEZ Sandra y SALVADOR, Eulàlia. *Josefa Tolrà, apuntes biográficos*. [en línea]: <http://josefatolra.org/2013/12/23/josefa-tolra-apuntes-biograficos/> [Fecha de consulta: 14 febrero 2015]



FIG. 220 Josefa Tolrà: *Dibujo fuerza fluidica. Abraham dejando la tierra* (1953). Detalle.

La sencillez de su trabajo hace que llegue a lo más íntimo de nuestro ser, y pese a que sabemos que estamos frente a una obra que le sirvió para paliar el dolor por la pérdida de sus hijos, se trata de unos dibujos y bordados que nos llenan de esperanza, que expresan esos universos que Tolrà tenía dentro de si misma. Es una obra eminentemente figurativa, alegre y muy luminosa.



FIG. 221 Josefa Tolrà: *Figura románica. La esfinge* (1954). Detalle.

Pese a que ella se rige por esos estados alterados de conciencia, esas experiencias místicas, a través de las que unos “seres de luz” le acompañan y le guían a la hora de crear, su obra no dejará de ser una extensión de ella misma, de sus emociones, y es por ese motivo que la podemos calificar como autorretratos simbólicos de su alter ego, de su yo interior.

Tolrà se negó a comercializar su obra, regalando dibujos a personas con las que había compartido alguna de sus experiencias psíquicas.

“Nunca sufrió marginación ni recibió tratamiento psiquiátrico, su creatividad invocadora y reveladora nos enseña aquello que los ojos no ven pero el espíritu verifica, todo aquello que la civilización racionalista y maquinista olvidó en su loco trasiego de producción industrial y consumo.”¹⁰⁹

109 BONET, Pilar. *Josefa Tolrà: El planeta Tierra es pequeño pero muy habitable*. [en línea]: <http://pilarbonet.com/inicio/?p=1157> [Fecha de consulta 20 julio 2015]



En sus libretas y escritos hace mucha referencia a la astronomía. Firmaba sus dibujos como “mediadora mecánica”.

Podemos observar cómo al ir creando sus dibujos con pequeñas líneas vamos descubriendo distintos universos. Son escenas evocadoras, y al acercarnos a su obra encontramos miles de microcosmos que nos hipnotizan y nos transportan a lugares y narraciones inimaginables.

Llama la atención de los dibujos de Josefa, cómo normalmente hay un personaje central, formado por innumerables trazos, algo que nos lleva a los dibujos de Madge Gill, en los que de igual manera, es a partir de pequeños trazos, como va tomando forma el dibujo.

Los personajes que representa son muy expresivos, tienen grandes ojos, espesas cejas, nariz larga en forma de U, y una frontalidad del rostro que nos mira incesante. A través de unos ojos magnéticos, sus dibujos nos atrapan. Trabaja sobreponiendo líneas gruesas de rotulador sobre otras más finas, logrando crear un efecto de gran profundidad, muy interesante como técnica pictórica. Pese a no tener formación académica, nos parece un recurso interesante para darle ese carácter hipnótico tan característico de muchas de sus figuras. Como si de agua o aire se tratara, nos imaginamos cómo las líneas van acariciando el papel una y otra vez, a modo de ritual.

FIG. 222 Josefa Tolrà: *Te deseo muchas felicidades* (1944). Detalle.



FIG. 223 Josefa Tolrà: *Virgen del misionero* (1957). Detalle.

Observando las caras por separado podemos encontrar similitudes a la hora de su ejecución, a través de pequeños detalles que las hacen muy personales.

La obra de Josefa Tolrà nos enfrenta a personajes que parecen estar ahí esperando comunicarse con nosotros, contarnos alguna historia que nos ayude a encontrar la paz frente a la adversidad, del mismo modo que a ella le sirvió como apoyo para superar esa dolosa pérdida a la que se tuvo que enfrentar.

En su obra todo es tranquilidad, en ningún momento aparece en sus dibujos el dolor de los conflictos emocionales a los que se enfrenta, por lo que consideramos que es su capacidad para canalizar sus experiencias místicas, y la posibilidad de hacer visible lo invisible a través de estas obras, lo que hace de estas un ejemplo claro de cómo el autorretrato simbólico puede servir como canalizador del dolor.

Fig. 224 Josefa Tolrà: *Mantón bordado negro* (1958). Detalle.



No sólo realiza dibujos, también realiza mantones de seda bordados minuciosamente, utilizando para el proceso de bordado la misma técnica que sigue para dibujar. Parece como si fuese bordando con el trazo, posiblemente fue porque aprendió antes a bordar que a dibujar, por lo que su manera de trabajar con la línea es igual que con el hilo.

Tanto Judith Scott como Annette Messenger, Louise Bourgeois, Madge Gill, Josefa Tolrà, Francisco Umbral y Chantal Maillard nos muestran cómo el hilo, y el acto de tejer o bordar puede llegar a convertirse en un verdadero proceso curativo.

FIG. 225 Josefa Tolrà: *Mantón bordado negro* (1958). Detalle.



4.8 Un acercamiento personal al autorretrato: diario íntimo

“Las conexiones que hago en mi obra son conexiones a las que no puedo enfrentarme. En realidad, son conexiones inconscientes. El artista tiene el privilegio de estar en contacto con su inconsciente, lo cual supone un verdadero don. Es la definición de cordura. Es la definición de auto-realización.”¹¹⁰
—Louise Bourgeois

Hemos considerado importante incluir en este trabajo de investigación una selección de obras pertenecientes a diferentes series de mi obra personal, porque el tema de esta tesis nació a raíz de realizar un análisis de los artistas que habían sido referentes para el desarrollo de mi producción artística.

Una de las artistas que sin duda ha ejercido una importante influencia en mi manera de trabajar ha sido Frida Kahlo. Todavía recuerdo el día en el que la descubrí, cuando aún estaba en el Instituto, y una de mis aficiones era ir a las librerías a indagar en libros de arte antes de empezar en la Universidad. En una de esas derivas descubrí el *Diario de Frida Kahlo, un íntimo autorretrato*. Sería en 1996, antes de cumplir dieciocho años, y me dejó totalmente impresionada. Yo no sabía quien era Frida Kahlo, pero los dibujos y los textos de ese diario me dejaron hipnotizada. Como era un libro muy caro, ya que costaba 5.000 pesetas, iba de vez en cuando a esa librería a mirarlo y leerlo. Finalmente mi madre me lo regaló por mi cumpleaños.

A partir de ese hallazgo comencé a escribir diarios en los que dibujaba y experimentaba con tintas de colores, dejando volar mi imaginación. Y aunque a Frida Kahlo le sirvió en sus últimos años de vida como desahogo para sacar todo aquello que le hacía daño, a mi su inspiración me sirvió para comenzar a tomar consciencia de todo lo que se podía expandir a través del arte, pensar en que no solamente consistía en pintar cuadros y hacer esculturas, sino que también se podía crear a partir de la intimidad de uno mismo.

En ocasiones me di más libertad a la hora de elegir los materiales, para poderles dar un valor artístico, como me ocurrió con la obra de Annette Messenger. Cuando la descubrí, aproximadamente en el año 2001, me dio alas para realizar mi obra escultórica, en la que comencé a trabajar tejiendo lana, algo que llevaba haciendo desde mi adolescencia, ya que en mi familia es algo que he visto hacer de toda la vida, primero con mis abuelas que hacían ganchillo y posteriormente mis tías, que nos hacían jerseys de lana todas las temporadas. Esto fue algo que siempre

110 BOURGEOIS, Louise. *Destrucción del padre/reconstrucción del padre*. Editorial Síntesis. Madrid 2002 p. 177

me llamó la atención y que quise aprender. Mi primera pieza fue una colcha de cuadros de colores, inspirándome en el libro *Como agua para chocolate*.

Otra de las influencias que considero importantes en mi obra, y sobre la que también he querido investigar en esta tesis, son aquellos artistas denominados *outsider*, que crean sin una intencionalidad de vender ni de exponer, sino para ellos mismos. A mi me ocurre algo parecido, ya que siempre me ha costado mucho mostrar mi obra, he de reconocer que siempre he creado de una manera íntima, como si realizara diarios dibujados, y todo el mundo pudiera saber de mi con tan sólo mirar mis dibujos. Mi manera de dibujar es de forma automática, dejándome llevar por lo que le sale a mi mente en ese momento, a partir de materiales que tengo por casa, lápices, bolígrafos o rotuladores, sin un boceto previo, por lo que nunca sé cómo va a acabar la obra. Es por esto que siempre me he interesado por la obra de artistas que trabajan de manera automática, como Madge Gill, Josefa Tolrà, Judith Scott, u otros similares. El mismo proceso sigo cuando realizo obras en lana, muchas veces comienzo a tejer sin tener ninguna idea preconcebida, aunque sí en base a una selección previa de colores y materiales con los que quiero tejer, que por lo general suelen ser colores brillantes.

En mis dibujos suelo plasmar aquellos deseos, sueños o miedos que pueda tener, aunque intento hacerlo de manera inconsciente, ya que no lo hago con una planificación previa. En muchos momentos de mi vida, en los que he tenido que enfrentarme a una situación conflictiva, crear me ha servido de terapia, por lo que considero que siempre ha estado presente en mi producción artística esta hibridación del arte con la terapia, la parte más humana del arte, la que puede ayudar a los demás a canalizar sus emociones. Por todo ello, me interesaba especialmente realizar el presente trabajo de investigación, desde el que poder analizar cómo el arte por sí mismo se constituye en una herramienta que sirve como terapia.

Por otra parte, el autorretrato, que ha servido de hilo conductor en esta investigación, constituye la mayor parte de la producción artística que realizo. En mis primeros años de carrera comencé pintando autorretratos como forma de autoconocimiento, aunque sin una intencionalidad clara de utilizar el autorretrato como terapia.

Considero cada uno de mis dibujos como una extensión de mi misma, de mis emociones y sentimientos, porque en ellos se reflejan conflictos interiores, por lo que pueden entenderse como autorretratos simbólicos o metafóricos.

La visión interna del cuerpo humano ha sido también una constante en mi proceso creativo, siempre me ha interesado representar los órganos, la gestación, el esqueleto, como metáforas de esos universos que tenemos dentro de nosotros, para crear autorretratos simbólicos o metafóricos como el que realicé en 2002, y en el que una serie de órganos tejidos en lana se extendían por todo el exterior de mi cuerpo, formando una especie de coraza protectora.

El alter ego también es una constante en mi obra. A través de máscaras tejidas en lana he creado numerosos “yo como otro”, que me han permitido explorar el mundo de la otredad, como en el caso del vídeo *Surimi* (2003).

A través de este trabajo de investigación he constatado que mi producción artística ha constituido para mí una terapia que me ha ayudado a resolver conflictos interiores, sincerarme, y expresar en cada momento aquello que he necesitado, haciendo en muchas ocasiones dibujos automáticos.



FIG. 226 Irene Molina: *Autorretrato* (2000)



FIG. 227 Irene Molina: *Autorretrato* (2000)



FIG. 228 Irene Molina: Autorretrato (2006)



FIG. 229 Irene Molina: Autorretrato (2006)



FIG. 230 Irene Molina: *Autorretrato* (2006)



FIG. 231 Irene Molina: *Sin título* (2008). Dibujo sobre servilleta de papel.



FIG. 232 Irene Molina: *Sin título* (2006)



FIG. 233 Irene Molina: *Sin título* (2015)



FIG. 234 Irene Molina: Sin título (2009)



FIG. 235 Irene Molina: *Surimi* (2003). Fotogramas del vídeo.



FIG. 236 Irene Molina: *Sin título* (2015). Bordado.



FIG. 237 Irene Molina: *Autorretrato con órganos de lana* (2002-2015). Dimensiones variables.



FIG. 238 Irene Molina: *Sin título* (2012)



FIG. 239 Irene Molina: *Nacimiento* (2010)



FIG. 240 Irene Molina: *Autorretrato con bebé* (2009)

Conclusiones

Para terminar este trabajo de investigación, a continuación exponemos las conclusiones a las que hemos llegado a partir de la recopilación de información, imágenes y el análisis de las obras seleccionadas, a partir de los diferentes capítulos en que hemos estructurado nuestra investigación. El autorretrato es uno de los medios expresivos artísticos, de los que se ha servido el artista para comunicar un estado emocional. En nuestra investigación nos hemos centrado en el dolor y en cómo a través del autorretrato el artista se enfrenta a éste. El hecho de que el autorretrato sea quizás la representación más pura, directa o sincera de uno mismo, hace que pueda considerarse el banco de pruebas perfecto para mostrar los sentimientos más íntimos y los conflictos internos por los que atraviesa el propio artista.

Hemos podido observar cómo desvelar incógnitas a través de su autorrepresentación, ha sido una constante a lo largo de la Historia del Arte, cuando el artista se cuestiona aquellas inquietudes que tienen que ver con su propio yo. Destacamos el caso de Durero como uno de los artistas pioneros en autorrepresentarse, dando un valor al estudio de la propia imagen a través del autorretrato. Como hemos visto en la obra de Artemisia Gentileschi, sus autorretratos le ayudaron a canalizar una frustración y superar una situación traumática, igualmente Rembrandt comenzó a realizar sus autorretratos cuestionándose algo más sobre sí mismo y los distintos cambios que sufrió en su vida, de tal manera que podemos afirmar que el autorretrato, ha servido a los artistas como canal para poder expresar sus conflictos internos.

A través del análisis de diferentes aproximaciones al autorretrato, desde la pintura, la fotografía, la escritura y el arte en general, hemos podido constatar cómo el autorretrato se constituye uno de los medios más idóneos para exorcizar los miedos y enfrentarse a situaciones dramáticas. Este hecho se hace evidente en las cartas y autorretratos de Van Gogh, a través de los que mantiene una búsqueda incesante de lo que podemos considerar como una forma de exorcizar sus miedos, y que no dejan de ser un reflejo claro de su personalidad. Igualmente este hecho puede verse en la obra de Frida Kahlo, quien a través sus autorretratos y diarios expone su dolor para liberarse de él.

Hemos visto como Edvard Munch utilizó colores luminosos, como contraposición, para crear un estado de angustia igual o mayor que si utilizara colores apagados, a través del recorrido por la evolución de su paleta de color, hemos podido percibir una metáfora del sufrimiento humano.

A partir del descubrimiento de la fotografía, constatamos como surge un nuevo canal para encauzar la inquietud humana hacia el autoconocimiento, a través del retrato y el autorretrato.

A lo largo de este estudio hemos visto cómo el cuerpo del artista, se convierte en el objeto y herramienta de trabajo, como es el caso de la Condesa de Castiglione, Claude Cahun, Cindy Sherman, y a partir del cual se desarrollan su obra. El cuerpo se presenta como proyección de aspectos tanto físicos como psicológicos de la persona, y la necesidad del doble, del yo como otro, como medio para analizarse a uno mismo.

A través de la presente investigación sobre el autorretrato, hemos podido constatar cómo la autorrepresentación es una idea mucho más amplia de lo que se suele considerar porque, como hemos visto en el capítulo de los límites del autorretrato, dónde empieza y acaba el género depende únicamente del propio artista. Al desdoblarnos, desaparece el ser único al que estamos acostumbrados y, aparecen dos seres idénticos que reflejan diferentes motivaciones internas a la hora de expresarse. En el caso de Orlan, hemos visto cómo este desdoblamiento, se realiza a través de modificar su rostro por medio de operaciones quirúrgicas, pero no sabemos si ella internamente también cambia, nos ha interesado especialmente reflexionar sobre este aspecto. Nos preguntamos: si nuestro físico cambia, ¿lo hace también nuestro interior, nuestra manera de enfrentarnos al mundo? De ahí la necesidad de las operaciones de cirugía estética, maquillaje o cambios de look, tan habituales en nuestros días, para cambiar nuestro físico y a la vez sentirnos mejor por dentro. El propio cuerpo de la artista es utilizado como soporte y objeto de creación, desde el que manifiesta una denuncia social sobre el culto al cuerpo, una provocación por medio de las operaciones y los cambios de imagen a los que se somete. Una forma extrema de denuncia para llamar la atención de la sociedad, sobre las innumerables operaciones de cirugía estética a las que cada vez más mujeres se someten. Las operaciones reivindicativas de Orlan, luchan contra la homogeneización de los cánones de belleza establecidos en la sociedad actual.

Hemos constatado cómo el autorretrato no siempre tiene como carga expresiva el propio yo, sino que a veces puede servir de medio para hablar de otro tipo de problemáticas que tienen que ver con temas políticos o reivindicativos, a través del propio cuerpo, se pueden expresar otro tipo de inquietudes, como es el caso de Orlan y Cindy Sherman.

El recorrido y análisis de la obra de Frida Kahlo, ha servido para definirla como un claro exponente del autorretrato y dolor, un trabajo autobiográfico que es ejemplo de cómo el arte le sirve para expresar aquello que le hacía sufrir tanto física como emocionalmente. Podemos afirmar que crear era algo que le daba fuerzas para seguir adelante, y le hacía evadirse de aquello que le atormentaba, buscaba en su obra un efecto parecido al que tienen los exvotos, como decía Martha Zamora, Kahlo, a través de su pintura, dejaba colgado su dolor en sus cuadros: “la parte triste de la vida la pintaba, la colgaba, y se iba a vivir.” Hemos visto en Frida Kahlo el claro ejemplo de artista a la que el autorretrato, le sirve para crear un universo personal con el que enfrentarse a la vida, y canalizar su dolor.

Es significativa la idea del autorretrato como diario que se desprende de las obras analizadas: los autorretratos realizados bajo la necesidad

de expresar miedos y frustraciones nos relatan las inquietudes expresivas y existenciales de sus autores a lo largo del tiempo. Como hemos visto en el caso de Frida Kahlo, el hecho de mostrar lo más íntimo de uno mismo se refleja también a través del género literario del diario, que también cultivó Francesca Woodman, quien a través de sus fotografías realiza una obra de carácter íntimo en la que plasma sus conflictos internos para sacarlos a la luz. Aunque al contrario que Frida Kahlo, Francesca Woodman, a través de sus autorretratos deja muchas incógnitas sin resolver, puesto que su trabajo es enigmático y a través de él, pone en evidencia su necesidad de explorar diferentes aspectos de sí misma. Podemos afirmar que en sus fotografías plasmaba sus inquietudes existenciales, creando una simbiosis entre Eros y Tánatos, mostrando y escondiendo, desmembrando el cuerpo como representación de uno mismo

El paso del tiempo queda también reflejado en muchos de los autorretratos analizados, como es el caso de Helene Schjerfbeck, en cuya obra vemos claramente el paso del tiempo y la cercanía de la muerte en el rostro, como si se antepusiera a lo que tiene que suceder y se enfrentara a la muerte desdibujándolo, lo que nos lleva a relacionar estrechamente la descomposición del cuerpo con la deconstrucción de la obra.

La muerte es también una constante en la historia del arte, y es especialmente importante en la obra de los artistas analizados en este estudio. La reflexión que hacen sobre la muerte, a través de sus autorretratos, nos muestra una serie de coincidencias entre ellos. Hemos observado la importancia que supone para muchos artistas representar el propio cuerpo antes de morir, utilizando el autorretrato como método de autoconocimiento y afianzamiento físico, o bien como medio para evadirse del miedo que conlleva enfrentarse a la propia muerte. La forma de enfrentarse a la muerte, es uno de los nexos que los artistas seleccionados tienen en común, ya sea por cómo se enfrentan a su propia muerte, o por cómo superan el duelo por la pérdida de un ser querido.

Si bien somos conscientes de que los autorretratos se pueden clasificar en multitud “subgéneros” o “temáticas”, dependiendo de la intencionalidad que el artista haya depositado en la creación de su obra, en este trabajo de investigación nos hemos centrado en el doble, la muerte, el dolor. Como parte del imaginario colectivo que tenemos a raíz de las imágenes que vamos absorbiendo, surgen de nuestro inconsciente símbolos arquetípicos, y esto hace que muchas de las obras analizadas tengan una importante carga simbólica existencial, repitiéndose elementos como calaveras y esqueletos, como vimos en la obra de Ensor, Munch. El sufrimiento representado de igual o similar forma que la imaginería de martirios de santos, como hemos visto en la obra de Kahlo y Nebreda. El cabello como elemento fundamental en la obra de Nebreda, se convierte en un elemento común en la obra ambos artistas, y cuando este aparece cortado representa una posible ausencia de feminidad.

A lo largo de este trabajo de investigación hemos podido comprobar como muchas de las obras de diferentes artistas, que no tienen aparen-

temente nada en común, y que pertenecen a diferentes épocas, tienen en realidad mucha relación. Igualmente ha quedado patente la utilización de diferentes disciplinas artísticas para enfrentarse a las enfermedades o a cualquier tipo de dolor tanto físico como emocional.

Podríamos decir que hay ciertas conexiones inherentes al ser humano, que hace que frente a determinados conflictos emocionales, se repitan formas de trabajar similares, posiblemente de manera inconsciente, como la composición, el color, etc., como hemos visto en el caso de la obra de la obra de David Nebreda, en relación con la de Frida Kahlo y Egon Schiele.

Destacamos la utilización del arte como vehículo para llevar a su cuerpo al límite por parte de artistas como David Nebreda, Abel Azcona y Bas Jan Ader. En el caso de David Nebreda, una de las conclusiones importantes a las que llegamos es que la reclusión a la que se ha sometido a si mismo, no ha sido impedimento para realizar su obra artística; al contrario, es una de las características inequívocas de todo su proceso. Aunque el análisis de la obra de estos artistas, nos lleva a pensar que su actitud les lleva a tentar a la muerte, como sucede en el caso de la desaparición de Bas Jan Ader. A través de revivir momentos traumáticos de su vida, y enfrentándose en su trabajo al sufrimiento físico y emocional, buscan hacer desaparecer el dolor, porque como afirma Azcona: “Cuando el dolor interno es tan fuerte, el externo llega a desaparecer”.

Enfrentarnos a los cambios que produce en nuestro cuerpo la cirugía o la medicación utilizada en procesos que atañen a determinadas enfermedades es, sin duda, una manera de tomar conciencia de forma positiva de los cambios producidos por nuestro cuerpo. Es el caso de la obra de Hanna Wilke, Jo Spence, Kerry Mansfield y Matuska, quienes se enfrentan al dolor y al sufrimiento de su enfermedad, a través de realizar autorretratos en soporte fotográfico. Esto les ayuda a hacer frente a los dramáticos cambios que su imagen sufre debido a la enfermedad, para intentar aceptarla de la mejor forma posible. Tal y como afirmaba Jo Spence, ella estaba realizando fototerapia a través de sus fotografías. Evidencias como la obra de estas artistas, y la del médico y fotógrafo Carlos Canal, para la realización de un protocolo en el hospital con enfermos de leucemia que consiste en que el paciente realice con una cámara de fotos su autorretrato y lo acompañe con un texto. Este trabajo nos da la clave para afirmar que a través del autorretrato y el arte, tenemos una herramienta clave para ayudar al paciente a superar su enfermedad. Es una importante evidencia del poder curativo del arte. Así lo afirma igualmente la artista Cristina Núñez, a quien la fotografía le ayudó a enfrentarse a la traumática situación que estaba viviendo, y que actualmente realiza sus talleres con toxicómanos y reclusos, así como a todos aquellos que quiera enfrentarse a situaciones dramáticas o de sufrimiento a través de la fotografía.

En este trabajo de investigación hemos visto cómo el autorretrato no tiene por qué ser una representación pictórica, fotográfica o escultórica de la imagen del cuerpo del artista, total o parcialmente, sino que podemos encontrar representaciones simbólicas y metafóricas, como exten-

siones de los artistas que las realizan, con las que llegar al mismo fin, y utilizar la creatividad para lograr el crecimiento personal de enfermos psíquicos, físicos, o de cualquier sujeto que desee utilizar el arte como herramienta de conocimiento y comunicación, a través de la que poder encontrar un equilibrio personal.

Cabe destacar cómo acciones tales como tejer, bordar, coser pueden llevar al individuo a conectar con partes del inconsciente, hemos visto cómo un material aparentemente sencillo como es el hilo, puede convertirse en conductor del proceso curativo. Actualmente hay un resurgir de la utilización del hilo para realizar obra tejida y bordada. Tal y como dice la artista Annette Messenger, con respecto a su obra *My Needlework, Collection Album n°7* en la que Messenger utiliza el tejido, y afirma: “En todos mis trabajos cosidos, he mostrado el aspecto estético de la puntada, de un trozo de tela que había sido menospreciado hasta ahora”, utiliza este material porque le da una sensación de protección y porque con él se puede crear en cualquier lugar.

Sabemos que tanto a través de la literatura como de la poesía, el ser humano ha encontrado vías para poder expresar aquellos sufrimientos a los que irremediablemente ha tenido que enfrentarse, como hemos visto en Chantal Maillard y Francisco Umbral. A través de medios como la escritura, de la hilatura de las palabras, encontramos un canal que nos ayude a expresar aquellas emociones profundas que necesitamos sacar para poder seguir adelante, utilizar el poder creador de las palabras para expresar aquel dolor tan grande con el que resulta insoporrible vivir.

Otra forma de canalizar un proceso traumático como es la pérdida de un ser querido, a través de ese autorretrato simbólico o metafórico, lo hemos encontrado en la obra de Madge Gill y Josefa Tolrà, ya que ambas comienzan su proceso creativo a raíz de un drama familiar, a través de su obra bordada, en la que pareciera que dibujan mediante hilos, materializan los estados emocionales que la situación de duelo les provoca, y en la que dejan plasmados esos pensamientos. Hemos visto como el hecho de trabajar con el hilo y el tejido pueden ayudar sacar a la luz aspectos autobiográficos de la persona. Aunque consideramos que también influye en ese poder canalizador, el que se trate de una actividad sosegada, como tejer o bordar, sin duda contribuye a un estado hipnótico y reflexivo.

Es interesante cómo un suceso traumático puede hacer que el individuo se conecte con una parte de sí mismo que le hace poner en marcha mecanismos que tienen que ver con el proceso creativo. Los artistas analizados en esta investigación, han llegado a utilizar el arte como terapia, resultando una evidencia para paliar situaciones de crisis, dolor o enfermedad, que puede llegar a sufrir el individuo ante una situación dolorosa o traumática. Otro punto interesante a destacar, es que en muchos casos, no ha sido necesaria la labor de ningún terapeuta, si no que el propio individuo, por sí mismo, ha encontrado en el trabajo artístico una herramienta para conducir su proceso de trauma, de duelo, como un apoyo, incluso en personas que no pertenecían al ámbito artístico.

Para finalizar queremos puntualizar que el tema central de este trabajo, *El autorretrato como canalizador del dolor*, no queda cerrado en absoluto, más bien al contrario, ya que a través de esta investigación, se han abierto nuevas vías de estudio a través de las que esperamos poder seguir profundizando más adelante.

Terminamos nuestra investigación deseando que este trabajo pueda servir para ampliar el campo de búsqueda que nos ocupa, y que el tema pueda resultar tan interesante para otros como lo ha sido para nosotros.

Bibliografía

Libros

ALARIO TRIGUEROS, María Teresa. *Arte y feminismo*. Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea. 2008

ALTUNA, Belén. *Una historia moral del rostro*. Valencia: Pre-Textos. 2010.

AMOROS BLASCO, Lorena. *Abismos de la mirada: La experiencia límite en el autorretrato último*. Murcia: CENDEAC. 2005.

ANTHONY, Julius. *Transgresiones. El arte como provocación*, Barcelona: Destino. 2002

ARTAUD, Antonin. *El Pesa Nervios*. Madrid: Visor. 2002.

ARTAUD, Antonin. *Van Gogh: el suicidado de la sociedad*. Madrid: Fundamentos. 1999.

AZARA, Pedro. *El ojo y la sombra: una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona: Gustavo Gili. 2002.

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura económica de España, 2000.

BALLÓ, Jordi y PÉREZ, Xavier. *La semilla inmortal*. Barcelona: Anagrama. 1997.

BARGALLÓ, Juan. *Identidad y alteridad: Aproximación al tema del doble*. Sevilla: Ediciones Alfar. 1994.

BAYLLY, Jean Christophe. *La llamada muda. Los retratos de El Fayum*. Trad. Alberto Ruiz de Samaniego. Madrid: Akal. 2001.

BISCHOFF, Ulrich. *Munch*. Madrid: Taschen. 2000.

BOCKEMÜHL, Michael. *Rembrandt*. Madrid: Taschen. 2007.

BOURGEOIS, Louise. *Destrucción del padre / Reconstrucción del padre*. Madrid: Síntesis. 2002.

BREA, José Luis. *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Ediciones Tecnos 1991

BRIGH, Susan. *Autofocus, The Self-portrait in Contemporary Photography*. Londres: Thames and Hudson, London 2008.

- CAJIGAS, Ángel. *Arte demente*. Jaén: del lunar 2011.
- CARO BAROJA, Julio. *La cara, espejo del alma: Historia de la fisiognómica*. Barcelona: Circulo de Lectores. 1993.
- CARROLL, Lewis. *Alicia a través del espejo*. Madrid: Alianza Editorial. 1986.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Madrid: Siruela. 2007.
- CORTÉS, José Miguel G. *El cuerpo mutilado (la angustia de la muerte en el arte)*, Valencia: Generalitat Valenciana, Colección Arte, Estética y Pensamiento. 1996.
- CORTES, José Miguel G. *Orden y Caos: Un estudio sobre lo monstruoso en el arte*. Valencia: Conselleria de Cultura. 1996.
- DE DIEGO, Estrella. *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Ediciones Siruela. 2001.
- DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós. 1994.
- ECO, Umberto. *Cómo se hace una tesis*. Barcelona: Gedisa. 2001.
- ECO, Umberto. *Historia de la belleza*. Barcelona: Random House Mondadori. 2004.
- ECO, Umberto. *Historia de la fealdad*. Barcelona: Random House Mondadori. 2007.
- ESQUIVEL, Laura. *Como agua para chocolate*. Libro electrónico. Barcelona: Grijalbo. 2009.
- ESSERS, Volkmar. *Matisse*. Madrid: Taschen. 2007.
- FAUCHEREAU, Serge. *En torno al Art Brut*. Madrid: Círculo de Bellas Artes. 2007.
- FISCHER, Wolfgang Georg. *Egon Schiele*. Benedikt Taschen. 1995.
- FONTCUBERTA, Joan . *El beso de Judas fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili. 2013.
- FRANCASTEL, Galiene y Pierre. *El retrato*. Madrid: Cátedra. 1978.
- GARCÍA MUÑOZ, Graciela: *Procesos Creativos en Artistas Outsider*. Tesis doctoral de la Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica. 2010.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate. 2002.

- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre el arte*. Madrid: Lampreave y Millán. 2007
- GRAVES, Robert, *Dioses y héroes de la antigua Grecia*. Libro electrónico. Editor Digital: Titivillus. Título original: Greek Gods and Heroes. Robert Graves, 1965
- GRIMBERG, Salomon. *Nunca te olvidaré... De Frida Khalo para Nickolas Muray. Fotografías y cartas inéditas*. México: Editorial RM. 2005
- GUASCH, Ana maría. *El arte del siglo XX en sus exposiciones 1945-1995*. Barcelona: Ediciones del Serval. 1997
- HODIN, J.P. *Edvard Munch*. Barcelona: Destino. 1994.
- HUMBERT, J. *Mitología griega y Romana*. Barcelona: Gustavo Gili. 1993.
- JAMIS, Rauda. *Frida Kahlo*. Barcelona: Circe. Primera edición 1988. Decimotercera edición 1995.
- JIMÉNEZ ARENAS, Isabel María: *La expresión plástica de Louise Bourgeois. Estrategias Feministas para una praxis terapéutica*. Tesis doctoral Universidad de Valencia. Departamento de estética. 2006
- JUNG, Carl G. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Ediciones Paidós. 1995.
- KAFKA, Franz. *La metamorfosis y otros cuentos*. Barcelona: Ediciones Orbis y RBA proyectos editoriales. 1982.
- KAHLO, Frida. *Ahí les dejo mi retrato*. Prólogo de Ana María Moix. Notas de Raquel Tibol. Barcelona: Lumen. 2005.
- KETTENMANN, Andrea. *Frida Kahlo, 1907-1954 : dolor y pasión*. Diario El País. Madrid: Taschen. 2007
- KLEE, Paul. *Poemas*. Versión de Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Ediciones de la Rosa Cúbica. 1995.
- LE BRETON, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*, (trad. 2ª ed. corregida, Paula Mahler) Buenos Aires, Argentina: Colección Cultura y sociedad, dirigida por Carlos Altamirano. Ediciones Nueva Visión. 1995
- MAILLARD, Chantal. *Filosofía de los días críticos. Diarios 1996-1998*. Valencia: Editorial Pre- Textos. 2001
- MAILLARD, Chantal. *Hilos*. Barcelona: Tusquets Editores. 2007.
- MAILLARD, Chantal. *Husos. Notas al margen*. Valencia: Editorial Pre-Textos. 2006.

- MAILLARD, Chantal. *Matar a Platón*. Barcelona: Tusquets. 2004.
- MAIZELS, John. *Raw Creations. Outsider Art and Beyond*. Londres: Phaidon. 2007.
- MARÍN VALDES, Fernando A. *Plutarco y el Arte de la Atenas Hegemonónica*. Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2008.
- MARTINEZ-ARTERO, Rosa. *El retrato: Del sujeto en el retrato*. Barcelona: Montesinos. 2004.
- MARTINEZ-COLLADO, Ana. *Tendenci@s. perspectivas femeninas en el arte actual*. Editorial Cendeac. Murcia 2005
- MARTÍNEZ RICO, Eduardo: *La obra narrativa de Francisco Umbral: 1965- 2001*. Tesis Doctoral de la Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología. Departamento de Filología Española II. Madrid, 2002
- MELCHIOR BONNET, Sabine. *Historia del Espejo*. Barcelona: Herder. 1996
- MENDOZA BOLIO, Edith. "A veces escribo como si trazase un boceto" *Los escritos de Remedios Varo*. Madrid: Iberoamericana. 2010.
- OTTO, Whitney. *Coser y cantar*. Barcelona: Círculo de lectores 1996.
- PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Ediciones Cátedra. 1993.
- PEREZ CARREÑO, Francisca. *Los placeres del parecido: Icono y representación*. Madrid: Visor. 1988.
- PRINZHORN, Hans. *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales*. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S.A.). 2012.
- PLATH, Sylvia. *Árboles en invierno*. Edición Bilingüe. Madrid: Ediciones Hiperión. 2002.
- PLATH, Sylvia. *Ariel*. Madrid: Ediciones Hiperión. 2007.
- PLATH, Sylvia. *La campana de cristal*. Barcelona: Edhasa. 1989.
- PORRET- FOREL, Jacqueline. *La voleuse de mappemonde*. Carouge-Gêneve: Éditions Zoé. 2004
- PROUST, Marcel: *En busca del tiempo perdido (Vol. 7): El tiempo recobrado*. Madrid: Alianza. 1998.
- RHODES, Colin. *Outsider Art. Alternativas espontáneas*. Barcelona: Ediciones Destino. 2000

- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. Madrid: Espasa. 2014.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. *Corpus Solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Siruela. 2003.
- RICO, Araceli. *Frida Khalo: fantasía de un cuerpo herido*. México: Plaza y Valdés. Primera edición 1998
- Sagrada Biblia*. Biblioteca de autores cristianos. Madrid: 1988.
- ROESSLER, Arthur. *Egon Schiele en prisión: Notas y dibujos*. Barcelona: Jose J. Olañeta. 2014.
- SALABERT, Pere. *Pintura anémica, cuerpo succulento*. Barcelona: Laertes S.A. de Ediciones. 2003.
- TIBOL, Raquel. *Escrituras de Frida Kahlo, Selección proemio y notas*. Barcelona: Lumen. 2007.
- UMBRAL, Francisco. *Mortal y rosa*. Madrid: Cátedra-Destino, 1997
- UMBRAL, Francisco. *Mortal y rosa*. Barcelona: Editorial Planeta. 1955. Primera edición en Austral 2011.
- UZCÁTEGUI ARAÚJO, Judith. *El imaginario de la casa en cinco artistas contemporáneas: Remedios Varo, Louise Bourgeois, Marjetica Potrc, Doris Salcedo y Sydia Reyes*. Madrid: Editorial Eutelequia. 2011
- VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Theo*. Barcelona: Círculo de Lectores. 1990.
- VAN GOGH, Vincent. *Últimas cartas desde la locura*. Barcelona: El Aleph. 1999.
- VILLÁN, Javier: *Francisco Umbral*. Valladolid: Editado por la Diputación Provincial de Valladolid. 1999.
- V.V.A.A. *500 autorretratos*. Barcelona: Phaidon. 2004.
- V.V.A.A. *Art at the turn of the Millenium*. Taschen. 1999.
- V.V.A.A. *Egon Schiele*. Ediciones Polígrafa: Barcelona. 1999.
- V.V.A.A. *El diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato*. Debate. Círculo de Lectores: Barcelona. 1995
- V.V.A.A. *El retrato*. Barcelona: Circulo de Lectores. 2004.
- V.V.A.A. *Frida Kahlo*. México: Editorial RM. 2006.
- V.V.A.A. *Henri Matisse*. Könemann. 1994.

- V.V.A.A. Los impresionistas y los creadores de la pintura moderna. Kandinsky- Mondrian- Klee- Picasso. Barcelona: Carroggio, S.A. de Ediciones.
- V.V.A.A. *Mujeres Artistas de los siglos XX y XXI*. Colonia: Taschen. 2002.
- V.V.A.A. *Pensar las diferencias*. Universitat de Barcelona. Seminario Interdisciplinar Mujeres y Sociedad. Institut Català de la Dona: Barcelona. 1996
- V.V.A.A. *Taschen Collection*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid: Editorial Taschen. 2005.
- V.V.A.A. *Van Gogh. La obra completa: pintura*. Taschen. 2001.
- WALKER, Melissa. *Cómo escribir trabajos de investigación*. Barcelona: Gedisa. 2000.
- WATTS, Alan. *El camino del Zen*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. 2006.
- WARREN, Lynne (Editor) *Encyclopedia of Twentieth- Century Photography, 3- Volume Set* Nueva York: Routledge Taylor & Francis Group. 2006.
- ZAMBRANO, María. *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Editorial Alianza. Primera edición 2000. Sexta impresión 2008.
- ZÜRN, Unica. *Primavera Sombría*. Madrid: Ediciones Siruela. 2005

Catálogos de exposiciones

- CHEVRIER, Jean-François. *Formas biográficas. Construcción y mitología individual*. Madrid: Siruela. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2013.
- FABRE, Jan. *Gaude Succurrere vitae*. Barcelona: Fundació Joan Miró. 2003.
- RIBALTA, Jorge y DENNET, Terry. *Jo Spence: más allá de la imagen perfecta: fotografía, subjetividad, antagonismo*. Barcelona: Museu Art Contemporani de Barcelona. 2005.
- VIOLA, Bill. *Las horas invisibles*. Catálogo de la Exposición en el Museo de Bellas Artes de Granada. Palacio de Carlos V. La Alhambra. Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. 2007.
- V.V. A.A. *Annette Messager. The messengers*. Paris: Editions du Centre Pompidou. 2007.

V.V.A.A. *Art Brut. Sormena eta eldarnioa. Genio y delirio*. Donostia-San Sebastián: Fundación Kutxa. 2006.

V.V.A.A. *Catálogo Fotomanías 2011. Heroínas o Víctimas*. Málaga: Diputación de Málaga. 2011.

V.V.A.A. *David Nebreda. Autorretratos*. Editions Léo Scheer. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca. 2002.

V.V.A.A. *El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de Picasso*. Madrid: Fundación Colección Thyssen Bornemisza. 2007.

V.V.A.A. *In wonderland. Las aventuras surrealistas de mujeres artistas en México y los Estados Unidos*. Munich Londres Nueva York: Museum Associates, Los Angeles Country Museum of Art 2012

V.V.A.A. *Josefa Tolrà. Mèdiu i artista*. ACM Associació per la cultura i l'Art Contemporani. Ajuntament de Mataró. Mataró: Direcció de Cultura. 2014.

V.V.A.A. *Louise Bourgeois. "HONNI soit QUI mal y pense"*. Madrid: La casa encendida. 2012.

V.V.A.A. *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 1999

V.V.A.A. *Louise Bourgeois. Tejiendo el tiempo*. Málaga: CAC Málaga. 2004

V.V.A.A. *L'última mirada*. Ediciones Lunweg. Barcelona: Museu d'Art Contemporani MACBA. 1997.

V.V.A.A. *Tarsila do Amaral, Frida Kahlo, Amelia Peláez*. Barcelona: Fundación La Caixa. 1997.

V.V.A.A. *Visiones paralelas. Artistas modernos y arte marginal*. Madrid: Museo de arte Reina Sofía. 1993.

Artículos y documentos digitales

ADÓN, Pilar. *V.W. Las palabras 1882-1941* [en línea]: www.literaturas.com/v010/sec0309/suplemento/woolf.htm [Última consulta: 20 octubre 2015]

AKMAN, Kubilay. *"The Mortal Photographs at The Divine Altar"*. [en línea]: http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi43/kubilay.akman.ing_43.html [Última consulta: 20 octubre 2015]

AL HADDAD, Sara. Página personal de la artista. [en línea]. En: <http://sara-alhaddad.com/index.html> [Última consulta: 20 octubre 2015]

AMORÓS BLASCO, Lorena. *Corpografías del límite. Entre Eros y Tánatos*. Revista digitAR, nº2, 2015

AMORÓS BLASCO, Lorena. *Erótica del desdoblamiento. Diagnóstico: Hanna Wilke*. Revista Dossiers feministas. Número 18. Salir del camino. Creación y seducciones feministas. 2004.

ANDREU- SÁNCHEZ, Celia y MARTÍN-PASCUAL, Miguel Ángel. *Creative Growth Art Center: Cómo el éxito creativo dio paso al éxito social*. [en línea] http://www.neuro-com.es/NeuroscienceCommunication/Papers_files/UJIBrainDamageNeuroCom.pdf [Última consulta: 20 octubre 2015]

ANTÓN, Jacinto. "El escarabajo es la memoria de la vida", afirma el artista belga Jean Fabre." [en línea]: http://www.elpais.com/articulo/cultura/escarabajo/memoria/vida/afirma/artista/belga/Jean/Fabre/elpepicul/20030619elpepicul_5/Tes/ [Última consulta: 20 octubre 2015]

Artist Aldo Lanzini - The man Behind The Mask: [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=DWdkHOMXphg> [Última consulta: 20 octubre 2015]

Belfast Exposed. Beyond the family Album and other Projects. Jo Spence. Página web que habla de la exposición de Jo Spence, realizada del 4 de marzo al 15 de Abril de 2015 [en línea]: http://www.belfastexposed.org/exhibition/beyond_the_family_album_and_other_projects [Última consulta: 20 octubre 2015]

BEYST, Stefan. *Joel Peter Witkin: a saint in the morgue*. [en línea]: <http://d-sites.net/english/witkin.htm> [Última consulta: 20 octubre 2015]

BLANCO, María Luisa «Yo creo que corazón ya no tengo» Entrevista: Poetas españolas de hoy. Chantal Maillard, *El País, Babelia*, 16 de junio de 2007. [en línea]: http://elpais.com/diario/2007/06/16/babelia/1181950750_850215.html [Última consulta: 20 octubre 2015]

BONET, Pilar. *El pensamiento lateral del arte contemporáneo. Josefa Tolrà, médium y artista (1880-1959)*. Barcelona: Research, Art, Creation 2(3), 256-276. (2014) [en línea]: <http://dx.doi.org/10.4471/brac.2014.13> [Última consulta: 20 octubre 2015]

BONET, Pilar. *Josefa Tolrà: El planeta Tierra es pequeño pero muy habitable*. [en línea]: <http://pilarbonet.com/inicio/?p=1157> [Última consulta: 20 octubre 2015]

Claude Cahun, *La Fotógrafa Surrealista* [en línea]: <http://lamentable.org/claude-ca-hun-la-fotografa-surrealista> [Última consulta: 20 octubre 2015]

CARDINAL, Roger. *The life of Madge Gill*. [en línea]: <http://madgepill.com/Biography> [Última consulta: 20 octubre 2015]

CASTELLANI, Jean-Pierre. *El yo en las columnas periodísticas de Francisco Umbral*. Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos, no 4. Universitat de Barcelona. Septiembre de 1999

CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Francesca Woodman- Autorretrato sin retoques*. Entrevista al crítico de arte Fernando Castro Flórez sobre la obra de Francesca Woodman que La Fábrica Galería presenta en septiembre de 2009. [en línea]: <http://www.youtube.com/watch?v=KQqYWltyOZk> [Última consulta: 20 octubre 2015]

CRE Alzheimer, página web con diversa información sobre la enfermedad de Alzheimer. En ella se incluyen las terapias no farmacológicas y una de ellas es la Laborterapia. [en línea]. En: http://www.crealzheimer.es/crealzheimer_01/terapias_no_farmacologicas/laborterapia/index.htm [Última consulta: 20 octubre 2015]

COLORADO, Oscar. *William Henry Fox Talbot y los “otros” padres de la fotografía*. [en línea]: <http://oscarenfotos.com/2012/10/13/william-henry-fox-talbot-y-los-otros-pa-dres-de-la-fotografia/> [Última consulta: 20 octubre 2015]

CUÉLLAR, Manuel. *Matar la heroína disparándose a si misma*. 16 Diciembre 2010 [en línea]: http://cultura.elpais.com/cultura/2010/12/16/actualidad/1292454005_850215.html [Última consulta: 20 octubre 2015]

CUSSET, François. “1988 Mes Voeux Annette Messager”. [en línea]. En: <http://www.centrepompidou.fr/histoiredestrente/88.htm> [Última consulta: 20 octubre 2015]

DANIEL, Malcolm. *The Countess da Castiglione*. [en línea]: http://www.metmuseum.org/toah/hd/coca/hd_coca.htm [Última consulta: 20 octubre 2015]

DIAZ-CORRALEJO, Violeta. *La traducción castellana del De Mulieribus Claris*. Cuadernos de Filología Italiana, 2001.

DÍAZ ORTEGA, José Luis. *Fenomenología del dolor en Frida Kahlo*. Reflexiones desde la salud pública. octubre 2007

Diritto Rovescio, threads that weave art, design and mass creativity [en línea]: http://we-make-money-not-art.com/diritto_rovescio/ [Última consulta: 20 octubre 2015]

El exorcismo de Louise Bourgeois [en línea]. http://www.elpais.com/articulo/cultura/exorcismo/Louise/Bourgeois/elpepucul/20080305elpepucul_6/Tes [Última consulta: 20 octubre 2015]

EVRU. Página web en la que descargar el programa creado por Evru para las personas con capacidades distintas. [en línea]: <http://www.tecura.org/es/descargas> [Última consulta: 20 octubre 2015]

FERNANDEZ MALLO, Agustín. “La oscura vida de un pintor marginal” [en línea]: http://www.elpais.com/articulo/portada/oscura/vida/pintor/marginal/elpepucul/20080302elpepspor_10/Tes> [Última consulta: 20 octubre 2015]

FERNÁNDEZ PORTERO, Ignacio. *La singularidad de las imágenes de la muerte en Emily Dickinson y Carolina Coronado*. Revista Tejuelo nº 15. 2012.

Fondation Tanagra. *Art-Mode-Culture. The creations of Aldo Lanzini*. [en línea]: <http://www.fondationtanagra.com/en/article/tribal-knit-aldo-lanzini/page/the-world-of-aldo-lanzini> [Última consulta: 20 octubre 2015]

G. CRESPO, Txema. “El testamento vital y combativo de Hannah Wilke llega a Europa de la mano del Artium.” [en línea]: http://www.elpais.com/articulo/pais/vasco/testamento/vital/combativo/Hannah/Wilke/llega/Europa/mano/Artium/elpepiautpvs/20061005elpvas_19/Tes/ [Última consulta: 20 octubre 2015]

GALÁN VIÑAS, Alberto: Carlos Canal y Rosa S. Ramiro en el Podcast Zona 7 de UFCA- 1 Abril, 2015: [en línea]: <http://ufca.es/carlos-canal-y-rosa-s-ramiro-en-el-podcast-zona-7-de-ufca/> [Última consulta: 20 octubre 2015]

GARBAYO MAEZTU, Maite. “Hanna Wilke: Yo objeto, yo sujeto” [en línea]: <http://www.eutsi.org/kea/cultura/arte/hannah-wilke-yo-objeto-yo-sujeto.html> [Última consulta: 20 octubre 2015]

GARCÍA, Graciela. *Creación textil en confinamiento*. [en línea] En: El hombre Jazmín. <http://elhombrejazmin.com/2008/09/creacion-textil-en-confinamiento/> [Última consulta: 20 octubre 2015]

GARCÍA GARCÍA, Óscar. *Entrevista a Abel Azcona*, [en línea]: <http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/entrevista-a-abel-azcona/> [Última consulta: 20 octubre 2015]

GLANTZ, Margo. *Una autobiografía pintada* [en línea]: http://www.elpais.com/articulo/ensayo/autobiografia/pintada/elpepuculbab/20070609elpbabens_9/Tes [Última consulta: 20 octubre 2015]

Helene Schjerfbeck, *Paint appeal*. 22 noviembre 2007 [en línea]: http://www.economist.com/displayStory.cfm?story_id=10170582> [Última consulta: 20 octubre 2015]

HERMOSO-ESPINOSA GARCÍA, Susana. “Frida kahlo. Primeros años” [en línea]: http://www.homines.com/arte_xx/primeros_frida/index.htm [Última consulta: 20 octubre 2015]

ÍNIGO CALVO, María. *Ana Mendieta*. Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, H.^a del Arte. T. 15, 200 pp. 405-423 [en línea]: <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/viewFile/2398/2271> [Última consulta: 20 octubre 2015]

Judith & Joyce Scott. Página en la que habla de la vida y obra de Judith Scott. [en línea] <http://judithandjoycescott.com> [Última consulta: 20 octubre 2015]

KEDZIORA, Monika. *Acephala, Acephala! Headless figure in Francesca Woodman's Work*. Murcia: Editor: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. Publicado en: Arte y Políticas de identidad. Vol. 3 (2010) Narrativas Poscoloniales. Globalización e identidades. [en línea]: <http://hdl.handle.net/10201/41532> [Última consulta: 20 octubre 2015]

La buena cara del cáncer. La fotografía, terapia para la leucemia [en línea]: <http://www.elmundo.es/elmundosalud/especiales/2004/01/leucemia/index.html> [Última consulta: 20 octubre 2015]

La Fundación Miró recorre el personal mundo de Jan Fabre. [en línea]: <http://www.elmundo.es/papel/2003/06/19/catalunya/1420440.html> [Última consulta: 20 octubre 2015] (Consultado y no encontrado)

La leyenda del colibrí. Leyenda maya. [en línea]: <http://comoeneltianguis.com.mx/2012/07/14/la-leyenda-maya-del-colibri/> [Última consulta: 20 octubre 2015]

LAGO, Eduardo. “*La niña que no entendía el mundo*” 18 MAYO 2008 [en línea]: http://www.elpais.com/articulo/cultura/nina/entendia/mundo/elpepicul/20080518elpepicul_1/Tes [Última consulta: 20 octubre 2015]

LANZINI, Aldo. Página personal del artista [en línea]: <http://www.aldolanzini.eu> [Última consulta: 20 octubre 2015]

LÓPEZ-CABRALES, María del Mar. “*Laberintos corporales en la obra de Ana Mendieta*” *Especulo*. Revista de estudios Literarios. Universidad Complutense de Madrid. 2006. [en línea]: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/laberint.html> [Última consulta: 20 octubre 2015]

Louise Bourgeois-Petite Maman. Exposición en el Museo del Palacio de Bellas Artes de México 8/Noviembre/2013-2 Marzo/2014 [en línea]: https://www.youtube.com/watch?v=tcOvGBj_VKU [Última consulta: 20 octubre 2015]

MANCHESTER, Elizabeth Tracey Emin. *Hate and Power Can be a Terrible Thing* 2004. Octubre 2009 [en línea]: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-hate-and-power-can-be-a-terrible-thing-t11891/text-summary> [Última consulta: 20 octubre 2015]

MANGIALARDI, Silvia. "Joel Peter Witkin: La imagen de su propia alma." [en línea]: http://www.fotomundo.com/nota.php?id=228#Scened_1 [Última consulta: 20 octubre 2015]

MANSFIELD, Kerry. Kerry Mansfield. Aftermath Statement. [en línea]: <http://www.kerrymansfield.com/Asset.asp?AssetID=54979&AKey=J83G789M> [Última consulta: 20 octubre 2015]

MARCANO TORRES, Myriam y MARCANO MICHELANGELI, Anais. *Vinculación entre creatividad, arte y enfermedad en la actividad pictórica*. Gaceta Médica Caracas 2003. Vol. 11 n.2 pp.91-111 [en línea]: http://www.scielo.org/ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0367-47622003000200001&lng=pt&nrm=iso ISSN 0367-4762 [Última consulta: 20 octubre 2015]

MARTÍNEZ, M. *Chantal Maillard: "No creo en la poesía como forma de vida, no me gustan las grandilocuencias"* [en línea]: http://www.diariosur.es/prensa/20070506/cultura/chantal-maillard-creo-poesia_20070506.html [Última consulta: 20 octubre 2015]

MARTÍNEZ Sandra y SALVADOR, Eulàlia. Josefa Tolrà, apuntes biográficos. [en línea]: <http://josefatolra.org/2013/12/23/josefa-tolra-apuntes-biograficos/> [Última consulta: 20 octubre 2015]

MARTÍNEZ ARTERO, Rosa. *El retrato: Del sujeto en el retrato*. Barcelona: Montesinos. 2004

MEYER, Pedro. Página personal. [en línea]: <http://wwwwww.pedromeyer.com/galleries/i-photograph/obra.html> [Última consulta: 20 octubre 2015]

MOLINA, Ángela. *Otra manera de ver en la oscuridad*. 10 diciembre 2005 [en línea]: http://elpais.com/diario/2005/12/10/babelia/1134173167_850215.html [Última consulta: 20 octubre 2015]

MONTERO VILAR, Pilar. *El cuerpo en peligro*. Revista Arte, Individuo y Sociedad. Año 2000.

New Era Introducing: Dubai Gallery Launch: <https://www.youtube.com/watch?v=dow5dzapoN4&feature=youtu.be> [Última consulta: 20 octubre 2015]

ORLAN. París; Los Angeles: Orlan's studio. [en línea] :<www.orlan.net> [Última consulta: 20 octubre 2015]

PATRICK, Vincent, "A death in the Art World". 10 Junio 1990. The New York Times [en línea] En: <http://www.nytimes.com/1990/06/10/books/a-death-in-the-art-world.html> [Última consulta: 20 octubre 2015]

PAVAN, Bárbara. *El suicidio montado de Monsieur Hipólito Bayard*. [en línea]: <http://hiper-textual.com/archivo/2012/11/el-suicidio-montado-de-monsieur-hipolito-bayard> [Última consulta: 20 octubre 2015]

Pierson y Castiglione: *el juego de la locura*. [en línea]: <https://maquinariadelanube.wordpress.com/2011/10/24/pierson-y-la-castiglione-el-juego-de-la-locura/> [Última consulta: 20 octubre 2015]

PITCHER, Sam. *Freddie Robins interview: Disrupting preconceptions of craft* [en línea]: <http://www.textileartist.org/freddie-robins-interview/> [Última consulta: 20 octubre 2015]

RATTNER, Nina. *The King's Midwife: A History and Mystery of Madame du Coudray*. Berkeley, Calif: University of California Press, c1998 1998. [en línea]: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ftlg5004dk/> [Última consulta: 20 octubre 2015]

REYES, María. *Las esculturas blandas de Dorothea Tanning*. Museo Reina Sofía [En línea] En: <https://www.room-digital.com/las-esculturas-blandas-de-dorothea-tanning-museo-reina-sofia/> / [Última consulta: 20 octubre 2015]

RODRIGUEZ, Alba: *Cristina Núñez: "El autorretrato me desenganchó de la heroína"* 4 Agosto 2011 [en línea]: <http://www.lavanguardia.com/salud/20110804/54195808445/el-autorretrato-me-desengancho-de-la-heroína.html> / [Última consulta: 20 octubre 2015]

RODRIGUEZ RIVERO, Manuel. "Madre araña sigue tejiendo" 9 Abril 2008 [en línea]: http://www.elpais.com/articulo/cultura/Madre/arana/sigue/tejiendo/elpepicul/20080409elpepicul_3/Tes [Última consulta: 20 octubre 2015]

ROMO MELLID, Marisol. "Los autorretratos más terribles" 20 Noviembre 2005 [en línea]: <http://www.solromo.com/articulos/fotografia/41-david-nebreda> [Última consulta: 20 octubre 2015]

ROSE, Barbara. "Orlan: Is it Art? Orland and the transgressive act" *Art in America* 81:2 Febrero 1993 , pp. 83-125 [en línea]: <http://www.stanford.edu/class/history34q/readings/Orlan/Orlan2.html> [Última consulta: 20 octubre 2015]

SAN MARTIN, Francisco Javier, Tracey Emin. Un Alma. Te olvidaste de besarme el alma. Tracey Emin. *Revista Arte y Parte*. Diciembre- Enero 2009 [en línea]: <http://linea-e.com/2009/tracey-emin-20-anos> [Última consulta: 20 octubre 2015]

SAND, Michael. "Joel Peter Witkin" [en línea]: <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/witkin/jpwdefault.html> [Última consulta: 20 octubre 2015]

Sara Al Haddad. *Artist in Progress. Harpers' BAZAAR Art Arabia*. 6º edición. Febrero-Marzo 2013 [en línea]: <http://sara-alhaddad.com/HBAA6.pdf> [Última consulta: 20 octubre 2015]

SKELLY, Julia. "Mas(k/t)ectomies: Losing a Breast (and Hair) in Hannah Wilke's Body Art" *Thirdspace* volumen 7, issue 1 (Summer 2007) [en línea]: <http://journals.sfu.ca/thirdspace/index.php/journal/article/view/skelly/181> [Última visita: 20 octubre 2015]

Stitchlinks. Página web con información sobre Tejer como terapia. [en línea] <http://www.stitchlinks.com> [Última consulta: 20 octubre 2015]

TEJEDA Martín, Isabel. *Francesca Woodman, una artista escasamente modernista. El montaje de su obra videográfica y de Swan Song en 2009*. Revista de Instituciones, Ideas y Mercados nº 59. Octubre 2013. pp 117-136 [en línea]: http://www.eseade.edu.ar/files/riim/RIIM_59/riim59_tejeda_martin.pdf [Última consulta: 20 octubre 2015]

Toshiko Horiuchi MacAdam at MACRO in Rome. BACKSTAGE En el Contemporanea 2013, [en línea]: Visto en: https://www.youtube.com/watch?v=IwtDhG_uh5Y [Última consulta: 20 octubre 2015]

TUHKUNEN, Taina. "Les autoportraits d'Helene Schjerfbeck" [en línea]: http://www.info-finlande.fr/article/Les_autoportraits_dHelene_Schjerfbeck.html [Última consulta: 20 octubre 2015] (Consultado y no encontrado)

VALDIVIESO, Mercedes, *El autorretrato femenino en la historia de occidente*. En: VILA- NOVA, Mercedes (comp.) *Pensar las diferencias*. Barcelona: Universitat de Barcelona, Seminario Interdisciplinar mujeres y sociedad. Institut Català de la Dona. 1994.

V.V. A.A. *Lo real*. Madrid: Revista de Occidente, nº 298. Marzo 2006

WENGER, Adriana Alicia "Dolor y arte: Frida Kahlo" [en línea]: <http://www.rosak.com.ar/autores/kahlo.htm> [Última consulta: 20 octubre 2015] (Consultado y no encontrado)

ZÚÑIGA, Araceli. "Orlan, el cuerpo que vendrá..." La Jornada [en línea]: http://www.jornada.unam.mx/2005/07/04/informacion/83_orlan.htm [Última consulta: 20 octubre 2015]

Películas y documentales

BARRERA, Lola. y PEÑAFIEL, Ignacio. (directores) *¿Qué tienes debajo del sombrero?* Madrid: Alicia Produce. 2006.

BERGMAN, Ingmar (dir.). *Persona* [Grabación en vídeo]. Svensk Filmindustri. Suecia. 1967.

BURTON, Tim. (dir.) *Eduardo Manostijeras* [Grabación en vídeo]
Madrid: Twentieth Century Fox 1990.

COCKER, Jack (dir.y productor) YENTOB, Alan (series editor y presentador) *Turning the Art World Inside Out* [video documental] BBC (Reino Unido) 2013.

CRONENBERG, David. *Death Ringers (Inseparables)* [Grabación en vídeo] USA-Canadá. 1988

CUMMING, Laura. *Ego: The Strange and Wonderful World of Self-Portraits*. BBC (Reino Unido) 2010.

DEBREY, Regis. *Vida y muerte (historia de la mirada de Occidente)*. Trad. Ramón Hervás. Barcelona: Paidós Iberica 1994

FINCH, Nigel (dir.) *Louise Bourgeois. No Trespassing (excerpt)*[en línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=I07VHAIQFRQ> [Última fecha de consulta: 20 octubre 2015]

HUTTON, Adrew (dir.) YENTOB, Alan (prod.) *Van Gogh: Painted with Words*. BBC (Reino Unido) 2010

KIDEL, Mark. Bill Viola *The eye of the heart*. (documental) Calliope Media Producciones para la BBC asociado con ARTE Francia. 2003.

LEPELIER, François y VICENTE ALIAGA, Juan. *Entrevista para la exposición de Claude Cahun en Jeu de Paume*. 2011. [en línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=v7QXL2fiAKQ> [Última consulta: 20 octubre 2015]

MUÑOZ Delgado, Jesús (dir.) DERBEZ del Pino, Julio (prod.) Frida Kahlo- *La cinta que envuelve una bomba*. Sitting Bull Production S.A. México 1999 51 minutos [en línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=EaBjyFfkmPU> [Fecha de consulta 2 enero 2013]

NUÑEZ, Cristina *Higher Self, the philosophy* [en línea]: <https://vimeo.com/46807213> [Última consulta: 20 octubre 2015]

NUÑEZ, Cristina. *Someone to love*.(1998-2011) [en línea]: <https://vimeo.com/46802785> [Última consulta: 20 octubre 2015]

POTTS, Ian (dir.) Arena: *Putting Ourselves in the Picture*. BBC (Reino Unido). 1987.

STECHLER, Amy (dir.y prod.) *The extraordinary beauty of the truth. The life and Times of Frida Kahlo* [video documental] PBS Home Video (Estados Unidos) (2005) 90 min [en línea]: https://www.youtube.com/watch?v=8ZZC5XBO_WQ [Fecha de última consulta: 20 octubre 2015]

SWIFT, David (dir.) *Parent Trap, The* (Tú a Boston y yo a California) [Grabación en vídeo] Walt Disney Productions (USA) 1961. 129 min: Color.

TRAVERNIER, Bertrand (dir.) *La mort en direct*. 128 minutos. Francia y Alemania. 1980

TRUFFAUT, François (dir.) *Besos robados*. [Grabación en vídeo] Barcelona: DeAPlaneta, 2004. 1 DVD: 90 min (Cine de autor). Producción de la película original: Les Films Du Carrosse. Francia. 1968.

TRUFFAUT, François (dir.) *Los Cuatrocientos golpes*. [Grabación en vídeo] Barcelona: DeAPlaneta, 2004. 1 DVD: 95 min (Cine de autor). Producción de la película original: Les Films Du Carrosse. Francia. 1959.

VALADEZ, Fernanda (dir.) *Documental Historias de Vida: Frida Kahlo*. 28 minutos. Producciones 21 CERO2. Estación de Televisión XEIPN Canal Once. México 2014. [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=2XfatEZEqLc> [Fecha de última consulta: 20 octubre 2015]

VIOLA, Bill. *The passing*. 1991. Francia: Éditions Àvoir. 2006

WILLIS, Scott (director y productor), *The Woodmans* (documental) 2010.

Anexo 1

Entrevista a Carlos Canal



Carlos Canal (León, 1954) es médico hematólogo y fotógrafo. Se dedica a la fotografía desde 1984. Es pionero en el uso terapéutico de la fotografía en pacientes con leucemia en el Hospital Carlos Haya (Málaga). A raíz de esa experiencia escribió el libro *Recuperar la luz*, con Rosa S. Ramiro. Actualmente realiza talleres y cursos de fototerapia.

Para este trabajo de investigación accedió a contestar las preguntas que le propusimos. Es importante destacar la labor de Canal, médico y artista, ya que auna la medicina con la fototerapia.

Irene Molina (I.M.): ¿El arte puede curar?

Carlos Canal (C.C.): El arte es un medio de expresión y comunicación emocional, y se ha demostrado en estudios recientes que existen múltiples disciplinas (pintura, música, dibujo, escultura, fotografía, video, etc...) que utilizadas en un contexto determinado y con la supervisión de un terapeuta entrenado son muy útiles para ayudar a mejorar la calidad de vida de los pacientes y también como terapia complementaria en enfermedades graves como el cáncer.

I.M.: ¿Cómo descubre el poder curativo del arte?

C.C.: Desde mi posicionamiento como artista, siempre he creído en el poder transformador del arte, y descubro la capacidad curativa de los procesos artísticos compartiendo con mis alumnos talleres de creación utilizando la fotografía como herramienta de conocimiento.

El proceso creativo está lleno de referencias autobiográficas, y es muy conocido que la mayoría de las relaciones que establecen los artistas con su obra es una forma de posicionarse en la vida, y no hay nada más terapéutico que indagar en cómo nos relacionamos con lo que nos pasa y lo que sentimos mediante la creación de proyectos artísticos.

I.M.: ¿Cómo comenzó?

C.C.: Fue un proceso evolutivo que comenzó a mediados de los años 90, interesándome por asistir a mis pacientes de una manera holística, empecé utilizando técnicas de visualización con imágenes guiadas, posteriormente asocié el tacto consciente, y finalmente en el año 99

comencé a trabajar con fotografías diseñando un proyecto para realizar con pacientes hospitalizados diagnosticados de leucemia aguda

I.M: ¿Cómo surgió la necesidad de acercar la fotografía a sus pacientes?

C.C: Surgió por intuición y también como una necesidad de experimentar y constatar que ocurriría si mis pacientes diagnosticados de leucemia pudieran expresar lo que sienten y manifestar como viven sus emociones, ya que se tienen que enfrentar a una situación muy difícil, de aislamiento, incertidumbre, miedo, dolor y pérdida de la identidad.

I.M: ¿Qué particularidades tiene para usted la fotografía que no la tiene otro tipo de arte para realizar su terapia?

C.C: La fotografía es una practica artistica que trabaja con la dualidad, y nos permite construir narrativas explorando lo subjetivo y lo paradójico, habla de lo privado y lo publico, realidad y ficción, luz y oscuridad, ausencia y presencia, vida y muerte.

También la fotografía y la enfermedad comparten la característica común que son experiencias corporales únicas y están de alguna manera conectadas con la muerte, y hacen que el presente tenga un sentido vivencial, permitiendo la descarga emocional.

Las fotos son ventanas en el inconsciente, y funcionan como heridas en el tiempo que nos permiten conectar con el pasado recuperando la memoria o proyectarnos en el futuro, produciendo una disolución del espacio tiempo

La fotografía actualmente es un medio muy tecnificado que permite a cualquier usuario generar imágenes sin necesidad de grandes conocimientos técnicos como serian necesarios en otras disciplinas como la música, pintura o escultura

I.M: ¿Recuerda cómo se sintió la primera vez que descubrió que la fotografía podía ayudar a sus pacientes a superar su enfermedad?

C.C: Ya desde el comienzo del proyecto “Recuperar la Luz” observé que en los pacientes mejoraban el nivel de comunicación con el personal sanitario y también con su familia, podían expresar lo que sentían, no solo en el cuerpo físico, sino también manifestar sus emociones y fotografiar, se convirtió en un acto mágico que nos revelaba otra manera de vivir la enfermedad. Los pacientes me enseñaron desde su humildad un conocimiento profundo sobre la vida mediante la creación de imágenes simbólicas, desnudas, sencillas pero cargadas de significado ya que permitían desarrollar los potenciales de creatividad y autocuración. Fue fascinante ver como para los pacientes estos encuentros se convirtieron en una manera distinta de vivir la enfermedad, tomando la responsabilidad de utilizar la fotografía y los textos como un proceso de indagación en primera persona y construir un relato autobiográfico.

I.M: ¿Qué opinan sus compañeros de este tipo de terapias?

C.C: La mayoría de mis compañeros -salvo algunos enfermeros y médicos- no les intereso mi proyecto por considerarlo muy poco empírico.

I.M: ¿Cómo es el proceso de los ejercicios terapéuticos que realiza con sus pacientes?

C.C: Con mis pacientes cuando realizamos el proyecto que duro dos años utilice la palabra “encuentros” para matizar que lo que ocurría estaba relacionado con la interacción entre medico y paciente. La forma de actuar fue la siguiente, cada dos días realizábamos un encuentro, que consistía en lo siguiente: yo le hacia un retrato al paciente, después le doy la cámara y el construye una imagen en la habitación donde esta ingresado, después sin ver la foto, tiene que ponerle un titulo y escribir un texto, que oscilaba desde un pie de foto, hasta un folio como máximo que el paciente me entregaba al día siguiente. En cada encuentro solo hacíamos dos fotos de esta manera nos evitamos tener que seleccionarlas, todas las fotos realizadas fueron validas.

I.M: ¿Lo realiza con todos ellos?

C.C: No, solo lo pude hacer con pacientes que estaban a mi cargo en la unidad de agudos de Hematológica en el Hospital “Carlos Haya” de Málaga y que estaban diagnosticados de leucemia aguda de nuevo diagnostico.

I.M: Si es que no, ¿Ha visto diferencia en la curación de sus pacientes que realizan la terapia con los que no la realizan?

C.C: Estoy convencido que la fotografía ayuda a los pacientes a elaborar los significados de la enfermedad y que es una terapia complementaria que debería utilizarse de forma sistemática en el tratamiento complementario de enfermedades graves como el cáncer. Para ver si existe diferencia significativa entre los pacientes que se tratan con protocolos convencionales y en los que además se asocia la Fototerapia, tendríamos que hacer estudios randomizados prospectivos a doble ciego, para saber si la fotografía asociada al tratamiento quimioterápico mejora los resultados de la quimioterapia convencional sola, tanto en el numero de remisiones completas como en la incidencia de recaídas a corto y medio plazo

I.M: En una entrevista que le hicieron en el UFCA comentaba que en sus talleres realiza con sus alumnos un álbum familiar. ¿Se inspiró para hacerlo en la obra de Jo Spence? Me gustaría mucho saber en qué consiste el proceso de la realización de este álbum familiar.

C.C: El álbum familiar es una de las técnicas que se utilizan en Fototerapia para trabajar con el clan familiar, explorando la memoria, la identidad y los afectos. Jo Spence fue una de las pioneras de la Fototerapia, pero me inspire en el trabajo de Judith Weiser, psicóloga canadiense, en el año 1999 publica el libro “Técnicas de Fototerapia”, donde incluye

entre las cinco técnicas mirar el álbum de familia. Mi experiencia cuando trabajo con grupos es reconstruir el álbum en el presente, utilizando fotos del pasado que no nos han dejado indiferentes y que nos llaman la atención porque están cargadas de significados y de esta forma proyectarnos en el futuro y decidir que familia queremos tener.

I.M: ¿Cómo puede ayudar a la curación de los pacientes la realización de este álbum familiar?

C.C: Las técnicas de Fototerapia son muy útiles para trabajar con pacientes o con cualquier otro colectivo, el álbum familiar no lo utilice en el proyecto con mis pacientes, pero si utilice otras técnicas como las fotos del paciente posadas y tomadas por mi que nos sirvieron para reforzar la autoestima, y también las fotos tomadas por el paciente usando una cámara de fotos que nos permitieron conocer que era lo importante en la vida cotidiana del paciente y como manifestaba sus emociones.

Anexo 2

Propuesta artística en el Hospital San Cecilio de Granada

Consideramos importante, para un mayor acercamiento al tema que se aborda en la investigación, realizar una aproximación personal hacia una experiencia arteterapéutica, aunque claro está sin la presión y exhaustividad que supondría desarrollar esta actividad en un entorno profesional. Por lo que del 10 de enero al 9 de febrero de 2012, tuve el privilegio de poder realizar una propuesta artística con personas ingresadas en la Unidad de Psiquiatría del Hospital Clínico Universitario San Cecilio de Granada. Este trabajo lo realicé junto a mi tutora la Doctora Doña Theótima Amo Sáez, y pude contar en todo momento con el acompañamiento de la terapeuta ocupacional María Rosa Colombo Amato, de la Unidad de Psiquiatría del Hospital Clínico Universitario San Cecilio de Granada.

Esta experiencia como artista fue muy interesante, a través de ella se pudo comprobar la evolución en términos de confianza con las personas que estaban allí ingresadas y que acudían con asiduidad al taller, ya que era de carácter voluntario. Las primeras semanas se realizaron las sesiones por la mañana, pero posteriormente se pasó por la tarde, ya que los participantes apenas tenían talleres en esta parte del día.

La propuesta consistió en poner a disposición de los usuarios de la unidad psiquiátrica un espacio de expresión artística, con mi acompañamiento y el de la terapeuta ocupacional, en el cual cada persona tuviera la oportunidad de ponerse en contacto con una forma de expresión con la que a priori no estuviera familiarizado, con el objetivo de que experimentaran los aspectos terapéuticos que esta práctica artística pudiese proporcionarles, y así constatar los beneficios de esta actividad. El espacio utilizado ha sido en la sala utilizada como taller y ha tenido la frecuencia de dos sesiones semanales, martes y jueves, en la que cada sesión tenía la duración de 2 horas.

Semana del 10 y 12 de enero y semana del 17 y 19 de enero

En las primeras semanas, después de presentarnos y explicarles que estaríamos presentes en el aula durante todo un mes, se les propuso a aquellas personas que acudieron al taller, que realizaran un autorretrato. La intención era hacer un estudio con respecto al tema de mi tesis doctoral y saber en qué aspectos les podría ayudar realizar su propia imagen. La primera sesión fue fluida y tranquila, ya que participaron 3 personas. Sin embargo en la segunda, a la que acudieron más personas,

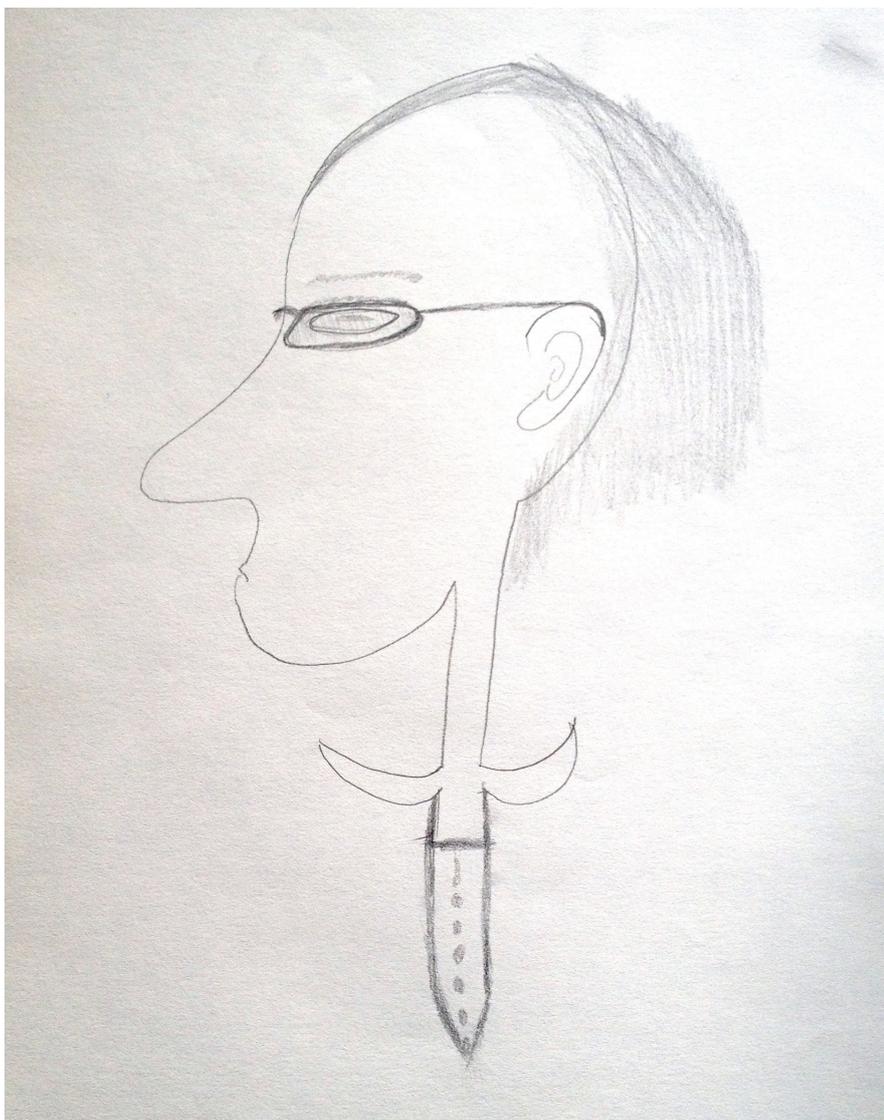
se pudo comprobar que la propuesta de autorretrato no fue tan fluida como se pensaba al principio, quizás por la dificultad de poder entrar en una fase de creación en un ambiente más disperso por el número de usuarios y para ellos fue un poco más complicado involucrarse con la experiencia.

Para facilitarles la experiencia, intentamos explicarles que podrían dibujar cualquier emoción que sintieran, que no era necesario que fuese un autorretrato al que se parecieran. Sin embargo, al darnos cuenta de que estaba resultando una experiencia menos fluida, percibimos que era contraproducente proponer un tema cerrado en sesiones de expresión artística, ya que esto propiciaba bloqueos de cara a la creación, al verse sujetos a ciertas expectativas, por lo que en la siguiente sesión cambiamos de tema.

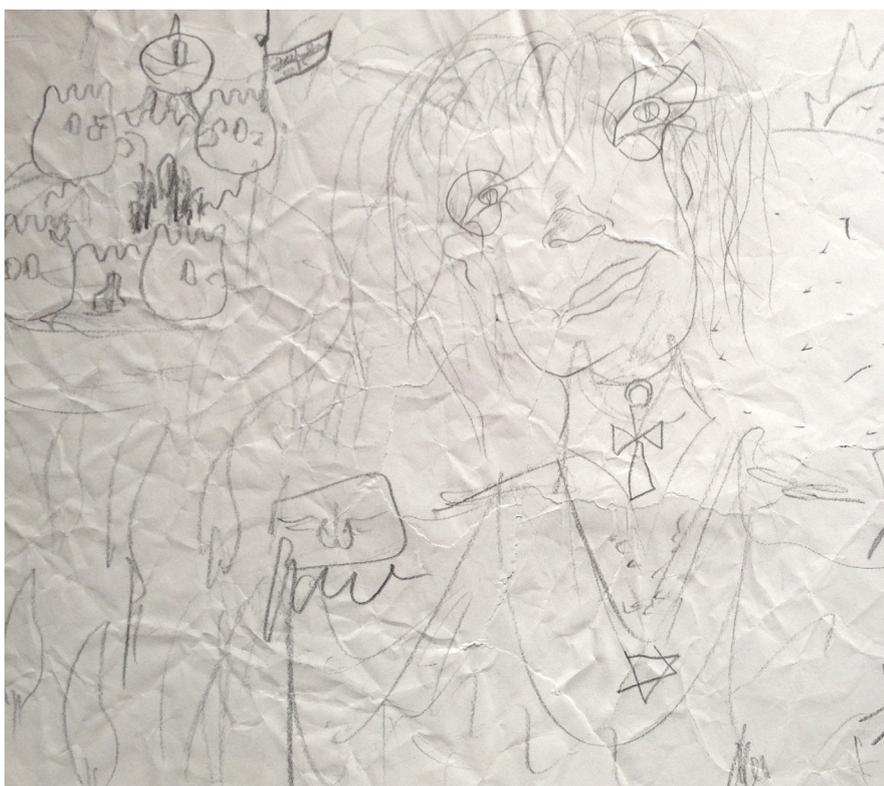
Posteriormente nos dimos cuenta, al ver los baños de la unidad, que las personas ingresadas no podían acceder a ningún tipo de espejo que reflejara su imagen con nitidez. Supusimos entonces que tal vez intentar recordar su imagen, a la que no habían tenido acceso desde que estaban internados en el hospital, podría ser contraproducente.

Ejemplos de autorretratos





Se quiso representar como si fuera un cuchillo.



Después de realizar su autorretrato y de fondo su castillo, como conde, se enfadó tanto que lo rompió.



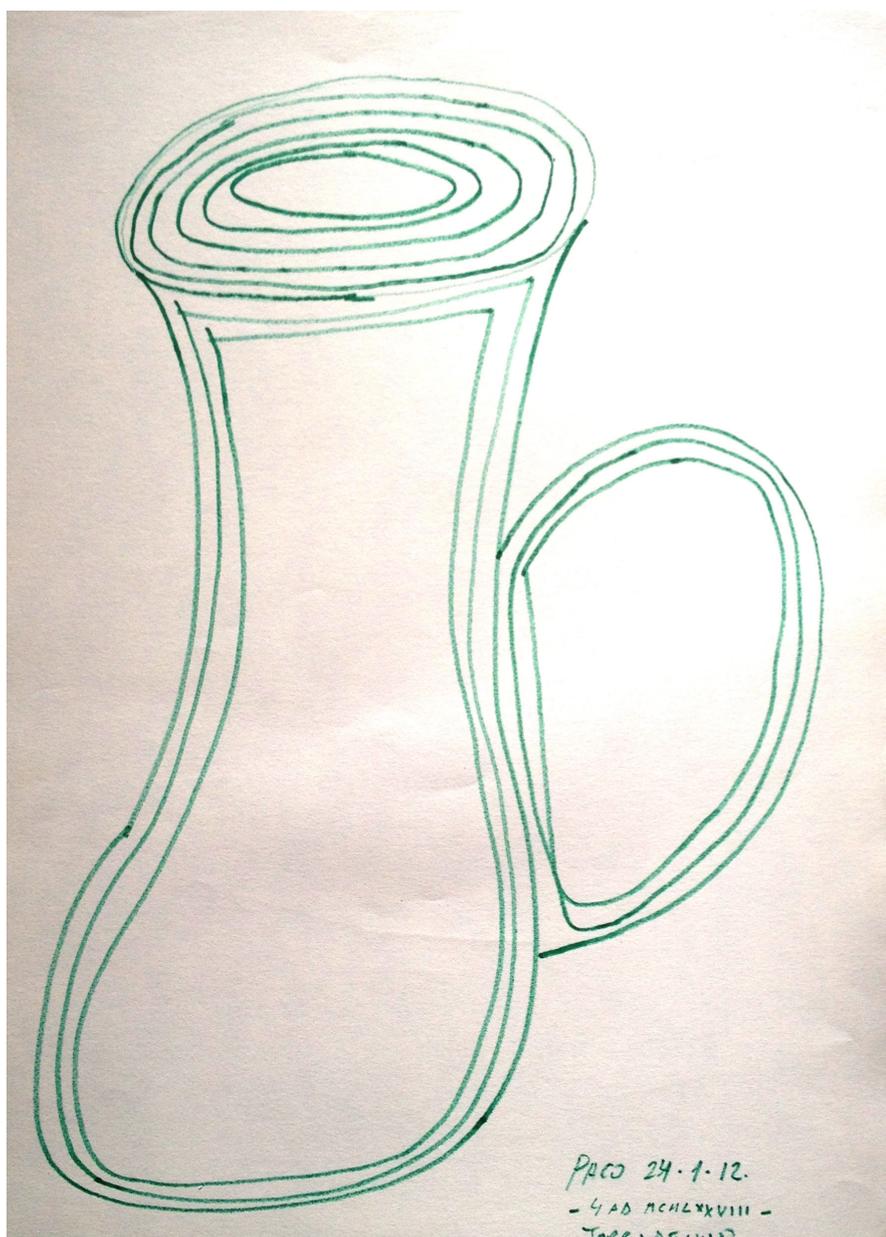
Ella prefirió dibujar el retrato de su amiga antes que el suyo. Su amiga V. posó para ella.



No sabía cómo dibujar su autorretrato, se le sugirió que podía dibujar cómo se sentía. Este día estaba tan enfadada porque se quería ir a su casa que no dudó en sacar toda su rabia dibujando con mucha fuerza. Después nos dijo que se sentía mucho mejor.

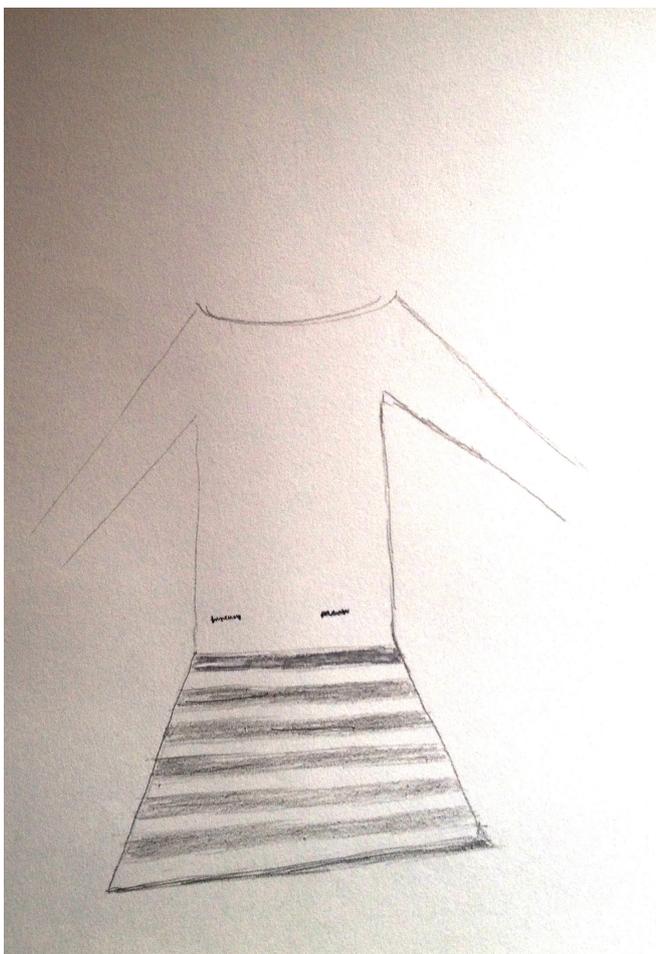
Semana del 24 y 26 de enero

En esta semana les propusimos realizar dibujos sobre algo que les gustase mucho, un lugar, un forma... ya que en las semanas anteriores pudimos comprobar que la propuesta del autorretrato para ellos podía ser más complicada. No siempre venían las mismas personas al taller, algunas eran dadas de alta, y otras ingresaban. En estas semanas había más tranquilidad en el taller, se podía percibir la confianza mutua.



Una jarra de vino.

El vestido que pensaba ponerse cuando le dieran el alta.



Semana del 31 de enero y 2 de febrero

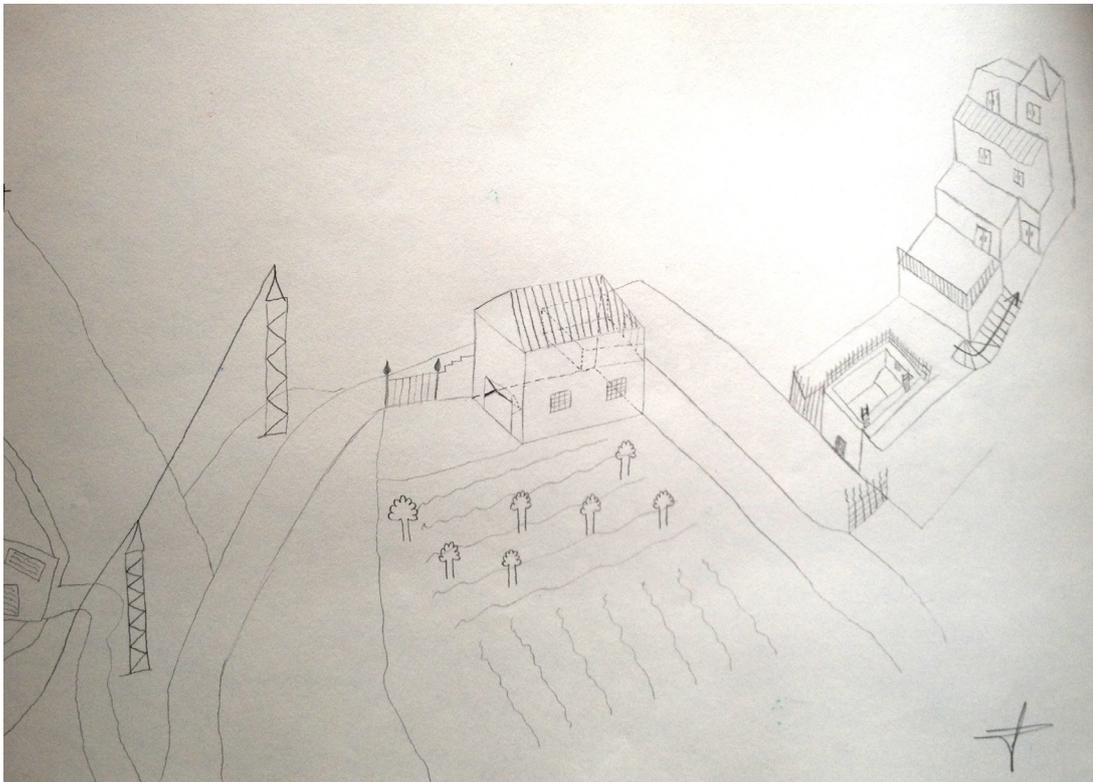
En esta semana se decidió cambiar de tema, se propuso que dibujaran su casa, o la casa que les gustaría tener y a partir de aquí, pudimos darnos cuenta de que a través de esta propuesta era mucho más fácil trabajar, se sentían más cómodos y confiados. El tema de la casa fue un tema clave para poder comprobar como la casa, al ser como nuestro segundo cuerpo, y una parte fundamental en nuestra vida, tiene una gran carga emocional y nos traslada a partes del pasado. La experiencia sirvió para poder demostrar cómo se pueden proyectar en objetos o lugares aquellas ideas autobiográficas cuando nos quitan el peso de dibujar lo que somos sin ser conscientes de que estamos hablando de nosotros mismos. En el caso de la casa pudimos verlo claramente, ya que surgían de una forma muy espontánea tanto los dibujos realizados como cualquier comentario que podrían expresar sin miedo a hablar sobre ellos mismos.



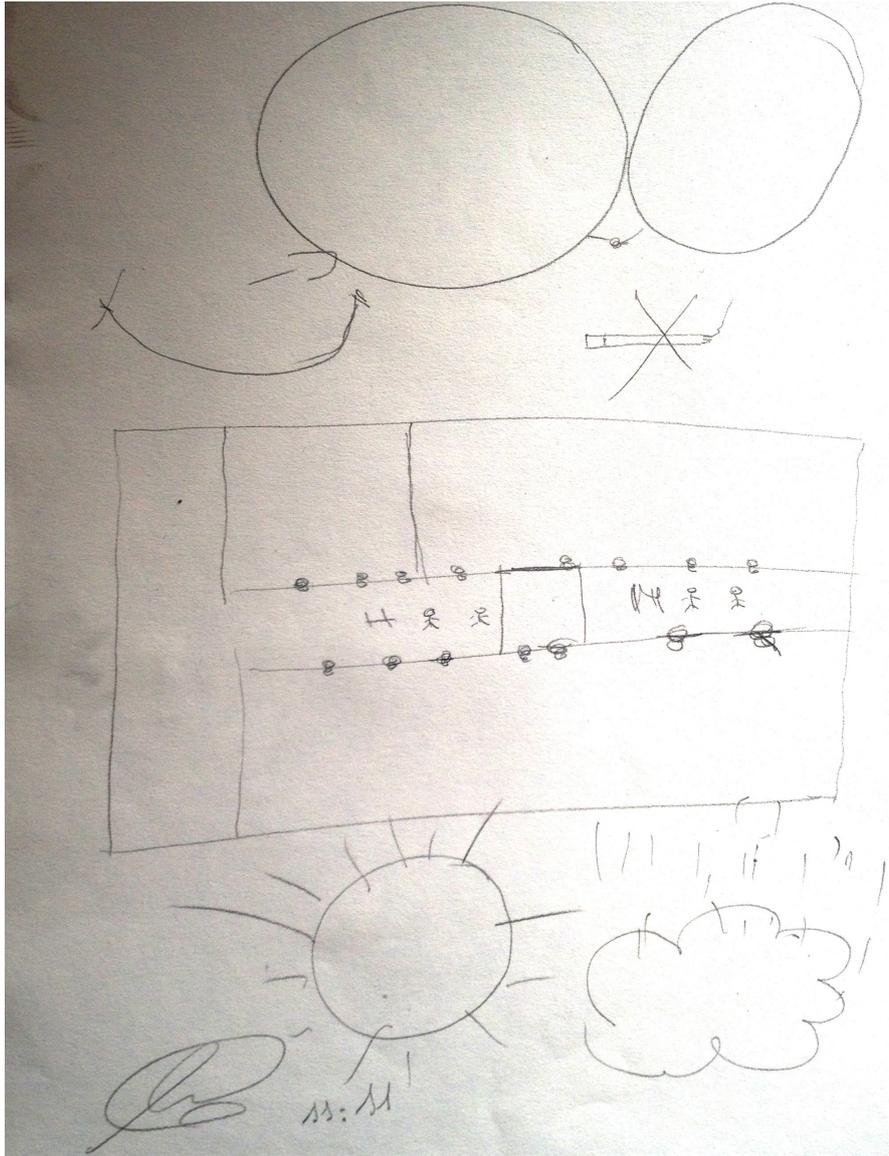
Nos estuvo contando todo lo que le pasó a su casa, las obras que le hicieron, las reparticiones y cómo finalmente su mujer se quedó con ella.



La casa del pueblo



Con toda minuciosidad de detalles, las casas de las familias muy cerca, casi unidas.



El hospital



Mi casa: el mundo.

Semana del 7 de febrero y 9 de febrero

El último día, el 9 febrero de 2012, se les propuso visionar la película *Baraka*, y aunque no dio tiempo a que la vieran entera, disfrutaron mucho porque les sirvió para desconectar, hacían continuamente interesantes comentarios sobre las sugerentes imágenes de la película. Después de esta sesión se les sugirió que dibujasen un lugar que fuese especial para ellos, y fue sorprendente cómo algunos de los que no habían podido comunicarse anteriormente con nosotros por medio del dibujo, dibujaron lugares en los que habían sido felices con su familia, las plantas y animales que había, nos contaron lo que hicieron, y fue un final de experiencia realmente interesante.



