

## Eje Mundos Visuales

### El autorretrato en la fotografía contemporánea

Valeria Stefanini <sup>1</sup>

---

**Resumen:** En esta investigación se analizan las obras de las fotógrafas Claude Cahun, Vivian Maier, Cindy Sherman y Nan Goldin. Las cuatro artistas tienen una producción fundamental para la comprensión de la relación entre la apropiación de la imagen propia por medio de la fotografía y una reflexión profunda acerca de los problemas de la identidad de género y la construcción cultural de esta identidad. La obra de las cuatro artistas ha dado pie a muchas otras fotografías que se basan en estas búsquedas y esta trascendencia las convierte en fundamentales para la comprensión del arte contemporáneo.

Las fotógrafas usan las series que elaboran el concepto del autorretrato como modo de establecer un punto de vista acerca de la construcción que hacen de su propia identidad de género. En esas series ellas posan como modelos para los retratos fotográficos actuando un rol de mujer estereotipado poniendo en evidencia que el género es una construcción cultural. Esta construcción cultural se pone en evidencia desde dos lugares diferentes, por un lado la historia del arte y por otro lado el disfraz. Manifestando así que la construcción de la femineidad es un estereotipo fabricado por la sociedad y reproducido tradicionalmente por el arte.

**Palabras clave:** Autorretrato - Fotografía - usos del cuerpo.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 112]

---

<sup>(1)</sup> Licenciada en Artes (UBA, Argentina), Postítulo en Gestión Cultural (Universidad de Chile). Programa Estímulo a la Investigación de la Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo. Docente de la Universidad de Palermo y otras instituciones.

#### Para empezar a pensar

El corpus de este ensayo exige una primera explicación. El concepto de autorretrato nos obliga a una especificación ya que pensar un corpus de investigación supeditado al tema

es una elección tan válida como otra y no la única, pese a que la historia de la fotografía ha privilegiado este tipo de recortes.

Joan Fontcuberta (1997) plantea que:

Todo mensaje tiene una triple lectura: nos habla del objeto, nos habla del sujeto y nos habla del propio medio.... Sea porque su propia naturaleza tecnológica le ha impelido a ello –como piensan algunos– o simplemente porque determinados usos históricos así lo han propiciado –como pensamos otros–, la fotografía ha vivido bajo la tiranía del tema: el objeto ha ejercido una tiranía casi absoluta (p. 21).

El tema en la fotografía es lo que define este corpus pero es necesario decir como Fontcuberta plantea que no es la única manera de hacer un recorte, y que este habla más del tipo de reflexión que se va a realizar que de la fotografía en sí misma.

Este ensayo sigue la línea de una investigación iniciada hace ya unos años que centra su interés en los usos del cuerpo en el arte contemporáneo, en diferentes momentos la mirada se dirigió a la fotografía de moda, a la performance y a la foto performance, hoy la intención es reflexionar acerca del autorretrato en la fotografía en la obra de las artistas Claude Cahun, Vivian Maier, Cindy Sherman y Nan Goldin.

Es por esto que la mirada se centra en el cuerpo y los usos que de éste hacen las fotógrafas para hablar de sí mismas, de la foto, y del lugar del artista y del fotógrafo en el arte y en la sociedad.

La elección de estas fotógrafas responde exclusivamente a la curiosidad personal. Las cuatro son fotógrafas significativas de modos totalmente diferentes y su obra es significativa en menor o mayor medida y por motivos totalmente distintos. Es imposible tratar de hacer una elección objetiva que busque organizar un corpus de obra movido por decisiones que no rocen lo personal. En este caso es muy claro que las cuatro artistas no tuvieron una carrera que pueda equipararse, pero sobre todo por la diferencia tan marcada en la difusión de su obra tampoco han tenido la misma influencia o impronta en el medio artístico y con sus pares. Otras artistas se podrían haber elegido y la elección de un corpus diferente estaría también justificada, estas cuatro fotógrafas responden a intereses totalmente personales en los que se mezcla la curiosidad y la valoración de las fotos en sí mismas.

¿Qué es entonces un autorretrato? ¿cuál es su relación con el retrato? ¿cómo se han manifestado estos géneros en la historia del arte y de la foto moderna y contemporánea?

Carlos Cid Priego busca una aproximación que él llama definitiva:

... el retrato es la imagen de una persona, hecha por cualquier procedimiento, que de alguna manera establece relación de reconocimiento entre modelo y obra, ... siempre que persista al menos la intensidad de mantener esa mutua dependencia. El autorretrato hay que considerarlo dentro de este concepto, con la diferencia de que en el retrato la acción es transitiva: hay un sujeto (artista), alguien que la recibe (modelo) y un complemento directo (obra), mientras que en el autorretrato equivale a una oración reflexiva porque la recibe el mismo sujeto que actúa y se identifica artista y modelo.

Este primer abordaje muy clásico y tradicional del autorretrato nos señala que debe haber identificación total entre el artista y el modelo. Desde una mirada más semiológica, que tuviera en cuenta al receptor de la obra, nos daríamos cuenta que durante largos periodos de la historia del arte el receptor de la obra también resultaba ser el mismo artista, ya que los autorretratos no eran realizados para ser vistos, consumidos y/o exhibidos por otro sino para sí mismos. Modelo, artista y receptor de la obra se unifican en una sola persona. Es recién en el arte moderno y contemporáneo que un artista empieza a pensar su autorretrato más allá de su uso personal y estas obras pueden ser parte del mercado del arte. Tampoco es suficiente esta definición ya que al hablar de fotografía no todos los artistas sacan ellos mismos las fotos al realizar un autorretrato. Para el autorretrato, en la pintura o en la escultura, tradicionalmente el artista ha debido valerse de un espejo o de una foto para poder plasmar por sí mismo la imagen capturada por esos dispositivos. El caso de la foto es levemente diferente, muchos artistas se valen de relojes que difieren el obturado o de cables para obturar a distancia. Pero muchos otros simplemente se valen de la ayuda de otro, la foto es sacada por un amigo, un espectador casual o un fotógrafo que facilita la toma.

Por más que el artista no aparezca o que no aparezca su rostro, o que no saque él mismo la foto la obra puede seguir siendo considerada un autorretrato, es el caso por ejemplo de la obra *Autorretrato* del año 2000 en el que sólo vemos los pies de la artista rosarina Nicola Costantino manchados de sangre.

No siempre todo ha sido posible de ser representado, los temas tradicionalmente usados por los artistas se vinculan con prohibiciones y posibilidades delimitadas por la religión, la tradición, las modas y gustos, por el poder político y por el poder económico.

La posibilidad y desarrollo del autorretrato se vincula necesariamente con el lugar que ocupan los artistas en la sociedad en los diferentes momentos de la historia. Si bien podemos rastrear autorretratos desde la antigüedad estos eran poco numerosos y poco significativos. Laura Malosetti Costa elabora en el catálogo de la exposición *Yo, nosotros, el arte: el autorretrato en el arte argentino*, que se presentó en el espacio de la Fundación OSDE en mayo de 2014,

Sin embargo, en los textos que nos han llegado de poetas, filósofos, retóricos, historiadores de la Antigüedad griega y romana, conocedores y admiradores de numerosas obras de pintura y escultura, la figura del artista visual no fue objeto de reflexión ni despertó particular interés. Escultores y pintores fueron considerados como trabajadores manuales (banausos), portadores de una serie de saberes y técnicas racionalmente organizados (techné), una actividad mucho menos prestigiosa que la de poetas, filósofos o músicos. No era el genio creador sino la pericia en la observación de la naturaleza y el manejo de los materiales lo que daba como resultado las obras que asombraban por su perfección y belleza. Se admiraron las obras pero no a sus creadores.

Posteriormente en el Renacimiento al revalorizarse el rol del artista y separarlo de la condición de artesano anónimo no sólo se genera la posibilidad de que el artista firme sus obras sino que se generaliza el uso del retrato y del autorretrato. En ese momento lo que

se denominaba autorretrato estaba claro, se mostraba la figura del artista de la forma más mimética posible sirviéndose de uno o más espejos que permitían al artista el estudio de sus propios rasgos.

David Le Breton entre sus estudios sobre la sociología y antropología del cuerpo escribe un libro titulado *Rostros* en el que rastrea cuál es la relación del hombre con su propio rostro y con su representación, indaga en los motivos por los que este se muestra o se oculta en diferentes momentos. Le Breton (2010) también entiende que es en el Renacimiento el momento en el que el retrato se constituye como un género significativo por los cambios sociales que se desarrollan y cita a Giorgio Vasari, el gran biógrafo de artistas del Renacimiento,

Vasari hace entrar sus biografías en los tiempos modernos. El interés por el retrato y por la biografía, dos signos espectaculares del nacimiento del individualismo. A los ojos de Vasari, el surgimiento del retrato es el indicio de la aparición de una mirada inédita sobre el mundo (p. 35).

Evidentemente es un cambio con respecto a los tiempos anteriores. Considerar que algo tan efímero como los rasgos físicos de una persona determinada en un momento determinado de su vida o, que una vida individual, merecen perpetuarse por medio de una obra pictórica o literaria marca un cambio radical en nuestra concepción del individuo.

Anteriormente hasta la Edad Media, los retratos que se realizaban ponían mayor hincapié en la representación de los atributos que de los rasgos característicos de la persona, ya que lo que se volvía importante era representar a esa persona por su rol social y recordarla ya sea como obispo, general, esposa, rey o papa.

En el Renacimiento el sentido de la lectura no era lineal ni unívoco. Un autorretrato como el que Durero se realiza en 1498 nos lo presenta finamente ataviado y sin ningún atributo que permita identificarlo con su oficio de pintor, Durero no realiza la obra solamente para poner en exhibición su imagen de pintor joven, ni busca sólo la perpetuidad de sus rasgos, la obra es un manifiesto acerca de lo que el pintor considera que debe ser el lugar que ocupan los artistas en la sociedad. En el Renacimiento los artistas buscan no ser vistos como trabajadores manuales exclusivamente y es por esto que Durero se retrata con sus manos impecablemente cubiertas por guantes de cabritilla blancos. Nada en este retrato nos hace pensar en el sucio oficio de grabador o pintor. En un tenor semejante vemos retratos de Rubens que exhiben el lujo en el que se mueve el artista cuando pasea junto a su familia por esplendidos jardines, vistiendo todos ricas ropas, poniendo de manifiesto la condición social y económica alcanzada por la práctica de su oficio.

Otros retratos como los de Rembrandt o Van Gogh juegan roles más introspectivos, los artistas se usan como modelos cuando no hay nadie más o buscan mirarse en las obras y plasmar el dolor, la soledad o el sufrimiento. Autorretratos como los de Egon Schiele o los de Ernst Ludwig Kirchner rompen con la ansiada búsqueda de realismo y en la pincelada y el gesto se exhibe un estado de ánimo y la representación se acerca más a las características psicológicas que físicas de la persona.

En cada caso podemos apreciar más o menos realismo, más o menos detalle, más o menos elementos que nos permitan contextualizar la obra, pero todos responden a una búsqueda

de fuerte autorreferencialidad en la que el artista pone su cuerpo al problema que quiere abordar en la obra.

Laura Malosetti Costa prosigue su análisis sobre el autorretrato,

Como manifiesto, como tributo a los maestros, como homenaje a los círculos y grupos de pertenencia y a los compañeros de ruta, como declaración de principios poniendo en juego el propio cuerpo, como gesto de dolor o de ironía vuelta sobre sí, los artistas salen a escena en sus obras no sólo mirándose en el espejo. El estilo se vuelve una máscara y el cuerpo aparece como soporte visible de decisiones estéticas largamente meditadas.

Pero qué pasa cuando ese cuerpo no aparece y la obra pierde la relación con un modelo que podemos reconocer fácilmente. Una obra de fuerte literalidad es el autorretrato de Leonado viejo de 1510 que da rostro a una figura en el imaginario colectivo, hoy en día es difícil pensar en el artista más allá de ese maravilloso dibujo. En contraposición un ejemplo en el que constatamos esta disolución de la imagen corporal son las obras en las que se representan los talleres de artistas sin que este aparezca como por ejemplo el caso de Fortunato Lacamera, Manuel Musto, entre otros, obras que hablan de ellos y en las que su presencia aparece y trasciende su cuerpo.

En esta línea de pensamiento es interesante el trabajo de artistas como Florence Chevallier una fotógrafa nacida en 1955 en Casablanca. Ella misma nos relata el lugar que ocupa el cuerpo en su obra y que sucede cuando ya no lo vemos (Picaudé, 2004).

Durante un primer periodo, he estado muy presente en la imagen, seguramente porque no era consciente de mí misma. Ahora, muy consciente de mí misma, me ausento de la imagen. Mi recorrido consiste en ir de la representación de mi cuerpo a la representación de la ciudad en la que nací.

Al fotografiar las fachadas de Casablanca y sus habitantes, exorcizo a plena luz los fantasmas de una historia personal que todavía habita estos lugares (p. 126-127).

Guadalupe Gaona es una fotógrafa argentina que logra en su proyecto *Pozo de aire* (2009) referir todo el tiempo y de modos diversos a ella misma. Hay textos que nos cuentan la historia de una niña, de la juventud en los 70s en la Argentina, del gobierno militar, del destino de un joven peronista encarnado en su padre. Ella reconstruye una historia que quedó trunca cuando el gobierno militar desaparece a su papá, toda la reconstrucción de sí misma y de su identidad se realiza a través del recuerdo de las vacaciones con fotos viejas bien guardadas y con fotos nuevas, la memoria se une a la reconstrucción y de esa unión surge el sentido.

Son trabajos que prueban que para hablar de una persona no es necesario mostrarla, que las vueltas que la encierran la definen tanto o mejor que una imagen, y que el camino más evidente no siempre es el único y a veces simplemente las definiciones clásicas no agotan las posibilidades de un tema.

Entonces de repente la definición de autorretrato propuesta por Carlos Cid Priego ya no nos alcanza.

El autorretrato ha trascendido fuertemente unido al concepto de retrato y es un subgénero derivado de este. A partir del Renacimiento cuando el retrato cobra su fuerza, este género quedó profundamente estructurado. Era un género al servicio del mecenas y esto contribuyó a organizarlo y fomentarlo.

Walter Benjamin en su texto *Breve historia de la fotografía* escrito en 1931 y publicado en la revista literaria alemana *Die Literarische Welt* en tres entregas reflexiona acerca de los primeros géneros que aborda la fotografía y de la importancia que cobra el retrato desde el primer momento, algunos de los datos que menciona dan cuenta del alcance de la foto al instalarse como el medio por el cual las personas van a buscar conservar su imagen y la de sus seres queridos.

Pero la verdadera víctima de la fotografía no fue la pintura de paisajes, sino los retratos en miniatura. Las cosas se desarrollaron tan rápido que ya hacia 1840 la mayoría entre los innumerables pintores de miniaturas se había hecho fotógrafo de profesión, al principio sólo ocasional, luego exclusivamente (p. 93).

Pierre Sorlin menciona algunos datos con respecto a la rápida relación que establece la foto con el retrato, “Hacia 1860, Londres tenía no menos de doscientos estudios de retratos, unos cuarenta de los cuales estaban instalados en Regent Street, una de las arterias elegantes del centro de la ciudad”. Sorlin luego mencionará que “las cuatro quintas partes de las fotos realizadas en el siglo XIX fueron retratos” (p. 34).

Rápidamente la fotografía encontró un gran tema, una sociedad acostumbrada a entender el retrato como objeto de consumo de las élites económicas, se maravilló al poder acceder masivamente a la adquisición de una fotografía de sí mismos o de sus seres queridos.

En un primer momento los largos tiempos de exposición que necesitaba una imagen para imprimirse en la película hacían que la pose fuera un ejercicio paciente y doloroso que se ayudaba con prótesis que permitían mantener el cuerpo erguido y quieto. De a poco esto se fue solucionando, los tiempos se acortaron, las cámaras se simplificaron y por sobre todo bajaron sus costos, su peso y su tamaño, la fotografía pasó de ser una técnica manejada por pocos a una manejada por todos.

Hoy en día todos fotografiamos y nos fotografiamos en cada momento de nuestra vida. No sólo no nos saturamos de representar una y mil veces las mismas imágenes, sino que cada día lo hacemos nuevamente. Benjamín (2015) nos decía ya en 1931 que la foto no iba a renunciar a la representación del hombre,

Es evidente que esta nueva mirada tendrá menor cosecha allí donde, por lo demás, el asunto funcionaba más indulgentemente: en los retratos representativos, remunerables. Por otra parte, renunciar a los hombres es para la fotografía la renuncia más incumplible de todas (p. 100).

Le Breton interpreta que la masificación del retrato fotográfico promueve en cada uno una fuerte conciencia de la singularidad,

El rostro entra socialmente en su fase democrática; llegará el día en que cada ciudadano posea uno, único, su bien más humilde y más preciado que encarna a su nombre. Incluso las personas más comunes acceden a ese antiguo privilegio, el de cualquier individuo, es decir, de todo hombre separado y consciente de su diferencia, exento de toda pertenencia al “nos otros”. La fotografía, al personalizar al hombre, al distinguir su cuerpo sobre todo su rostro, aporta su contribución a la celebración del individuo (p. 42).

Pero ¿para qué la acumulación cada vez mayor de estas fotografías? Baudelaire ya nos decía que el fin de la foto debe ser salvar del olvido a aquellas cosas que pueden perecer (o sea básicamente todo), podríamos agregar aquellos momentos que podemos llegar a olvidar, aquellas personas que en el futuro quizá ya no recordemos, las sensaciones que experimenté, y un largo etcétera.

Joan Fontcuberta también piensa en el rol que cumplen todas estas imágenes,

La fotografía, en cambio, ese “espejo con memoria” según se llamaba al daguerrotipo, inmoviliza nuestra imagen para siempre, con todo lujo de detalles y la verdad como pátina. Una inmovilización y un aprisionamiento que nos acercará ineluctablemente a la idea de la muerte (p. 30).

Espejo con memoria es la expresión propuesta por Oliver Wendell Holmes en 1861 para calificar al daguerrotipo (p. 37-38).

Un espejo que nos congela en un momento, en una actitud y en una pose, que nos atrapa en una imagen que no necesariamente tiene algo que ver con nosotros. El retrato habla más del fotógrafo que del modelo, por más que desde el inicio del género los primeros fotógrafos trataron de pensar el procedimiento técnico de una forma objetiva, y se entendieron los retratos como un modo de captar al otro tal y como es, la realidad es que hoy ya nos hemos dado cuenta de la importancia de la mirada en la construcción de la fotografía y sabemos que no hay foto que no responda a un punto de vista, a la selección del momento preciso que es un atributo propio y particular de fotógrafo.

El ser humano es un acontecimiento que sucede y que sólo podemos percibir de manera estática cuando es representado pictórica o fotográficamente, de ahí nuestro extrañamiento cuando vemos una foto (propia o ajena) y nos sentimos incapaces de reconocernos en la imagen (o reconocer al otro), somos nuestros gestos, somos en movimiento y el vernos detenidos nos extrapola de nosotros mismos, es el momento en que podemos tener conciencia del instante por fuera de la continuidad y eso no siempre sentimos que nos representa o no siempre nos resulta familiar.

Cintia Mezza en su escrito *El poder de la autorreferencia. Propuestas sobre los límites y las limitaciones del autorretrato en las artes plásticas después de la década del sesenta*, trata de pensar cuál es el lugar del concepto de género frente a la disparidad tan enorme de imágenes que analiza en su corpus,

Frente a la iniciativa de muerte del género –de Galienne y Pierre Francastel–, mi propuesta es la de pensar en el fenómeno de ampliación o expansión de

los límites del género, especialmente en su variante autorretrato. Ciertas categorías, antes de extinguirse, pueden agotar sus posibilidades de elasticidad. Propongo entonces pensar en que estas categorías se expanden por sobre sus viejos límites frente a la pluralidad de manifestaciones del siglo XX. En la medida en que las manifestaciones artísticas se vuelven más autorreferenciales, el autorretrato, se reacomoda, redefine sus límites y especificidad, negocia terreno y sobrevive. Todos los procesos implican fisuras pero, no necesariamente extinción (p. 5).

Entendemos que toda foto nos permite acercarnos a comprender un punto de vista del fotógrafo, pero no todas tienen eso como objetivo particular.

Lo que vamos a tratar de pensar entonces al momento de organizar el corpus de reflexión es un concepto ampliado y flexible del género del autorretrato fotográfico, para que el recorte nos ayude a pensar en vez de funcionar como una restricción. En algunas fotos aparece y en otras no el fotógrafo, o hay algunas en las que no podemos reconocerlo y son sacadas o no por él. Lo que las convoca como representantes de autorretratos fotográficos es la convicción de que todas las obras lo que buscan es hablar profundamente e indagar acerca de sus autores, nos relatan un aspecto de su vida, son una estrategia para pensar en profundidad sobre la propia identidad.

## Tu cuerpo como campo de batalla

### 1. La mirada retaceada

Tu cuerpo como campo de batalla es el título de una obra de Barbara Kruger que tiene la precisión de explicar sintéticamente el lugar que ocupa el uso del cuerpo en las artistas que vamos a pensar a continuación. En el arte del siglo XX la reflexión acerca del cuerpo, con una mirada centrada en las problemáticas de género, institucionales y de la violencia infringida en el cuerpo del otro, la constitución de ese otro como sujeto y otros temas afines han sido centrales para muchos artistas y especialmente para muchas artistas mujeres. Desde la performance, las acciones y la fotografía muchas de estas preocupaciones se han transformado en temas centrales.

Si decidimos empezar pensando la obra de Claude Cahun es porque es interesante, potente y desconocida al mismo tiempo, destino que han corrido las obras de muchas artistas mujeres hasta la actualidad. Desde hace años que el colectivo de acciones artísticas *Guerrilla Girls* denuncia que es más fácil entrar a un museo norteamericano desnuda como modelo de un artista varón que considerada propiamente como artista siendo mujer. Recién hoy en día esta problemática se reflexiona y repiensa y encontramos curadores que buscan subsanar el problema.

Un ejemplo de políticas que promueven este cambio es la decisión del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) que este año centró su atención en esta pro-

blemática (entre otras también importantes). Los curadores del nuevo montaje que se presentó para la celebración de los 15 años de su fundación, Andrea Giunta y Agustín Pérez Rubio, buscaron subsanar el error y aumentar la exhibición de obras de artistas mujeres significativamente, hoy con el nuevo montaje podemos encontrar más de un 40% de obras de artistas mujeres.

Claude Cahun sufrió esta situación como artista mujer y como lesbiana, lo que implicaba pertenecer a dos colectivos de difícil aceptación social en su época. Nace en Francia en 1894 y se la inscribe con nombre de mujer (Lucie Schwob), la construcción de una identidad ajena a los estereotipos de género vendrá después cuando elija un nombre que no permite al otro identificar si el que lo porta es hombre o mujer. Ella busca permanecer en un lugar que denomina como neutro.

Diana Saldaña Alfonso indaga sobre la importancia de la obra de Cahun y plantea que esta constituye una referencia indispensable en la historia del autorretrato femenino en fotografía, ya que es probablemente la primera artista dedicada a este género de una forma sistemática.

Además, no sólo se trata de que fuera pionera, sino de que entre el inicio de su obra, a finales de los años diez, y el momento en que surgen otras figuras con planteamientos similares, a finales de los sesenta, transcurre al menos medio siglo. La enorme calidad artística que posee su trabajo, su talante rupturista y novedoso en temáticas hasta entonces nunca abordadas, sobre todo desde el punto de vista femenino, como la identidad, androginia y travestismo, hacen de Claude Cahun una artista exclusiva y personalísima (p. 199).

En relación a la operación que implica el cambio de nombre por uno que no demuestra claramente el género de su portador, Marie Jo Bonnet, quien opina que “hablar neutro, para una mujer, es hablar masculino” y que su obra “se ha considerado en los últimos años de manera abusiva, precursora de la vuelta a examinar las identidades de sexo y género, (lo que) me parece el ejemplo mismo de esta comprensión imposible de la imagen de la pareja de mujeres en una sociedad que no ofrece otra alternativa a la mujer de vanguardia que rechazar la feminidad para existir en igualdad con el hombre”.

En las fotos se puede apreciar esto claramente, la construcción de la identidad no sólo se realiza por fuera de la lógica del binomio femenino/ masculino, hombre/mujer: hay una ruptura con el estereotipo de lo femenino adoptando poses, ropas y actitudes masculinas. Esto no deja de ser importante hasta el día de hoy, y pone en evidencia la dificultad que implica salir de un borde sin caer en el otro que nos han educado a registrar como el contrario. El juego de cambios y de disfraces de la personalidad sucederá constantemente y la reflexión profunda y totalmente ajena a las normas sociales sobre su propia identidad la acompaña en toda su enorme producción que gira preponderantemente alrededor del autorretrato.

Su imagen cambia dando cuenta de esta inestabilidad que ella propone, encontramos cientos de fotografías en las que no podemos precisar con definición los rasgos, el género, la edad, de la persona que posa, ya sea porque esta difuminada o en movimiento, porque aparece con el cabello totalmente rapado, cubierta con máscaras o antifaces, maquillada,

con prótesis que la deforman, etc. El disfraz es una herramienta de construcción de sentido muy poderosa.

Por medio del autorretrato Claude Cahun nos obliga hablar de ella, pero sin acercarnos de la manera más evidente, casi sin reconocerla, forzando una vuelta que propicia una reflexión o por lo menos obliga a las preguntas: ¿qué estamos viendo? ¿quién es? ¿qué es? Teresa Sesé en un artículo sobre la fotógrafa cita sus propias palabras “¿Los momentos más felices de mi vida? Soñar. Imaginar que soy otra. ¡Representarme en mi papel favorito...” “...Reclamo una libertad de comportamiento total...” Para Cahun hablar de sí misma es un máximo acto de libertad creativa, un modo de construcción no sólo de sentido sino también de sí misma y por sobre todo una indagación que busca la comprensión.

En una entrevista a Françoise Leperlier, biógrafo de Cahun y uno de los organizadores de la exposición de 2011 en París, nos cuenta cómo fue su primer acercamiento a la obra. Descubre su libro *Aveux non Avenus* (Anexo 1) con textos, fotos y fotomontajes y luego de leerlo nada le permite saber si el que ha creado esa obra es un hombre o una mujer, sólo su intuición lo lleva a sospechar de que se trata de una autora aunque nada en el texto lo menciona o lo insinúa.

Cahun expuso sus fotos (aunque muy poco), hizo teatro, literatura y poesía, publicó artículos sobre arte, política y literatura y fotografías en importantes revistas de la época, fue activa militante de la libertad individual y de la libertad de Francia cuando empezó el nazismo, se vinculó con los intelectuales más importantes e interesantes del París de principios de siglo, fue parte activa del surrealismo y firmó su manifiesto. Pese a una labor tan prolífica que inició de muy joven y mantuvo hasta su muerte, la artista y su obra son particularmente desconocidas.

En la revista de fotografía *Sales de Plata* se menciona que en 1925 publicó “Heroínas” siete relatos cortos e irónicos sobre arquetipos femeninos, en memoria de las “moralidades legendarias”, Eva, la demasiado crédula, Dalila, la mujer entre las mujeres, Judith, la sádica, Helena, la rebelde, Safo la incomprendida, Salomé, la escéptica... En 1930 con “Confesiones no confesadas”, libro inclasificable de “poemas-ensayos” o “ensayos-poemas”, ilustrados con diez fotomontajes, indaga en la androginia, la máscara y el espejo.

Cuando sucede la ocupación de Francia por los nazis encuentra a la artista y su pareja de toda la vida, Suzanne Malherbe, viviendo en la isla de Jersey a la que se habían trasladado por problemas de salud.

La relación con Suzanne Malherbe, quién también había cambiado su nombre a Marcel Moore, inicia cuando las dos son adolescentes, se conocen en el colegio y siguen juntas cuando sus padres se casan. La relación supo atravesar todos los momentos, los cambios, y los procesos de la vida de las dos mujeres, hasta la muerte de Claude.

En el momento de la invasión nazi Claude Cahun, judía, artista moderna y lesbiana sabe que ni bien los alemanes lleguen a la isla su vida será un infierno, pese a esto las dos se quedan con la intención de organizar una resistencia a la opresión. Teresa Sesé lo cuenta con las propias palabras de Cahun, “Estoy orgullosa –escribe Claude– si todos los antifascistas hubieran combatido cada uno en su lugar, según sus medios, todos los imperialismos de la post-guerra habrían sido imposibles”.

Juan Forn cuenta como era Jersey en el momento de la ocupación y cuál fue el lugar que ocuparon los nazis en la isla,

En la idílica Jersey se acomodó la comandancia y una tropa que cumplía básicamente tareas de policía provinciana. Aunque la presencia nazi era más que visible (dos alemanes por cada isleño), no había Gestapo, y a lo largo de la guerra se registraron novecientos nacimientos de bebés de madre isleña y padre alemán. No se conoce un solo episodio de resistencia armada durante toda la ocupación, pero sí un sonado arresto de dos solteras francesas que vivían más allá del cementerio, en una casona de piedra frente al mar, que fueron juzgadas y condenadas a muerte por los nazis por sus actividades subversivas.

Van a ser detenidas por la Gestapo en 1944. La pareja decide suicidarse con el somnífero que oculta Claude. Lo ingieren camino de la cárcel pero son atendidas a tiempo para salvarlas. Les salvan la vida pero las condenan a muerte el 16 de noviembre de 1944. La condena no se cumple y las dos sobreviven encarceladas hasta la liberación de Francia. Su acción de resistencia fue como toda la obra de Cahun, sutil y dialogando con la sensibilidad más profunda del espectador. Juan Forn nos narra los detalles,

Durante cuatro años, en los bolsillos, o en el interior de los autos, o incluso dentro de los paquetes de cigarrillos, a los soldados y oficiales nazis les aparecieron papelitos doblados con una leyenda escrita a mano en alemán que decía: “Vamos a perder. El Soldado Sin Nombre”. Aquellas dos francesas eran las responsables.

El mensaje busca generar un impacto en el lector que afecte su seguridad, su autoestima, su convicción de que lo que está haciendo es válido, o por lo menos abrir la posibilidad a que suceda una reflexión. Si alguien cuestiona lo que estamos haciendo esto quiere decir que el cuestionamiento es posible y quizá también podamos empezar a pensar que es importante y necesario.

El catálogo de la muestra de sus obras que se realiza en el IVAM en 2001/2002 aporta una investigación sobre la artista, la obra y su difusión. En el texto se plantea que la obra no fue conocida durante la vida de la artista y que circulo en medios restringidos de corto acceso, entre los propios intelectuales y artistas de los grupos en los que ella se movía y a los que pertenecía.

Luego de ser apresadas por los nazis muchas de sus relaciones en París piensan que las dos han muerto, los nazis se encargan de destruir y quemar gran parte de su producción y cuando logran sobrevivir a la reclusión y son liberada sus problemas de salud ya no le permitirán ocupar un rol activo en los medios intelectuales de posguerra.

Terese Sesé nos presenta una cronología de las muestras que empezaron lentamente a dar visibilidad a la obra de la artista. Claude Cahun muere en 1954 y la primera exposición antológica de su obra fue recién en 1980, en la Galería Claude Guivaudan, en Ginebra, Suiza. Siguieron: 1992 en la Galería Zabriskie, en Nueva York, en 1993 “Claude Cahun y Suzanne Malherbe” en el Jersey Museum, en 1995 “Claude Cahun 1894-1954” en el Museo de Arte Moderno de la Villa de París, en 1997, Alemania, Japón, Austria, y el 2001 en el Instituto Valenciano de Arte Moderno, España.

Su obra puede verse o consultarse en las colecciones públicas del Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Musée des Beaux Arts de Nantes (Francia), Centre Georges Pompidou (Francia), Museum Folkwang, Essen (Alemania), Galeria Nationale D'Art en Canberra, (Australia), Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (Austria).

La obra que nos presenta Claude Cahun es una obra difícil y compleja que busca dialogar con un espectador que es difícil de encontrar en la época. Sus fotos muestran un cuerpo que va mucho más allá de las distinciones binarias tradicionales utilizadas para reconocernos, no nos sirve pensar en categoría como mujer/hombre, joven/viejo, bello/feo, para pensar en el ser que invade la imagen. Ella misma lo explica con palabras claras:

Cierro los ojos para delimitar la orgía. Hay demasiado de todo. Me callo. Retengo mi aliento. Me acurruco, abandono mis límites, me repliego hacia un centro imaginario... no sin premeditación ... me hago rapar el cabello, arrancar los dientes, los senos –todo lo que moleste o impaciente mi mirada– el estómago, los ovarios, el cerebro consciente y enquistado. Cuando no tenga más que una carta en la mano, un latido del corazón que sentir, pero la perfección, por supuesto ganaré la partida.

Los autorretratos son probablemente una construcción en conjunto de las dos artistas o por lo menos debemos pensar que la autoría pertenece al personaje que ellas armaron, Juan Forn interpreta el modo de trabajo de la siguiente manera,

...hoy se sabe que todos los autorretratos de Claude Cahun se hicieron con una precaria Kodak de antes de la Primera Guerra, sin disparador a distancia. Suzanne tomaba las fotos en las que aparecía Lucia, Suzanne la ayudaba a maquillarse y a adoptar la posición frente a cámara. Es cierto que eran autorretratos: autorretratos de Claude Cahun.

Cuando los alemanes apresan a las dos mujeres, revisaron su propiedad, sus obras y sus libros, muchas de sus cosas serán destruidas, pero otras sobreviven, como por ejemplo los negativos de muchos de los autorretratos. No es un caso excluyente el de Claude Cahun, mucha de la obra considerada “Arte Degenerado” por los nazis y que fue parte de minuciosas requisas que tenían como fin sacar esa obra de circulación no fue destruida sino conservada y hasta exhibida por los nazis.

Y para que todo el mundo tuviera claro lo que era Arte y lo que no lo era, Hitler mandó a organizar una exposición itinerante que arrancó en Múnich en el verano de 1937, el 18 de julio y que después seguiría por otras ciudades germánicas. Se tituló “Entartete Kunst” (arte degenerado) y se mostraron 650 obras de los artistas proscritos: Monet, Manet, Renoir, Pissarro, Gauguin, Van Gogh, Cézanne, Picasso, Mondigliani, De Chirico, Chagall, Braque, Grosz, los componentes del grupo “Die Brücke”, Matisse, Klee, Kandinsky, 40 obras eran de Edward Munch.

En total se calcula que el régimen nazi confiscó 16.000 obras. Muchas de las cuales habían sido obtenidas de museos, requisadas de los talleres o galerías de los propios artistas y muchas expropiadas de manos judías. Las fotos del montaje del Entartete Kunst nos muestran

las obras colgadas de manera desordenada y confusa con textos pintados en la pared que tenían la intención de ridiculizar a las obras y a los artistas.

Esas obras que Hitler consideraba tan peligrosas como para arruinar las mentes de la juventud alemana, no sólo no fueron destruidas, sino que fueron exhibidas. El objetivo era poner de manifiesto su monstruosidad. La misma suerte que tantas otras obras corrieron los autorretratos de Claude Cahun, que no fueron destruidos, aunque tampoco fueron exhibidos. En un discurso pronunciado el 19 de julio de 1937 por Adolf Hitler en la inauguración de la Primera Gran Exposición del Arte Alemán, queda claro cuál es la opinión del nazismo con respecto al tratamiento del cuerpo que consideran viable en la Alemania nazi. Hitler expresa con énfasis y decisión cuál es el lugar que el arte tiene en la conformación de un concepto de lo propiamente alemán y es por esto que el modelo de hombre y mujer que el arte conforma es tan importante para él y su proyecto,

Es en todo caso impudicia o idiotez difícilmente comprensible, proponer en los tiempos actuales obras que tal vez habrían podido ser ejecutadas hace diez o veinte mil años o más por un hombre de la Edad de Piedra. Estas se refieren a un primitivismo artístico olvidado totalmente, a no ser que el objetivo del arte sea retroceder en desarrollo de un pueblo, o que su único objetivo sea el de traducir en símbolo este desarrollo viviente. La nueva época en curso considera la creación de un nuevo tipo de hombre. En innumerables campos del vivir enormes esfuerzos se han consumado para elevar al pueblo, para formar en un sentido más sano y, por consiguiente, más bello y más robusto, a nuestros hombres, jóvenes y niños, a nuestras mujeres y muchachas. Y un nuevo sentimiento del vivir, una nueva alegría de vivir brota de esta fuerza y de esta belleza. La humanidad no se encontró nunca como hoy tan cercana al mundo antiguo en sus manifestaciones exteriores y en su sentir. Juegos deportivos, competiciones y carreras fortalecen millones de cuerpos jóvenes y ofrecen a nuestra mirada formas e imágenes que en varios milenios no habían sido admiradas ni tampoco figuradas. Asistimos al nacimiento de un tipo humano admirablemente bello, que tras las más altas obras de trabajo celebra la máxima antigua: ¡áspera semana, pero fiesta gozosa! Este tipo humano que ha aparecido ante el mundo entero por primera vez el pasado año, durante los Juegos Olímpicos, en su espléndida, orgullosa fuerza y salud. Este tipo humano, queridos balbuceadores prehistóricos del arte, representa el tipo de la nueva época. Y vosotros ¿qué producís? ¡Lisiados deformes e idiotas, mujeres que suscitan únicamente horror, hombre más semejante a las bestias que a los hombres, niños que, si viviesen en el modo en el que han sido figurados, se creerían simplemente una maldición de Dios! Y estos espantosos diletantes tienen la osadía de mostrar todo esto al mundo contemporáneo como arte de nuestra época, más bien como manifestaciones de aquello que forma la época actual y a ella impone el propio sello (p. 309-310).

Es imposible pensar que ese cuerpo desgarrado y asexuado, débil y casi evanescente que nos presenta Cahun en las fotografías pueda entrar en esta rígida concepción del hombre

que asimila belleza clásica con salud, con fortaleza y con inteligencia. El cuerpo que nos presenta Cahun está siempre en primer plano y es un cuerpo esbelto y pequeño, que se deforma, con cabezas que se estiran o duplican. Al ver las imágenes parece que Hitler estuviera hablando especialmente de ellas, pero no es así o no es solamente acerca de ella de quién nos habla Hitler. El arte alemán de entre guerras nos muestra un cuerpo que se deforma expresivamente para problematizar la angustia, la soledad, el dolor del ser humano. La obra de Kirchner es un perfecto ejemplo de este tratamiento del autorretrato en la pintura. Ernst Ludwig Kirchner pertenece al grupo El Puente (Die Brücke) que forma parte del Expresionismo Alemán, y fue uno de los pintores a quienes le requisaron más obras durante el régimen nazi. Dentro de su producción hay varios autorretratos como, por ejemplo; Autorretrato con modelo o Autorretrato como soldado. En estos podemos ver como el autor distorsiona intencionalmente el cuerpo con fines expresivos, que nos permiten sentir el dolor que ha transitado el pintor durante la primera guerra mundial en la que participó como voluntario. El autorretrato como soldado lo muestra con uniforme militar, sin una mano y con los ojos ciegos permitiendo que el espectador reflexione acerca del lugar del artista y sus posibilidades de seguir creando y trabajando en ese momento que le toca vivir.

Como Kirchner y todos los artistas del expresionismo hay muchos otros y en el mismo discurso Hitler se encarga de mencionar específicamente a todas y cada una de las vanguardias. El problema es el arte moderno y este será considerado *Arte Degenerado* y un daño a la juventud que por su sólo contacto puede sufrir consecuencias de importancia nacional. Es por esto que Hitler expresa el rol que tomará el estado frente al arte moderno desde los primeros discursos.

Hitler entiende que el pintar de una forma que no sea mimética, es decir que no busque trasladar la realidad al lienzo de forma literal, implica una deficiencia en el orden físico o moral del artista. Entiende que este problema puede deberse a dos motivos, por un lado puede haber artistas que vean de ese modo la realidad por problemas médicos y estos deberán ser atendidos o por lo menos aislados para que su enfermedad no se contagie y ponga en riesgo al pueblo alemán, la otra explicación es que haya algunos que lo hagan por pura maldad y estos deberán ser juzgados. En el mismo discurso Hitler lo expone muy claramente,

No se me vaya a decir que estos artistas imaginan en estos términos. He visto entre las obras enviadas algunas pinturas respecto a las que es necesario suponer que el ojo señala a determinados individuos las cosas de modo diverso al real; o hay que suponer que efectivamente existen individuos que ven las actuales figuras de nuestro pueblo como auténticos idiotas y que perciben —o como ellos afirman: experimentan— los campos esencialmente azules, el cielo verde, las nubes de color azufre, etc. No tengo la intención de dejarme implicar en una discusión para valorar si estos ven o perciben verdaderamente de este modo, o si no, pero puedo impedir, en nombre del pueblo alemán, que estos desgraciados merecedores en verdad de compasión, los cuales sufren evidentemente de trastornos en la visión, intenten imponer violentamente al mundo contemporáneo, como realidad, los efectos de sus desviaciones perceptivas o

quieran proponerlos como arte. No, aquí, sólo hay dos posibilidades: es admisible que estos sedicentes artistas vean realmente las cosas de esta manera y estén por eso convencidos de aquello que representan; y en tal caso sería necesario investigar si sus desviaciones visuales han sobrevenido por vía mecánica o a consecuencia de factores hereditarios. En la primera hipótesis estamos sinceramente entristecidos por estos desgraciados; en la segunda hipótesis, el hecho tiene relevancia para el ministerio del Interior del Reich, que debería preocuparse de impedir cuanto menos una ulterior transmisión hereditaria de alteraciones tan atroces. O tal vez ellos no crean de hecho en la realidad de estas impresiones, pero por otras razones procuran atormentar a la nación con semejantes charlatanerías; en tal caso es cuestión de un comportamiento que cae en el ámbito de aplicación del derecho penal (p. 310).

No hay artista moderno que no tenga claro cuál es la imagen que el nazismo tendrá de sus obras y de ellos como personas. Es por eso que podemos afirmar que si Claude Cahun y su pareja permanecen en Jersey durante la ocupación no es por desconocer las consecuencias que puede tener el descubrimiento de sus fotografías y textos, sino por la plena conciencia de cuál es su rol en un minucioso trabajo de resistencia.

Las fotos son en blanco y negro, sin retoque de color y contra un fondo neutro despojado de elementos distractivos y es allí donde aparece el retrato de un ser humano que posa y organiza una puesta en acto. El uso del cuerpo es estratégico y cargado de sentido, provoca una confusión en el espectador que no sabe identificar rápidamente lo que está viendo. En algunas imágenes el cuerpo se deforma y en otras se adorna con tocados, maquillaje, sombreros y tules hermosos que construyen la sensación de una puesta en escena del propio cuerpo para poder hacerse público.

Los autorretratos oscilan desde el despojamiento total de ornamentos hasta el disfraz más elaborado y la actuación de poses complejas que se burlan de ciertos estereotipos de la dicotomía masculino/femenino, hombre/mujer, plantean una puesta en escena del ser mujer, una puesta en escena del ser hombre y de un ser neutro que no responde a atributos reconocibles.

Es una obra que ha sido interpretada como violenta, y lo que resulta violento en estas imágenes es la voz de una mujer que plantea que su identidad no está signada por un condicionamiento biológico o un mandato social si no que es una construcción personal, en la cual ella puede intervenir, en la cual ella tiene algo que decir, y de la cual ella se hace cargo. Eso es lo que resulta antagónico con el discurso imperante en el nazismo y con los discursos de la sociedad de principios del siglo XX, y quizá sigue resultando igual de violento hoy en día.

Claude Cahun se nos presenta como una mujer que no está dominada por un hombre, y tampoco por su sociedad, religión, ni por su propia biología. Sino que decide. La posibilidad misma de tomar decisiones es una acción revolucionaria y una de las actitudes más contestatarias que se pueden proponer. En estos autorretratos Claude Cahun está diciendo: Yo tomo las propias decisiones que me definen y esa definición es mi responsabilidad. Y es por eso que estas fotos no se muestran.



Claude Cahun. Autorretrato

## 2. La mirada anónima

En el caso de la obra de Vivian Maier también estamos frente a fotos que no fueron vistas ni de forma pública y prácticamente tampoco de manera privada, sorprendentemente muchas de las fotos sacadas por ella no fueron ni siquiera reveladas, así que sabemos con total seguridad que no fueron vistas por nadie y que probablemente, por la cantidad de fotos sacadas, ni siquiera esa era la intención en el momento de hacer la toma.

Vivian Maier nació en Nueva York en 1926 y murió en 2009. Tanto ella como su obra se hicieron conocidas luego de su fallecimiento cuando se encontraron gran cantidad de negativos y algunos de sus rollos todavía sin revelar.

La página de la artista está llena de información y de imágenes y es gestionada por John Mallof actualmente dueño y curador de su obra, quién también escribió, produjo y dirigió un documental (junto con Charlie Siskel) titulado *Finding Vivian Maier*, que recupera la voz de las personas que la conocieron y frecuentaron.

En 2007 John Mallof compra una caja de negativos en una subasta de un depósito cuando estaba buscando fotos antiguas de Chicago para ilustrar un libro de historia que se encontraba escribiendo. De una primera mirada a todo el material se da cuenta de que no le será útil para sus fines, pero también intuye que estas fotos que tiene en su poder pueden tener algún mérito estético o artístico. No proviene del mundo del arte y no sabe exactamente

cómo proceder con la información que posee y cuándo solicita ayuda, al Museo de Arte Moderno (MOMA) o a la Tate Gallery, recibe negativas.

Hasta el día de hoy Mallof encontró más de 100000 negativos, 700 rollos de película a color sin revelar, 2000 rollos de película en blanco y negro sin revelar, cintas filmadas con un aparato de filmación casero, y cassettes de audio que reproducen la voz de Vivian Maier y algunas de sus ideas (Anexo 4).

John Mallof comienza su búsqueda por encontrar información sobre Maier rastreando a las personas que la conocieron y con quienes ella trabajó. Una de las primeras cosas en la que sus conocidos están de acuerdo es que Vivian Maier era una mujer reservada, al punto de que algunos de ellos ni siquiera recuerdan que ella sacaba fotos, la definen como excéntrica, solitaria, atrevida y misteriosa. Algunos recuerdan sus cuidados como niñera y otros sus castigos.

Para empezar a pensarla como a una fotógrafa el investigador viaja a Francia a la tierra de la familia de Maier que había emigrado luego de la segunda Guerra Mundial. Encuentra una carta dirigida a un laboratorio de copias en la que ella da pistas de la meticulosidad con la que manejaba sus impresiones y su deseo de continuar enviando los rollos a Francia para que sean revelados y ampliados allí. Esto nos demuestra algo que quizá en un primer momento es difícil de sospechar, Vivian Maier deseaba revelar e imprimir por lo menos algunas de sus fotos, quizá por falta de tiempo o de dinero no llegó a hacerlo, pero estaba de alguna manera entre sus planes.

Ella nunca intentó ser artista, no se vinculó con el medio artístico de las ciudades en las que vivió (Nueva York y Chicago) a diferencia de Claude Cahun quien tuvo una activa actuación en el medio vanguardista de la época. Esto va a condicionar fuertemente la recepción actual de su obra.

Franco Torchia escribe un artículo en la Revista Ñ, en la que expone el caso de Vivian Maier y termina con una extraña frase que nos hace pensar en cómo son evaluadas las obras de artistas que no han entrado al sistema. “Puede que Vivian nunca haya sido artista. O que eso, finalmente, lo decidan los otros. Pero Vivian cuidaba niños y tenía ratos libres. Y eso siempre va a ser un arte”.

De esta pequeña frase se desprende una primera pregunta, ¿por qué se pone en duda que Vivian Maier haya sido una artista? ¿de qué modo puede uno llegar a serlo? Y ¿Quiénes son esos otros que podrían definirlo? y una última pregunta que podemos plantearnos aunque nos excede por su complejidad ¿a qué concepto de arte se está refiriendo Torchia? El arte moderno, los nuevos dispositivos tecnológicos, y una concepción diferente acerca de lo que se considera una obra de arte, nos sitúa frente a artistas que no se miden en función de su destreza técnica ni de sus conocimientos académicos, en el arte moderno se atraviesan otras valoraciones que hacen pertinentes nuestra observación de una obra. Un ejemplo paradigmático de esto es la obra de Marcel Duchamp, *La Fuente*. En este caso Duchamp coloca en una institución museo tradicionalmente reguladora del campo del arte un artefacto de uso cotidiano como es un mingitorio que no fue fabricado teniendo en cuenta una idea artística.

Oscar de Gyldenfeldt (2008) reflexiona acerca de esta obra,

Su cualidad sensible no es lo más importante. El artista francés elige este objeto por lo que llama su “indiferencia estética”, es decir no hay en él ningún atractivo ni alguna cualidad estética notable. No hay ninguna evidencia intrínseca a la obra que permita legitimar desde ella su estatuto de obra de arte (p. 21).

El siglo XX nos plantea que la obra no debe ser necesariamente bella, ni invitarnos a su contemplación estética, tampoco debe ser perfecta en su realización ni poner en evidencia un conocimiento técnico excepcional, y siempre la obra de Duchamp es un buen ejemplo de esto, ya que prueba que ni siquiera tiene porque haber sido realizada por el propio artista. La Fuente abre necesariamente a la pregunta acerca de qué es una obra de arte, porque si pensamos que La Fuente debe ser observada como una obra de arte el concepto que hasta ese momento manejábamos ya no nos sirve. Es por esto que a principio del siglo XX el concepto de arte se modificó, se expandió para dar cabida a manifestaciones que antes no hubieran sido tenidas en cuenta. Las vanguardias producen esta operación de corrimiento de los límites, de todos los límites.

La obra de arte queda vinculada a la decisión del artista y a su nombre, ser una obra implica un gesto. Es aquí cuando Elena Oliveras nos dice que la pregunta ¿qué es el arte? Debe ser reemplazada por la más adecuada ¿cuándo hay arte?

Elena Oliveras (2008) comienza su libro *Cuestiones sobre arte contemporáneo* citando a Theodor Adorno quién en 1970 expreso, “Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente” y contrasta esta cita con otra de Benedetto Croce quién muy poco tiempo antes en 1912 decía que “a la pregunta ¿qué es el arte? Puede responderse bromeando, con una broma, que no es necia completamente, que el arte es aquello que todos saben lo que es” (p. 13).

Los tiempos han cambiado y la distancia que separa a un autor de otro, aunque puede parecernos muy poca explica sus diferencias. Curiosamente seguimos aplicando la solución de Croce, y de alguna manera entendemos qué es una obra de arte más allá de cuán difícil nos resulte conceptualizarla y definirla, de alguna manera arte es aquello que reconocemos como arte.

Pero entonces qué sucede con una obra que no ha sido vista por nadie, que todavía no ha sido reconocida ni por el otro ni por la institución ni por el propio autor que la genera.

Elena Oliveras rastrea los distintos significados con los que se ha definido una obra de arte en la historia y habla de ellos como rasgos definitorios (p. 67).

En primer lugar, plantea que un acercamiento tradicional al arte fue considerar que su rasgo distintivo, o sea lo que lo define y constituye, es que el arte produce belleza, esta es una definición que ya mucho antes del siglo XX se había puesto en juicio con la obra de artistas que buscaban representar algo más que un canon de belleza establecido. Pese a la persistente oposición a este concepto que termina vinculando el arte con los objetos decorativos esta concepción es una de las más arraigadas en el público hasta la actualidad. La obra de Vivian Maier no puede ser medida en función de estos parámetros, la artista busca representar lo que llama su atención por múltiples motivos entre los que no están tenidos en cuenta los valores estéticos propiamente concebidos. Lo bello y lo feo tienen lugar en su lente de igual manera, su obra devela lo cotidiano, aunque esto no se ajuste a un canon preestablecido de belleza. En el caso de los autorretratos, que son el corpus de la

obra que nos ocupa en este estudio, ella no se representa en función de una búsqueda de la belleza sino todo lo contrario, su imagen aparece en la imagen sin pose y sin artificio. Oliveras plantea que en segundo lugar ha habido una idea que prioriza la representación de la realidad, el arte ha sido medido en función de su capacidad mimética. ¿Cómo se aplica esta reflexión en torno a una fotografía? La fotografía justamente ha sido cuestionada y pensada como la disciplina que más puede mostrar y revelar la verdad escondida, largamente la foto ha sido tenida en cuenta como documento probatorio de que un hecho ha existido o sucedido. Claramente en estas fotos lo que se nos revela no es la realidad como algo absoluto sino justamente la mirada que una persona, en este caso la artista, tiene sobre esas cosas y en nuestro caso sobre sí misma.

Luego sigue Oliveras enumerando otros rasgos distintivos como son, la creación de formas, la expresión, su capacidad de producir una experiencia estética, o producir un choque. Nada de esto nos ayudaría a resolver el dilema planteado por Franco Torchia quien está preocupado por poder determinar si Vivian Maier es o no una artista ya que lo problemático es tratar de posicionar a una persona desde un lugar en el cual ella no se pensó y para el que no construyó una identidad.

En las fotos que tenemos de ella vemos a una mujer delgada que aparece en cámara de maneras poco directas, por medio de un reflejo en un espejo, vidrio u objeto, a través de una sombra. Su cuerpo se nos presenta fragmentado y disuelto, su mirada y expresión siempre sería no posa para la foto sino que claramente se muestra en el rol de sacarla. La cámara que usa Maier tiene un visor a modo de pantalla en la parte superior de la cámara y eso condiciona su pose y la presentación de su cuerpo en la escena, la cámara esta baja a la altura de su cintura y su rostro aparece despejado. Hoy con los dispositivos modernos que separan la pantalla del tradicional visor estamos acostumbrados a sacar la cámara de nuestra cara para poder tomar la foto, pero previo a la cámara digital el formato de la cámara elegida le permitió a Maier ciertos recursos útiles para sacarse fotos a sí misma y muy útiles también cuando buscaba hacer retratos en la calle a desconocidos (uno de sus temas más trabajados).

La cámara siempre aparece, no es una presencia invisible o sólo insinuada sino que la cámara esta en un primer plano que pone en evidencia la conciencia del modelo/fotógrafo en el momento de hacer la toma, el proceso se presenta al espectador hasta con sus artilugios, ya que en ninguno de los autorretratos que vemos tenemos dudas acerca del modo en el que la fotógrafa puede haber resuelto los problemas de la toma, ella está ahí, la cámara está ahí y claramente veo los elementos que intervinieron para que ella logre aparecer reflejada.

Es difícil pensar estas obras sin que el misterio que se generó alrededor de estas las recubra de una pátina que les agrega un elemento diferenciador. Saber que algunas de estas fotos no fueron vistas ni por la propia fotógrafa, preguntarse cuál era el objetivo de la sucesión interminables de tomas que se fueron encontrando en viejas cajas guardadas, intuir que el momento placentero era la toma en sí y no ver o mostrar la foto posteriormente, saber que la fotógrafa no está vinculada con el medio artístico de su época, todo esto constituye a Vivian Maier en una fotógrafa diferente a las demás que estamos analizando.

En general al pensar una imagen y para poder establecer una reflexión sobre esta es importante aproximarnos a un conocimiento del contexto en el que las obras fueron realizadas.

En el caso de la producción de Vivian Maier no podemos prever qué conforma su mirada, cuáles eran sus referencias, ella no estableció contacto con el medio artístico de su época pero indudablemente la mirada de cualquier persona es una construcción social y cultural conformada por múltiples asociaciones, en general los artistas dan cuenta de esto por medio de su palabra o de sus relaciones en el caso de Maier esto entra en el terreno de lo inasible.

Aquí se contesta la pregunta que nos interesa, y nos damos cuenta de que el cuestionamiento acerca del lugar que ella ocupa como artista no es menor, el problema no es si ella es artista en si misma ya que eso no existe. El problema justamente tiene que ver con que pertenecía a una comunidad, de este modo ser artista se mide en función de las posibilidades de comprensión que la obra genera y en ese aspecto esta obra sólo trae dificultades.



**Vivian Maier.** Autorretratos

### 3. Registros de vida

Supé, desde temprana edad, que lo que veía en la televisión no tenía nada que ver con la realidad. Así que yo quise hacer un registro de la vida real y para esto debía incluir el tener una cámara conmigo todo el tiempo (Nan Goldin).

La obra de Nan Goldin también es una vasta producción de retratos pero en este caso los personajes son cercanos a su círculo íntimo, amigos, parejas, retratados en momentos fes-

tivos o dolorosos mostrando la cara más íntima y cruda de una generación. En sus fotos la vemos abordar el problema de las drogas, enfermedades como el SIDA, sexo, violencia, abandono, felicidad, amor, descontrol, y por sobre todo mucho dolor y soledad.

Estefanía Verónica Santoro ahonda en la obra de Goldin,

El valor que condensa lo que Goldin captó con su cámara no solo se debe a que representa un registro histórico sino, también, al costado artístico de esa obra que sentó un precedente en la forma de hacer fotografía durante las últimas décadas del siglo XX. Parte de este material se puede encontrar en su libro *The Ballad of Sexual Dependency* (1954) donde explica la necesidad de captar lo que sucedía a su alrededor y cómo la fotografía le permitió inmortalizar esos momentos.

Goldin se propone hacer un registro fotográfico de lo que sucede a su alrededor como una manera de aprehender, de atrapar y poseer su vida completa y su entorno más personal. Cada pequeño acto es significativo a los ojos de Goldin, y cuanto más íntima la escena más sentido tiene en el contexto de su obra.

El tratamiento de los autorretratos no es muy distinto, ella elige representarse y aparecer ante el espectador en algunos de los momentos más crudos y dolorosos de su vida, aquellos momentos que otros prefieren mantener en la esfera de lo privado ella decide hacerlos públicos. Por ejemplo, cuando la vemos golpeada por su ex pareja con el ojo morado y la expresión desfigurada o internada en un centro de tratamiento de desintoxicación.

Gilles Deleuze (2015) dice que “el artista es aquél que convierte los obstáculos en medios. Esa sería una buena definición de artista” (p. 22) Esa es una buena definición de Nan Goldin. Ella logra hacer de las situaciones más penosas y más personales un material artístico, no hay dolor que no esté representado, no hay personaje de su entorno o momento de su vida por más vulnerables que sean que no aparezcan fotografiados, y toda esa angustia y todos esos vínculos son lo que conforma el corpus de su obra fotográfica y artística.

Su obra busca ser cruda y desafectada, y para esto usa diversos recursos plásticos. Las tomas generan la idea de que son fotos instantáneas, no están posadas y no se presentan con escenografías construidas o vestuarios complejos, cada foto muestra el mundo como si la fotógrafa acabara de encontrarlo de esa manera. Cuando los personajes dan cuenta de que se saben fotografiados simplemente miran directo a la cámara sin pose alguna, de manera frontal y descarnada, Goldin le escapa al artificio de la puesta en escena.

La luz que baña las escenas es cruda, la gran mayoría de estas son tomadas de noche con flash directo que endurece las composiciones y los rostros, son muy pocas las fotos tomadas con luz natural y estas tienen una intencionalidad clara y concreta de mostrar otras facetas más positivas de la vida de la artista.

Muchas de esas imágenes desembocaron en *La balada de la dependencia sexual*, un *slideshow* de 45 minutos y 700 fotografías que Goldin empezó a presentar en clubs y salas de cine en 1981, acompañado por una banda sonora donde la ópera convivía con la música *new wave* y el blues con el punk.

La serie de fotografías muestra toda clase de personajes que sólo tienen en común que forman parte del círculo conocido y afectivo de la fotógrafa. Son representados de maneras

cotidianas, en distintas facetas de su vida, sin escapar a la crudeza de la enfermedad, del dolor y de las adicciones.

La imágenes se suceden en un continuo generando en el espectador una sensación agobiante y asfixiante, los colores están saturados, la luz del flash es dura y las escenas se dan todas en ambientes cerrados, los temas y personajes están cargados de angustia y en la repetición se hacen infinitos y el espectador se enfrenta a un mundo doloroso y crudo que es perturbador y hermoso al mismo tiempo.

En un interesante artículo que lleva el nombre de su obra más importante y reconocida: *Balada de la dependencia sexual*, el escritor argentino Alan Pauls refiere una anécdota que se enmarca en uno de los momentos más dramáticos de la vida de la fotógrafa.

En algún momento de fines de los años ochenta, cuando ya era una fotógrafa famosa, Nan Goldin volvió a Boston, su ciudad natal, para someterse a un programa de desintoxicación. Como muchos de sus contemporáneos, Goldin huía de una pareja muy persistente: heroína y alcohol. El plan de rehabilitación preveía una internación en dos etapas, la primera en una clínica, la segunda –más liberal– en una “residencia intermedia”, pero también exigía que Goldin trabajara. Como el nomenclador de la toxicología norteamericana no consideraba que sacar fotos fuera exactamente un trabajo (por otra parte, ¿no era la obra de Goldin la prueba flagrante de que también la fotografía era un viaje de ida?), Goldin tuvo que buscarse otra cosa. Terminó empleándose en una oficina más o menos anónima del Museo Fogg en la Universidad de Harvard, donde día tras día, durante meses, no hizo otra cosa que meter diapositivas de otros en marquitos de plástico, mientras en el piso de arriba, en la cátedra de artes visuales, los profesores más conspicuos de la universidad más rica del país teorizaban largamente sobre los slides de *La balada de la dependencia sexual* ante un auditorio de estudiantes boquiabiertos. El rumor no tardó en correr. Al poco tiempo, los mismos chicos que se quemaban las pestañas estudiando la obra de Goldin para sus exámenes finales bajaron a la biblioteca y se perdieron en un laberinto de pasillos buscando a la nueva empleada, una chica de poco más de treinta años, con el pelo enrulado, alarmantemente flaca, que trabajaba siempre en silencio. Cuando dieron con ella, mirándola muy de cerca, como si fuera de otro planeta, le preguntaron: “Usted no puede ser Nan Goldin, ¿no?”.

Esta anécdota nos permite reflexionar acerca de varios temas significativos. En primer lugar es interesante pensar el lugar social que la fotografía ocupa como disciplina, ya que se pone en cuestionamiento que la foto sea arte, que sea trabajo, etc.

Entonces ¿qué es una fotografía? Y ¿en qué consiste el oficio del fotógrafo?

Otro de los aspectos interesantes que esta anécdota nos lleva a pensar es que Goldin no está trabajando sobre un tema que le es ajeno, cuando ella nos habla de dolores, adicciones, enfermedades, depresiones y crisis, todos estos son angustias que ella misma padece, son las cosas que le duelen y la mortifican. Nunca esta fuera del tema que trata y es por eso que logra esa cercanía con los personajes representados y con los temas que aborda por más cruentos y dolorosos que sean.

Ninguna de sus fotos implica una puesta en escena, una construcción deliberada de un tema a tratar. Es interesante pensar esto en comparación con otras obras y con otras fotografías y especialmente en relación a Claude Cahun. Para hablar de ella y de su identidad Goldin no recurre a ningún artificio, ni disfraz, como si hace Cahun que muestra su identidad a través del maquillaje y de la máscara.

Goldin busca generar en el espectador la sensación de una foto cruda y brutal, descarnada que muestre algo tal y como sucede sin manipulación del fotógrafo. Esto se vincula con uno de los problemas más interesantes que nos permite teorizar la fotografía que es el problema de la representación. El problema de la relación de la fotografía con el objeto representado y la definición del rol del artista en la construcción de la imagen ha atravesado distintos puntos de vista en distintos momentos de la historia. La imagen de la fotografía a pendulado desde una concepción que apoya su mirada en el aparato tecnológico y considera la fotografía como registro y documento de la realidad que puede hacerse de manera prácticamente objetiva hasta pasar al otro lado completamente y centrar la mirada en el ojo del fotógrafo y conferir la importancia en el punto de vista del humano que realiza la toma entendiendo que la foto es una construcción de sentido que habla más del artista que la realiza que de lo que aparece representado en su relación con el mundo.

Como punto de vista, este último, nos resulta más interesante para abrir a las distintas reflexiones posibles. En este sentido circula el pensamiento de distintos teóricos de la fotografía.

En un texto anterior titulado *La puesta en escena. Arte y representación*, trabajamos sobre este tema en relación a fotógrafos que ponen en evidencia la construcción de la fotografía como artificio.

El teórico Philippe Dubois (1986) plantea que la cuestión de los modos de representación de lo real es la cuestión propia del realismo, o la relación que existe entre el referente externo y el mensaje producido. Esto toma trascendencia en la fotografía ya que se pretende que el documento fotográfico rinda cuentas fiel del mundo, se le atribuye credibilidad, un peso real, se cree que la fotografía no puede mentir por el peso que le confiere el proceso mecánico de producción de la imagen fotográfica.

Todo el siglo XIX, bajo el impulso del romanticismo, es trabajado por las reacciones de los artistas contra el poder creciente de la industria técnica del arte, contra el alejamiento entre la creación y el creador, contra la fijación entre lo “sinistro visible” en detrimento de las “realidades interiores” y de las “riquezas de la imaginación” y esto, en un momento en que la perfección imitativa se encuentra acrecentada y objetivada (p. 23).

Dubois cita a Pierre Bourdieu quién apunta en *Un art moyen* en 1965,

Por lo general se está de acuerdo en que la fotografía es el modelo de la veracidad y la objetividad (...). Es demasiado fácil mostrar que esta representación social tiene la falsa evidencia de los preconceptos; de hecho, la fotografía fija un aspecto de lo real que no es otra cosa que el resultado de una selección arbitraria, y, en ese sentido, una transcripción: entre todas las cualidades del objeto,

sólo se retienen las cualidades visuales que se dan en el instante y a partir de un punto de vista único; estas son transcritas en blanco y negro, generalmente reducidas y proyectadas en el plano. Dicho de otra forma *la fotografía es un sistema convencional* que expresa el espacio según las leyes de la perspectiva (habría que decir, de una perspectiva) y los volúmenes y los colores por medio de degradados del negro y del blanco. Si la fotografía es considerada como un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible, es porque se le ha asignado (desde el origen) unos *usos sociales* considerados “realistas” y “objetivos”. Y si se ha presentado inmediatamente con las apariencias de un “lenguaje sin código ni sintaxis”, en resumen de un “lenguaje natural”, es ante todo porque la selección que opera en el mundo visible es totalmente apropiada a su lógica, a la representación del mundo que se impuso en Europa desde el Quattrocento (p. 37).

Presuponer que la foto representa de manera realista la realidad implica desconocer que el concepto de realidad es una concepción cultural, y pensar que hay algo fijo e inmutable que se encuentra más allá de nosotros y que puede ser aprendido y comprendido de manera cabal e idéntica por todos nosotros, implica ignorar el aspecto cultural que interviene en nuestro modo de decodificar las imágenes.

“Por lo tanto, ¿a qué se parece una foto?” nos asalta Soulages,

En todo caso, no al objeto por fotografiar, porque éste es incognoscible, inasible y por tanto infotografiable. Una foto sólo se parece a una foto, ni siquiera al fenómeno visual enfocado. Una música no se parece al canto del mirlo sino a otra música y una pintura no se parece a una montaña sino a otra pintura (p. 104).

Francois Soulages quien en el 2010 en su libro *Estética de la fotografía* plantea que,

Todo retrato es una representación: el retrato de una mujer desconocida con un turbante nos designa, no ya a tal mujer específica, sino a un tipo de mujer representado; pasamos de lo individual a lo típico y a lo universal (p. 78).

Esto es indudable en las fotos de Goldin que nos hablan de toda un época, de toda una generación, de toda una problemática, mucho más allá de los casos particulares. Sus amigos y ella misma pasan a representar, tal y como dice Soulages, “lo universal”, un mundo completo que se nos presenta a los espectadores que lo desconocemos y por sobre todo que no lo entendemos y hasta sentimos miedo, vergüenza y repulsión. Los autorretratos de Goldin pese a ser tan profundamente personales, para el espectador se vuelven universales, porque lo íntimo es inasible para el otro. A través de las fotos mi conocimiento de Goldin es imposible, me acerco al dolor de una mujer golpeada, sola, enferma de dolor, me acerco a sentimientos profundos y generales, ella siempre permanece lejos por más que nos muestre su intimidad de la manera más cruda. El espectador es el otro distante que no puede penetrar un mundo por medio de una imagen, esta sólo le permite una reflexión, un pensamiento.

Francois Soulages también nos dice “Cualquiera que sea la fotografía no nos dice tanto la verdad del objeto como el punto de vista del sujeto que fotografía” (p. 54).

Sabemos que es lo que Goldin quiere que sepamos de ella y de su mundo así como sabemos que es lo que Cahun quiere mostrarnos, sus obras son prácticamente un manifiesto que refleja un punto de vista. Mientras que el mundo real sigue distante y profundamente inabarcable.

Alan Pauls cita una frase con la que la propia fotógrafa explica esta situación y cuáles son sus objetivos en el momento de hacer una fotografía de otras personas,

La gente que aparece en mis fotos dice que estar con mi cámara es como estar conmigo. Es como si mi mano fuera una cámara. En la medida de lo posible, no quiero que haya ningún mecanismo entre el momento de fotografiar y yo. La cámara es parte de mi vida cotidiana, como hablar, comer o tener sexo. Para mí, el instante de fotografiar, en vez de crear distancia, es un momento de claridad y de conexión emocional. Existe la idea popular de que el fotógrafo es por naturaleza un voyeur, el último invitado a la fiesta. Pero yo no soy una colada; esta es mi fiesta. Esta es mi familia, mi historia.

La foto es un modo de acercarse al otro, es su manera de conectarse y de ser empática con el otro que la mira, sin desconfianza y sin recelo ya que se sabe parte de la vida y del pensamiento de la foto y de la fotógrafa que la saca y que la mostrará.

Susan Sontag (1989) explica cómo concibe el acto fotográfico en esta cita: “En realidad, las fotografías son experiencia capturada y la cámara es el arma ideal de conciencia en su afán adquisitivo. ...Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado” (p. 14).

La cámara se transforma en herramienta que me permite acercarme al mundo y comprenderlo, poseerlo y vincularme con él y con los seres que lo habitan, ya que de otra forma todo me resultaría extraño.

Las presentaciones de la *Balada de la dependencia sexual* eran shows especulares, como rituales primitivos o ceremonias de familia: los que miraban las fotos eran casi los mismos que las protagonizaban (Alan Pauls). Es interesante como la fotógrafa busca generar esta retroalimentación en la que los fotografiados, ella misma como fotógrafa y los espectadores son uno y los mismos.

La diferencia entre las tres fotógrafas trabajadas es evidente, pero al mismo tiempo nos permite ser testigos de distintos modos y abordajes de la representación del yo en la fotografía y de la construcción de la identidad, de la elaboración de problemáticas de género y de la profunda reflexión acerca del lugar de la fotografía y de la representación, específicamente desde una problemática de género.



**Nan Goldin.** Autorretratos

#### **4. Ponerse bonita por Cindy Sherman**

La obra de Sherman nos propone una primera reflexión acerca del concepto mismo de autorretrato. ¿El uso del cuerpo que hace la artista puede ser considerado un modo de trabajar el autorretrato? Y la pregunta se debe y surge ya que su cuerpo es usado para hablar de pluralidad de sentidos que no son necesariamente (o no son sólo) una indagación acerca de si misma.

Más allá de todas las diferencias que podemos encontrar en los distintos abordajes y aproximaciones al autorretrato hay algo que es constante que tiene que ver con la reflexión acerca de sí mismo que propone el artista a través del género.

Cindy Sherman es en cambio una fotógrafa contemporánea que va a establecer una vinculación con las obras significativas de la historia del arte desde la performance y este vínculo que se genera entre la pintura del pasado y la fotografía se materializa desde el uso de su propio cuerpo.

A estas operaciones Françoise Soulages las denomina: la fotografía como arte al cuadrado,

Con una obra de arte, la fotografía puede operar como con los fenómenos visuales; puede no sólo registrarla sino también, a partir de ella, hacer una foto que sea a su vez una obra de arte, no porque sería fiel a la réplica de la obra de partida –la fotografía nunca es fiel y sí siempre metamorfoseante– sino porque puede crear una imagen fija que será aprovechada en el trabajo del negativo y el de la presentación. ... Al fotografiar otra obra de arte, el fotógrafo la interpreta y de este modo crea a su vez a través de esta recepción creadora. También, de esta manera su obra se inscribe en la historia del arte, ya que su creación es engendrada por otra creación (p. 323).

En el caso de las artistas contemporáneas podemos ver que el recurso de “el arte al cuadrado” se utiliza no sólo para hablar del arte sino sobre todo para problematizar el cuerpo y sus usos posibles.

Arthur Danto (2003) en su libro *Después del fin del arte* rastrea las características y definiciones del arte moderno, posmoderno y del arte contemporáneo. Encuentra que una de las diferencias más significativas se establece en relación a los vínculos que cada uno tiene con el arte del pasado. El arte moderno cuestiona y ataca el arte del pasado imponiéndose como una opción diferenciadora y superadora en cambio el arte contemporáneo mantiene una relación armónica con el pasado del que toma diversos elementos y citas, y en el que se apoya constantemente para hablar, narrar y expresar sus propias problemáticas e inquietudes. Es aquí cuando Danto comienza a hablar del Apropiacionismo como un movimiento que toma (se apropia) del pasado con placer y de manera lúdica y creativa.

Cualquier cosa que se hubiera hecho antes, se podría hacer ahora y ser un ejemplo de arte posthistórico. Por ejemplo, un artista apropiacionista como Mike Bidlo pudo mostrar cuadros de Piero della Francesca con los que se apropiaban enteramente de la obra de Piero. Ciertamente Piero no es un artista posthistórico, pero Bidlo sí, y también un “apropriacionista” muy habilidoso, por ello \*sus obras de Piero” y las obras del propio Piero podrían ser más semejantes aún de lo que él mismo se propuso que fuesen –más parecidas a Piero que sus Morandis parecidos al propio Morandis, susPicasso a Picasso, sus Warhol a Warhol–. Aún en un sentido relevante, supuestamente inaccesible al ojo, los Piero de Bidlo tendrían más en común con el trabajo de Jenny Holzer, Bárbara Kruger, Cindy Sherman y Sherrie Levine, que con el propio estilo de Piero. Así lo contemporáneo es, desde cierta perspectiva, un período de infor-

mación desordenada, una condición perfecta de entropía estética, equiparable a un período de casi perfecta libertad (p. 34-35).

Una de sus series más significativas en relación al uso del cuerpo para la construcción de imágenes que citan otras obras es la serie *History Portraits / Great Masters* (Retratos históricos / Grandes maestros) que se efectúa entre 1988 y 1990. En esta serie vemos a la artista representando escenas de obras de arte, recrea casi siempre pinturas que existen y son fácilmente reconocibles o que no son reales pero construye una escena que remite a un estilo o período de la historia del arte. Ella se disfraza, peina y maquilla, hace los trajes y las escenografías necesarias para construir los escenarios, usa las prótesis, máscaras y deforma su rostro y su cuerpo destruyendo en cada imagen el canon de belleza que imperaba tanto en el pasado como en el presente (Anexo 9).

El disfraz para Sherman es fundamental para transformarse en esa imagen de la que es cita, la operación es diferente que en el caso de Cahun quién recurre a la máscara para cubrir o velar su propio rostro, y hacer ambiguo su cuerpo y los sentidos que este genera, en este caso el disfraz no busca imitar a otro sino amplificar el sentido. En el caso de Sherman la producción que requiere la puesta en escena es enorme y conlleva el trabajo más minucioso.

Trabaja sobre reproducciones de obras importantes de la historia del arte y en general no busca imitarlas literalmente sino captar el ambiente, la incidencia de la luz, los colores, las poses. Sus fotos son la representación de una reproducción de una obra original, esto que se pone en evidencia en casi todas las fotos revela el artificio de la fotografía e insinúa el de la pintura. La foto es la representación de una puesta en escena que se disuelve en el momento en que el obturador capta la imagen.

Todas estas fotos delatan esa puesta en escena por ejemplo cuando se incluyen materiales modernos en escenas que remiten al pasado (como el plástico o las telas sintéticas, maquillajes de colores metálicos, etc.), permitiendo que veamos claramente el lugar donde se une la prótesis y la piel, nunca podríamos confundir la obra de Sherman con aquellas a las cuales remite. Esta evidencia torna sarcásticas e irónicas a las fotos, que se presentan como una denuncia acerca de los roles, cánones y estereotipos que se manejan desde la antigüedad y que se sostienen hasta el día de hoy.

Las obras de Sherman no llevan títulos, la artista las numera reforzando ese sentido ambiguo que adquieren las fotos. Estas llevan como denominación *Untitled* N° 216, N° 210, N° 213, N° 219, o N° 215, etc. en la que representa personajes femeninos o masculinos, de la edad media en adelante, algunos son fáciles de reconocer y otros simplemente remiten a un período o artista. Por ejemplo *Untitled* N° 224 de 1990 nos hace pensar en el Baco de Caravaggio pero no es igual, y *Untitled* N° 228 también de 1990 nos remite a Botticelli, lo reconocemos rápidamente pero no son réplicas exactas de obras existentes.

Al poner en evidencia el artificio de la puesta en escena de la foto pone en evidencia la imposibilidad de la veracidad del modelo pictórico también. Si bien nadie coloca a la pintura y a la foto en igualdad de condiciones frente al modelo representado el recurso que la artista utiliza demuele el estereotipo de clase, de género y los cánones de belleza impuestos en el pasado y que siguen siendo válidos hasta hoy.

Esta dedicación en la construcción de la escena que será representada fotográficamente, puede hacer pensar en estas obras como performance o foto performance. Lo cual también nos abre a una reflexión problemática del asunto. No todos los teóricos que han investigado y pensado sobre la performance coinciden en establecer o afirmar la existencia de la fotoperformance como obra más allá del registro documental. Pero la primera pregunta sería ¿es una performance el trabajo que nos presenta Cindy Sherman? Y ¿qué tipo de performance es?

De todos los autores que trabajan sobre la performance Jorge Glusberg no realiza sólo un recuento histórico sino que busca llegar a la construcción de una definición que le permita definir un concepto de performance en medio del sin número de ejemplos que acumula. Elabora un concepto pensándola sobre todo desde su relación con el cuerpo y desde una mirada vinculada con la semiología plantea que la performance se define ya que,

... utiliza el cuerpo como materia prima, no se reduce a la sola exploración de sus capacidades sino trata de abarcar otros aspectos, tanto individuales como sociales, vinculados con el hecho capital del artista transformado en su obra o, mejor aún, del artista como sujeto y objeto indisoluble de su arte.

... el vocablo aloja dos connotaciones ineludibles: la de presencia física y la de espectáculo, en su sentido de cosa para ser vista... (p. 35)

Diana Taylor una de las teóricas más importantes en el estudio del tema,

El performance tiene público o participantes (aunque sea sólo la cámara). Un rito tal vez sólo admita miembros iniciado en cierta práctica, por ejemplo, y participar de este acto puede brindar constancia de pertenencia. Un acto público, en cambio, puede ser presenciado por todos los que están presentes. De todas formas, tanto los actores (sociales) como los espectadores siguen las reglas implícitas del evento. La participación es una práctica, un hacer que se ensaya, se repite y es reiterada, convencional o normativa (Taylor, 2011, p. 18-19).

Marina Abramovic va más allá, lo que para ella diferencia el performance del teatro es que

En el teatro se repite. El performance es real. En el teatro te puedes cortar con un cuchillo y hay sangre. Pero el cuchillo no es real y la sangre no es real. En el performance, la sangre, el cuchillo y el cuerpo del performer son reales. El performance borra la línea entre lo ficticio y lo 'verdadero' (Taylor, 2012, p. 43).

Sucede algo parecido en otros artistas, por ejemplo la artista rosarina Nicola Costantino quien solicita los servicios del fotógrafo Gabriel Valansky para la realización de la toma, del mismo modo Cindy Sherman trabaja con ayuda de conocidos, y tantos otros artistas que trabajan en la privacidad realizando performances que van a ser vistas por medio de su reproducción técnica en foto o video.

En las fotos de Cindy Sherman queda en evidencia el momento que no vimos, que es el momento de la recreación de la escena, del cuadro o del ambiente que ella elige represen-

tar, ese es un momento ciego porque es privado pero la foto lo pone de manifiesto. Sherman no es una artista performática en el sentido tradicional, la performance que realiza es privada y la obra es la fotografía. “Me resulta muy interesante su forma de trabajo: una performance secreta detrás de la cámara, en la que no hay público ni testigos. Es su ritual secreto”, dice Marina Abramovic.

En su caso la foto no sólo documenta una performance sino que la foto es parte de la performance, Oscar Colorado Nates las denomina “auto-escenificaciones narrativas.” Y dice de Sherman que,

Es una fotógrafa, a no dudarlo, un artista que emplea la fotografía como medio, pero en cuya obra es difícil imaginar el uso de cualquier otro recurso expresivo...

En su discurso, Sherman realiza narrativas donde juega con estrategias sarcásticas mediante representaciones de las paradojas sociales de lo público y lo privado y contradicciones estéticas de lo bello/grotesco. Cuestiona la esencia del medio fotográfico tradicionalmente asumido como un vehículo para la captura de las apariencias que puede ir más lejos. A pesar de 170 años de historia, la fotografía aún lucha por escapar del confinamiento de lo registral/documental a partir del mundo observable. Sherman hace una indagatoria mucho más profunda que se sirve, ciertamente, de las apariencias, pero que trasciende a la esfera visual.

En el Planeta Cindy podemos encontrarnos con la quintaesencia de la fotografía postmoderna donde todo parte de una idea/concepto brillante y la performance entrelaza con la fotografía en una trenza de teatralidad e iconicidad. La Cámara, el cuadro fotográfico y el cuerpo de Sherman son los escenarios para épicas que resultan, a un tiempo, familiares y sorprendentes.

La obra de Sherman nos abre a una problemática diferente. En las fotos queda en evidencia el momento que no vimos, que es el momento de la recreación de la escena, del cuadro o del ambiente que ella elige representar, ese es un momento ciego porque es privado pero la foto lo pone de manifiesto. Sherman no es una artista performática en el sentido tradicional, la performance que realiza es privada y la obra es la fotografía. “Me resulta muy interesante su forma de trabajo: una performance secreta detrás de la cámara, en la que no hay público ni testigos. Es su ritual secreto”, dice Marina Abramovic.

La performance fotográfica es uno de los tantos modos de realizar una performance, en este caso el artista se enfrenta a un sistema de registro de su acción ya sea una cámara fotográfica, de video o de grabación que va a constituirse como parte medular e indisoluble de la realización.

La diferencia es significativa, una foto pensada como registro de una acción es un documento, modifica su estatus y se transforma en obra de arte por la voluntad del artista de ingresar su obra en el mercado y poder obtener algún reconocimiento económico por una obra que fue realizada de manera efímera. La fotoperformance en cambio se hace teniendo en cuenta de manera previa el dispositivo de registro y la foto es pensada como obra desde un primer momento. La performance se hace de modo tal que pueda ser registrada,

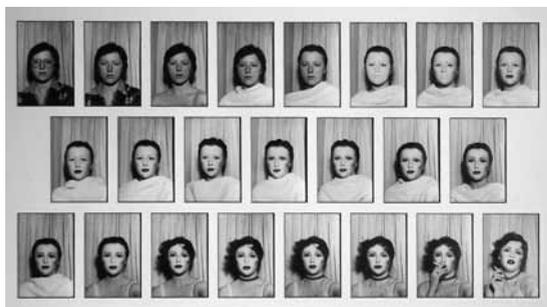
se hace para eso. La performance de Sherman no es pública, no se presenta ante los ojos del espectador y lo único que podemos ver de esta es la fotografía. Es por eso que no podemos considerar que esta sea exclusivamente un registro de la acción, sino que es parte medular e indispensable de esta, es su fin y objetivo, toda la construcción de la escena se realiza con miras a esta foto como resultado final y todo se piensa en relación a esta.

Ahora bien, si establecemos que las obras de Sherman entran dentro del concepto tan amplio que define a la fotoperformance la siguiente pregunta que se abre es de qué modo podemos pensarlas como autorretratos.

Trabajamos con un concepto tan amplio de autorretrato que puede incluir o no la imagen del artista para que la reconozcamos, la obra puede ser realizada o no por el artista ya que mientras el producto final (en este caso la foto) sea pensado y aprobado por el artista la obra es indudablemente considerada suya sea o no quién apretó el obturador. Lo que en este corpus está pensada como definición del género (o subgénero) autorretrato esta en vinculación con la problemática que elabora. Autorretrato es toda obra que hablando del artista (más allá de que se visibilice o no su imagen) y usando su cuerpo como estrategia comunicacional recurra a la fotografía para reflexionar acerca de problemáticas vinculadas con la propia identidad, con el propio cuerpo, y con problemas de género.

No hay duda de que Sherman establece y profundiza en una reflexión acerca de los usos del cuerpo en el arte y en la fotografía y por sobre todas las cosas sus indagaciones giran alrededor del establecimiento de cánones de belleza, de la concepción de lo bello en distintos momentos de la historia y casi siempre en relación al cuerpo femenino.

Parte de ella para hablar de problemáticas universales o por lo menos que tanto la exceden que se transforman en universales.



Cindy Sherman. Sin título N° 479 1975

## Conclusiones: para cerrar y abrir el tema al mismo tiempo

El corpus de análisis de este trabajo reviste un interés tan significativo ya que las distintas artistas investigadas tienen un modo diferente de encarar la obra, y por sobre todo la relación que se establecerá entre ellas y la obra que producen, pero todas utilizan su cuerpo y una construcción de su imagen para hablar de sí mismas y del rol que ellas interpretan que pueden ocupar dentro del arte.

El corpus de fotos seleccionado atraviesa casi todo un siglo en el que los cambios, sobre todo en la relación entre las artistas mujeres y los medios de exhibición de obra han sido fundamentales. El siglo XX inició con mujeres que mostraban su obra de manera pública prácticamente por primera vez, y el arte dejaba de ser un hobby apropiado para señoritas ociosas para convertirse en un medio de vida y por sobre todo un medio de expresión de ideas y sentimientos. Lo que no debería resultar extraño ya que no fue sólo en el arte donde la mujer no mostró públicamente sus creaciones. Hasta el siglo XX la mujer no asumió un rol profesional de manera visible socialmente, es así que encontramos pocas mujeres que se muestran públicamente como artistas pero tampoco las vemos mostrarse como matemáticas, físicas, filósofas, políticas etc. No las vemos, no se muestran. La mujer empieza a cumplir un rol que se visibiliza lentamente durante el siglo XX, y en el arte la profesionalización de la mujer ha sido muy compleja y lenta.

El grupo norteamericano Guerrilla Girls ha trabajado profundamente sobre esta problemática poniendo en evidencia las condiciones de disparidad que enfrentan artistas de distintos sexos y sobre todo visibilizando que esta situación asimétrica funciona en las instituciones museísticas hasta el día de hoy, cuando si bien es cierto que el camino recorrido es largo y ha generado grandes cambios, todavía hay cosas fundamentales para resolver.

Lo que es interesante para esta investigación es la frecuencia con la que se usa el cuerpo para problematizar distintas situaciones que se suceden y en particular en el caso de las artistas mujeres las problemáticas vinculadas con una reflexión acerca de la propia identidad. El propio cuerpo es el recurso primero para hablar de lo que nos atraviesa.

La reflexión acerca del autorretrato, más allá de ser pensado como subgénero del retrato o no, nos permite acercarnos a un espacio significativo en el medio fotográfico desde principios de siglo hasta el día de hoy y nos permite pensar en obras trabajadas a modo de series, que pueden leerse como un diálogo entre el propio artista y la obra o un personal diálogo de las artistas con ellas mismas.

Más allá de todas las definiciones que podamos pensar para delimitar el concepto de autorretrato los límites se expanden y modifican cada vez que vemos una nueva imagen y si bien la reconocemos como tal la definición nos resulta corta y acotada. Hoy en día para que la reflexión acerca de las obras sea de interés y esclarezca nuestra relación con estas es importante entender que los conceptos y definiciones deben ser apoyos teóricos que nos inviten a pensar y no a clasificar las cosas en compartimentos estancos en los que el arte no cabe y donde pierde su capacidad expresiva y comunicativa.

El autorretrato es aquella obra en la que el o la artista se usa a sí mismo de alguna manera para hablar de sí mismo en algún aspecto. Ese hablar de sí mismo es una reflexión acerca del lugar que ocupan en el mundo, es por esto que en el caso de las artistas mujeres que

hemos trabajado esa reflexión incluye un acercamiento a la problemática de la aparición del cuerpo femenino en el entramado social y por sobre todo en el medio artístico.

¿Cuál es el uso del cuerpo en la reflexión personal de cada una de ellas? Es el interés que mueve esta investigación, cómo las épocas y los lugares, las condiciones y posibilidades de visibilizar esas imágenes han condicionado los modos de mostrar y de mostrarse, cómo cada una elige estrategias diferentes pero al mismo tiempo tan iguales para hablar desde sí mismas.

Claude Cahun se nos presenta siempre sola, recurriendo a diversos artificios para desfigurar la imagen de los sentidos más literales, obliga a una segunda mirada, incita a la duda y a la desconfianza sobre lo que pensamos que estamos viendo. La obra se transforma en un enigma a resolver y esa es su riqueza.

La imagen de Nan Goldin funciona desde el lugar opuesto, ya que se presenta ante el espectador como si trabajara desde una literalidad absoluta. Más allá de las reflexiones que se puedan hacer acerca de las posibilidades de representar miméticamente la realidad y cuánto hay de puesta en escena en cada foto, y acerca de cuál es el lugar del artista en la construcción de la imagen lo que tenemos ante nosotros es una obra en la que la artista busca generar una sensación de profunda literalidad, la vida es eso que ella muestra y no más.

La obra de Cindy Sherman es justamente la que apela al recurso de evidenciar la puesta en escena para poner en discusión la construcción fotográfica. Sherman no está mirando “la realidad” como parece querer hacer Goldin sino representaciones. Al trabajar sobre imágenes pictóricas su obra está totalmente alejada del modelo representado. La problemática que trabaja Sherman no es nueva como reflexión acerca del arte, ya Platón mencionaba que el problema del arte es que era copia de una copia, que se alejaba tanto de la cosa en sí que perdía toda relevancia, esta lejanía que para Platón es un problema para Sherman es la posibilidad de trabajar sobre el problema de la construcción de la imagen y por consiguiente de la construcción de un modelo de cuerpo.

Maier por el contrario crea una obra que tendremos que pensar y mirar desde un lugar totalmente diferente ya que se nos escapan las relaciones teóricas que la pueden atravesar y que nos dan una guía y una estructura para abordar la obra. Desde dónde mirar estas fotos es la primera pregunta que surge ante una obra que se descubre por primera vez cuando la fotógrafa ya ha fallecido. Siempre esta situación implica una enorme dificultad.

Ninguna de las cuatro fotografías se nos presenta buscando acomodarse a ideas preestablecidas acerca del cuerpo y de su representación, si trabajan con cánones de belleza es para ponerlos en evidencia y problematizarlos, los estereotipos están ahí como reflejo de un problema y de las limitaciones que enfrentan en el momento de la exposición pública de su obra y de sus cuerpos.

Esta aproximación al cuerpo desde la fotografía más allá de todos los cánones impuestos por la moda y la cultura es interesante ya que nos presenta una imagen de mujer totalmente diferente a la que estamos acostumbrados a ver y pueblan las calles, revistas y hasta las muestras de arte. Buscan ahondar en la posibilidad de que diferentes mujeres son posibles y cada una está respondiendo a una problemática o a una búsqueda diferente que nos abre el discurso y nos abre las posibilidades.

## Bibliografía

- Benjamin, W. (2015). "Breve historia de la fotografía". En *Estética de la imagen*. Buenos Aires: la marca editora.
- Cid Priego, C. *Algunas reflexiones sobre el autorretrato*. En file:///D:/a%20VALE/a%20Fotografia%20y%20moda/Autorretrato/DialnetAlgunasReflexionesSobreElAutorretrato-72636.pdf (10/2/2016)
- Danto, A. (2013). *Qué es el arte*. Buenos Aires: Paidós Estética.
- Deleuze, G. (2015). *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: editorial Cactus.
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de judas. Fotografía y Verdad*. Barcelona: Gustavo Gili S.A.
- Glusberg, J. (1986). *El Arte de la Performance*. Argentina: Ediciones de Arte Gaglianone.
- Hitler, A. (s/f). *Adolf Hitler discursos. 1933-1938*. Editorial Kamerad.
- Le Breton, D. (2010). *Rostros. Ensayo antropológico*. Buenos Aires: Letra Viva.
- Malosetti Costa, L. (s/f). *Yo, nosotros, el arte: el autorretrato en el arte argentino*. En <http://arte.elpais.com.uy/yo-nosotros-el-arte-el-autorretrato-en-el-arte-argentino/#.VsjGuLThDDc>
- Mezza, C. (s/f). *El poder de la autorreferencia. Propuestas sobre los límites y las limitaciones del autorretrato en las artes plásticas después de la década del sesenta*. En [www.caia.org.ar/docs/Mezza.pdf](http://www.caia.org.ar/docs/Mezza.pdf)
- Oliveras, E. (2007). *Estética, la cuestión del arte*. Ariel
- Picaudé, Valérie y Arboizar, P. (2004). *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili S.A.
- Saldaña Alfonso, D. (2002). *Arte, Individuo y Sociedad* ISSN: 1131-5598 Vol. 14 (2002): 197-215 Claude Cahun: el tercer género o la identidad polimorfa
- Sesé, T. (s/f). <http://lamentable.org/claude-cahun-la-fotografa-surrealista/>
- Sontag, S. (1989). *Sobre la fotografía*. España: Edhasa.
- Sorlin, P. (2004). *El "siglo" de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*. Buenos Aires: La marca editora.
- Soulages, F. (2010). *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La marca editora.
- Stefanini, V. (2015). Alberto Greco, "Los vínculos entre la foto y la performance". En [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/catalogo\\_investigacion/detalle\\_proyecto.php?id\\_proyecto=3417&titulo\\_proyectos=Alberto%20Greco.%20Los%20v%EDnculos%20entre%20la%20foto%20y%20la%20performance](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_investigacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=3417&titulo_proyectos=Alberto%20Greco.%20Los%20v%EDnculos%20entre%20la%20foto%20y%20la%20performance).
- Stefanini, V. (2016). "La puesta en escena. Arte y representación." Cuadernos 55 del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo en conjunto con la Parson. The New School for desing.
- Soulages, F. (2010). *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La marca editora.
- Taylor, D. (2012). *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.
- <http://www.ciudaddemujeres.com/mujeres/Fotografia/CahunClaude.htm>
- [https://www.ivam.es/wp-content/uploads/Cahun\\_es.pdf](https://www.ivam.es/wp-content/uploads/Cahun_es.pdf)
- <http://www.salesdeplata.com/claude-cahun-rechazando-estereotipos/>
- <http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-226858-2013-08-16.html><https://www.youtube.com/watch?v=v7QXL2fiAKQ>
- <http://www.vivianmaier.com/>
- [http://edant.revistaen.clarin.com/notas/2010/02/03/\\_-02132908.htm](http://edant.revistaen.clarin.com/notas/2010/02/03/_-02132908.htm)

<https://maestrosdela fotografia.wordpress.com/2014/03/16/nan-goldin-balada-de-la-dependencia-sexual/>

**Abstract:** In this investigation, the works of photographers Claude Cahun, Vivian Maier, Cindy Sherman and Nan Goldin are analyzed. The four artists have a fundamental production for the understanding of the relationship between the appropriation of their own image through photography and a deep reflection about the problems of gender identity and the cultural construction of this identity. The work of the four artists has given rise to many other photographers who are based on these searches and this transcendence makes them fundamental for the understanding of contemporary art.

Photographers use the series that elaborate the concept of self-portrait as a way of establishing a point of view about the construction they make of their own gender identity. In these series they pose as models for photographic portraits acting a role of stereotyped women, showing that gender is a cultural construction.

This cultural construction is evident from two different places, on the one hand the history of art and on the other hand the costume. Thus manifesting that the construction of femininity is a stereotype manufactured by society and traditionally reproduced by art.

**Keywords:** Self Portrait - photography - body uses.

**Resumo:** Nesta investigação analisam-se as obras das fotógrafas Claude Cahun, Vivian Maier, Cindy Sherman e Nan Goldin. As quatro artistas têm uma produção fundamental para a compreensão da relação entre a apropriação da imagem própria por médio da fotografia e uma reflexão profunda sobre os problemas da identidade de gênero e a construção cultural desta identidade. A obra das quatro artistas foi a base de muitas outras fotografias que se baseiam nestas procuras e esta transcendência converte-as em fundamentais para a compreensão da arte contemporânea.

As fotógrafas usam as séries que elaboram o conceito do autorretrato como modo de estabelecer um ponto de vista sobre a construção que nascem de sua própria identidade de gênero. Nessas séries elas posam como modelos para os retratos fotográficos atuando um rol de mulher estereotipado pondo em evidência que o gênero é uma construção cultural. Esta construção cultural se evidencia em dois lugares diferentes: por um lado, a história da arte e por outro lado a fantasia, manifestando assim que a construção da feminidade é um estereótipo fabricado pela sociedade e reproduzido tradicionalmente pela arte.

**Palavras chave:** Autorretrato - Fotografia - usos do corpo.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---