

EL ROSTRO HUMANO

El nuevo retrato fotográfico

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

BLUME

William A. Ewing

Sistema Integrado de Bibliotecas
Biblioteca digital UCE
Calle Jerónimo Leyton y Gato Sobral – Cdla. Universitaria
+593 2230757 ext: 808 biblioteca.general@uce.edu.ec

BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta del mismo.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación Art. 212 numeral 9, Literal ii "(…) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (…) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones" y literal vii "La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad".

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en:

BIBLIOTECA	Biblioteca Facultad de Artes			**PISO**	
				ESTANTE	03
				BANDEJA	04
CONVENIO INTERINSTITUCIONAL		**UNIVERSIDAD**			

En esta innovadora publicación, William A. Ewing anuncia la muerte del retrato convencional. En una época en la que se nos bombardea con imágenes impecables de belleza juvenil, y en la que el rejuvenecimiento puede conseguirse mediante un tarro de crema o un bisturí, no es de extrañar que una nueva generación de artistas y fotógrafos traten de retratar el rostro de nuevas maneras.

A través de una gran variedad de técnicas, entre ellas la manipulación mediante ordenador, el retoque, el fotomontaje, la apropiación de imágenes y diversos métodos de velado y de simulación, los artistas presentan sus nuevos y provocadores retratos. Al sustituir la claridad por lo borroso, lo instantáneo por el momento elástico y la realidad por la hiperrealidad, cuestionan la idea de una identidad fija, de la cara como «el reflejo del alma», de lo que constituye la belleza y de la fe en una absoluta verdad fotográfica. Como argumenta Ewing, sus nuevos y estimulantes retratos, con un énfasis puesto en lo que está a la vista y no en lo que está oculto, están curiosamente más próximos a los retratos del siglo XIX que a los del siglo XX.

Tanto si se trata de un autorretrato enmascarado de Gillian Wearing como de las fachadas neutras de Aziz + Cucher, el retrato de una pareja por LawickMüller, los inquietantes disfraces de Cindy Sherman o los perturbadores experimentos de la cirugía estética, estos rostros requieren nuestra atención. Al explorar nuevas y atrevidas estrategias de representación, los artistas de este libro presentan al mundo rostros que son, a veces, seductores; otras veces, enternecedores, y, otras aun, aterradores, pero que nunca dejan de ser fascinantes.

Portada: Michael Najjar, *dieter_20* (detalle), de la serie «proyectonexos», 1999-2000. © Michael Najjar

Contraportada: Marisa Merz, *Sin título*, de la serie «Opaque», 2004. © Marisa Merz

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

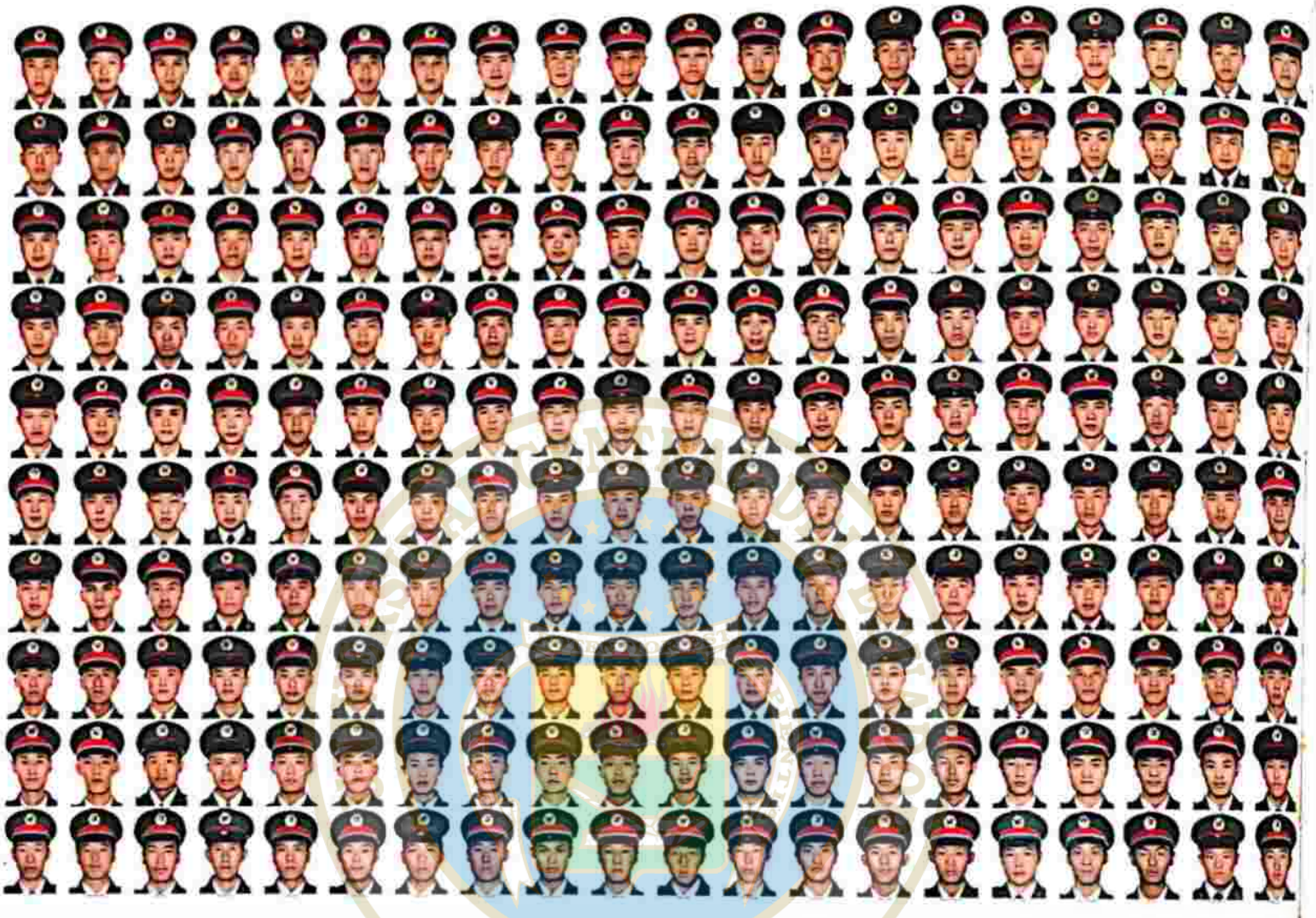
410
C95



Ad4 5103388

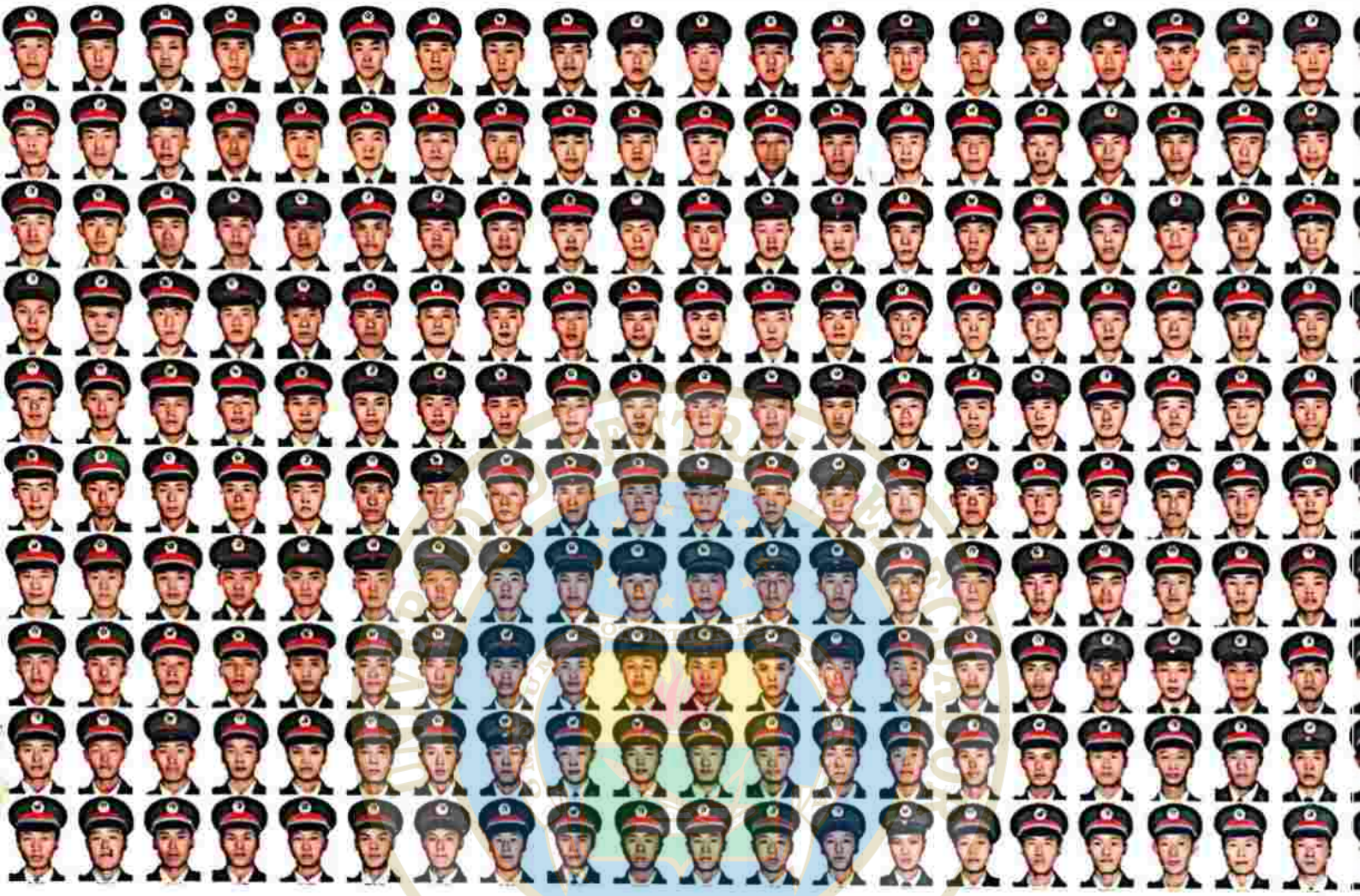
EL ROSTRO HUMANO

Facultad de Artes
BIBLIOTECA



«El rostro humano es, en realidad, como el rostro de un Dios o de alguna teogonía oriental: un grupo de caras yuxtapuestas en planos distintos, de tal forma que nunca se pueden ver a la vez». Marcel Proust, 1919

Roland Fischer Soldados, de la serie «Retratos colectivos», 2002





EL ROSTRO HUMANO

El nuevo retrato fotográfico

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

BLUME

William A. Ewing

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

The Photographic News
Londres, 1880



Barbara Kruger *Sin título (Tu cuerpo es un campo de batalla)* 1989

CONTENIDO

PREFACIO10 **INTRODUCCIÓN**ACERCA DEL ROSTRO**14**

1MIRADAS26 i MIRAR HACIA ARRIBA**30**
ii MIRAR HACIA ABAJO**52**
2 MIRADAS YASPECTOS70 iii MÁSCARAS**74**
iv FUSIONES**98**
3 FACHADAS116 v PERDER EL ROSTRO**120**
vi SALVAR EL ROSTRO**150**
4TRANSPLANTES166 vii FALSIFICAR ROSTROS**170**
viii CONSTRUIR ROSTROS**196**

NOTAS232 **ARTISTAS233** **CRÉDITOS DE LAS FOTOGRAFÍAS234**
CRÉDITOS DE LOS TEXTOS237 **AGRADECIMIENTOS238** **ÍNDICE239**

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

PREFACIO

Durante las últimas décadas del siglo XX, el cuerpo era un tema dominante en la fotografía. Y con razón. El cuerpo empezaba a ser reconfigurado y reconstituido seriamente por los científicos y los ingenieros en una impecable combinación de capacidades orgánicas y electromecánicas, y parecía que habíamos entrado finalmente en una era de replicantes y ciborgs, y los creadores de imágenes sintieron la necesidad de no quedarse atrás. El desnudo, esa venerable tradición del cuerpo femenino, pasivo, suave y maleable, que había dominado la fotografía durante más de un centenar de años, dio paso necesariamente al género más descarnado, confuso y carnal del «cuerpo», que empezó a tener en cuenta los distintos modos en que las ciencias (genética, biología celular, neurología, farmacología, etc.), las tecnologías biomédicas (incluida la exploración visual –electrónica y no invasiva– del interior del cuerpo), las tecnologías relacionadas (robótica, inteligencia artificial, nanotecnología), las estratagemas comerciales y publicitarias, el feminismo, la sociología, la psicología, los estudios culturales y así sucesivamente, estaban reinventando o dando una imagen renovada del envoltorio que rodea a los seres humanos. En 1989, Barbara Kruger resumió de forma sucinta esta confusión con las siguientes palabras: «Tu cuerpo es un campo de batalla». El mensaje de Kruger se hacía eco de una anterior advertencia del teórico de la comunicación Marshall McLuhan, quien, al argumentar que el naciente mundo electrónico era simplemente una extensión del sistema nervioso humano, concluía que «el campo de batalla... ya no era tanto el mundo material sino el mental, el de la creación de imágenes y la ruptura de imágenes»[1].

Curiosamente, Kruger eligió una cara en lugar de un cuerpo para transmitir su mensaje. Por lo general, la fotografía del cuerpo insistía en evitar los rostros, que por ser demasiado personales y con una excesiva especificidad visual distraían en exceso. Los fotógrafos del cuerpo pretendían hacer afirmaciones sobre la condición humana universal (o so-

Loretta Lux *Dorothea* 2001

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR ESTO
FUNDADA EN 1826
QUITO



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTISSIMA SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

FACULTAD DE ARTES
SIB - UCE

Forastero: «¡Qué guapo es su hijo!». Madre: «Eso no es nada; debería ver su fotografía».

bre un subconjunto como el cuerpo femenino, el cuerpo masculino, el cuerpo que envejece, el que sufre, y así sucesivamente) y la exhibición de rostros minaba inevitablemente este objetivo al ligar demasiado el mensaje a un individuo en particular. Pero, para los espectadores de la fotografía del cuerpo, esta exhibición era una experiencia intensamente personal ya que, al fin y al cabo, es poco usual que podamos examinar otro cuerpo desnudo en la esfera pública mientras que, por el contrario, sí que andamos con nuestra cara expuesta a la mirada de los demás. Así pues, mientras el cuerpo continúa siendo en gran parte un tema privado, la cara es un asunto público.

Por consiguiente, era inevitable que la balanza entre el cuerpo y el rostro se inclinara de un modo contundente a favor de este último. Los rostros tienen una importancia fundamental en la vida social. «No somos mamíferos solitarios como el zorro o el tigre; somos genéticamente sociales, como el elefante, la ballena o el mono antropoide», escribió Ben Maddow en su magistral historia del retrato en la fotografía. «Lo que sentimos al relacionarnos, incluso si está oculto, reaparecerá en los retratos que hagamos unos de otros»[2]. Y los antropólogos nos recuerdan que los rostros anteceden a los seres humanos en muchos millones de años: «Las exhibiciones faciales son pautas de comportamiento diseñadas por la evolución para provocar respuestas [de animales pertenecientes al mismo grupo]», observa el primatólogo Signe Preuschoft. «Estudiar el rostro de los primates no humanos es como utilizar un espejo. Lo que el espectador ve en este espejo es un animal que se implica con pasión en los acontecimientos sociales y que transmite con su rostro sus actitudes emocionales: no sólo engaños, ardides o mentiras, sino también comportamientos honestos», afirma también Preuschoft[3].

Las caras con las que nos cruzamos día a día no son, sin embargo, sólo las que tienen una presencia física de carne y hueso, sino también esos rostros clonados, sin edad y carentes de defectos de las vallas publicitarias (ampliados en virtud de su escala prodigiosa) y de las páginas de las revistas (la expresión francesa *papier glacé* o papel reflectante es muy apropiada, ya que estas páginas reflejan nuestros deseos colectivos). ¡Retocadas hasta una perfección sobrehumana, estas páginas son los productos combinados de muchos artistas comerciales: modelos, directores artísticos, estilistas, maquilladores, artistas de la composición, de la compaginación, del Photoshop y del retoque, diseñadores, fotógrafos, litógrafos e impresores. Aun cuando los rostros construidos por estos artistas sólo pretenden seducir durante no más de una fracción de segundo, sus «imágenes posteriores» se recuerdan durante muchísimo más tiempo y contribuyen a formar una «alimentación intravenosa» mental de enorme eficacia. Consideradas en conjunto, estas caras radiantes constituyen un medio fluido compuesto de un deseo nunca totalmente alcanzable, el deseo de caras hermosas (la propia y la de los demás) y de las cosas hermosas que se les promete a sus propietarios. Como dijo Wang Yaoyao a un panel de jueces en una reciente competición de Miss Belleza Artificial: «Las personas hermosas también tienen sueños hermosos».

Durante milenios, el rostro fue un aspecto fijo de la persona, inmutable e impuesto por el destino. Pero hoy en día la cara puede rejuvenecerse con «cosméticos, maquillajes nanotecnológicos y suntuosos rime-

les que poseen más patentes que una nave espacial», como se decía en un reciente anuncio en un periódico[4], o bien puede reestructurarse mediante la cirugía estética. Entretanto, los ingenieros genéticos nos dicen que la cirugía es una estrategia meramente transitoria y hablan de un futuro glorioso y realmente próximo de alteración prenatal en el que podrán elegirse los rasgos en catálogos de diseño.

La uniformidad global del consumo, con sus rostros apropiadamente homogeneizados, no sólo atañe al mercado de artículos y de servicios sino también a los productos políticos. En el nuevo y deslumbrante paisaje mediático se diseñan «foto-oportunidades» y puestas en escena con meticulosidad y esmero para convertir a los políticos y sus agendas en algo tan deseable como las baratijas de diseño.

El rostro de la individualidad humana es hoy en día un concepto más problemático. Las viejas fotografías de nuestros documentos de identidad, pasaportes y permisos de conducir ya no son lo suficientemente detalladas como para representarnos como individuos. Las diferencias más significativas, según se nos dice, son invisibles a simple vista, lo que ha llevado a diseñar nuevos y potentes escáneres para diferenciar a las personas. Gracias a los sistemas de identificación facial sabemos que el iris del ojo tiene doscientas cuarenta variables estructurales, o grados de libertad, como a veces se les denomina, lo que no deja de ser irónico, dado que con esta tecnología se acabará inevitablemente por restringir las libertades individuales. «La gente sabe que estamos vigilando», observa uno de estos especialistas con una escalofriante precisión. «Las noticias vuelan, pero el miedo también vuela»[5].

Actualmente, pues, los fotógrafos artísticos que desean expresar algo significativo sobre el rostro humano intentan encontrar estrategias y tácticas que se ajusten al entorno social y tecnológico en el que están inmersos, siempre en rápida evolución. En el siglo pasado, el retrato tenía una temática mucho más restringida, ya que su objetivo se limitaba a revelar la verdad interior de los individuos, o bien a hacer afirmaciones generalizadas sobre «el rostro de nuestro tiempo». Si el primero de estos objetivos resultó ser un argumento hueco aunque seductor, los fotógrafos que optaron por la segunda opción salieron bastante mejor parados: sólo tenemos que pensar en los fantásticos y arrolladores logros de August Sander, Diane Arbus o Richard Avedon. Pero en su época, el rostro considerado como un objeto era un asunto estable, mientras que hoy es un tema oscilante.

Los planteamientos de los fotógrafos que se muestran en este libro son tan extremadamente diversos como creativos. Pero hay al menos un factor común en todas las imágenes tan dispares exhibidas: la convicción de que su tarea es relevante, e incluso urgente. El rostro es un campo de batalla –para la ciencia, la tecnología, la industria, el comercio y el arte– y haríamos mucho mejor en tomar partido, ya que como advirtiera McLuhan hace casi un siglo, «una vez que nos hayamos rendido y hayamos entregado nuestros sentidos y nuestro sistema nervioso a la manipulación privada de los que se aprovechan de tomar en usufructo nuestros ojos, oídos y nervios, ya no nos quedará, en realidad, ningún derecho»[6]. La aproximación al retrato convencional del siglo xx está pasada de moda y es irrelevante. Afortunadamente, los fotógrafos de este libro han decidido derribar esta fachada y construir de nuevo.

Me he tomado muchas licencias en la yuxtaposición de los comentarios con las fotografías, lo cual no refleja necesariamente las opiniones y las intenciones de quienes las crearon. No es fácil combinar palabras e imágenes, y si bien he intentado en todo momento ser fiel a la esencia de cada obra, pido excusas por cualquier transgresión que pueda advertirse.

William A. Ewing

INTRODUCCIÓN

ACERCA DEL ROSTRO

El término «retrato» conlleva una intensa carga cultural, así como bastante confusión y muchos significados encontrados. Cuando la fotografía empezó su singladura a mediados del siglo XIX, algunos dieron por sentado que era una simple extensión del retrato pintado: un mero «Rembrandt perfeccionado», según la entonces famosa frase de Samuel Morse[1]. Y en efecto, en aquellos tiempos no era extraño que los miembros de una familia pidieran que se les fotografiara por separado, al suponer que para realizar un retrato de grupo se tardaría mucho más, como ocurre cuando se posa para una pintura[2]. Quienes creían que los retratos pintados eran por definición superiores a todo lo que podía ofrecer el advenedizo daguerrotipo basaban sus argumentos en la fría superficie metálica y en la total ausencia de color. El público en general, sin embargo, comprendió de forma instintiva hasta qué punto la fotografía anunciaba una nueva era, con no menor intensidad que el motor de vapor, el ferrocarril y el telégrafo. «¿La magia no ha quedado acaso superada?», escribió un comentarista en el semanario londinense *Photographic News*. «Hoy podemos tener encerrada en un marco a la amadre a la que reverenciamos, al niño al que idolatramos...»[3]. Tan mágico era el proceso, que la gente se contentaba con comprar retratos de desconocidos, de modelos que sabían cómo permanecer inmóviles durante los minutos que exigían los primeros retratos fotográficos.[4]

Luigi Gariglio *Marina, Bailarina de striptease, Glasgow* 2005


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

«El rostro es, por lo general, aquello en que nos basamos», observó Alicia en un tono pensativo. «De esto me quejo precisamente», dijo Humpty Dumpty. «Tu rostro es el mismo que tiene todo el mundo: los dos ojos así –señalando sus lugares respectivos en el aire con el pulgar–, la nariz en medio y la boca debajo. Siempre es lo mismo. Ahora bien, si tuvieras los dos ojos en el mismo lado de la nariz, por ejemplo, o la boca en la parte más alta, esto sí que sería de alguna ayuda».
Lewis Carroll, 1871

A los occidentales les divirtió durante mucho tiempo la creencia aparentemente universal que tienen los pueblos primitivos de que la fotografía roba el alma. Hoy en día somos más sabios y menos condescendientes, y comprendemos que la fotografía es en parte una transacción social y a menudo también una transacción desigual. El rico occidental fotografía a un pobre indio pero, ¿qué obtiene este último a cambio de ceder su imagen? La desconfianza que siente el sujeto se basa de hecho en la vaga intuición de que el acto fotográfico representa un desequilibrio de poder y, probablemente, un desequilibrio que no le favorece. Esta intuición de que hay *algo* en peligro también se manifestaba en la aprehensión que muchos occidentales sentían, según parece, en la primera época de los retratos; lo que el gran retratista parisino Nadar expresó con las siguientes palabras: «Entre los hombres dignos, incluso entre los más eminentes, descubrí una ansiedad, un nerviosismo extremo, casi una angustia, respecto a los detalles más insignificantes de su traje o a los matices de su expresión»[3]. Nadar, situado como estaba (al igual que el turista rico) en el lado del objetivo que confiere el poder, no podía entender a qué venía toda esta preocupación. «Resultaba triste, incluso repugnante», se quejaba el artista. Pero el famoso fotógrafo no era muy sincero, ya que sabía mejor que nadie que la gente se estaba enfrentando a sus imágenes por primera vez y que la mayoría de sus clientes ni siquiera habían visto una imagen nítida de sí mismos en un espejo.

Aunque el espejo moderno se remonta a mediados del siglo XVI, que fue cuando los venecianos de Murano comprimieron una capa de mercurio entre una lámina de vidrio y una lámina de metal, lo que permitió obtener reflejos perfectos, pocas eran las personas que tenían acceso a él. Los nuevos espejos sustituyeron poco a poco a las variantes más inferiores de bronce, peltre, plata y oro, pero permanecieron casi exclusivamente en manos de la realeza y de la nobleza. La gente corriente no

tenía manera alguna de ir observando el lento y progresivo deterioro del tiempo en su propio rostro. «¿Cómo puede verse alguien la papada en el fondo de una olla de cobre?», pregunta la historiadora Véronique Nahoum, quien concluye que «la fase del espejo no sólo es importante para el bebé de seis meses, sino también *una importante fase de la historia* [las cursivas son de la autora]»[8]. El antropólogo David Le Breton confirma este aspecto al recalcar que «ningún espejo decoró las paredes [de las casas corrientes] hasta finales del siglo xx o a principios del siglo xxx»[9].

Esta falta de conciencia de uno mismo, al menos en el sentido visual, ayuda a explicar la histeria que acompañó a los primeros años de la fotografía. Incluso alguien tan visionario como Honoré de Balzac se negó a que le fotografiaran porque creía que le arrancarían una capa microscópica de su ser[8]. Balzac no era el único miembro de los círculos intelectuales que creía que este medio de expresión poseía propiedades sospechosas; también Herman Melville se negó en redondo a que le fotografiaran. En un informe estadounidense sobre el trabajo de un daguerrotipista, en 1849, se explica cómo un cliente echó una mirada a la misteriosa maquinaria del estudio «y se precipitó escaleras abajo como si le persiguiera una legión de demonios»[8]. Los fotógrafos sin escrúpulos sacaron un gran partido de esta nueva mística: una práctica rentable consistía en retratar a una viuda, intercalar el negativo con el de otra cabeza, obtenida a partir de lo que era una mezcla de viejos retratos, y darle a la crédula mujer una fotografía del fantasma de su marido cerniéndose cortésmente por encima de su cabeza[10]. Un crítico igualmente crédulo informó que podía identificarse a un asesino examinando simplemente los globos oculares de la víctima que, según explicaba él, habían actuado como una cámara al captar el retrato de su asesino[11]. Igualmente asombrosa es la anécdota del cliente de Nadar que, justo después de pagarle al empleado el precio de la foto, salió del estudio del fotógrafo antes de que éste le hiciera su retrato. Cuando Nadar salió corriendo detrás de él, el hombre le explicó que pensaba que lo único que se tenía que hacer era pagar, aparte de volver al día siguiente para recoger las copias[12].

En varios informes de fotógrafos se explica cómo los clientes no tenían una idea objetiva de su aspecto físico -o apenas tenían idea alguna de ello- y que, a menudo, se quedaban sin habla al enfrentarse a los primeros retratos que les habían hecho[13]. Nadar nos explica que algunos de sus clientes se enfurecían y se negaban a aceptar que se veían peor de lo que creían ser. Y en más de una ocasión, cuando el empleado del fotógrafo entregaba el retrato de otra persona por error, el cliente se marchaba completamente satisfecho, le incluso hacía un comentario favorable sobre la maravillosa precisión del retrato! Cuando Nadar descubría su error e intentaba hacer el cambio de fotografía, la mayoría de las veces la persona se negaba a creer lo sucedido[14].

Para quienes estamos inmersos en un mundo fotográfico, la imagen que vemos en el espejo es fugitiva: sabemos que no está ahí cuando no estamos mirando. Pero para la gente que vive sin espejos, la imagen es fija y la prueba de ello es que cada vez que miras el espejo de reojo, estás ahí. ¿Qué podría ser sino magia; una magia terrorífica? Después de todo, si la sombra está enganchada al cuerpo, ¿por qué no habría de estarlo la imagen? El antropólogo Edmund Carpenter, tras haber presenciado en el siglo xx una variante de esta experiencia en su trabajo con los nativos de Nueva Guinea, pudo arrojar algo de luz sobre este fenómeno. Cuando se vieron en un espejo por primera vez en su vida, sus sujetos, cuyo hábitat natural de pozos y ríos fangosos no ofrecía reflejos naturales, reaccionaron con una consternación extrema (más tarde se comportaron del mismo modo cuando vieron sus fotografías). Carpenter razonó del siguiente modo: «La idea de que el hombre posee un yo simbólico además de un yo físico está muy extendida y puede que sea universal (...) Un espejo corro-

bora esta afirmación e incluso hace algo más: revela el yo simbólico fuera del yo físico. El yo simbólico se convierte de repente en algo explícito, público, vulnerable. Es probable que la respuesta inicial del hombre a esta experiencia sea siempre traumática»[15].

Y la fotografía era el *mejor* tipo de espejo que se había inventado jamás. El ilustrador George Cruishank expresó esta idea con claridad en un poemilla que compuso para la inauguración del primer estudio fotográfico público de Londres: «Su imagen invertida aparecerá tan minuciosamente detallada/ Tan delicada, contundente, radiante y clara / Tan pequeña, plena, rotunda y con una vida tan profunda / Como nadie la vio nunca reflejada anteriormente en un espejo»[16].

El daguerrotipo fue, por tanto, un espejo en un doble sentido: literalmente, una placa de metal bruñida y cubierta de plata («es la propia naturaleza la que se reproduce a sí misma como reflejo») y en sentido figurado, un espejo con memoria, un espejo de la naturaleza, un espejo permanente e incluso mágico. Por consiguiente, la fotografía representaba una novedad doble: la oportunidad de que mucha gente viera qué aspecto tenía realmente; y la posibilidad de registrar dicho aspecto para la posteridad, aunque fuera en miniatura (Cruishank ya había observado cómo los retratos «aparecían minuciosamente detallados» y los informes de la época aluden a menudo al sentido microscópico del escrutinio de la cámara: la fotografía debe tener como objetivo «una fidelidad microscópica para con la naturaleza»[17]. Así pues, quizá sea lógico que, de acuerdo con el historiador de la fotografía Helmut Gernsheim, el primer retrato lo realizara un microscopista)[18]. Por ello, no es de extrañar que con los primeros retratos no se intentara realzar la belleza o captar el alma del sujeto.

El parecido era lo único esencial, y lograr la reproducción fidedigna de los rasgos era de una importancia primordial. Cuando un crítico celebró los logros artísticos de los retratos del escultor francés convertido en fotógrafo Adam-Salomon, también reconoció que «por supuesto, el mérito del parecido exacto se aprecia en su obra en toda su superioridad»[19]. De hecho, a la mayoría de los escritores no se les ocurrió nunca que la fotografía pudiera hacer otra cosa que no fuera registrar de modo fidedigno lo que estaba delante del objetivo. Si la persona retratada no era guapa, explicaba un fotógrafo, «no se podía culpar al arte, ya que éste no representa lo que no existe»[20]. Incluso la reina malvada de Blancanieves contaba con que su espejo mágico le diera una respuesta honesta cuando le pedía que le dijera «quién es la más bella del reino» (un cuento de hadas que, por cierto, coincide más o menos con la llegada de la fotografía).

Pero la gente *sí* empezó a aceptar las lecciones de la fotografía, aun cuando ello suponía un ataque a su vanidad. Al encontrarse frente al primer retrato que le hicieron, el escritor estadounidense Nathaniel Hawthorne admitió: «Me quedé un poco asustado al reconocerme a mí mismo fuera de mí mismo»[21]. Una señora mayor anónima, tras quedarse sin habla al ver sus primeros retratos, llegó a citar a Shakespeare para expresar sus sentimientos: «Esto no es adulación; hay consejeros que con profunda emoción me persuaden de lo que soy»[22]. Emerson dijo de los daguerrotipos que eran «cosas nefastas», pero también admitió que «se había inventado un fantástico instrumento»[23].

Y todo un ejército de retratistas se encargó de impulsar hacia delante el «fantástico instrumento» de Emerson: «Aficionados viejos y jóvenes, hombres y mujeres, gente de noble linaje y gente de origen humilde, personas educadas y otras incultas, profesionales de alta y de baja posición, por amplias carreteras y hasta los patios traseros de las casas; partidarios del papel y de los positivos en vidrio; estereoscopistas; fotógrafos artísticos y de composición; impresores de positivos; expertos en colorear retratos; montadores de imprenta; fotolitógrafos; limpiadores de placas; creadores de álbumes, etc...»[24]. ¡Esto era evolución darvinia-

na puesta de manifiesto! «Con los salvajes, cuanto mayor es el parecido, peor es para el modelo [i. e., le han robado el alma]», explicaba un escritor. «Es lo contrario que para la gente civilizada: cuanto mayor sea el parecido, mejor será para el modelo». Y el escritor concluía triunfalmente del modo siguiente: «El amor por los retratos puede considerarse como indicador de civilización»[25].

Tan arraigada está hoy en día la idea de que los mejores retratos revelan el espíritu, el ser interno o la esencia del modelo, que a muchos les sorprenderá descubrir que toda esta retórica no era ni mucho menos el discurso dominante durante el siglo XIX. La gente estaba demasiado ocupada ganando dinero o sobreactuando frente a la cámara como para preocuparse por la metafísica. Los estanqueros, sombrereros, ópticos y otros comerciantes añadieron a la oferta de sus servicios habituales la de rápidos y económicos retratos; incluso los barberos podían ofrecer un retrato junto con el afeitado. Los retratos se convirtieron en una industria radiante y los clientes, «millones de ellos»[26], hacían cola. La mayoría de las veces, reconoce Gersheim, «no había intento alguno de caracterización, no se intentaba registrar lo que Julia Margaret Cameron llamó "la grandeza del hombre interior así como los rasgos del hombre exterior"»[27]. Existían, sin duda, quienes abogaban por una manera de hacer retratos que captara y revelara el espíritu: la fisonomía y la frenología eran pseudociencias inmensamente populares que resonaron durante todo el siglo XIX –y hubiera sido sorprendente que no dejaran alguna huella en la fotografía de retratos– pero, como bien observó el historiador Alan Trachtenberg, la retórica de la época consistía, realmente, en conformarse a un estereotipo social específico y no en loar la propia individualidad. Los sutiles códigos con que los fotógrafos guiaban a sus modelos aconsejaban en realidad «la imitación de la introspección», lo que daba como resultado unas «poses estereotipadas y caricaturizadas, el envés o lado oculto de este fetiche burgués que era el *carácter*»[28]. Mientras todo el mundo afirmaba tener los ideales más elevados cuando visitaba el estudio (¡que estaba un peldaño más arriba que la barbería!), el objetivo real consistía en arreglarse para transmitir la imagen que se suponía que uno tenía que dar. En realidad, el rostro no era más que una pequeña parte del esfuerzo global. La mayoría de los retratos lo eran del cuerpo entero o de tres cuartos de su longitud, y la «representación armoniosa de todas las partes del cuerpo» se consideraba como un requisito esencial de todo retrato[29]. La ropa, los objetos del atrezo (flores para la mujer, un libro para el hombre, columnas de mármol para ambos), los fondos pintados (un calvero forestal o el atisbo de un parque, o bien el castillo de un marqués de Francia) eran elementos indispensables[30]. La dignidad y el decoro constituían aspectos esenciales de la pose y era mucho más importante aparentar pertenencia a una clase social concreta que ostentar la marca de cualquier tipo de individualidad. Un buen retrato de una dama, por ejemplo, debía mostrar a la dama tal como se hubiera arreglado ella misma para sus conocidos: formal, con guantes y con un atuendo apropiado.

En 1854, cuando André Adolphe Eugène Disdéri patentó su brillante idea de hacer retratos diminutos del mismo tamaño que tarjetas de visita, millones de personas con medios limitados acudieron en masa a los estudios –que a menudo se llamaban «Templos» y «Palacios»– que brotaron como hongos en cada ciudad y pueblo grande del mundo industrializado. La uniformidad de las poses y expresiones característica de estas copias producidas a toda prisa es abrumadora para los observadores modernos, pero la moda universal que se creó con estos retratos tipo *tarjeta de visita* –cada año se hacían cientos de millones de ellos– da fe de la profunda necesidad que tenía la gente en este momento de la historia de verse a sí misma del mismo modo que los otros la veían. «El retrato ya no es el privilegio de los ricos», se leía en *The Photographic News*, en 1858[31]. Pero como todas las modas, la de fastar-

jetas de visita fotográficas no tardó en pasar a la historia y, hacia 1870, los clientes ya estaban exigiendo a las diminutas imágenes posiblemente más de lo que éstas podían otorgarles. Los críticos empezaron a quejarse de que la mayoría de los retratos transmitían poca individualidad, que los rostros eran minúsculos en comparación con las figuras, y que el semblante humano, una vez podía leerse, «perdía toda su apariencia divina»[12]. Para entonces, el aspecto agradable que los fotógrafos aconsejaban anteriormente que adoptaran sus modelos «degeneraba demasiado a menudo en una sonrisa fatua», mientras que la «postura fácil y espontánea se convertía en una actitud tan extraña y forzada que incluso al espectador fortuito le transmitía una sensación de incomodidad»[13]. Los fotógrafos descubrieron que los formatos de mayor tamaño resultaban mucho más atractivos para sus clientes y les dieron nombres seductores como «El Paseo», «El Tocador» o «La imperial». La publicación *The Photographic News* informaba así sobre el cambio espectacular que se evidenció en el álbum de familia: «El rostro(...) continuó creciendo con una enorme rapidez y, en poco tiempo, la cabeza llenó la totalidad del espacio del álbum y el cuerpo desapareció por completo»[14].

Al convertirse la cara en el centro principal y único del retrato, los defectos peculiares de los rostros individuales se tornaron evidentes. Las limitaciones técnicas agravaron todavía más estas tribulaciones. La sensibilidad desigual de las emulsiones hacia que las pecas aparecieran como motas negras, y las caras marcadas por la viruela se parecían «de forma alarmante a los retratos realizados sobre una tela de grano muy grueso»[15]. Las rubias siempre «quedaban muy mal», con su cabello que parecía sucio debido a las diferentes sensibilidades de la placa. Aunque había al menos un fotógrafo al que le gustaba el efecto de las placas isocromáticas, las cuales, según él creía, conferían a sus retratos un mayor parecido con las pinturas prerrafaelistas, por lo general la falta de color natural era una queja patente y la polémica sobre la validez de la adición de colores hacía furor. *The Photographic News* advertía contra los excesos: «Cuando se colorean fotografías, todo cuidado es poco si se trata de conservar la fidelidad del parecido, lo único a lo que debe supeditarse todo lo demás»[16]. Bien mirado, sin embargo, ¿quién podía, en los casos en que los espejos no decían la verdad, ser tan cruel como para discrepar con el arte de quienes retocaban las fotografías?

Mucho se ha escrito sobre los pros y los contras de la adulación. Un bromista dijo que a un caballero le interesaba «verter la deliciosa droga del halago bien elegido en los oídos de la persona vanidosa y pagada de sí misma que le escuchaba». Pero los hombres también sufrían castigos por su vanidad. En Nueva York, según se decía, todos los modelos masculinos se llenaban la boca de algodón hidrófilo para dar a sus mejillas «una agradable redondez». Un o una tal A.W. de Dundee argumentó en una carta a *The Photographic News*, publicada en el año 1880, que la adulación no debería hacer que la gente pareciera mejor de lo que realmente es, sino que podía y debía permitirles mostrar lo mejor de sí mismos. Sin embargo, A. W. no explicaba cómo se suponía que debía efectuarse este malabarismo. Aun así, el autor o la autora advertía que los «hombres y mujeres reflexivos no otorgan importancia alguna a un retrato, a menos que tenga un elocuente parecido»[17]. El retoque, seguía argumentando A. W., estaba bien siempre que se respetara el principio del espejo.

Por lo demás, para muchos fotógrafos era evidente que de los desabridos retratos fotográficos sin retocar no podía esperarse, de ningún modo, que pudieran igualar algún día a los retratos pintados al óleo. Un pintor recordaba cómo al tener noticia de los primeros retratos fotográficos, «nos quedamos todos fascinados por la maravillosa precisión (...) y con la admiración por lo nuevo propia de los niños, nos olvidamos de los valores absolutos de la verdad más elevada»[18]. Los fotógrafos

Nbx 5103388.

profesionales también empezaron a descubrir que con los retratos realizados con mayor maestría artística se podían justificar precios más altos. Una vez realizado este descubrimiento, los expertos en retoque recibieron dos instrucciones concretas: embellecer el sujeto y realzar el efecto artístico. El nuevo dogma fue resumido de este modo: «Sin la maestría artística que permita corregir sus imperfecciones, la fotografía no es totalmente fiel a la realidad»[39].

Y así bastó con dar un pequeño paso para empezar a arreglar y embellecer los ojos y cubrir la calvicie... «A las mujeres poco agraciadas se las convertía en mujeres bonitas, a las mujeres bonitas en francamente guapas y, en todos los casos, el aspecto físico se mejoraba en gran medida». De este modo las fotografías que se enviaban «sin ningún reparo a los amigos, como retratos de gran parecido», se retocaban cada vez más y más, lo que llevó a un crítico a exclamar: «¡Especialistas del retoque! Oh, ¡cuántos pecados éticos cometéis de los que no habéis de dar cuenta! (...) No creéis en la existencia del hombre o de la mujer que, en su corazón, comparte el sentimiento expresado en su tiempo por el Viejo Oliver Cromwell de que le pintaran con todas sus arrugas y verrugas». Pese a ello, el crítico tuvo que admitir su derrota frente a esta tan generalizada vanidad, y concluyó de la siguiente forma: «... Y tenéis razón»[40].

Con todo, sería erróneo suponer que la vanidad y las limitaciones técnicas fueron los únicos factores que impulsaron el arte del retoque hacia mayores alturas. Había (y ún hay) una gran diferencia entre mirar a una persona directamente a la cara y mirar su cara en una fotografía. Rara vez nos permitimos examinar a fondo otras caras de carne y hueso (las excepciones son los rostros de las personas de nuestra familia y de las personas que amamos), pero sí podemos escudriñar (y escudriñamos) las caras en las fotografías, sabedores de que el sujeto no ve que le miramos. Un retrato pone una cabeza en un tornillo de banco y la

«¡Un retrato! ¿Qué puede ser más simple y más complejo, más obvio y más profundo?». Charles Baudelaire, 1859

sujeta con firmeza para que otros la examinen. Por lo tanto, no deja de ser natural que (tras amargas experiencias personales!) insistamos en que una fotografía nos presente bajo la mejor luz posible. Mientras una imperfección en un rostro puede ser un bochorno pasajero, en una fotografía ésta se convierte en una humillación eterna. Es natural que uno prefiera que le eliminen el defecto pasajero (lo que «en realidad no soy yo!»), y éste era especialmente el caso de la gente que no esperaba hacerse más de uno o dos retratos en toda su vida. Así pues, una vez los sujetos del siglo XIX superaron la simple emoción de ver al instante su propio retrato y fueron más allá de la simple participación en el formidable y democrático juego de coleccionismo que supusieron las tarjetas de visita, es comprensible que se volviesen mucho más sofisticados en sus demandas.

El auge de la fotografía de celebridades sirvió de estímulo a esta nueva sofisticación. Las actrices fueron las primeras en demandar que sus retratos estuvieran a la altura de su mística en el escenario, lo que en muchos casos resultaba imposible sin un sutil realce. Al fin y al cabo, las actrices y las bailarinas ya estaban acostumbradas a ver representaciones muy idealizadas de sí mismas. Un fotógrafo observó que las actrices sabían cómo adoptar y mantener una expresión apropiada frente a la cámara, mientras que los miembros del público en general «adoptaban expresiones rígidas y poco atractivas»[41].

Facultad de Artes
BIBLIOTECA

FACULTAD DE ARTES
SIB - UCE

La realeza también entró en el juego y aprendió a posar y a hacer gestos frente a la cámara[42]. Un retrato del príncipe y de la princesa de Gales «pretendía sin duda representar una actitud cariñosa» –se quejaba un crítico– «pero la impresión que recibe el ojo no artístico es que ella le está tomando las medidas para hacerse un abrigo»[43]. Disdéri fotografió todas las cortes reales de Europa, así como la del emperador de México (en 1855, vendió hasta 2.400 fotografías al día). Y por lo que respecta al desafortunado príncipe de Gales, quien según parece tenía una mano deformada que intentaba ocultar, «el ansia de los espectadores por distinguirla [la forma de la mano] es bien típica del interés que suscita todo lo que concierne a la realeza, por insignificante que sea»[44].

«*El ansia de los espectadores*»... Es evidente que los retratos que se realizaban en el siglo XIX daban mucho juego. Generaban mucha confusión social, lo que indujo a un escritor a reconocer, aunque fuera a regañadientes, la existencia de «esa democrática indiferencia ante el rango que prevalece en nuestra Galería Nacional de Retratos de hoy día –el escaparate de la papelería–, donde elementos del tejido social como lord Napier y Lillie Langtry coexisten de forma estridente»[45].

En la fotografía del siglo XIX; los retratos se cuentan por millones y también hay millones de rostros: fotografías de pasaporte (en fechas tan tempranas como la década de 1850), fotografías de criminales hechas por la policía, fotografías de locos captadas por médicos, estudios fotográficos de «las pasiones» tal como quedaban grabadas en el rostro de las personas, esos nuevos rostros de las celebridades, o las caras tal como se veían por la calle. El carácter y el espíritu no encajaban con estos géneros. Francis Galton se alarmó al descubrir que sus fotomontajes de retratos de criminales no desenmascaraban el prototipo del criminal, sino que milagrosamente creaban hombres guapos y de aspecto honrado, ¡con una apariencia tan respetable como los banqueros y comerciantes!

Pese a la predilección del siglo XIX por los relatos siniestros, las brujas y las hadas, la actitud predominante –por lo que respecta a la fotografía del rostro– era sorprendentemente realista. Lo que se deseaba era información y afirmación; y también que las fotos fueran más grandes y mejores (algo no muy distinto a la exigencia actual de «alta definición»). Pero contrariamente a la sabiduría convencional de hoy en día, no se deseaba quitar el barniz y revelar el delicado espíritu del interior. Freud aún no había dicho lo que tenía que decir.

A finales de siglo, sin embargo, ya se había recogido suficiente información sobre los rostros, y la gente quería algo más expresivo. En el siglo siguiente, la fotografía se extendió hasta el último recoveco de la vida de las personas. Proliferaron los retratos de muchos tipos. Durante los primeros años, el primer lugar lo ocupaban los últimos grandes fotógrafos del *pictorialismo*, con sus himnos a la interioridad y sus ambiciones excesivamente cercanas al arte de la pintura. Gertrude Kasebier, una de sus representantes más destacadas en Norteamérica, habló por sí misma y por los valores y actitudes de sus compañeros de movimiento cuando escribió: «Cada vez con más ímpetu he anhelado hacer retratos que fueran biografías, para poner de manifiesto en cada uno la personalidad esencial llamada indistintamente *temperamento*, *espíritu* o *humanidad*»[46]. Y es que, en efecto, el comentario más halagador que un pictorialista esperaba oír era que sus retratos no parecían en absoluto fotografías, sino que, más bien al contrario, el espectador al contemplarlos recordaba a Rembrandt o a Whistler.

En el otro extremo del espectro estaban las instantáneas informales del álbum de familia, con sus extraños ángulos, sus encuadres casuales y sus tiempos de exposición mal calculados, que empezaron a proliferar tras la aparición de las pequeñas cámaras manuales. «Veinte millones de Kodaks han disparado su obturador este verano en todas las playas del mundo», observó el escritor Carlo Rim, en 1930. «De ahora en adelante,

los álbumes de familia estarán poblados de muecas tontas y de sobreactuaciones humanas»[47]. La gran diferencia entre obras superiores e inferiores resultó muy útil para los fotógrafos más destacados de la época, a quienes este abismo infranqueable les sirvió para alardear de sus logros artísticos.

Los fotógrafos profesionales de estudio (a los que podemos imaginar como una especie de clase media entre los aristócratas y la gente corriente) no tenían tiempo suficiente para producir obras de arte pictorialistas. Mantenerse activo en un medio muy competitivo implicaba la producción en masa. Pese a ello, estos fotógrafos no tardaron en darse cuenta que el lenguaje mentalmente elevado de sus colegas con pretensiones artísticas era muy útil como estratagema de seducción. Los estudios no tardaron en adoptar un tipo de retrato artístico poco exigente en términos de horas de trabajo y de una calidad apropiadamente intermedia que satisficiera a todo el mundo: los aristócratas no se veían amenazados (podían seguir recogiendo sus medallas de oro y de plata en los salones internacionales), los profesionales se ganaban bastante bien la vida y el proletariado podía disfrutar de tanto en tanto de alguna celebración social especialmente importante (el día de la graduación, una boda, un cincuentenario), conmemorada de manera oficial, en un verdadero estudio. A diferencia de las instantáneas informales hechas por mamá o papá, que podían o no ocupar su puesto en un álbum, se consideraba que estos solemnes retratos merecían ser enmarcados y colocados sobre la repisa de la chimenea, y las familias podían estar orgullosas cuando una visita comentaba de modo favorable los talentos evidentes y la fuerza de carácter que revelaba la obra. Es posible que este tipo de admirador se guiara subconscientemente por el estándar popular de la época: los histriónicos retratos realizados por Yousuf Karsh de los hombres y mujeres más famosos del siglo XX, los cuales, con la ayuda de una obsequiosa prosa, afirmaban apoderarse –sí, apoderarse– del espíritu mismo de sus nobles sujetos. Karsh consiguió convencer a sus lectores de que había logrado hacer esto, no tanto cubriendo a sus sujetos de un aura de mito inventada su mano experta, como recubriéndolos de mito que éstos ya llevaban adheridos a sus respectivos nombres de un modo irrevocable: su Winston Churchill personificaba la roca que había sostenido a Inglaterra durante la tormenta; su Ernest Hemingway era *El viejo y el mar*.

Aunque podría decirse que Karsh fue el último de los grandes pictorialistas, por lo que respecta a la evolución de la fotografía fue un verdadero anacronismo. Medio siglo antes, los fotógrafos modernos ya habían reconocido su escepticismo en lo concerniente a captar el espíritu del sujeto. Los fotógrafos que se identificaron con la Nueva Fotografía, la Nueva Visión o incluso la Nueva Objetividad de las décadas de 1920 y 1930 vieron los rostros con una luz bien distinta. El primero de estos modernos argumentó que el futuro de la fotografía suponía distanciarse de la pintura en vez de esconderse tras sus faldones. Era preciso refinar, favorecer y celebrar las propiedades inherentes a la fotografía: su magnífica resolución y su objetividad imposible. «La fotografía no necesita de ninguna atmósfera *kitsch* y por suerte deja este tipo de atmósferas para las paredes de buhardilla de los artesanos de lo cursi –y lo mismo puede decirse de esa fotografía sentimental erróneamente conocida como artística–», argumentó un crítico checo. «Pero hablemos del arte por un momento», propuso el poeta vanguardista Tristan Tzara. «Sí, del arte. Conozco un caballero que hace unos retratos fantásticos. Este caballero es una cámara»[48].

Estos fotógrafos modernos deseaban algo nuevo en la disciplina del retrato: no sólo una nueva manera de mirar sino también una visión que reflejase el nuevo mundo moderno que se estaba creando. Incluso el acérrimo pictorialista americano William Mortensen tuvo que admitir, en 1948, que «los pensamientos y las emociones no pueden fotogra-

fiarse, pese a las declaraciones de algunos retratistas de tendencias místicas. El hecho físico es en definitiva el único material pictórico»[47]. Lo primero que se descartó, según palabras de Karel Teige, una eminencia en este tema, fueron las viejas fotografías del siglo XIX, con «sus muecas afectadas, como si la persona retratada coqueteara con algún espectador desconocido; los retratos de los cantantes famosos, actores, actrices y honorables patricios –el rostro repugnante y alucinante de la gran y pequeña burguesía de la época–; y, en segundo lugar, la nueva y pretenciosa variedad del retrato de estudio, que representaba «la verdadera caída de la fotografía: la del retrato comercial y la denominada *fotografía artística*, un parásito de la pintura...»[48].

Los modernos lucharon duramente para conseguir, según palabras de su portavoz, László Moholy-Nagy, «una manera biológica de mirar al hombre, en la que cada poro, cada arruga y cada peca tiene su importancia», o lo que una voz crítica calificó como «su terrible exactitud en representar la geografía del rostro»[49]. No había lugar para el alma dentro de esta Nueva Visión, y, según se sugirió entonces, si alguien quería ver al hombre o la mujer «interiores», ¿por qué no utilizaban la recién desarrollada tecnología de los rayos X?

Aunque los partidarios de la Nueva Visión aportaron grandes avances estilísticos al cambiar el aspecto de las fotografías de un modo espectacular, la idea de que un buen retrato podía y debía revelar el carácter y el alma resultó ser notablemente difícil de erradicar de la imaginación popular durante todo el siglo. Pese a que todavía está presente en el siglo XXI, esta idea se halla hoy en decadencia. Sigue habiendo estudios, pero cada vez menos, ya que la gente corriente absorbe cada vez más sus funciones originarias. Cuanto más alejados están los estudios de las ciudades, más tienden a conservar la esencia del antiguo estilo pictorialista. Hoy en día, un turista occidental que viaje por los países del antiguo bloque soviético, por ejemplo, podrá hacerse un retrato que le haga preguntarse si no estará mirando atrás en el tiempo, a la cara de su padre. Pero, a excepción de estas fascinantes reliquias, las poses convencionales, la iluminación y las expresiones estereotipadas del retrato de estudio del siglo XX parece que están hoy en día pasadas de moda. Paradójicamente, la humilde instantánea del aficionado, con su indisciplinada exuberancia, es lo que ha triunfado. Los rostros captados en estos momentos de descuido les parecen mucho más reales que los más íntimos; y la acumulación de momentos de este tipo se contempla como una contribución mucho más profusa al retrato de una persona que lo que podría transmitir una única fotografía realizada en un estudio.

Por lo demás, ya se han acumulado demasiadas dudas sobre la facialidad. Fotos de pasaporte, de tarjetas de crédito, de identidad de todo tipo: nadie espera que estos simples documentos tengan mayor importancia que la de ayudarnos a efectuar cómodamente algún pago o a cruzar una frontera sin grandes molestias. Obviamente, nadie cree hoy en día que estas fotos transmitan parte alguna de nuestro ser interno. ¿Quién no ha hecho el payaso en un fotomatón, adoptando expresiones y comportamientos tales como los de la actriz seductora, el gorila mafioso o el simple memo? ¿Auténtico carácter, personalidad? Hemos visto en los periódicos demasiadas fotografías de hombres y mujeres bien vestidos y aparentemente, sensibles de los que luego oímos que acaban de salir a matar a todo el que se ha puesto por delante. Y al fin y al cabo, del cambio físico del rostro sólo nos separa una incisión, o un gen.

Las dulces mentiras del mundo de la publicidad también han contribuido a esta duda sobre la credibilidad de los retratos. Para cuando la mayoría de nosotros llegamos a la edad adulta ya hemos aprendido qué engañosos son en realidad los hermosos rostros que pueblan el paisaje mediático. Esta felicidad y este bienestar que tan a menudo nos brindaron de un modo tan convincente desde las vallas publicitarias y las pá

postFACTO

ginas de las revistas no han resultado ser más que una larga serie de alhajas y baratijas. Incluso los sujetos de estas fotografías no consiguen reconocerse a sí mismos. Carla Bruni, en su etapa de supermodelo de la década de 1990, observó lo siguiente mientras discutía su imagen de modelo de portada con la periodista Mary Blume: «Salgo en 250 portadas y no hay ninguna en la que me reconozca a mí misma». Mientras le mostraba un número de la revista *Elle*, le dijo a Blume: «No irás a decirme que ésta soy yo». A lo que Blume tuvo que contestar: «No»[54].

No es extraño, pues, que a los fotógrafos contemporáneos les asalten las dudas. «La mayoría de las fotografías con que nos encontramos hoy ya no son realmente auténticas», observa Thomas Ruff. «Tienen la autenticidad de una realidad manipulada y arreglada previamente»[55]. Qué otra opción puede haber más allá del nihilismo, enfrentados como estamos a las maquinaciones de los «creadores de imagen», como se evidencia en este informe de una estrella en proceso de formación: «El equipo trató el tema de crear la imagen de Cherie –qué tipo de imagen debía adoptar la modelo–... [El director artístico] dijo que mientras examinaba las imágenes de las estrellas *pop* actuales había advertido que existía un terreno intermedio entre Britney Spears y Shania Twain, un terreno que nadie estaba intentando ocupar... *Sin embargo, al intentar conseguir un equilibrio entre estos extremos se corría el riesgo de acabar sin nada en absoluto*» [las cursivas son del autor][56].

Nada en absoluto... una verdadera «pérdida del rostro» –para Cherie, y para nosotros...–. Andy Warhol dijo esto de una forma espléndida, sosteniendo el espejo frente a la sociedad moderna para que ésta pudiera estudiar sus propios reflejos, tan vacíos como rutilantes.

También ha habido una parte positiva en toda esta vacuidad, esta pérdida de la fe, esta pérdida del rostro. El cuestionamiento fundamental de las exageradas pretensiones del retrato en el siglo xx ha brindado a los fotógrafos la oportunidad de repensar el género en profundidad. Al final de una larga carrera de «fabricar rostros» para clientes que se identificaban plenamente con estas pretensiones, Richard Avedon llegó a la conclusión de que un retrato no era un hecho, sino tan sólo una opinión. «Dejad de pedirnos el ser interno, la esencia, el espíritu», dijo el artista. «La superficie es lo único que consigues captar»[57]. Alan Trachtenberg, al contemplar la fotografía de rostros de un modo más general, concordaba con Avedon al decir: «Hoy en día desconfiamos de las profundidades, de las interioridades, de las verdades ocultas. El significado reside en las superficies, que son los artefactos de una ocasión más que las verdades sobre las personas»[58].

La casa de la fisonomía debía haberse declarado en ruina desde hace mucho tiempo, por sus cimientos de muy mala calidad. Por fortuna, los fotógrafos del rostro realmente interesantes se han remontado en el tiempo unos pocos años y han estado trabajando intensamente en la construcción de nuevos emplazamientos. Éste es un momento emocionante, pero en vez de tratarse de una situación realmente nueva, se trata, en realidad, de un retorno a una época más mágica de la fotografía, a esas primeras décadas en las que la gente se maravillaba ante el reflejo de su rostro en el espejo cubierto de plata y en las que las pretensiones psicoanalíticas de la fotografía no dominaban todavía la escena. Los fotógrafos de este libro hacen frente a este nihilismo warholiano, se abren camino a través de él y contribuyen de mil maneras creativas distintas a devolver al espejo una parte de su antigua magia.

William A. Ewing



MIRAR HACIA ARRIBA
MIRAR HACIA ABAJO

1

MIRADAS


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

«Nuestro gusto actual ha virado una vez más hacia el dibujo y se ha alejado del carácter. Es posible que, en nuestras particulares décadas, la humanidad se haya vuelto ligeramente intolerable». Ben Maddow, 1977

Mirar hacia arriba... mirar hacia abajo. Con las fotografías, estas expresiones pueden entenderse, por supuesto, en su sentido literal: *esta persona está mirando hacia arriba* o *esta persona está mirando hacia abajo*. Pero en el lenguaje común en inglés es mucho más probable que estas expresiones se empleen en su sentido figurado. Los angloparlantes hacen frente, en el sentido de *mirar hacia arriba*, a las situaciones difíciles, y por otro lado se enfrentan, en el sentido de *mirar hacia abajo*, a los adversarios. Así pues, ¿qué ocurre cuando aplicamos estos conceptos a la fotografía?

Hay varias maneras diferentes de definir la primera de estas frases: mirar hacia arriba o hacer frente. Consideremos el retrato convencional. En la confrontación entre el fotógrafo y el sujeto, que siempre tiene algo de lucha de fuerzas, de quién puede decirse realmente que *hace frente*. ¿Del fotógrafo? ¿Del sujeto? ¿De ambos? Los fotógrafos de retrato profesionales saben por experiencia que la mayoría de sus modelos no están preparados para enfrentarse a la realidad de sus rasgos faciales: esa papada, esa nariz bulbosa, esos dientes torcidos, esos granos vergonzosos. Los clientes esperan salir del estudio con sus imperfecciones borradas como por arte de magia. Incluso la humilde fotografía de pasaporte, efectuada la mayoría de las veces por una máquina impersonal y destinada a ser ojeada por policías de aduanas aburridos, rara vez satisface las exageradas expectativas de su propietario. Los fotógrafos de estudio saben que la adulación es el nombre de este juego (al fin y al cabo, ¿quién es el que paga?), y que lo que no puede ocultarse al examen detenido del ojo de la cámara mediante la sombras o con una estudiada pose, siempre podrá rectificarse más tarde mediante unos (quizá muchos) juiciosos retoques; es decir, mediante la versión fotográfica de la cirugía estética. Así pues, si realmente hay algo a lo que enfrentarse, estos fotógrafos dirían que es a la vanidad universal de sus clientes.

Hoy en día, gran parte de la fotografía de retrato no se hace para un cliente único sino para el consumo público a gran escala. Los editores de las revistas más populares y sus clientes publicistas saben que los rostros que ellos quieren que admiremos, envidiemos y *aceptemos* tienen que realzarse porque de lo contrario no captarían nuestro interés. Parafraseando el antiguo proverbio militar, este tipo de retrato es demasiado importante para dejarlo en manos de los fotógrafos. No es de extrañar, por lo tanto, que para dar a los retratos el atractivo necesario se recluten tropas de profesionales del retoque. Si los fotógrafos profesionales no son capaces de hacer frente a este simple hecho, es evidente que sus carreras no durarán mucho.

Ahora bien, si los fotógrafos hacen retratos de otras personas para ellos mismos, es probable que estén pagando a sus modelos en vez de cobrar por su trabajo, y la adulación deja de ser una obligación. Pero ¿acaso significa eso que estos fotógrafos están preparados para hacer frente totalmente a la realidad que tienen delante de su objetivo? No necesariamente, a juzgar por el torrente de retratos manidos que se han realizado durante los últimos cien años. Pongamos por caso el de un fotógrafo que se dispone a retratar a un escritor famoso. Puede que tenga una visión idealizada del aspecto que tiene un escritor famoso y que, como consecuencia, suprima o atenúe rasgos o expresiones que no se adecuen a dicha imagen preconcebida. Los escritores serios, por ejemplo, a juzgar por la mayoría de los retratos, parece que no han aprendido a sonreír; los cantantes, por lo que parece, nunca abren los ojos ni retiran de su rostro la expresión de pena. Lo que a menudo pasa en fotografía artística por un retrato de gran sensibilidad es, en realidad, una imagen que se ajusta a los estereotipos más banales.

Tan sólo el fotógrafo realmente independiente tiene la libertad de poder hacer un estudio del rostro con verrugas y todas las demás imperfecciones, sin tener que preocuparse por si no le gusta al modelo o a quienes vayan a

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR FUNDADA EN 1826 QUITO

mirar la copia impresa definitiva. Afortunadamente, como bien se evidencia en la selección de fotos de este capítulo, hay un buen número de fotógrafos que están dispuestos a otorgar al rostro una nueva vitalidad.

Ahora bien, aunque tengamos fotógrafos atrevidos, ¿estamos nosotros, los espectadores, dispuestos a aceptar lo que los retratos nos presentan, especialmente si estos rostros no se adecuan a las convenciones establecidas? ¿Qué sucede cuando en un rostro ha hecho estragos la enfermedad o cuando una cara está horriblemente herida o, simplemente, decrépita por la edad? ¿O cuando un fotógrafo forense despoja literalmente un rostro de sus amarraderos? ¿O cuando las ansiedades grabadas en los rostros son dolorosas de contemplar? ¿O bien cuando un escritor famoso tiene menos apariencia de sabio que un conejo asustado? Aunque los fotógrafos puedan hacer frente a las verdades desagradables, ¿tenemos nosotros la valentía de hacerlo? Si de lo que se trata es de que los rostros fotografiados tengan fuerza, está claro que el arreglo más plenamente satisfactorio es el que permite a las tres partes del acuerdo —el fotógrafo, el modelo y el espectador— hacer frente de forma conjunta.

Enfrentarse, en el sentido de mirar hacia abajo, tiene unas connotaciones bien distintas. Nos enfrentamos a la oposición y, a menudo, confiamos en la fuerza de la voluntad y en la rectitud para triunfar sobre la fuerza bruta. El retrato fotográfico tiene una sintaxis y una gramática propias, y también en este caso, podemos preguntarnos: ¿quién es, precisamente, el que se enfrenta a algo en este sentido de mirar hacia abajo? ¿El fotógrafo, el modelo o ambas partes? ¿Y cómo se lleva a cabo exactamente este enfrentamiento?

El poder no siempre está en las manos del fotógrafo, por mucho que la cámara indudablemente lo esté. Cuando dos seres humanos se enfrentan uno a otro siempre tienen que hacer algunas concesiones mutuas de tipo psicológico. A veces, este intercambio adopta la forma de una confrontación, como en algunos deportes en los que ambos equipos están muy equilibrados. Otras veces, el fotógrafo intenta dominar el intercambio, ya que lo que él quiere es que la gente admire su retrato y no al hombre o a las mujeres reales retratados. En otras ocasiones, es el sujeto quien intenta imponerse: ojos cerrados, gira el rostro en el último segundo, mirada fiera, bajando la mirada en vez de mirar de frente al objetivo. Cuanta más experiencia tenga el modelo, más capaz será de visualizar la imagen resultante y de fijar sus expresiones. Pero una vez más, los fotógrafos con experiencia saben cómo reconducir estos comportamientos para lograr sus propios fines.

Durante años, los fotógrafos de estudio eran los que detentaban el poder, ya que el equipo y el ambiente tenían un cierto efecto intimidador en sus clientes. Actualmente, en cambio, es más probable que los retratos se hagan en un territorio neutro. Algunos fotógrafos instalan sus cámaras en ambientes inusuales —una calle muy concurrida, un supermercado, un vestuario—, con la esperanza de que el instante de trastorno psicológico les conferirá cierta ventaja. Otros fotógrafos allanan a propósito el campo de juego e incluso pasan la cámara a sus modelos y se someten a la incómoda operación. Y otros incluso hacen frente a su propio objetivo y escudriñan dentro de él, como si fuera un espejo de sus propias dudas y tormentos; y también fuera de él, como si fuera una ventana abierta al mundo, encontrándose de frente con nuestra mirada y retándonos a armarnos de valor para afrontar nuestras propias inseguridades.

«Un retrato fotográfico es una imagen de alguien que sabe que le están fotografiando».
Richard Avedon, 1993

¡Mirar hacia arriba

El hombre de principios del siglo XXI vive en una época convulsa. Abundan los miedos y los terrores; y las amenazas a la humanidad y al planeta Tierra parecen tener una mayor magnitud.

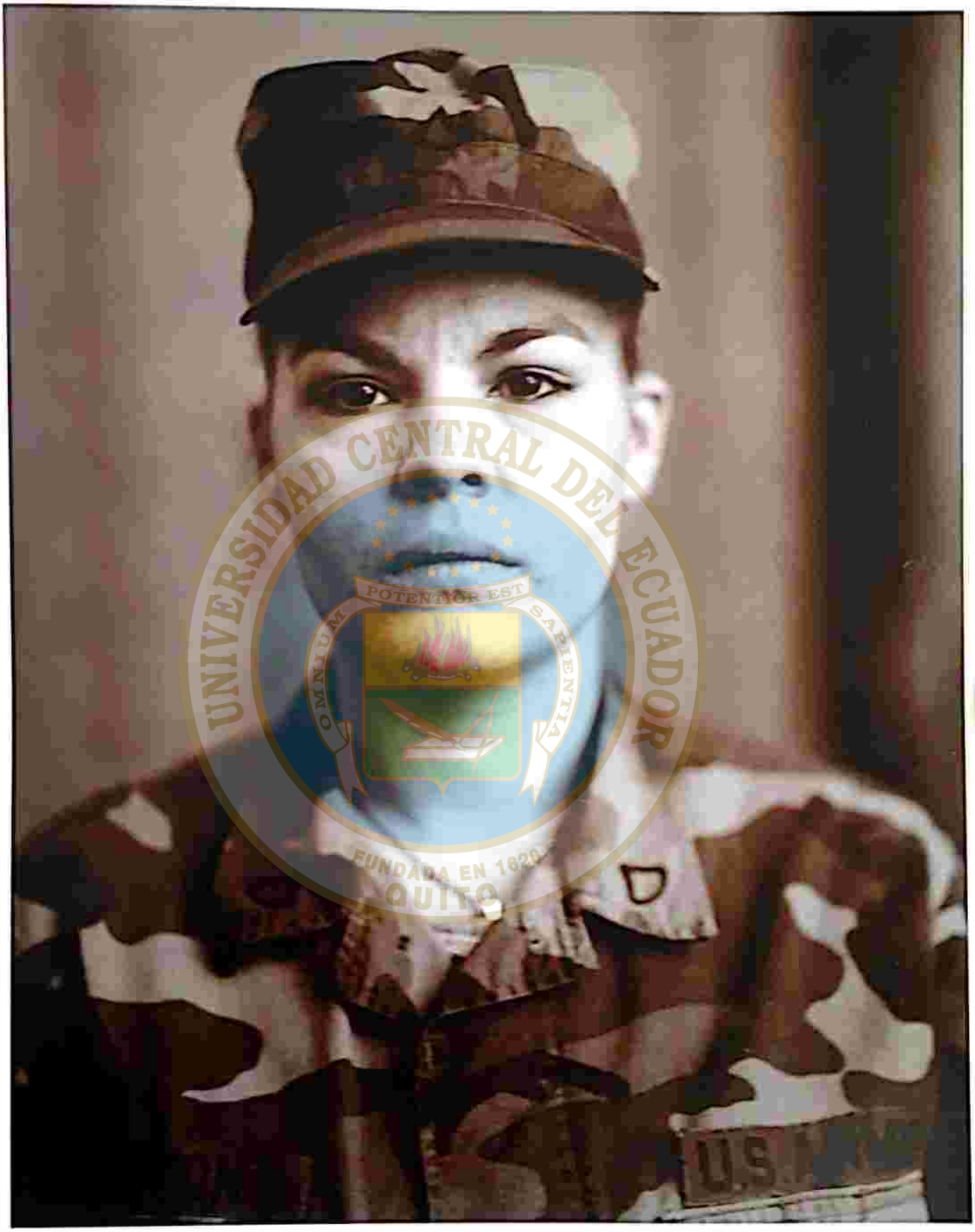
El retrato de la soldado María León realizado por Judith Joy Ross sugiere que nuestros jóvenes soldados, ya sean mujeres u hombres, sienten lo mismo que nosotros frente al mundo. Aquí no hay grandilocuencia, ni desafío heroico, ni certezas imperiales. La soldado hace frente a un futuro incierto, lo sabe y lo comparte con nosotros, aunque es debatible si lo hace a sabiendas o si ha sido captada en un momento de descuido –debatible sólo hasta que recordamos que retratar a la gente precisamente en estos momentos es una de las habilidades de Ross–.

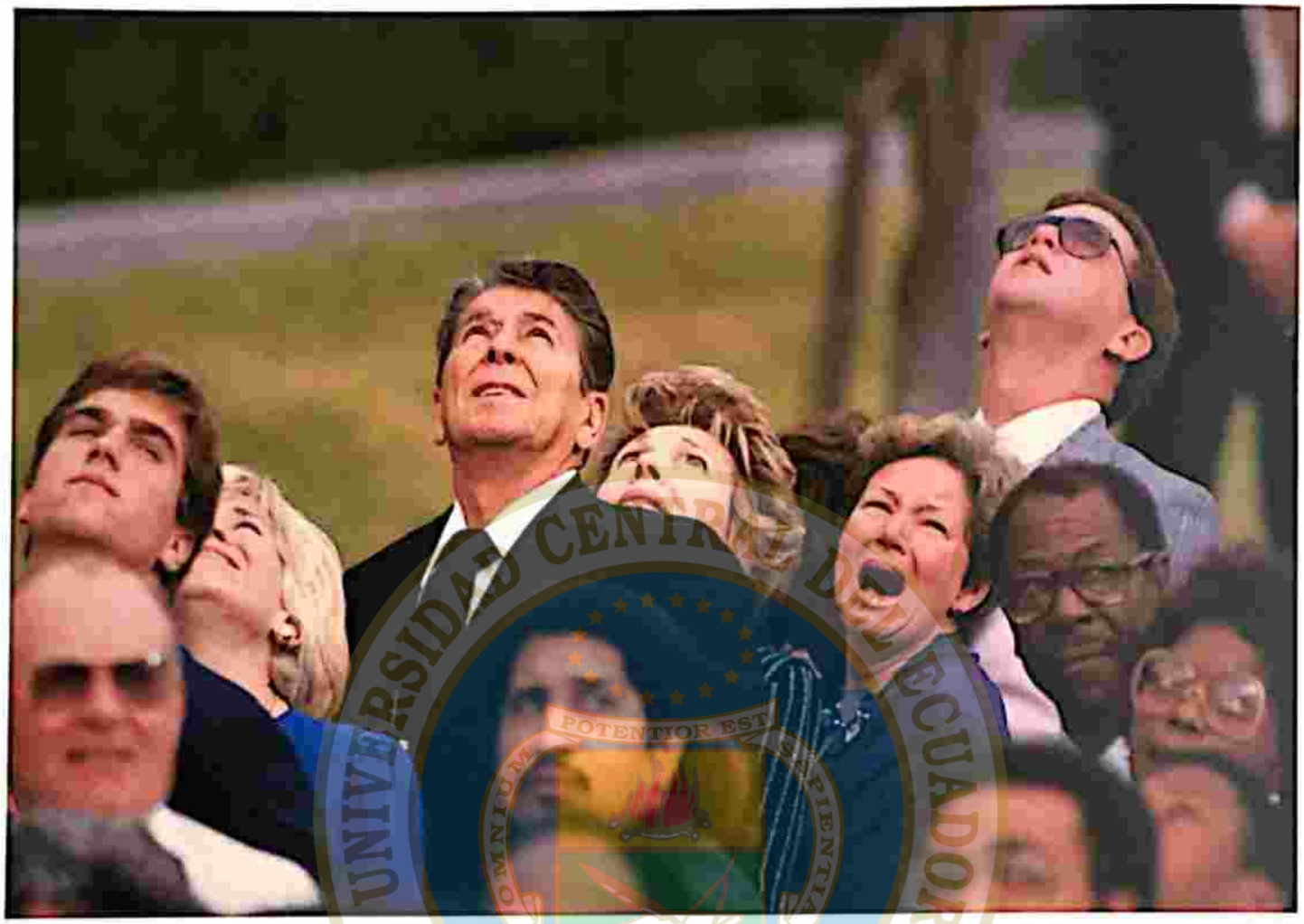
Los observadores de la página siguiente (a la izquierda), con la cara estirada hacia el cielo, parecen estar asimilando algún acontecimiento celestial que se extiende por encima de su cabeza. Pero, para una de las personas presentes –el fotógrafo, Frank Fournier– el acontecimiento real es lo que se revela en los rostros de la tribuna. ¡Y qué conjunto de expresiones faciales más dispares capta el fotógrafo! Pero tan sólo un rostro registra plenamente el horror del momento: el de la mujer del comandante de la lanzadera espacial. Por un instante, su rostro adopta la forma exacta de la máscara de la tragedia de la Grecia Antigua, como corresponde a su pérdida de un Ícaro moderno.

«La adulación es perniciosa. Va en contra de la veracidad». The Photographic News Londres, 1870

Judith Joy Ross *P.F.C. María I. León, Reserva del Ejército de EE. UU., En Alerta Roja, Guerra del Golfo 1990*

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR ESTO
FUNDADA EN 1826
QUITO


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Frank Fournier *El presidente Ronald Reagan y su mujer Nancy Reagan junto a la Sra. Scobee (mujer de Francis Scobee, comandante de la lanzadera espacial Challenger, que explotó 73 segundos después del lanzamiento) y el Sr. McNair (padre de Ronald McNair, especialista de la misión). Memorial del desastre del Challenger. Houston, Texas, EE. UU. 31 de enero de 1986*

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Kevin Bubriski *Retrato #21 World Trade Center, Nueva York 27 de septiembre de 2001*
Kevin Bubriski *Retrato #22 World Trade Center, Nueva York 27 de septiembre de 2001*

Una pareja se esfuerza por aceptar el horror del 11 de septiembre. En la imagen de la izquierda, el hombre es la persona fuerte y, en la de la derecha, la mujer se repone mientras que su compañero deja caer su máscara estoica. Qué diferencia supone una fracción de segundo. ¿Cómo podemos esperar que una sola imagen nos diga todo lo que puede decirse sobre ese líquido campo emocional que es el rostro humano?

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIORES SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



«La tecnología que sacó al hombre de su entorno y también de su cuerpo, permitiéndole entrar y salir del limbo a voluntad, se ha convertido en algo tan informal, tan inherente al entorno, que hoy en día hacemos este viaje de una forma tan automática como quienes viajan diariamente para ir al trabajo, con ojos que no ven y desaparecido el misterio de la autoconfrontación y del autodescubrimiento». Edmund Snow carpenter, 1972

Robert Walker *Times Square, Nueva York* 2002

Anegado por vallas publicitarias gigantes que muestran las caras excesivamente familiares que se transmiten día y noche en las casas estadounidenses, un grupo de turistas pasa rápidamente en autobús por el deslumbrante emporio electrónico denominado *Times Square*. Los insignificantes rostros de la gente *real* de esta mascarada quedan apretujados en una estrecha franja (el techo del autobús), incapaces de competir en la carrera por el atractivo físico con el panorama de caras de enorme *glamour* que los ciñen desde arriba y desde abajo. ¡Qué extraños aparecen ante nuestros ojos estos rostros reales, acostumbrados como estamos ya al nuevo estándar facial! ¡Nuevo! ¡Mejorado! ¡Homogeneizado!



Entretanto, una urbanita solitaria, un pequeño ángel caído, sale por un instante a la luz emitida por una lámpara estroboscópica oculta mientras sortea los oscuros desfiladeros de la ciudad. Al mismo tiempo que el fotógrafo aprieta el obturador a unos seis metros de distancia, su presa se convierte en la estrella cinematográfica de un triste relato urbano de aislamiento y anomia.

Philip-Lorca diCorcia *Cabeza #8* 2000

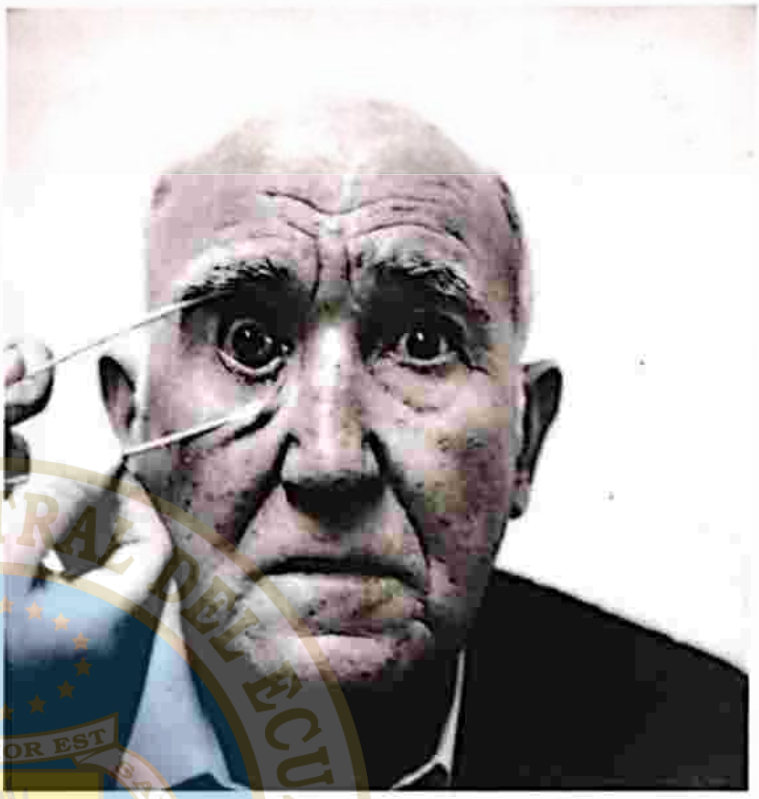
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO



Yves Leresche *Migros Métropole, Renens, de la serie «Vaudois»* 2003
René Zurcher *Retratoofiatmico, Lausana, Suiza* 1990-1991

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1920
QUITO

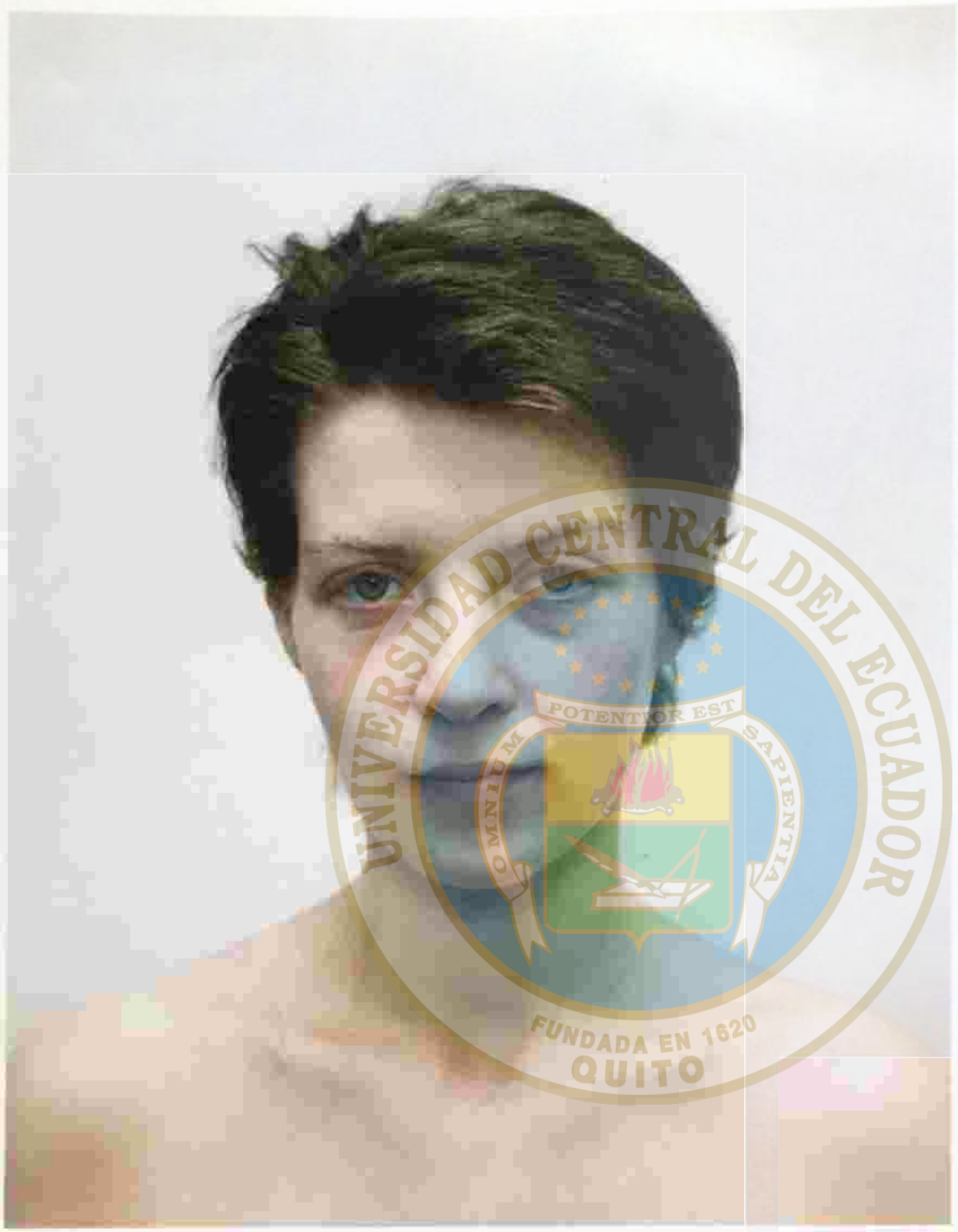
«Únicamente cuando el fotógrafo muestra que en seguida sabe qué hay que hacer con las circunstancias que le rodean, el [cliente] empieza a sentir esa seguridad que le permite confiar plenamente en el esfuerzo del fotógrafo y plegarse a sus deseos». The Photographic News, Londres, 1870



¿Quién se iba a imaginar que tendría que hacer frente a un fotógrafo en un supermercado? Y más aún, ¿a un fotógrafo que solicita un retrato? Uno deja su imagen pública en la puerta de un lugar así, para recogerla de nuevo al salir. Pero es precisamente con esta incomodidad con la que contaba Yves Leresche. Al conceder a sus sujetos apenas un instante para recobrar su compostura, los capta en un estado inestable y revelador, en algún lugar intermedio entre su imagen pública y su vida privada.

¿Puede un retrato ser realmente un retrato si el sujeto no lo define como tal? Los sujetos de Zurcher eran sin duda conscientes de la cámara, pero su retrato estaba destinado a figurar en documentación específicamente médica. Debido a ello, revelan mucho más de sus sufrimientos de lo que hubiera permitido revelar la máscara de un retrato convencional.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO



Una joven madre fotografiada por Rineke Dijkstra, tres semanas antes y seis meses después de dar a luz. El cambio en su rostro es sutil aunque se percibe de inmediato. La tía de más edad parece más joven, ya que la experiencia de la maternidad la ha rejuvenecido, pasando de una expresión exhausta y con los ojos vacíos a una mirada de profunda satisfacción. El tranquilo fondo

Rineke Dijkstra *Tía, Ámsterdam 23 de junio de 1994*

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

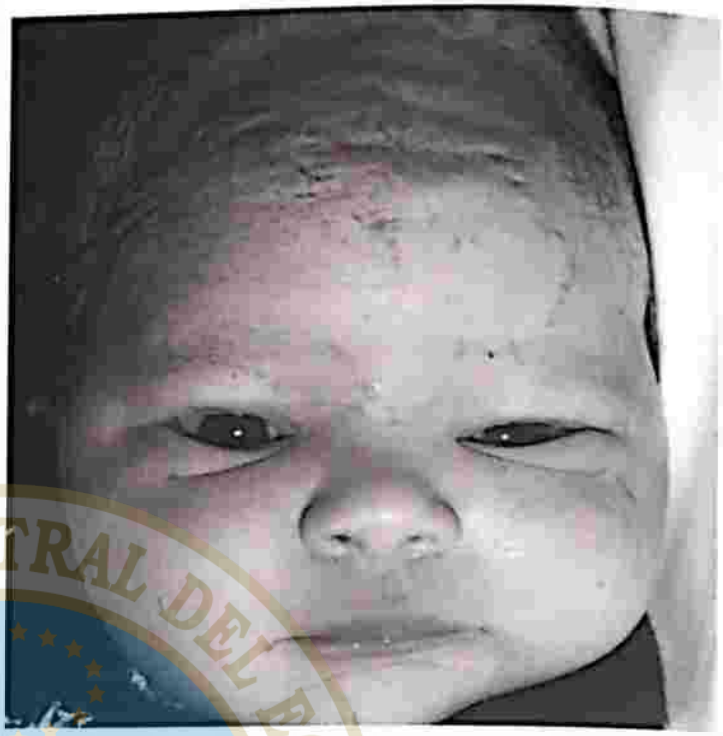


blanco nos permite concentrarnos en la modelo. Percibimos su desnudez, lo que implica una relación privilegiada con el fotógrafo basada en la confianza: esta intimidad, a su vez, hace que también nos sintamos privilegiados. El doble retrato es más veraz en tanto que nos recuerda la limitación básica de la fotografía fija: la tiranía del instante.

Rineke Dijkstra Tía Amsterdam, 16 de noviembre de 1994

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO







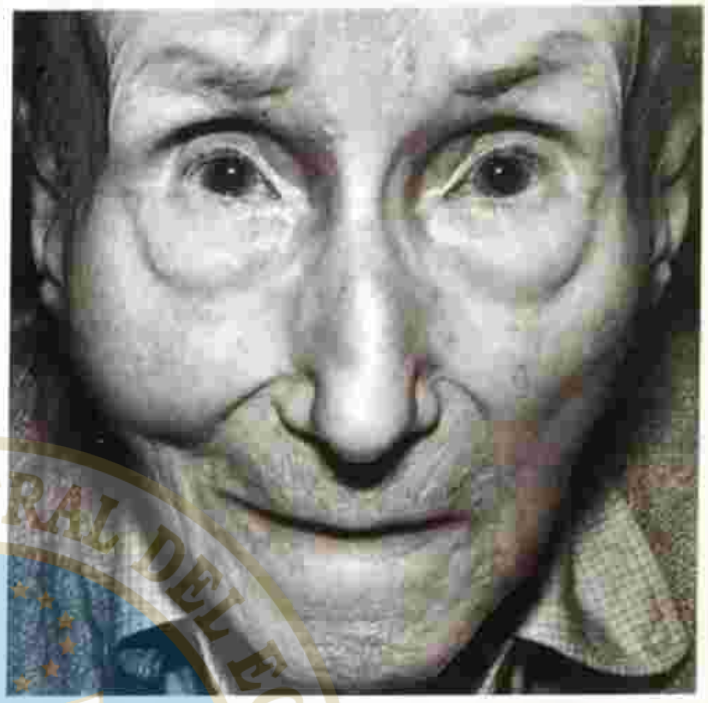
Philippe Bazin De la serie «Nés», 1998-1999

Los bebés de esta página acaban de llegar al planeta Tierra, todos ellos con su individualidad y llevando todavía las huellas de su pasaje turbulento. Podemos distinguir en sus rostros de recién nacidos las expresiones universales de aflicción, curiosidad ajerta p felicidad somnolienta. Con una candidez absoluta frente a la cámara, los niños dejan que su rostro haga todo lo que le venga en gana.

¿Pero qué pasa con los ancianos de la página siguiente? Con sus miradas perdidas aunque penetrantes y sus expresiones en última instancia enigmáticas -igualmente curiosas y no más próximas a la solución del gran misterio del porqué- manifiestan una tenacidad tan poderosa como la de los bebés, aunque sus expresiones son adustas, ya que su viaje terrenal se acaba. Uno tiene la sensación de que, captados en su somnolencia, ellos tampoco tienen otra elección que dejar que sus rasgos faciales deriven hacia donde mejor les plazca.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO





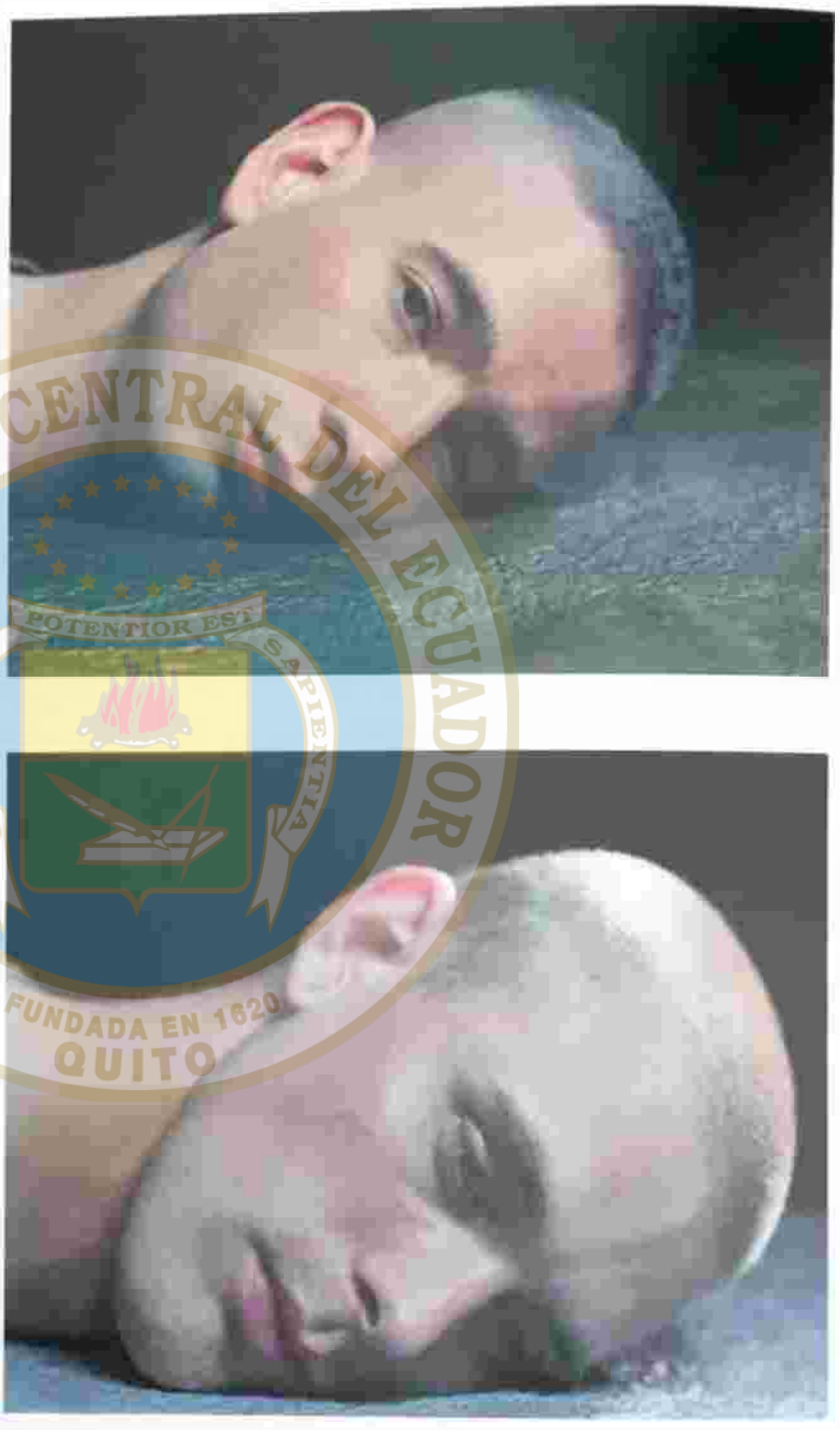
«A todos estos retratos se les ha otorgado una sinceridad libre de adulación que hace aparecer el rostro humano como algo en absoluto divino». The Photographic News, 1870



Philippe Bazin De la serie «Carne y memoria», 1985-1986

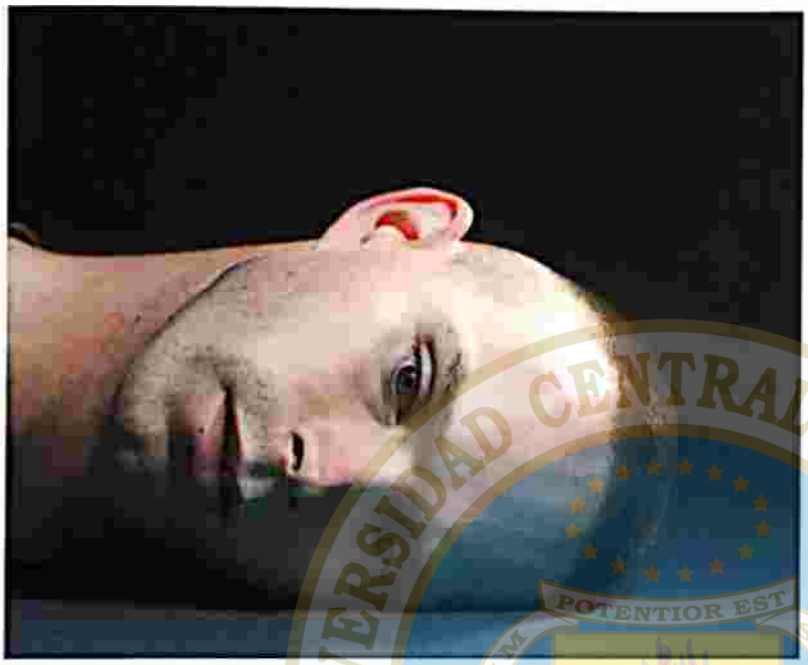
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

«Siempre que miro tu pequeña fotografía me quedo estupefacto por la fuerza que nos mantiene unidos. Detrás de todo lo que puede contemplarse, detrás del preciado rostro (...) actúan fuerzas que me son tan cercanas y queridas y que me resultan tan indispensables; todo lo cual es un verdadero misterio en el que las diminutas criaturas que somos deben desplomarse en absoluta sumisión...».
Franz Kafka, 1912



(Desde superior izquierda, en el sentido de las agujas del reloj)
Suzanne Opton *Soldado: Conklin* 2005; *Soldado: Claxton* 2004; *Soldado: Jefferson* 2005; *Soldado: Birkholz* 2004

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO





Estos soldados estadounidenses se ofrecieron para posar ante la cámara; pero si Suzanne Opton les hubiera hecho posar erguidos, a la manera convencional, los soldados habrían puesto en juego sus defensas psicológicas. Al colocarlos de este modo, la fotógrafa ha conseguido desarmarlos. De repente, estos hombresjóvenes entrenados para matar parecen desgarradoramente vulnerables e indefensos... auténticos corderos de sacrificio.

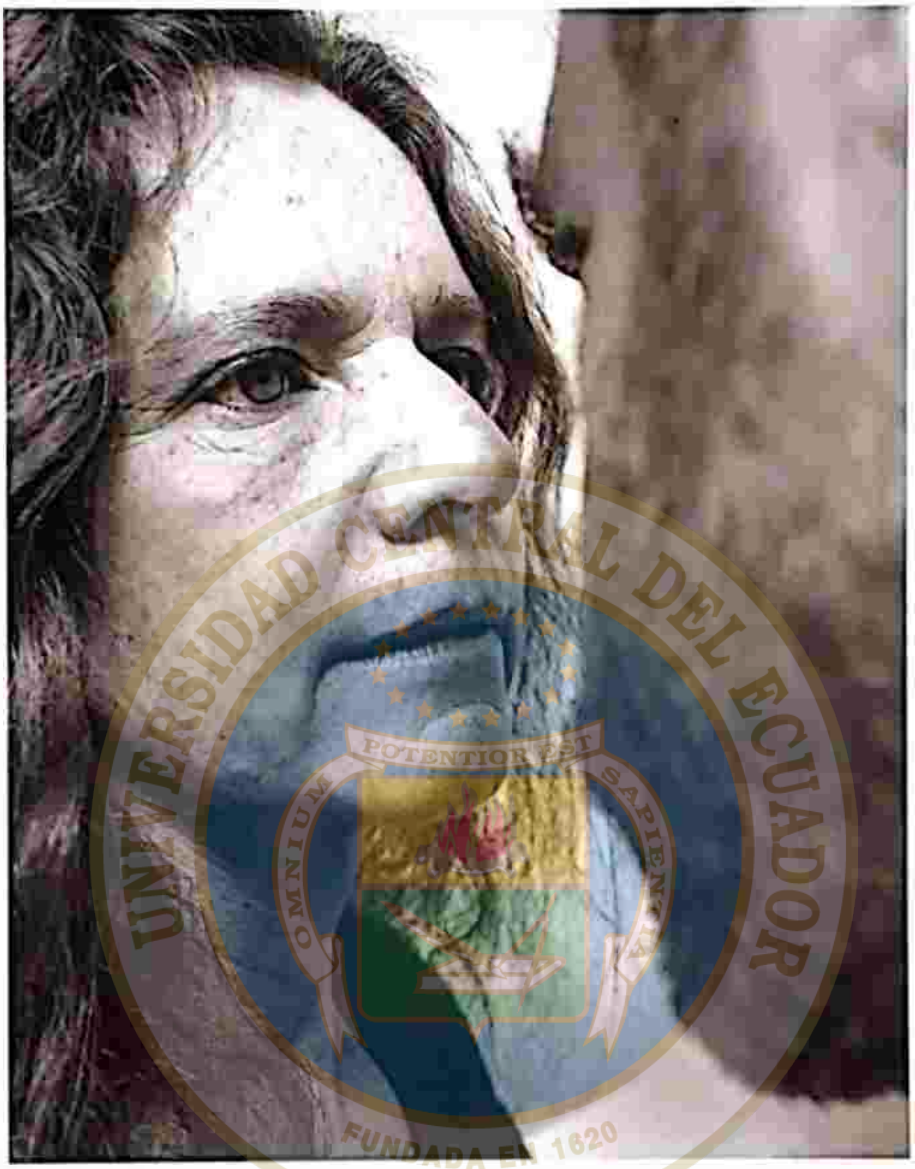
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Adriënne M. Norman *Naomi Oron*, de la serie «Retratos de piel» 2000-2002

Adriënne M. Norman convence a sus sujetos -todos los cuales padecen graves afecciones en la piel- para que salgan de las sombras en las que suelen replegarse. Si nos encontráramos frente a frente con esta joven mujer, es probable que sintiéramos el impulso de apartar los ojos, pero el espejo de sentido único del fotógrafo nos autoriza a mirarla detenidamente. Y mientras examinamos su cara, una extraña belleza se torna manifiesta: la joven no es tanto una persona disminuida como simplemente una persona con marcas enigmáticas. La fotografía, que a menudo se ha criticado por ser una gran invasora de la privacidad humana, nos permite romper barreras.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Nicholas Nixon *Bebe y yo, Lexington* 1997

Los miembros de esta pareja —uno de los cuales es el fotógrafo— se miran a los ojos y también miran más allá y ven una vida de experiencias compartidas: alegrías, pruebas, tribulaciones. Lejos están ya los días de las máscaras y de la seducción; por delante se extiende el lento declive. Pese a la invitación que nos hace Nicholas Nixon a compartir este momento, ¿no nos sentimos acaso nosotros, los espectadores, un poco desconcertados por nuestra proximidad? Tres son multitud...

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO
FACULTAD DE ARTES
SIB-UCE



«Sueño con un espejo. Me veo a mí mismo con una máscara o veo en el espejo a alguien que soy yo pero a quien no reconozco como a mí mismo». Jorge Luis Borges, 1985

Andrée Chaluleau De la serie «L'envers du miroir» («El reverso del espejo») 1999

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
QUITO



Al mirarse en el espejo de la fotografía, Andrée Chaluleau hace un balance de sus miles de imágenes, cada una de las cuales es tan real y válida como la siguiente: «Soy yo misma y también soy otra, yo misma y mi hermana, yo misma hace diez años, yo misma de aquí a veinte años, yo misma cansada, yo misma deprimida; día tras día, las emociones y ansiedades van modelando mi rostro...». Esta singular multitud le permite a la fotógrafa por una parte ser y convertirse en una especie de familia dentro de ella misma, un ser compuesto, y por otra parte situarse fuera de sí misma, como una forastera, y preguntarse: «¿Pero quién es exactamente esta/esa mujer?».

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Lee Friedlander *Oaxaca, México* 1995
Lee Friedlander *Parqueestatal Anza-Borrego, California* 1997

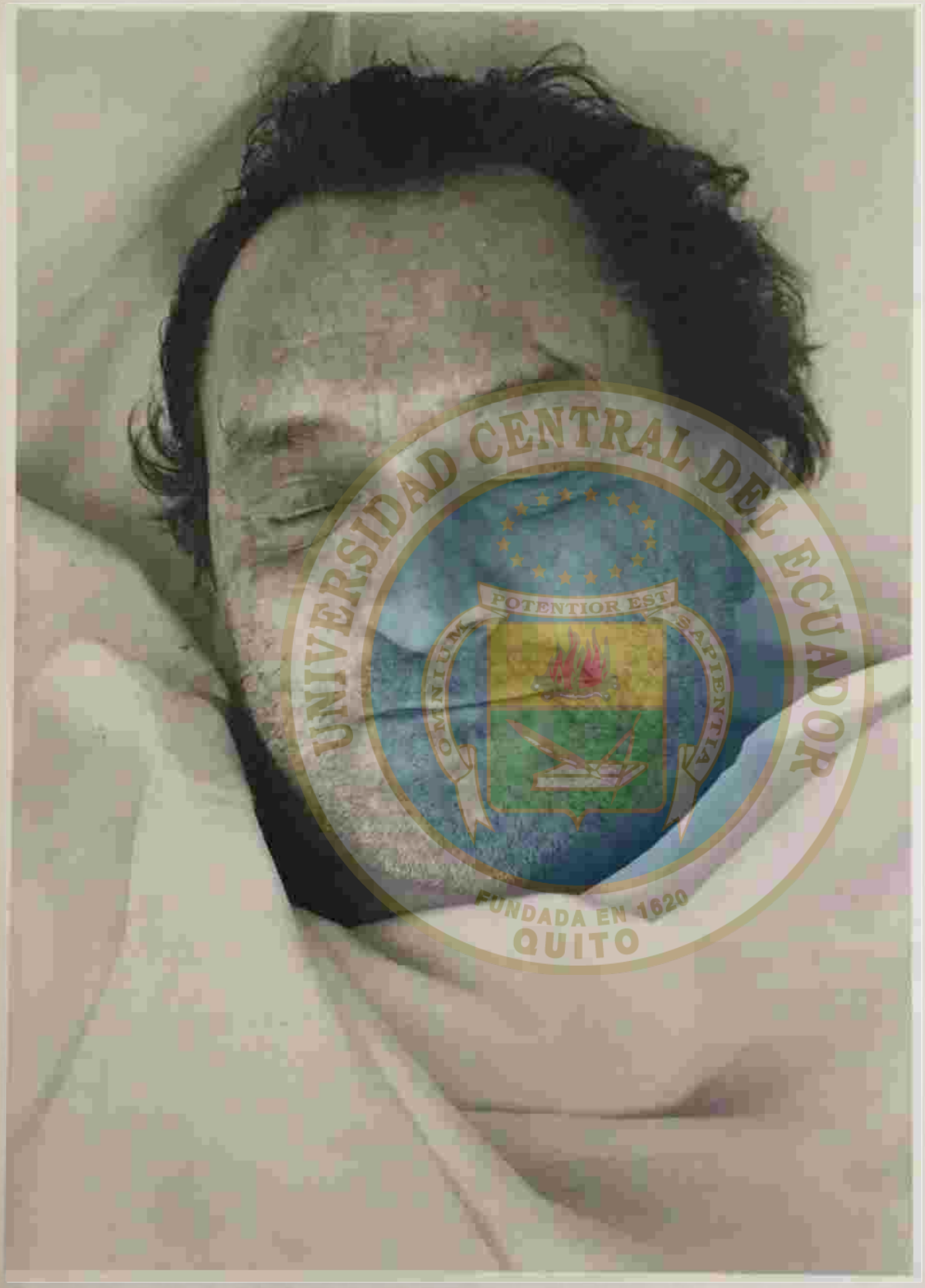
Los autorretratos de los fotógrafos suelen ser arrogantes; representaciones de artistas pagados de sí mismos y clarividentes; a menudo, unidos a la perfección con su ojo mecánico. Raro es, en efecto, el autorretrato en el que el fotógrafo admite el declive de sus facultades con la edad o deja al desnudo su hastío del mundo. Sin embargo, aquí, Lee Friedlander afronta su inminente deceso, como un alma sin fuerzas resignada a disolverse lentamente dentro de la naturaleza.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO



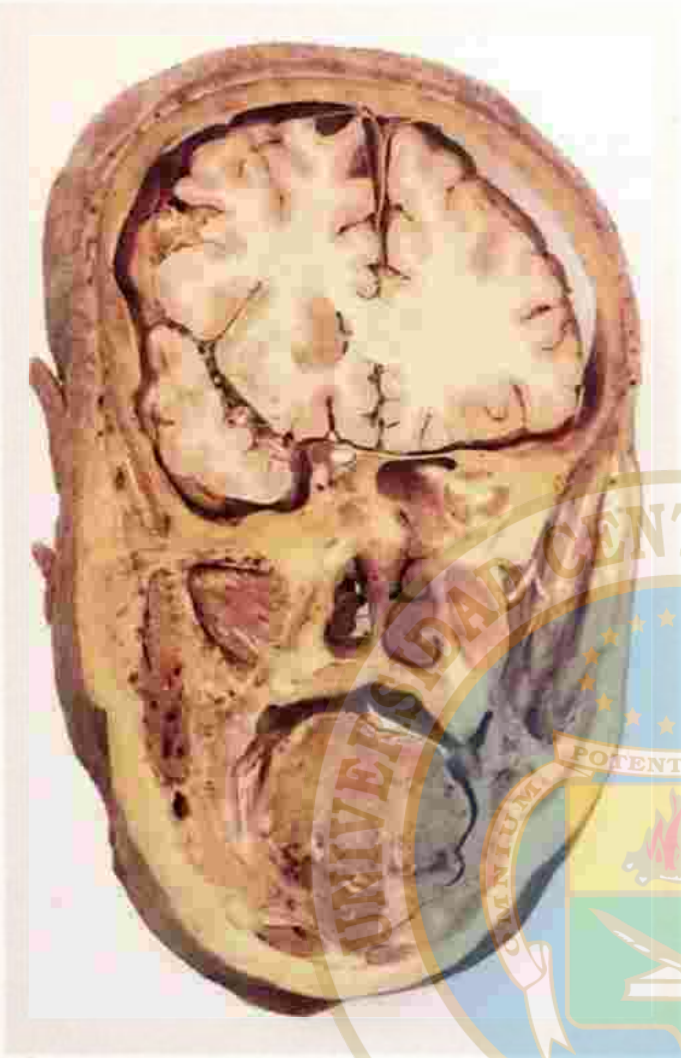
«El hombre no puede soportar su propio retrato. La imagen de sus límites y de su propia determinación le exaspera, le vuelve loco».
PaulValéry

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR SOL CAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Rudolf Schäfer *Sin título*, de la serie «Rostros muertos» 1986
Ralph T. Hutchings *Sección coronal de la cabeza* 1996

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



«La mujer se incorporó, aterrada, salió de sí misma con demasiada rapidez, con demasiada violencia, de modo que su rostro se quedó entre sus dos manos. Podía verlo yaciendo allí: su forma hueca. Me costó un esfuerzo indescriptible permanecer con esas dos manos, no mirar lo que había sido arrancado de ellas. Me estremecí al ver una cara desde el interior pero me espantaba mucho más esa cabeza despellejada, a la espera, sin rostro». Rainer Maria Rilke, 1910

Así como los fotógrafos del siglo xix representaban con frecuencia la muerte, los profesionales del siglo xx solían rehuir este tema (excepto en sus formas violentas, donde produjeron un exceso de imágenes macabras). La satisfacción que observamos en el rostro del sujeto fotografiado en la morgue, por Rudolf Schäfer, es tal que nos resistimos a creer que ha dejado nuestro mundo –en realidad, pareciera como si la vida al otro lado del río Estigia deparara un sinnúmero de placeres–. La sensación de que se trata de una persona meramente dormida se ve realzada por las cómodas y arrugadas sábanas. ¿Interpretaríamos el rostro de este modo si el sujeto se hubiera representado yaciendo en un ataúd?

El fotógrafo médico Ralph T. Hutching interpreta de una forma literal la expresión *slice of life*, que en español significa «rebanada de la vida». Éste es el aspecto que cada uno de nosotros tenemos por dentro, a unos pocos milímetros por debajo de la cara. Esta fotografía no anima a las reflexiones sobre los rasgos del carácter y sobre el ser interno. Pero, poco a poco, la ciencia ha ido desentrañando los misterios que plantea el rostro. Y sin la existencia de los avances de la fotografía médica –un instrumento vital para los profesionales de la cirugía–, la promesa de los transplantes faciales sería todavía una mera fantasía de la ciencia ficción en vez de una alternativa realmente válida (aunque polémica).

UNIVERSIDAD CENTRAL POTENTIOR EST FUNDADA EN 1620 QUITO

¡¡Mirar hacia abajo

En este sorprendente retrato de Désirée Dolron -inspirado en el *Retrato de una joven* de Petrus Christus y que recuerda a artistas tan diferentes como los flamencos primitivos, Rembrandt y maestros italianos como Bronzino- una chica gira parcialmente su rostro hacia nosotros, con una mirada que podría matar. ¿Es una persona real, una muñeca de porcelana o una mera imagen -alguna nueva especie de avatar electrónico-? La belleza de la cara es impresionante, hiperrealista en vez de surrealista, pero la fría mirada, finalmente, nos convence de que es en efecto humana, aunque altiva y obstinada. Sólo está dispuesta a compartir con nosotros el instante, pero no sus sentimientos. De hecho, esa sensación que ni siquiera los rayos X lograrían atravesar su duro caparazón de cerámica.

«En el rostro humano hay una infinidad de recodos, de curvas y de vías de escape». Georges Bataille 1944

Désirée Dolron *Interiors II* 2001

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIÓN SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



(De izquierda a derecha) **Pierre Fantys**
Máscara III, Máscara IV, Máscara V, Máscara II 1999

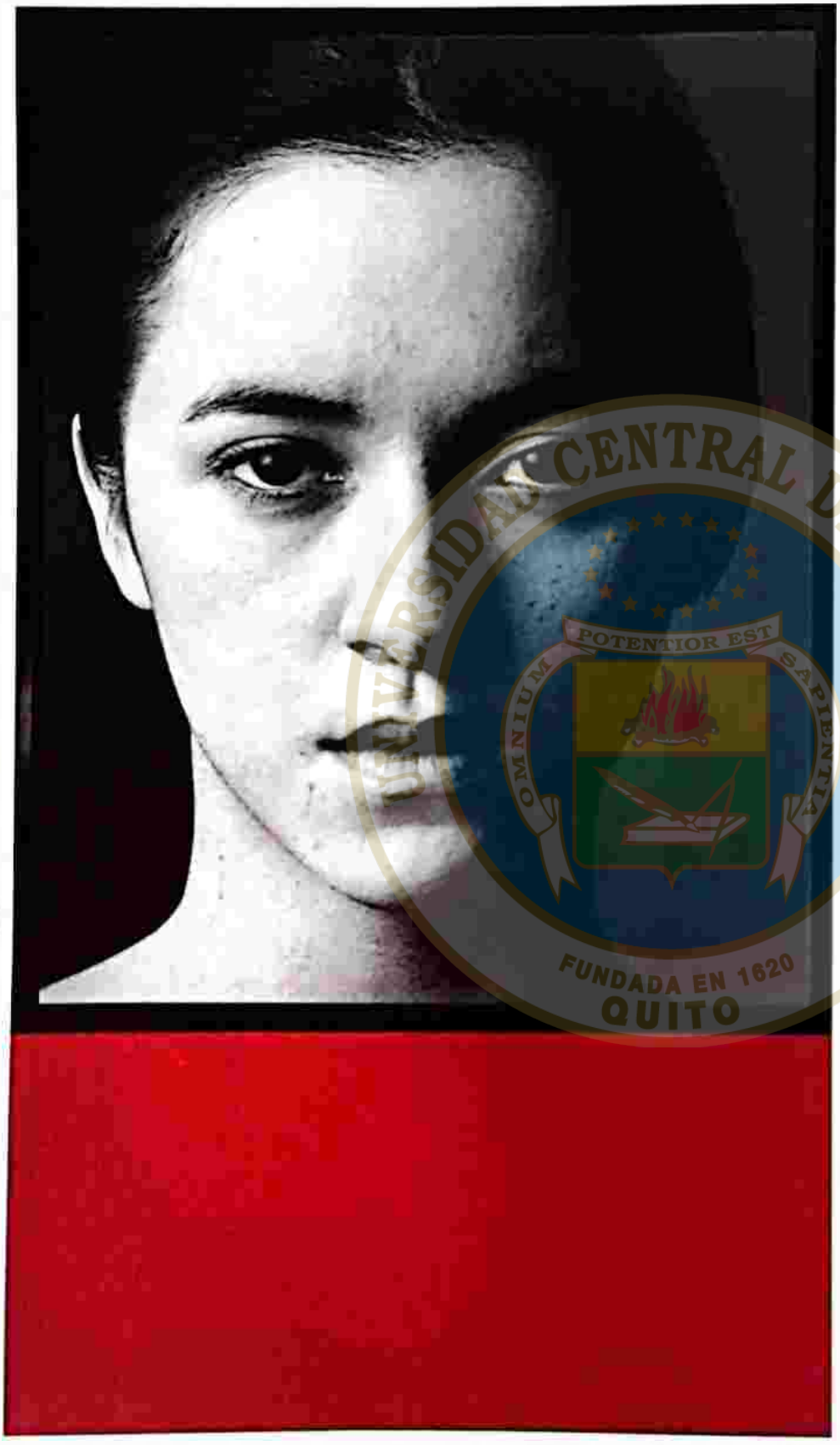
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO





UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

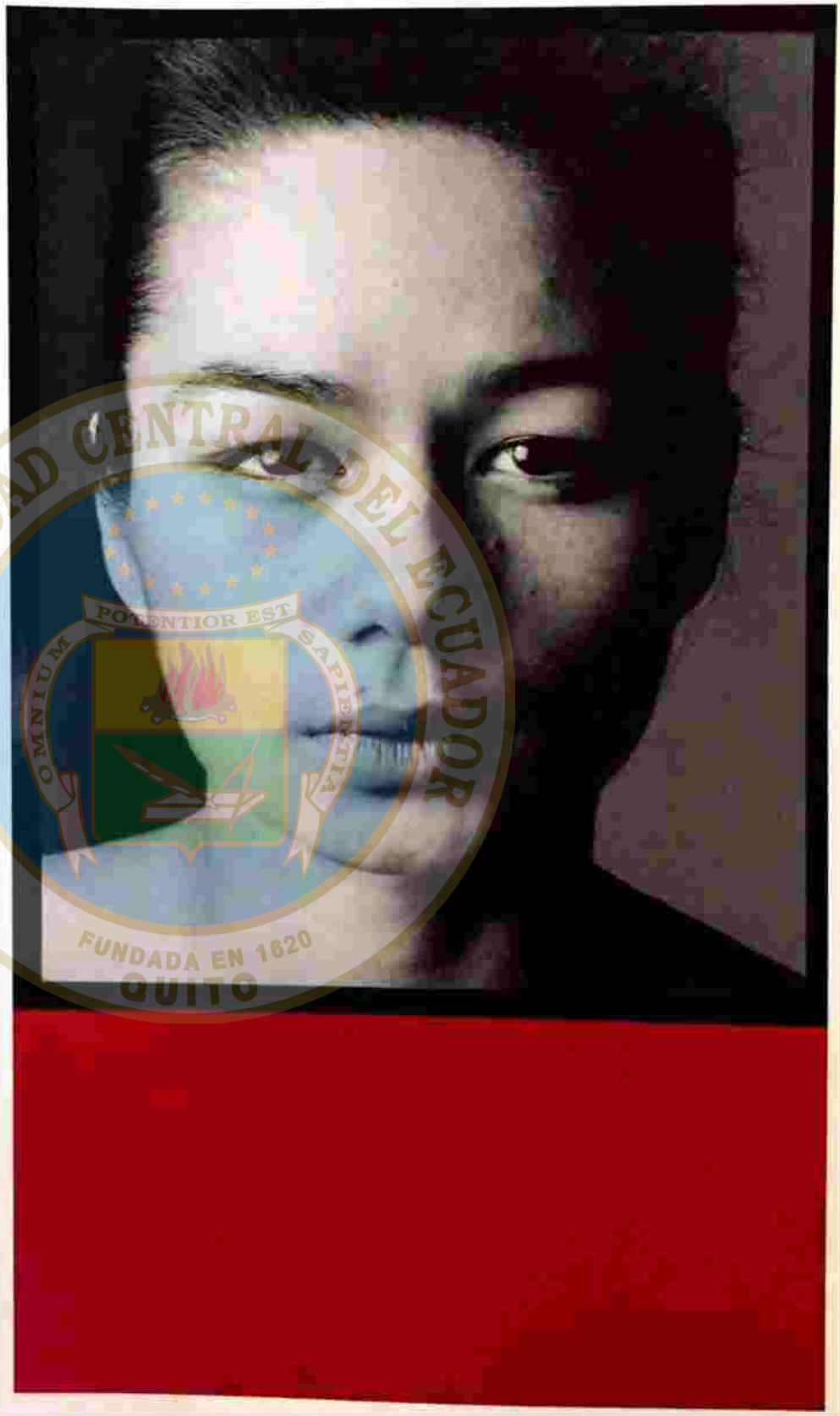
Guardametas de hockey sobre hielo fotografiados en su propio terreno momentos antes de un partido. Si hubiesen visitado el estudio, el fotógrafo habría tenido la ventaja psicológica. Pero Pierre Fantys convino en allanar el campo de juego y convertir así la sesión fotográfica en una lucha de fuerzas. El deporte es guerra, una guerra sublimada, y aunque la máscara está ahí sobre todo para proteger el rostro, los guardametas también usan plenamente su potencial decorativo para intimidar a los jugadores ofensivos. Formas meltadas, colores muy brillantes: máscaras neotribales para distraer a los guerreros enemigos.



Marie-Jo Lafontaine *Savoir, retenir et fixer ce qui est sublime #10* 1989

«Una vez que me siento observado por el objetivo todo cambia: me constituyo a mí mismo mientras poso, me fabrico deforma instantánea otro cuerpo para mí mismo, me transformo yomismode antemano en una imagen». Roland Barthes 1981

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Tenemos la sensación de que las mujeres de fuerte personalidad de estas páginas están presentes por voluntad propia; y nos enteramos de que en efecto es así. Han respondido a un anuncio puesto por la fotógrafa Marie-Jo Lafontaine, que solicitaba mujeres que sintieran que sus orígenes raciales mixtos resultaban tan evidentes como para presentarse y que les hicieran su retrato. Lafontaine les permite hábilmente que llenen el marco; una metáfora de su evidente orgullo y de su confianza en sí mismas. Al poner las monumentales cabezas sobre pedestales del color que evoca la sangre, con cada una de sus connotaciones ancestrales, tanto las negativas como las positivas), se confiere a estas mujeres un sentido de nobleza.

Marie-Jo Lafontaine *Savoir, retenir et finir ce qui est sublime* 89 1989

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

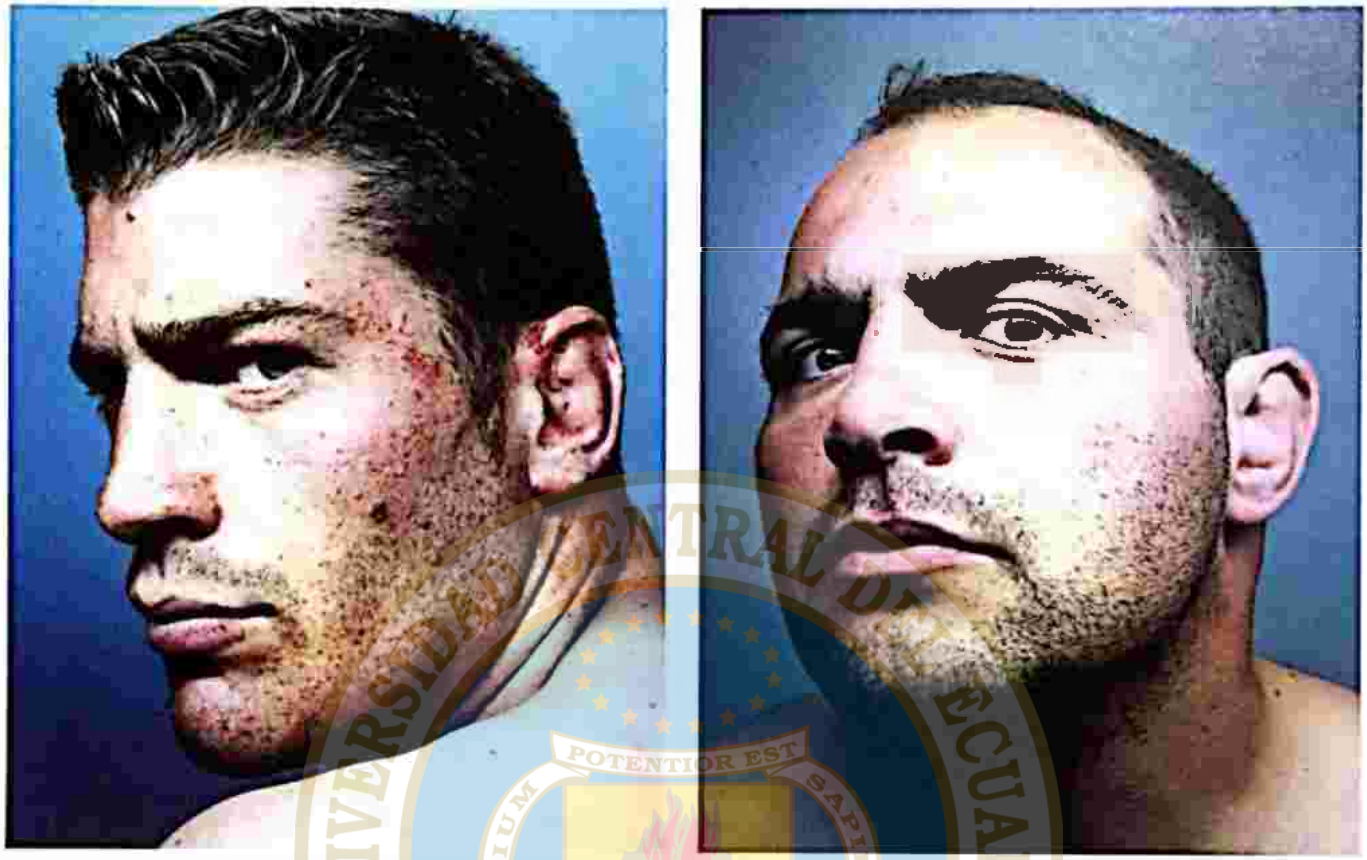
«Mi trabajo termina cuando consigo ir más allá del espejo». Jorge Molder

Cuando el papa Inocencio x« miró el retrato que le hiciera Velázquez en 1650 se quejó con las famosas palabras: «*Troppo vero*» (Demasiado verídico) y de ahí el título *T.V.* que utiliza Jorge Molder. Sus autorretratos son demasiado realistas, demasiado verídicos como para que nos sintamos cómodos; en parte porque la mirada es tan próxima y tan intensa, y en parte porque su rostro no transmite nada que no sea una especie de indefenso miedo animal. «Identificación y rechazo», así es como Molder caracteriza su lucha existencial. «Para el retrato es imprescindible que aprendamos a trabajar con estos sentimientos». Pero no es ésta una batalla privada, ya que al compartir su espejo con nosotros también nos vemos obligados a enfrentarnos con nuestros propios demonios.

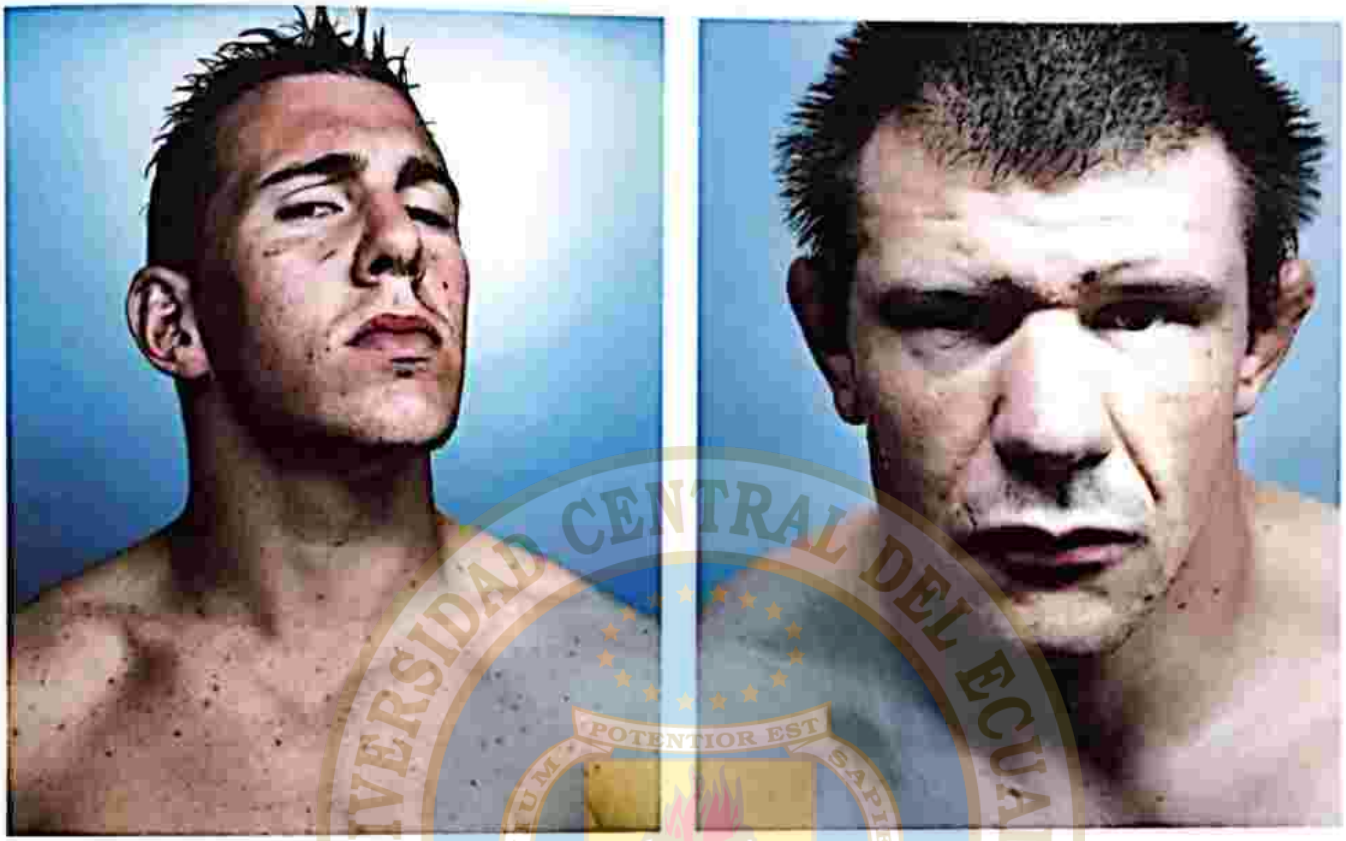
Jorge Molder De la serie «T.V.», 1996



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



«Pensé que la fotografía haría aflorar mi parte femenina, pero va a hacer que mi madre se deshaga en lágrimas. Si me encontrara con este sujeto por la calle, le preguntaría cómo va su rehabilitación criminal».
Raphaël Ibanez (superior derecha)



(De izquierda a derecha) **Denis Rouvre**, *Jérôme Thion; Raphael Ibanez; Imanol Harinordoquy; Olivier Milloud*, de la serie «Rostros rotos, el XV campeonato de rugby de Francia» 2003

Denis Rouvre fotografió a jugadores de rugby de la selección de Francia con la idea de retarles después a que comentaran el éxito de sus retratos. No les impuso sus propias expresiones, sino que dejó que sus modelos se presentaran a sí mismos tal como deseaban que les vieran. Bien conscientes de cuánto valoran el machismo sus admiradores, los jugadores desempeñan su papel al tiempo que se burlan sutilmente del absurdo guión que les obliga a adoptar una cultura del deporte obsesionada con la celebridad.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

«En seguida elegí ésta. Me recordaba las palabras aquilino, maldad, diablo».
Xavier

El proyecto de tres años de Steeve Lunker con Xavier, un joven que se estaba muriendo lentamente de sida, es altamente inusual por el hecho de que, tras fotografiar a su modelo, Lunker permitió que la cámara se volviera hacia sí mismo. Al dejar que el sujeto Xavier le hiciera el mismo examen, Lunker igualó la relación entre ambos. Al mismo tiempo, encontró una manera de desarmar a su sujeto, lo que hacía más probable que Xavier estuviera dispuesto a dar más de sí mismo en las propias fotografías de Lunker. Por lo demás, al adquirir Xavier más experiencia como sujeto fotografiado, aumentó su conciencia de cómo presentarse a sí mismo. Lunker, un fotógrafo de noticias, no desempeñó aquí el papel de un observador imparcial de un reportaje, sino el de un compañero en un drama social.



«Estás completamente envuelto en humo, aunque ni siquiera fumas. Me encanta esta fotografía con la camisa negra y el cigarrillo». Xavier

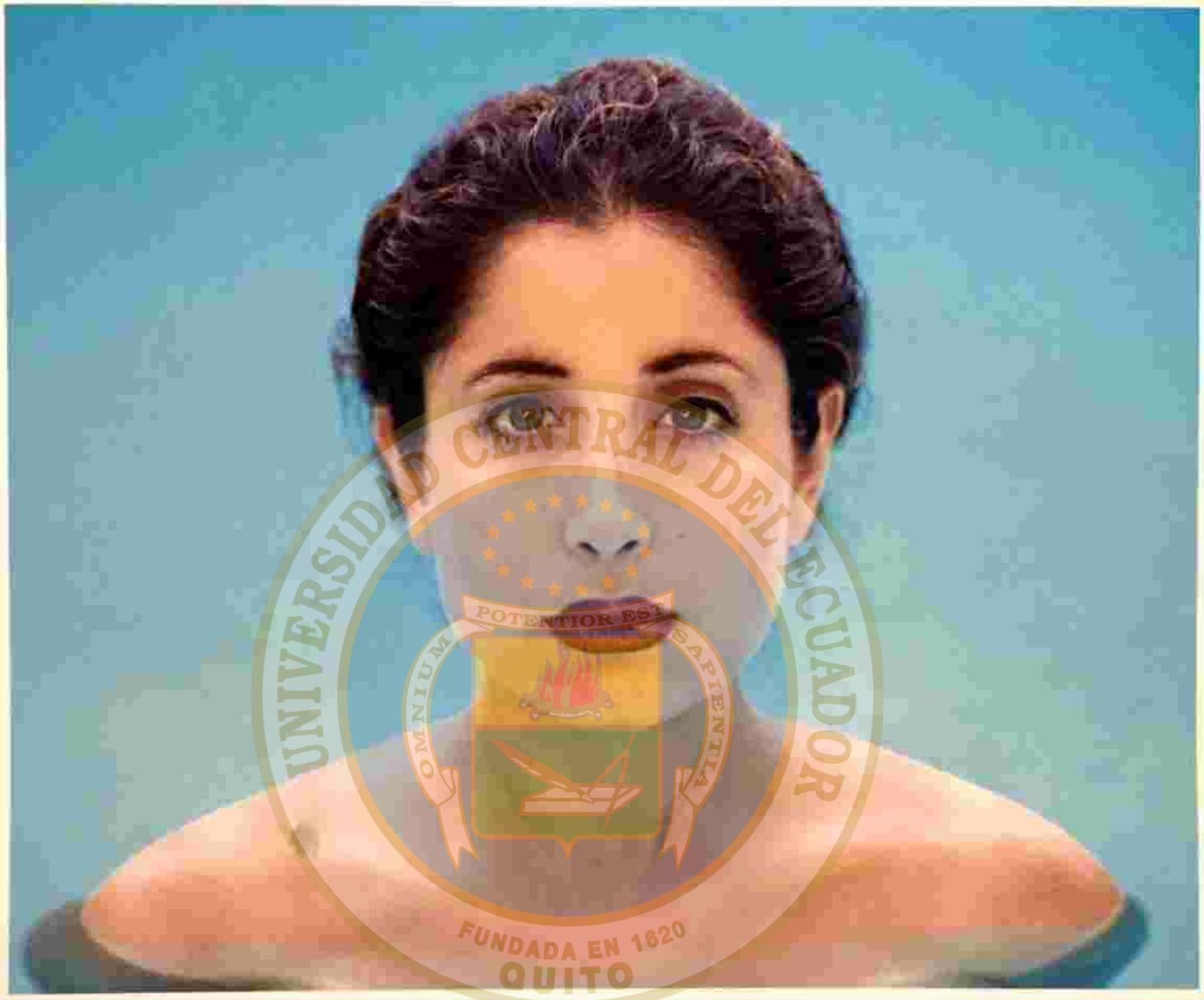
Steeve Iuncker *Rendez-vous 22*, de la serie «Xaviera» 1996-1998

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR PET SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Roland Fischer *Sin título*, de la serie «Retratos de Los Ángeles» 1994
Roland Fischer *Sin título*, de la serie «Retratos de Los Ángeles» 1993

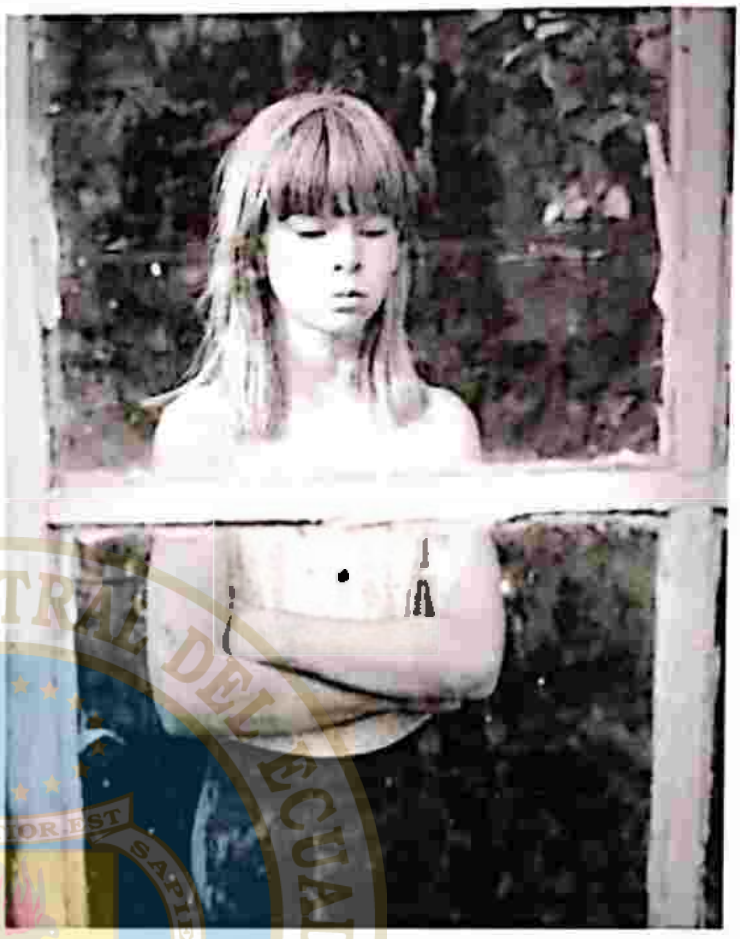
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Los cuerpos de estas mujeres flotan en una animación suspendida, como peces letárgicos en un acuario. Más allá de los muchos cuidados recibidos por estos cuerpos y rostros, no hay signos materiales de estatus social o de profesión. Tampoco se da indicación alguna sobre su identidad individual; los sujetos se identifican como pertenecientes a un grupo, «Retratos de Los Ángeles». El carácter, la personalidad y la idiosincrasia se muestran como conceptos irrelevantes totalmente pasados de moda. Parece haberse conseguido un grado cero de expresividad emocional, una desconexión total con el mundo real.

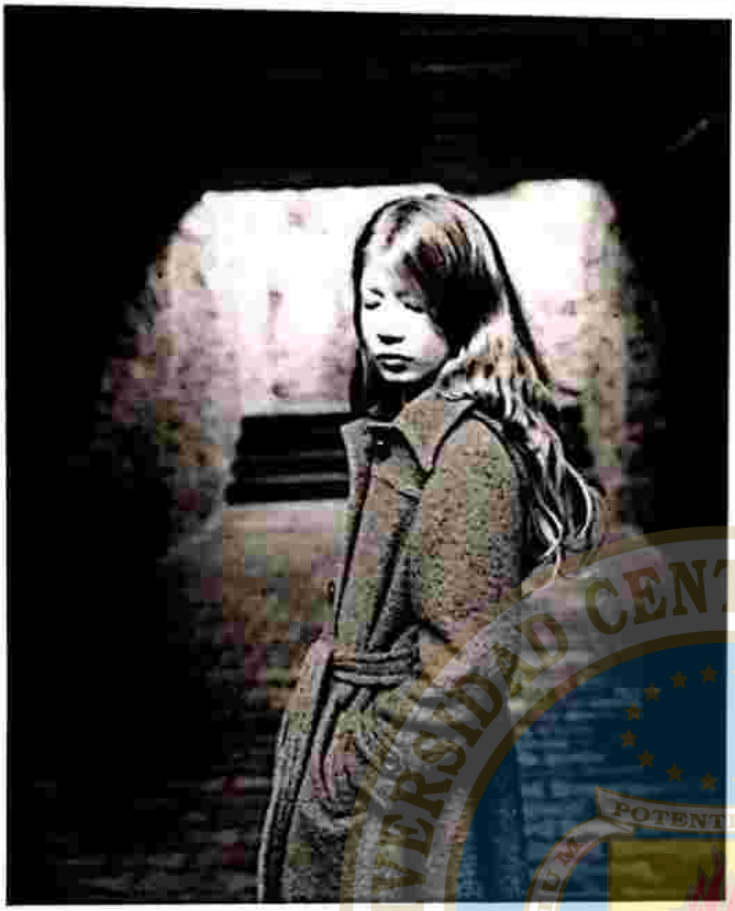
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

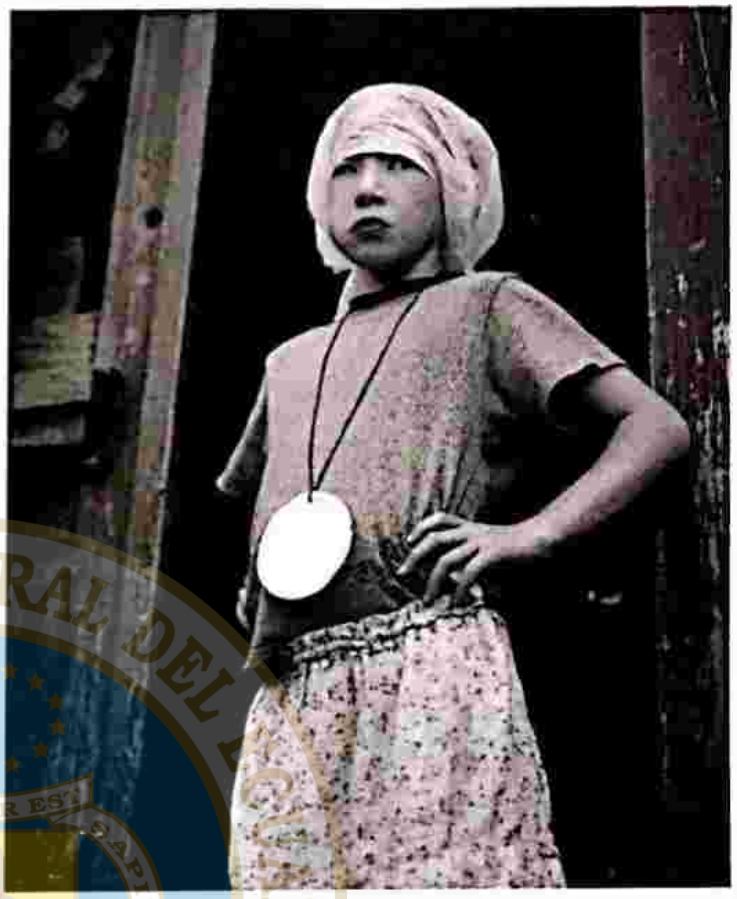




«Los rostros cotidianos nos impresionan como enjambres de sutilidad. Esta impresión tiene que agudizarse en la fotografía, que sólo revela un microsegundo del comportamiento de la cara, inmersa en un proceso social». Max Kozloff, 2000

De izquierda a derecha: **Inger Krauss** *Sin título (Hannah)*, Zechin 2001; *Sin título (Nico)*, Zechin 2001; *Sin título (Hannah)*, Edgar Eller 2001; *Sin título (Hannah)*, Zechin 2000





Durante generaciones, los fotógrafos impusieron su concepto del retrato a sus sujetos y se esperaba de ellos que conocieran el tema mejor que nadie, del mismo modo que los padres, los profesores o los sacerdotes eran autoridades incuestionables. Pero hoy ya no es así: los truculentos niños de Ingar Krauss se niegan a engranar con nosotros. El mundo adulto les obliga a permanecer presentes, eso parece decir su lenguaje corporal, aunque está claro que su colaboración no va más allá. Aun así, sería erróneo interpretar estos rostros como neutros o carentes de emoción. Detrás de las máscaras de desafío que tienen claramente grabadas se ocultan fuertes caracteres listos para el eterno combate intergeneracional.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA OMNIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO



«La fotografía es nuestro exorcismo. La sociedad primitiva tenía sus máscaras y la sociedad burguesa sus espejos. Nosotros tenemos nuestras imágenes». Jean Baudrillard, 1998

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR POTENTIOR EST



(De izquierda a derecha) **Douglas Gordon** *Di esix, di ahox, di equizase*, de la serie «Ejercicio de castigo» 2001

Hay una marcada hostilidad en este rostro y no hay duda de que todo él está dirigido hacia nosotros, los espectadores. Se nos está interrogando, sin piedad. El apretado enmarque del recuadro nos asfixia y su repetición en *staccato* incrementa nuestro malestar. Es como si nuestra cabeza estuviera en un torno de banco y la cara del torturador apareciera y desapareciera frente a nosotros. ¿Qué respuesta hemos de darle para que deje de atormentarnos? ¿Sí? ¿No? ¿Quizas?

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



MÁSCARAS FUSIONES

2 MIRADAS Y ASPECTOS

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

«Para ver cambios de sonrisa de esos que cambian la vida visite www.lovethatsmile.com... Descubra cómo el Dr. Lewis puede transformar su sonrisa en una obra de arte viviente». www.lovethatsmile.com

El lenguaje es rico en palabras que hablan de los rostros: rostros vistos y rostros que ven. El tesauro nos recuerda cómo algunas palabras que utilizamos comúnmente para la cara están a menudo asociadas con otros dominios: fachadas (arquitectura), barniz (carpintería), leer el rostro (literatura), un festín para los ojos (comida) y juego de expresiones (teatro). Consideremos el polisémico término inglés *looks*, que comprende los conceptos antes mencionados y evoca muchos más. Por un lado, están las miradas (*looks*) que pueden ser arrojadas como dagas a través de una habitación: *si las miradas pudieran matar*, o *deberías haber visto la mirada asesina que me dirigió*. Por otra parte, están los significados relacionados con la apariencia: bien parecido (*good-looking*), de aspecto peculiar o raro (*odd-looking*), etc.

Aunque nuestra cara la tenemos asignada ya en el vientre materno, sin poder dar opinión alguna al respecto, nuestro *look* o aspecto es maleable hasta cierto punto. Quienes se sienten insatisfechos con lo que les ha tocado en suerte –la mayoría de nosotros, por lo que parece–, aprenden gradualmente a hacer ajustes a medida que crecen ocultando lo que perciben como defectos, bien con arreglos del cabello o con maquillaje, realzando lo que consideran como atractivos con joyas y otros complementos y aprendiendo procedimientos para mantener la cara fresca, joven y libre de imperfecciones –prácticas todas ellas que son moduladas por la cultura, la clase y los caprichos de la moda actual–.

La gente también aprende a animar su rostro de una forma atractiva. Los niños pequeños hacen muecas en el espejo, llevando las expresiones a su extremo, y no se trata tan sólo de un juego, sino también de una manera de aprender las normas socialmente aceptables. Los adolescentes de nuestra sociedad suelen pasar por una fase de practicar expresiones más sutiles en el espejo y limitan sus miradas y expresiones a las que les parecen más atractivas o seductoras. Los adultos compran revistas de papel brillante y examinan los rostros para ver qué estrategias pueden adoptar. Por último, para quienes tienen la sensación de que estas técnicas de conformación del rostro no son suficientes para darles el aspecto al que creen tener derecho, siempre está el recurso al bisturí del cirujano, cada vez más hábil. «El *look* nariz operada está obsoleto», decía un anuncio de cirugía plástica, sugiriendo implícitamente que los clientes harían mejor en pasar otra vez por el quirófano si quieren que su rostro continúe estando a la moda. Y del mismo modo que los cuerpos vestidos acaban pareciendo más naturales que los cuerpos desnudos, los rostros maquillados con ingenio acaban pareciendo más naturales que el material bruto bajo esos mismos rostros. En el futuro, por supuesto, el *look* deseado (o al menos el que deseen los padres) se programará genéticamente: la máscara se proporcionará en el nacimiento.

La palabra *máscaras* también sugiere miles de significados: algo que cubre, una pantalla, un disfraz, un velo, un camuflaje... Por una parte,

todo lo que es engañoso para los seres humanos; por otra, simples diversiones y juegos, placeres, evasión de la monotonía, hacer creer. *Fusiones* también evoca numerosas posibilidades: combinaciones, mezclas, entrelazamientos, amalgamas, híbridos...

Es justo decir que los fotógrafos se sienten más a gusto con el modelo del tesauro que con la definición del diccionario. Abordan el rostro como si fuera el terreno de un planeta extranjero, curiosos y atentos a lo que (y a quien) pueden encontrar allí. Los fotógrafos están acostumbrados al examen detenido de las superficies visibles y, sin embargo, son muy conscientes de lo finas que pueden llegar a ser estas superficies. En un momento dado pueden interpretar un rostro concreto de una manera –por ejemplo como un muro de piedra que esconde algo– y, al instante siguiente, como una membrana porosa que revela algo. O los fotógrafos puede que decidan que para penetrar en las superficies que muestran duplicidad es necesario combinar y ajustar diferentes rostros.

No existen límites en las técnicas que pueden emplear los fotógrafos. Algunos optan por desplegar su magia en el estudio, otros en el cuarto oscuro y otros en el éter electrónico. Algunos emplean combinaciones de estas técnicas, como por ejemplo filmar para captar las imágenes y a continuación usar el ordenador para mezclarlas. La rápida mutación del reino digital significa que las posibilidades cambian prácticamente de un día para otro. El horizonte parece hoy en día ilimitado: si bien es cierto que los fotógrafos contemporáneos han abandonado el terreno reseco del retrato convencional, han compensado este abandono labrando las fértiles pendientes del terreno digital.

Es posible que los fotógrafos se sientan atraídos por los rostros por el hecho de que las fotografías y los rostros tienen algo en común: aunque ambos captan de inmediato nuestra atención, las primeras apariencias pueden ser muy engañosas.

«Escribía con luz y el modelo se transformaba en todas las figuras de mi imaginación: un Napoleón, un mendigo, un monje medieval, un caballero, un técnico moderno, un fanático religioso, una estatua gótica, una máscara mortuoria».
Helmar Lerski, 1953

¡¡¡ MÁSCARAS

La modelo de este retrato (un término cuestionable, dada la teatralidad de la puesta en escena), de Inez van Lamsweerde y Vinoodh Matadin, evoca todo un mundo de transgresiones. Esta mujer, delicada y de extrema delgadez, que destila una decadencia elegante, refinada y versallesca, observa al espectador con una mirada de dominio absoluto que insinúa placeres eróticos. La aparente simplicidad gráfica de la imagen no deja traslucir su complejidad: observe la inclinación hacia abajo de la cabeza, el voluminoso peinado, el lazo (la mirada masculina imagina el lazo que se desata, el pelo que cae en cascada y la inevitable rendición) y el sensual juego de curvas en toda la imagen (observe, asimismo, cómo los pechos se ven sutilmente mimetizados en el cabello que cubre la nuca). Pero, por encima de todo, hay una transgresión sugerida en la propia máscara: blanco/negro, masculino/femenino, adulto/niño. ¿Y es acaso la máscara realmente una máscara, o se trata de un rostro pintado? Tras un examen detenido parece que se trata de lo segundo. Así que quizá la máscara es otro rostro: el rostro de un hombre que exuda deseo; lo cual significa que no hay una mujer presente en absoluto, sino sólo un espejo que refleja la lujuria masculina.

En las dos páginas siguientes hay dos retratos minimalistas de la serie de Valérie Belin sobre mujeres africanas negras. Están frente a nosotros tan inmóviles y lustrosas, como tallas de ébano. Este efecto escultural se refuerza astutamente con sus hombros parcialmente cubiertos, lo que sugiere una base para la cabeza esculpida. Belin rinde así homenaje a una rica tradición de escultura africana, con su coherente mezcla de figuración y abstracción, y a las mujeres reales que han posado para ella. Sus obras recuerdan el placer que puede obtenerse de la ambigüedad inherente a la fotografía, lo que pone en duda lo que afirma Regis Debray, según la cual «el rostro nunca puede tener la tranquila existencia de un objeto».

Inez van Lamsweerde Y Vinoodh Matadin *Anastasia* 1994/2001

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIA VIS
FUNDADA EN 1826
QUITO



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Valérie Belin Sin título 2001

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO



Valérie Belin Sin título 2004

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



(Desde superior, izquierda, en el sentido de las agujas del reloj) **Charles Fréger** *Rostro de vencedora 10; Rostro de vencedora 11; Rostro de vencedora 6; Rostro de vencedora 1; Rostro de vencedora 12; Rostro de vencedora 4*; de la serie «Pasos» 2001-2002

Las sincronizadas patinadoras de Charles Fréger se muestran posando con la barbilla alta, adoptando la expresión conocida como *rostro de vencedora*, un requisito de la rutina del patinaje artístico. La conformidad lo es todo y la individualidad se contempla como una intrusa inoportuna. La sonrisa misma es una mera representación, simplemente una habilidad adquirida más. Pero dado que la sonrisa (así como el ceño fruncido por la determinación) se observa por lo general a una distancia considerable, la cámara demasiado próxima de Fréger proporciona una desconcertante intrusión.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1826
QUITO

«Gracias, Dr. Lewis, por darme algo tan valioso: ¡mi sonrisa! Usted es quien realmente se merece una medalla de oro». Shannon Miller, galardonada con la Medalla de Oro Olímpica

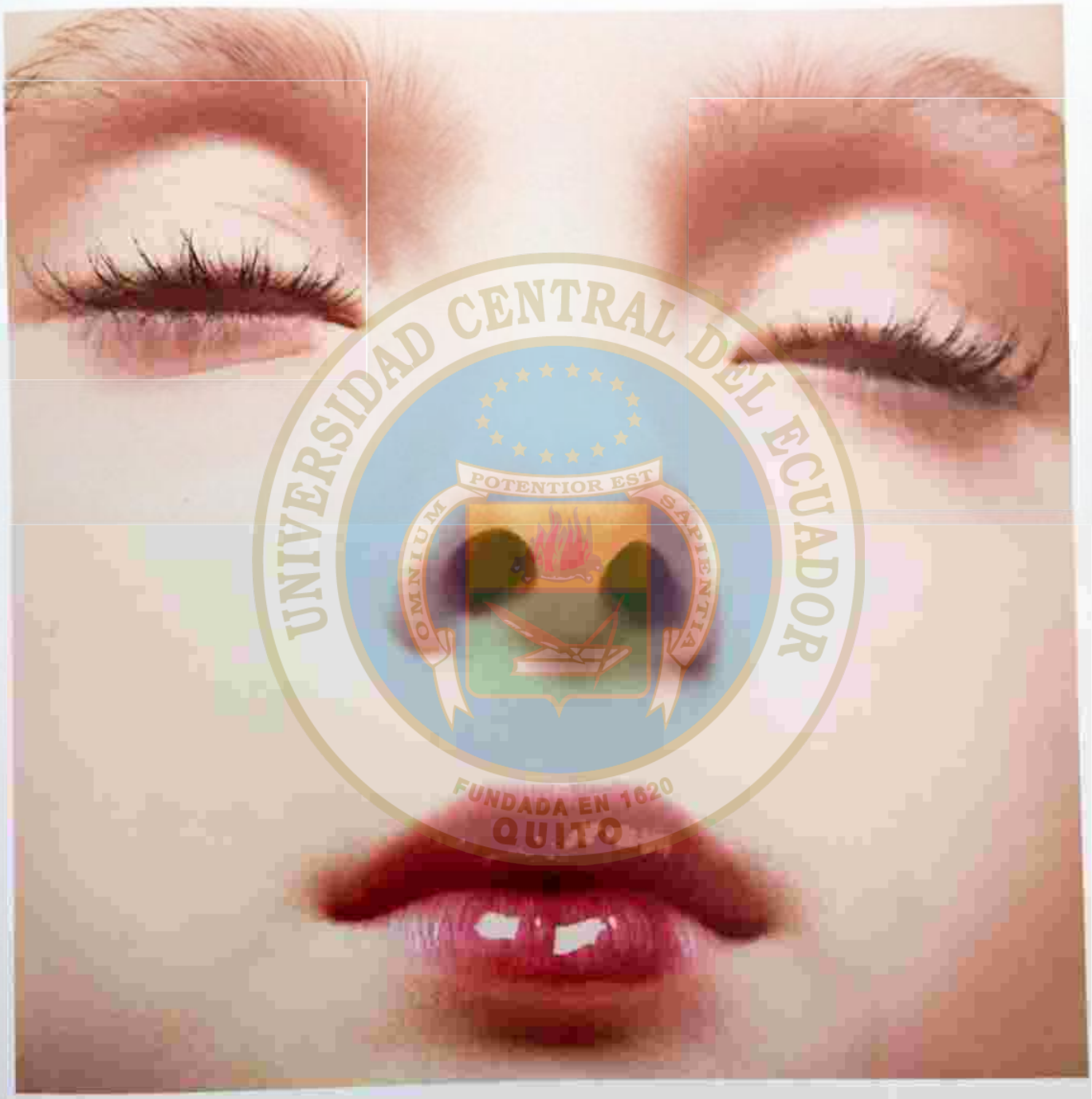
Puede que tardemos un momento en darnos cuenta de que la cara fotografiada al dorso es la de una muñeca. Nuestra mirada está tan acostumbrada a las imágenes idealizadas de los anuncios publicitarios que es fácil que las creamos vivas. ¿Qué impulsó a Mona Schweizer a conmemorar la vida de este ser, tan real en términos fotográficos como cualquier otro rostro de este libro? ¿La ubicua imagen de la eterna juventud en el ámbito público? ¿Un modelo a ser emulado por los ingenieros genéticos? ¿Un comentario acerca de las mentiras y los engaños perpetrados por los fotógrafos de retratos?

El de Inez van Lamsweerde y Vinoodh Matadín en la página siguiente (derecha) también está repleto de mensajes mixtos: ¿Muñeca? ¿Niña? ¿Mujer-niña? ¿*Precioso bebé*? Los relucientes labios y los ojos cerrados evocan el placer sexual, pero la juventud extrema de la cara se rebela contra esta interpretación y refleja el conflicto inherente al despliegue de rostros cada vez más jóvenes por parte de la industria de la moda. El apretado recorte de la imagen nos niega la información que ansiamos tener para resolver el enigma y distender el tema.



Mona Schwalzer *Retrato de una mujer*, 2004

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Inez van Lamsweerde y Vinoodh Matadin *Kristen*, 1997

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Elizabeth Heyert *Daphne Jones, nacida en agosto de 1954, en Harlem, Nueva York, y fallecida en enero de 2004 en Harlem, Nueva York, de la serie «Los viajeros»* 2004

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR DET
FUNDADA EN 1620
QUITO

«Gracias al arte sublime (...), gran parte de la amargura de la separación de los amigos, y de esa gran y última separación que todos hemos experimentado alguna vez, resulta aliviada». The Photographic News, Londres, 1865



Elizabeth Heyert *Raymond E. Jones sénior, nacido en diciembre de 1928 en Memphis, Tennessee, y fallecido en enero de 2004 en Harlem, Nueva York,* de la serie «Los viajeros» 2004

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR SOL SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

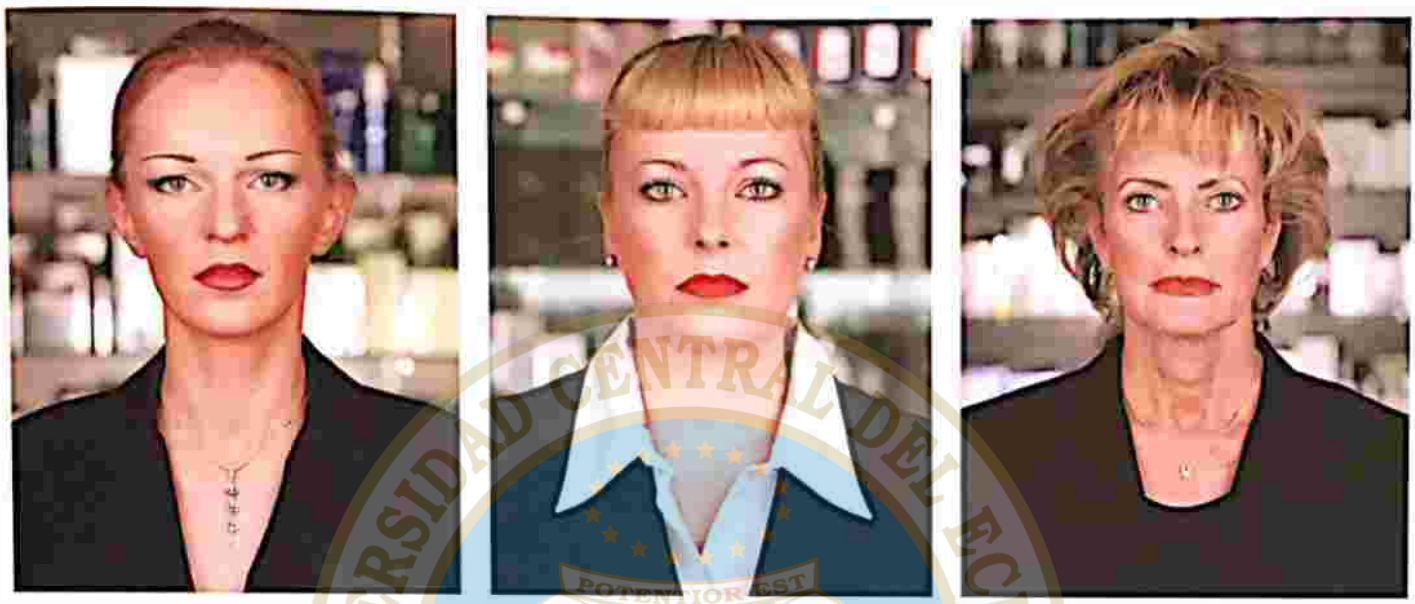
¿Están realmente muertos o sólo fingen estarlo? ¿Es esto un chiste a nuestras expensas, una macabra pantomima? Elizabeth Heyert nos dice que sus sujetos están realmente muertos, con su cara, sus vestidos y su postura arreglados por el famoso director de pompas fúnebres Isaiah Owens, renombrado por su habilidad para investir los rostros de los muertos –que, a menudo, le llegan maltratados y destrozados– con la cualidad de la vida, y de una vida que ha valido la pena vivir. Heyert representa a sus sujetos sin ataúd, en un negro envolvente y uterino. Si aceptamos sin sentido crítico la definición que da Richard Avedon del retrato como «una foto de alguien consciente de que le están fotografiando», es evidente que deberíamos descartar a los muertos. Afortunadamente, nadie le ha hablado a Elizabeth Heyert de esta *tierra de nadie* fotográfica.



«Es sin duda una muj er Dior, una mujer
Monique Sicard, 2002

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

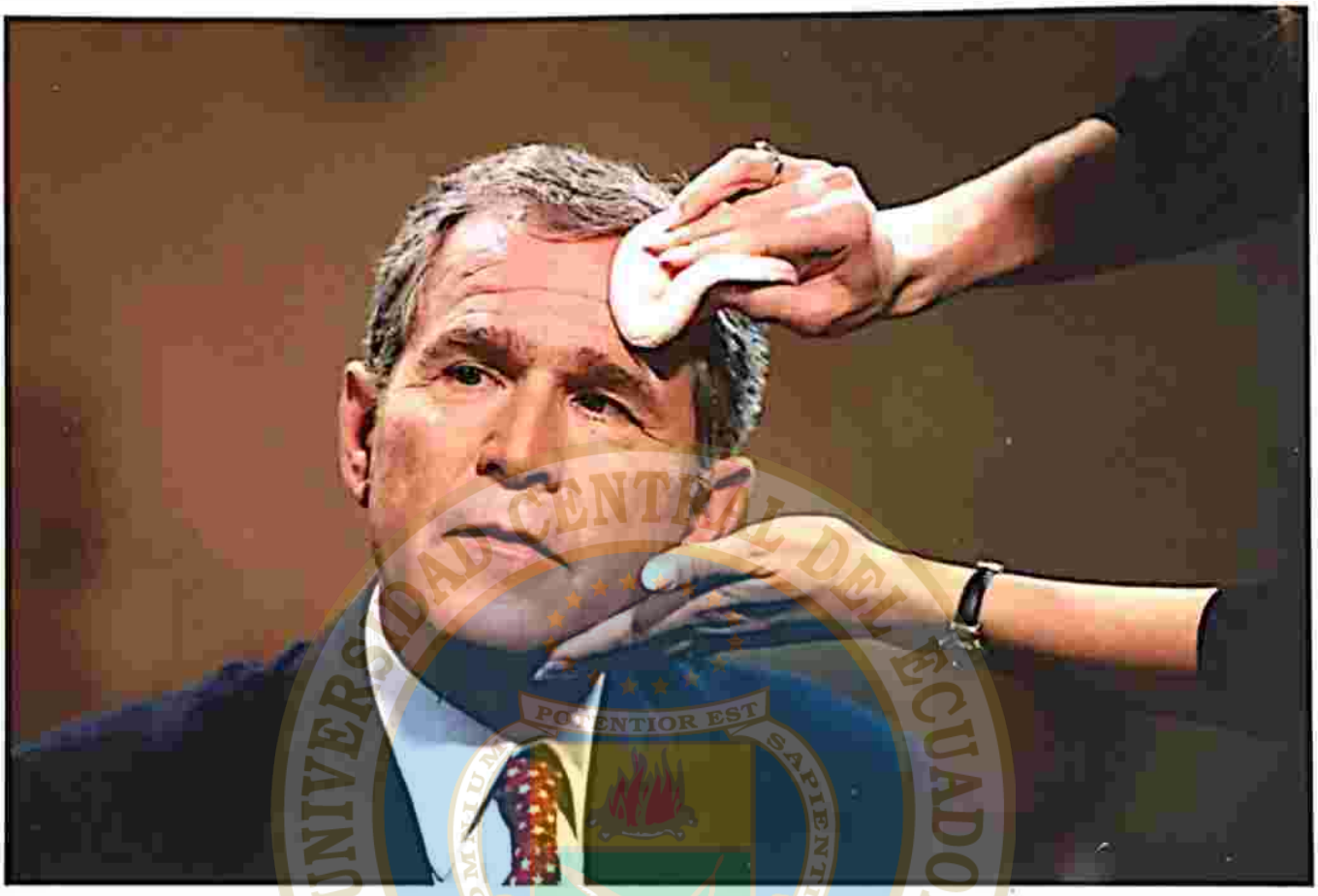
RaphaelHefti *Esthéticiennes* 2002



Guerlain, una mujer L'Oréal...»

Las vendedoras de los almacenes de Raphael Hefti se yerguen imperturbables frente a sus famosas marcas de cosméticos, recién engalanadas, antes de empezar el turno de día. Éstos son los maquillados rostros de las soldados de la primera línea del frente en la enorme e incesante batalla del consumismo, listos para el combate frente a frente con su ansiosa clientela, pero sin tener todavía cargada el arma de su sonrisa seductora. Éstas no son las caras de las tropas de choque de elite Cindys, Kates y Naomis, alias las Supermodelos, cuyas imágenes se clonan por millones cada mes. Los rostros de las soldados fotografiadas aquí nunca adornarán las páginas de las revistas de glamour, ya que son demasiado individuales, expresivas y reales.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO



«Decir que "la cámara no puede mentir" es simplemente hacer hincapié en los múltiples engaños que hoy en día se perpetran en su nombre». Marshall NcLuhan, 1964

Brooks Kraft *Candidato Bush*, mayo de 2000

Josef von Sternberg explicó que dado que la cabeza del hombre se veía expandida de un modo monstruoso en la pantalla cinematográfica, había que tratarla como un paisaje. Algo similar puede decirse de la transformación del rostro en la televisión. Aquí, a través de los ojos de un periodista fotográfico, vemos a George Bush antes de convertirse en presidente mientras lo maquillan para que aparezca en la televisión. El que poco después habría de convertirse en el hombre más poderoso de la Tierra se somete al toque de la profesional que le dará una imagen atractiva en píxeles. Para los antropólogos, los rostros son ornamentos fisiológicos que transmiten una valiosa información a las parejas potenciales, y estos ornamentos deberán lustrarse hasta la perfección para que pueda tener lugar la seducción.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA OMNIUM
FUNDADA EN 1020
QUITO



Mientras viajaba por Afganistán, el fotógrafo Thomas Dworzak descubrió un alijo de fotografías de guerreros talibanes que éstos habían olvidado. Fue un hallazgo asombroso, dado que la vertiente del islam de los talibanes prohíbe la representación de cualquier ser vivo. Más asombroso aún era el hecho de que, dada la reputación de ferocidad que tienen en Occidente los talibanes, estas fotografías habían sido altamente retocadas, y en realidad afeminadas. Pero es posible que aquí no haya contradicción alguna, tan sólo una demora en el tiempo (al fin y al cabo, sólo hace unas cuantas décadas que a Valentino se le maquillaba intensamente para el consumo público). O quizás ésta sea, una vez más, una indicación de nuestra incapacidad para comprender otra cultura compleja.

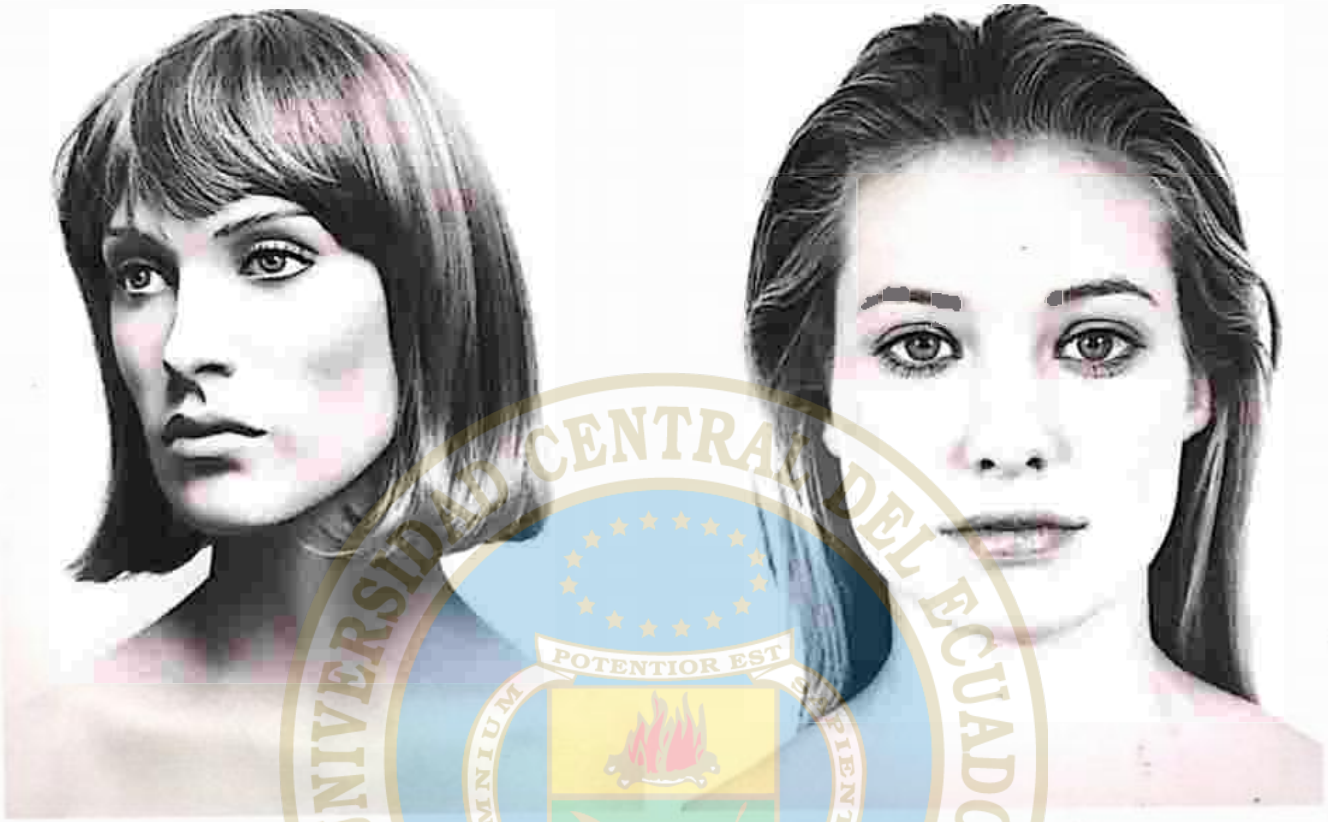
Thomas Dworzak *Retrato del talibán, Kandahar, Afganistán* 2002

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



(De izquierdaaderecha) **Valérie Belin** *Sin título* 2003; *Sin título* 2001; *Sin título* 2003; *Sin título* 2001

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST PATIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



En francés, las modelos reciben siempre el nombre de *mannequin*, es decir, «maniquí», término que en castellano evoca sobre todo un objeto inanimado. Como están de moda las modelos escuálidas y faltas de experiencia, los ejemplares de carne y hueso actuales parecen cada vez más inhumanos y desprovistos de vida, tanto en las fotografías como en la pasarela. Los maniquíes manufacturados, por otra parte, tienen cada vez más el aspecto de una persona viva. En estos retratos en los que se ha captado un tipo de *look* al que se ha llamado *estética morbosa*, parece que emane más expresión de los maniquíes artificiales que de las mujeres reales.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



«¿Por qué?, incluso me has robado el rostro; ¡tú lo conoces y yo no!». Jean-Paul Sartre, 1944

Annee Olofsson *Pongo mi pie bien hondo en las huellas que tú dejaste* 2000

Paradójicamente, el retrato de Annèe Olofsson es un fotomontaje de dos personas y, sin embargo, no le debe nada al cuarto oscuro o a la manipulación con ordenador. En realidad es una fotografía clásicamente convencional. El título ofrece una pista: ¿pero, quién es el *yo* y quién el *tú*? El *yo*, podemos suponer, es la fotógrafa, y el *tú* es otra persona, probablemente su madre. ¿Pero es éste un homenaje a una mujer fuerte que ha protegido a su hija durante toda su vida? ¿O es una queja?: ¿tiene Olofsson la sensación de que ha sido anulada por una personalidad más fuerte? ¿O son las huellas que ella está destinada a seguir una declaración de su resignación (es decir, de qué «espedo tendrá finalmente), o bien un agradecido reconocimiento del hecho de que su madre le ha mostrado el camino?

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Gillian Wearing *Autorretrato* 2000

A primera vista, la modelo del retrato de Gillian Wearing parece ser, simplemente, una joven insulsamente atractiva y totalmente convencional, con un rostro tipo *buena chica* –que puede que rechacemos imperiosamente, con condescendencia–. Pero, entonces, notamos algo raro en los ojos y caemos en la cuenta de que el rostro es una máscara. Se ha dado la vuelta a la tortilla y descubrimos que realmente las personas espiadas somos nosotros y que no podemos decir nada sobre la persona del interior, salvo que hemos dejado que nos cieguen nuestros propios prejuicios. ¿Un *autorretrato*, dice el título? Más bien hablaríamos de un *no-autorretrato*...

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Thomas Weisskopf De la serie «Cortes» 2002

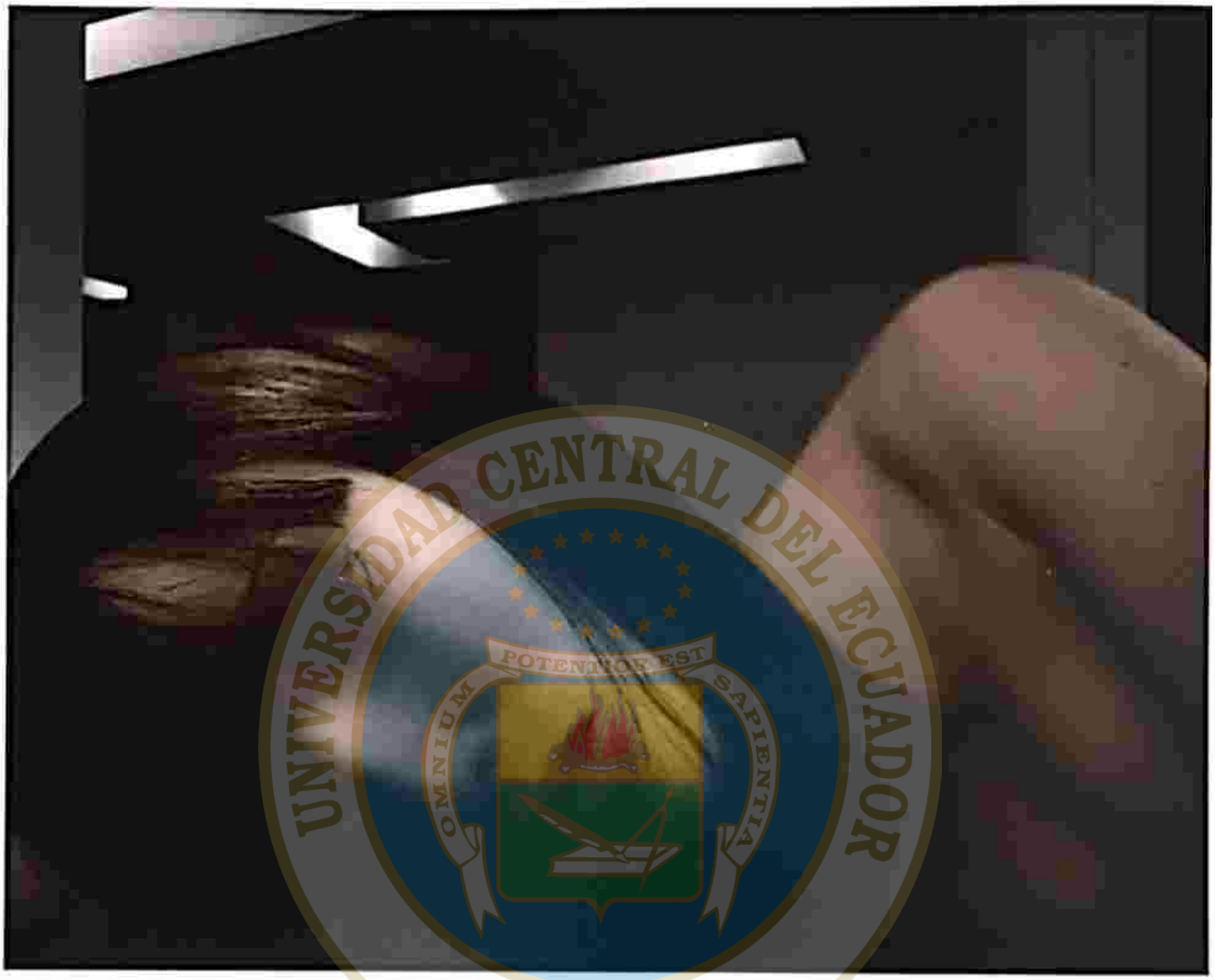
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO





Los retratos de Thomas Weisskopf transmiten la desconcertante sensación de una rueda de identificación policial. Sus modelos, transexuales y travestis tailandeses, nos dan la impresión de que no tienen otra opción que la de estar aquí; lo cual bien puede ser cierto en lo que a supervivencia económica se refiere. Los labios pintados, las cejas depiladas y la sombra de ojos aplicada meticulosamente forman parte del código de vestir exigido por un negocio cuya esencia es la satisfacción de los deseos eróticos masculinos. Sería erróneo condenar a los modelos de Weisskopf por su falta de individualidad, ya que la conformidad con el tipo es precisamente lo que exige su clientela. Uno de los grandes defectos de la fotografía es que olvidamos que una foto no es más que una parte, una fracción, una puesta en escena de carácter teatral; estos afeminados hombres no están aprisionados en su papel de chico-chica, sino que también tienen otras vidas: como vendedoras de cosméticos, bailarinas y modelos.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIORI EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO



A primera vista, las imágenes de Jean-Pierre Khazem parecen haber sido generadas mediante el uso de un ordenador. El cuerpo y la cara son demasiado lisos y el entorno a lo *Bladerunner* demasiado esquemático para ser reales. Pero el espacio es real, al igual que lo es el cuerpo. Tan sólo se ha sustituido la cabeza por la de un maniquí. Y, con una segunda mirada, el entorno comienza a parecer inquietantemente familiar, precisamente por su aspecto banal y carente de alma. Aquí es donde probablemente en el futuro se encerrará a los ciborgs y replicantes durante la noche.

Como sucede con el ciborg de Khazem, la expresión facial en la *Mujer con rulos*, de Larry Sultan, en la página siguiente, está asimismo ausente. Sultan nos dice que es una artista pornográfica, pero no sería disparatado manifestar que en ella vemos en cambio a una Venus de Botticelli contemporánea. A la actriz la están preparando meticulosamente para una filmación y muy pronto su cuerpo estará íntimamente entrelazado con el de sus compañeros. Pero durante este preciso instante no es sólo un objeto sexual, sino una mujer con una vida propia, que se pone una máscara para su trabajo y que pronto se la quitará otra vez.

Jean-Pierre Khazem *Pausa 17* 2002

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Larry Sultan *Mujer con rulos* 2002

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST QUAE IN ANIMO SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



«Desconfiamos de las profundidades, de los inferiores, de las verdades ocultas. El significado se encuentra en las superficies, que son artefactos de una ocasión y no de verdades sobre los seres humanos... En vez de personas con rostros reveladores, buscamos contingencias, signos de constructividad, y grietas y fisuras en las fachadas que revelen la pintura y los cables». Alan Trachfenberg, 2000

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
QUITO



(De izquierda a derecha) **Anneè Olofsson** *Ussha; Marianne; Kristina; Elisabeth*, de la serie «¿Todaviame amarás mañana?» 2004

Un portavoz de la industria de los cosméticos formula la esta pregunta: la sensación de que envejecemos, ¿aparece antes de que los signos reales se vuelvan aparentes? ¿Nos sentimos acaso más arrugados de lo que nos ven realmente los demás? Las revistas de moda y de belleza lanzan una descarga incesante de funestas advertencias. ¡Llegan las arrugas! ¡Qué comience la batalla! Botox, lociones, pociones, cirugía: todas y cada una de las armas del arsenal deberá entrar en combate para conservar la fachada. Olofsson nos recuerda que nuestro rostro se agrieta y se desmorona pese a la incesante guerra contra el terror librada con tanta determinación por los esteticistas y todos sus serviciales colaboradores. Estas mujeres nos están diciendo: «Aceptarme ahora es aceptarme como una mujer anciana».

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

iv Fusiones

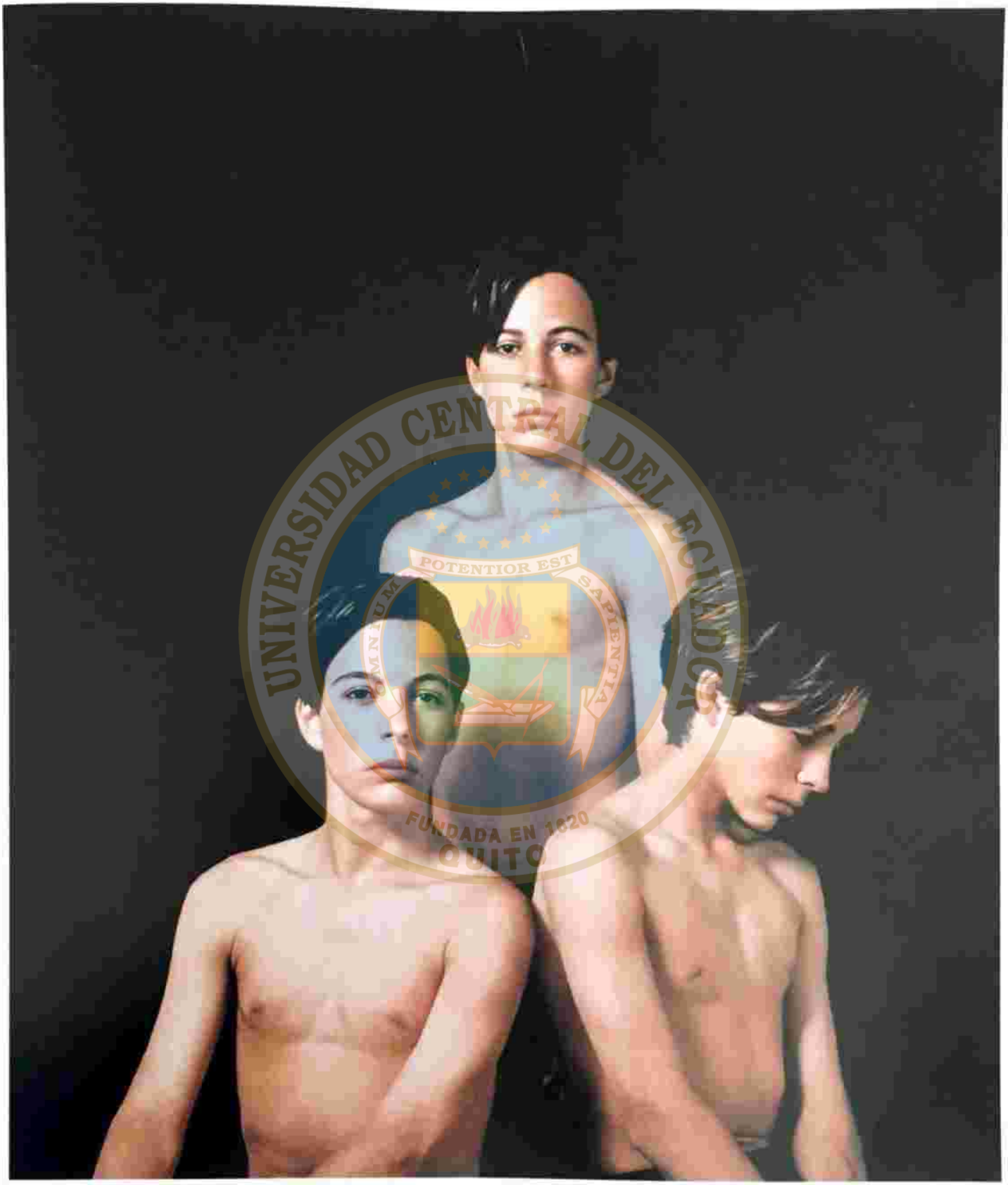
La tendencia actual, ampliamente compartida, es la de la autosuperación en el sentido literal. Una joven suiza se ha sometido a treinta operaciones estéticas para realzar su aspecto físico: «Quería un rostro virginal, liso, como de niña... estoy siempre en busca de la imagen ideal que me he forjado de mí misma».

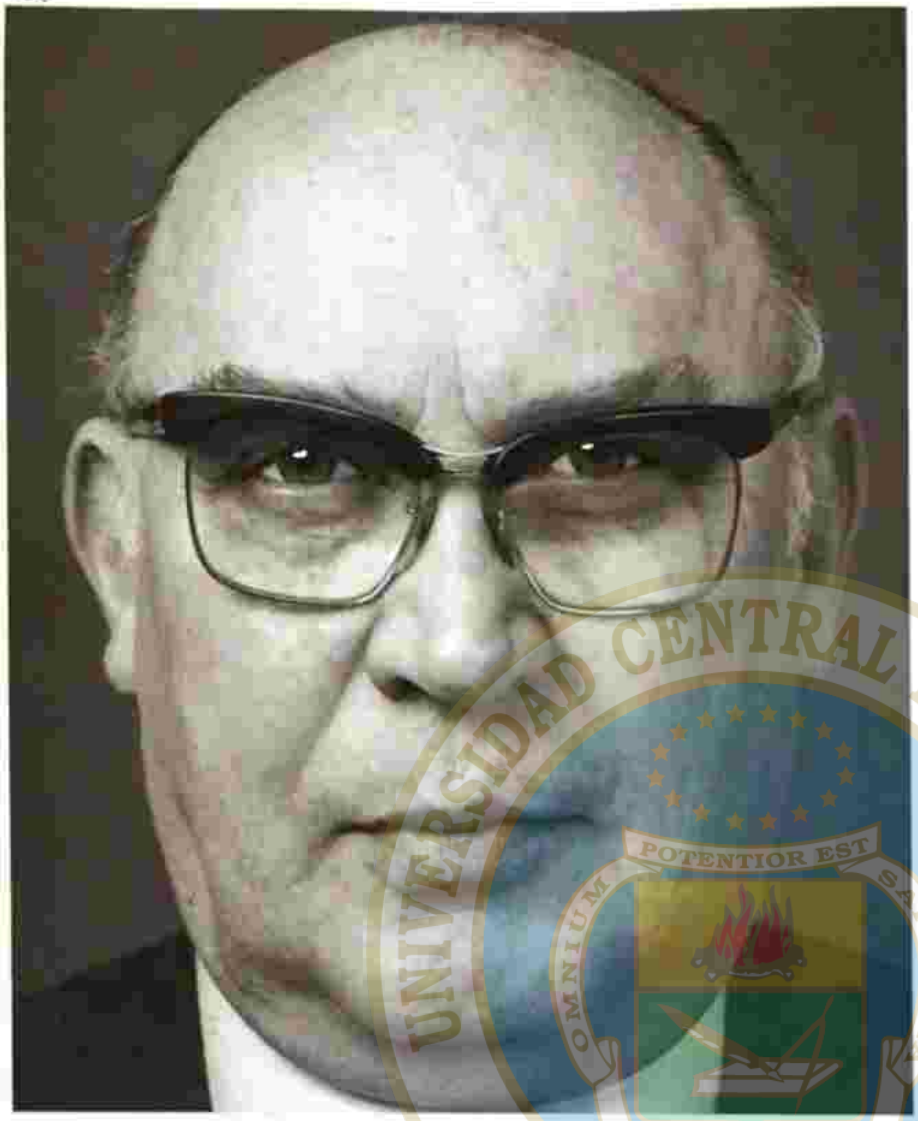
El artista Keith Cottingham ha abordado este tema de un modo metafórico. Utiliza dibujos anatómicos, cera y esculturas de barro, así como montajes digitales, para hibridarse –y para superarse– a sí mismo. Aquí modeló con barro una cabeza de adolescente basada en las fotografías de varios chicos y de él mismo cuando era joven. Después, las fotografías de la cabeza las unió digitalmente con dibujos a lápiz de cuerpos adolescentes que luego se pintaron por encima con piel. Cottingham ha hecho posar a las figuras de forma que parezcan un grupo familiar, tal como se habrían representado en un cuadro burgués, insinuando así lo rápidamente que un concepto radical como el de la clonación podría asentarse en la práctica más rigurosamente banal y tópica. Como dijo un crítico, los clones de Cottingham podrían ilustrar perfectamente el tema eugenésico de *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley.

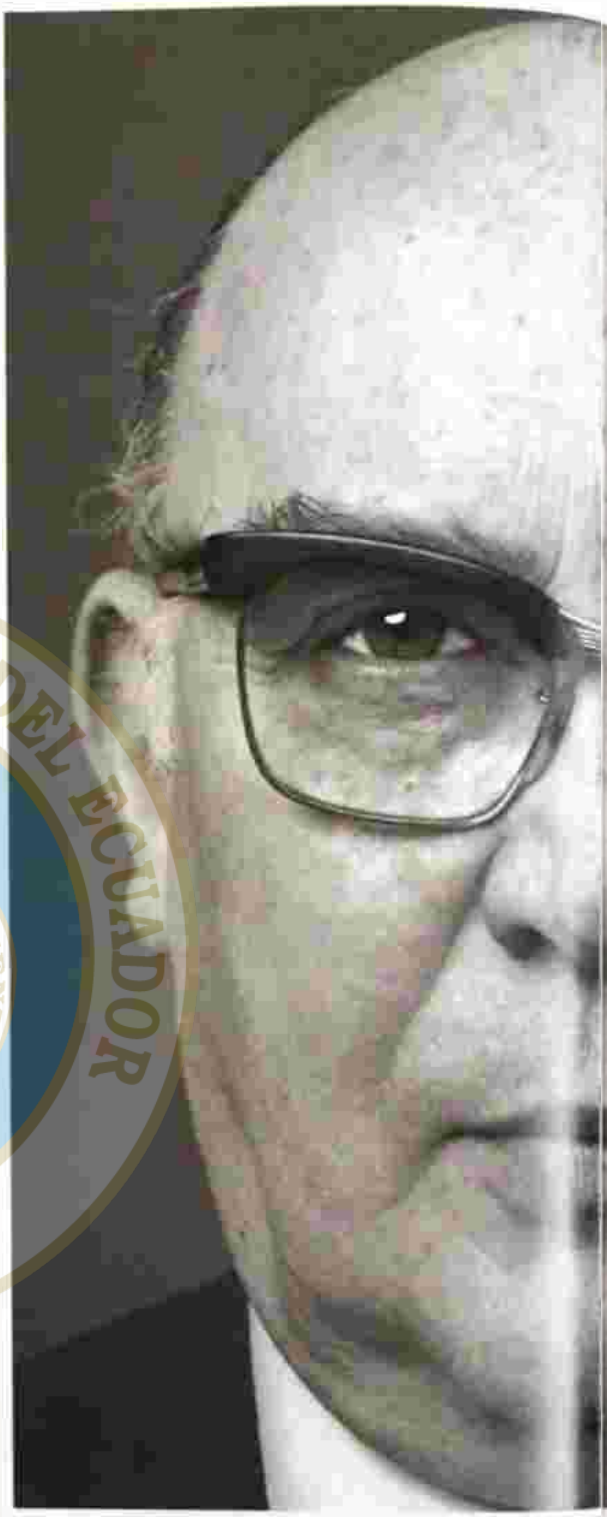
«Para hacer un retrato no basta con reproducir las proporciones y formas del individuo con exactitud matemática; por encima de todo, también es necesario comprender y representar las intenciones de la naturaleza puestas de manifiesto en ese individuo, para conservarlas y mejorarlas...».
André Adolphe Eugène Disdéri, 1862

Keith Cottingham De la serie «Retratos ficticios» 1992

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR ESTO
FUNDADA EN 1620
QUITO

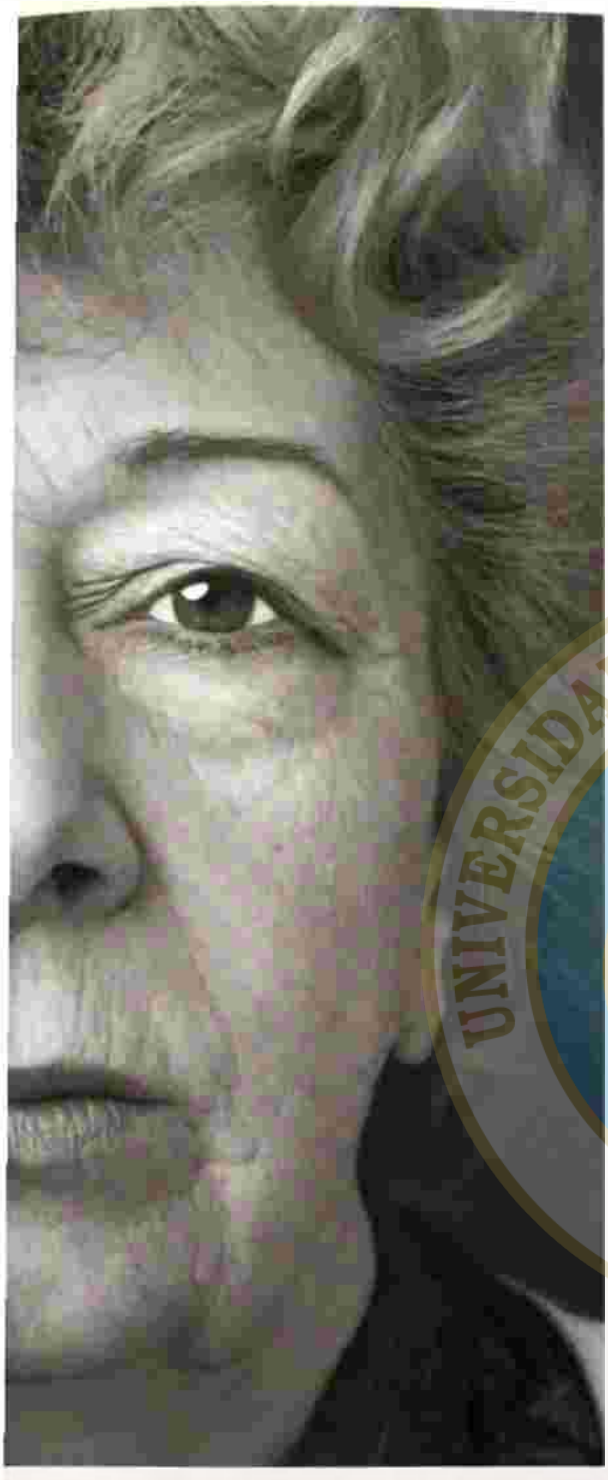

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

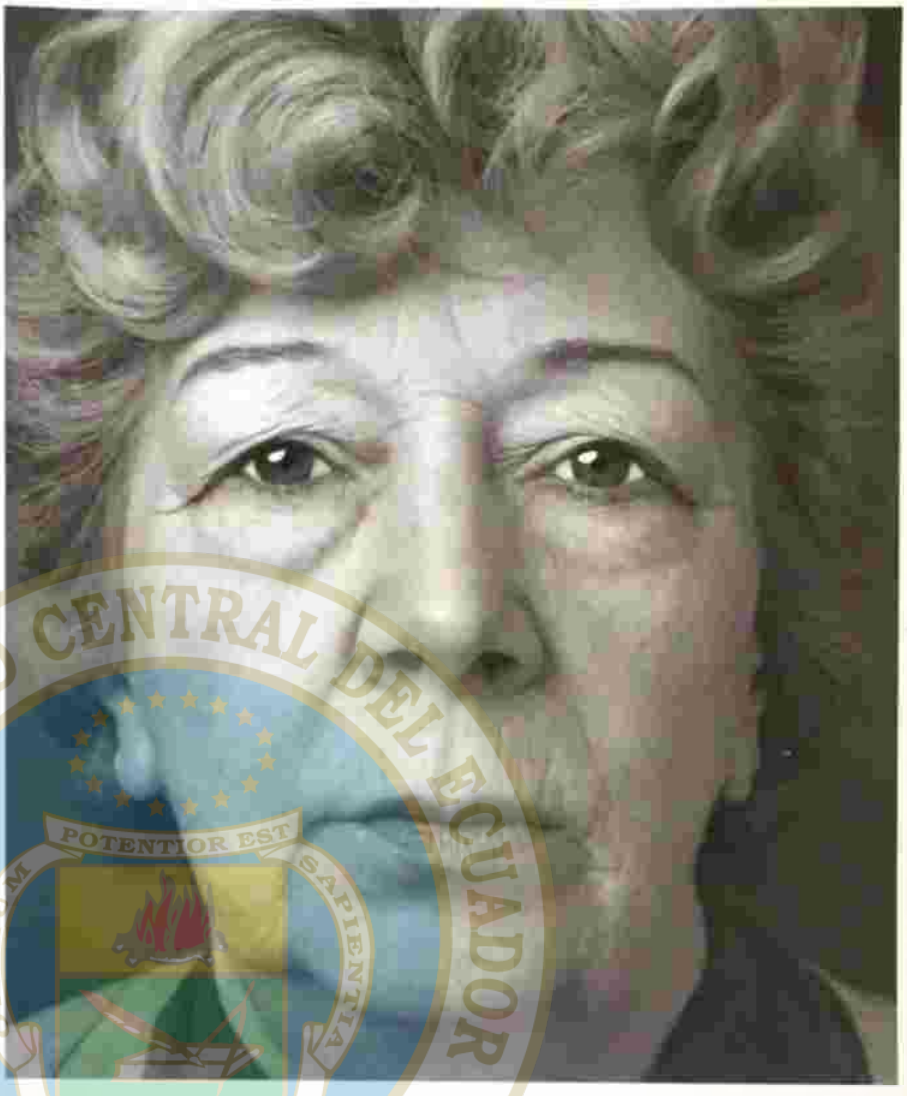




UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

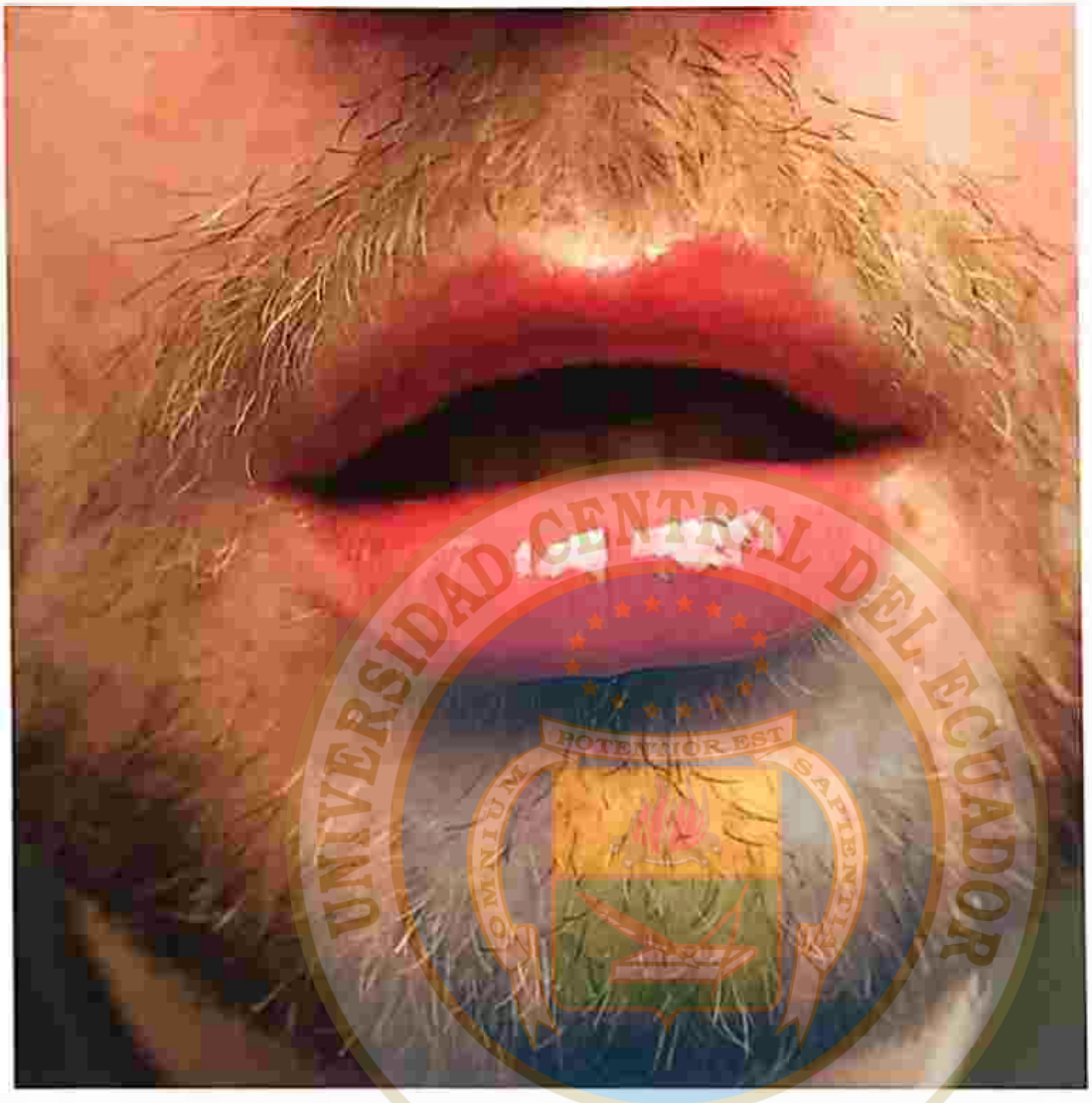
Pierre Radisic *Pareja 6-5-82* 1982





El fotógrafo Pierre Radisic estaba fascinado por el antiguo proverbio según el cual las parejas que han vivido juntas durante años acaban pareciéndose. Este fotomontaje –una imagen que no ha sido manipulada en modo alguno, ni en el cuarto oscuro ni en el ordenador– parece demostrarlo, incluso hasta el punto de que las arrugas del párpado de la mujer son mimetizadas por el puente metálico de las gafas de su compañero.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

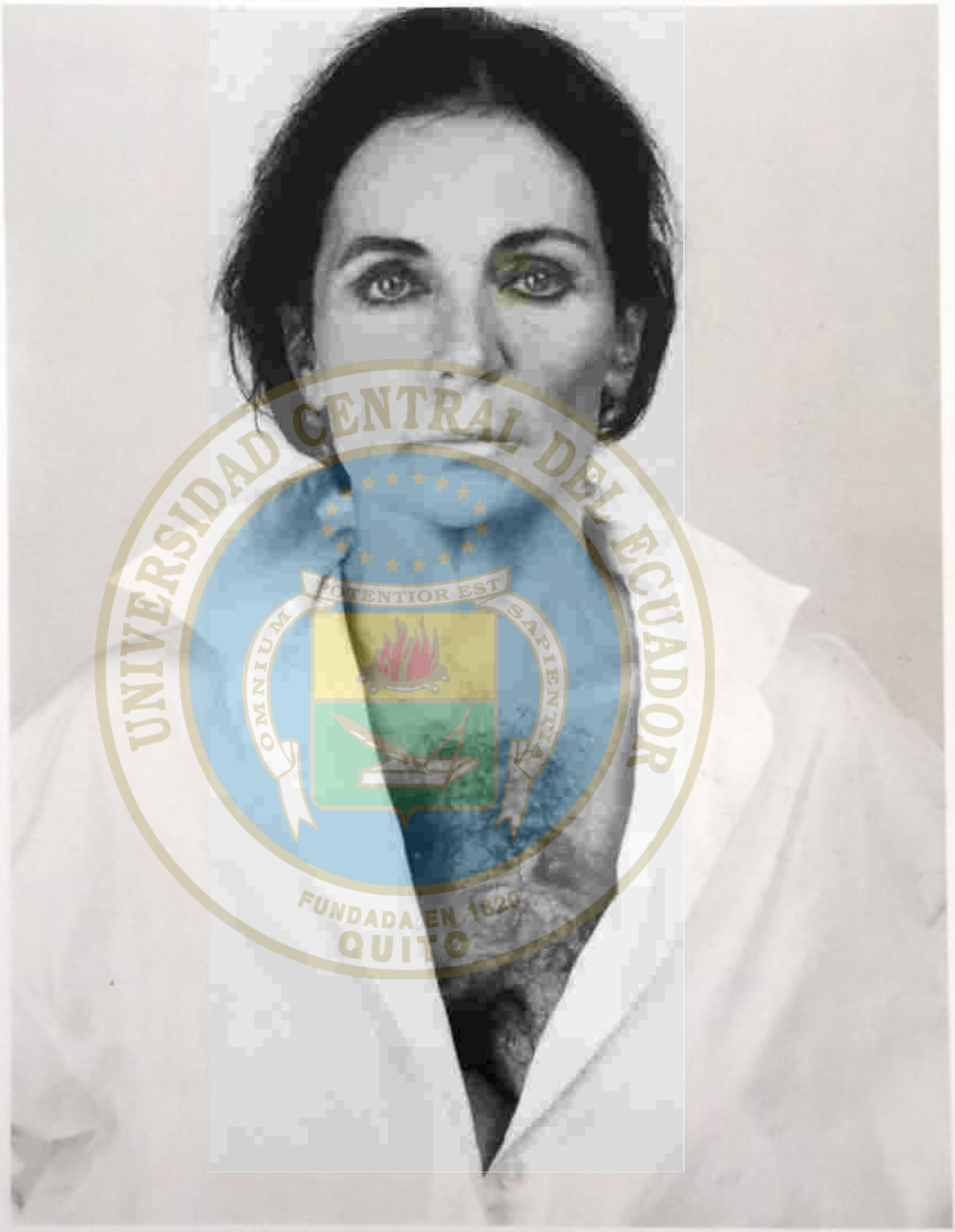


Al trabajar con primeros planos extremos e íntimos, Hee Jin Kang desestabiliza nuestras ideas convencionales del rostro masculino y femenino y cuestiona el tipo de tratamiento y de expresión adecuados para cada uno según el ámbito de la publicidad. Así por ejemplo los hombres sienten repulsión por el pelo facial y las mujeres por los labios brillantes. ¿Acaso esta boca sugestiva, ligeramente abierta y que hace un mohín no pertenece más bien a la núbil sirena femenina? Ciertamente no encaja dentro del rostro masculino no afeitado. En el ruedo de la fotografía publicitaria, los labios masculinos o bien sonríen o bien se aprietan con determinación.

El retrato de él/ella por Michèle Sylvander, en la página siguiente, nos hace sentir igualmente incómodos, pero aquí lo inquietantees el pelo varonil del pecho: por lo demás no dudaríamos en clasificar el rostro como femenino. Cuando nos enteramos de que Sylvander ha cortado su propio cabello y lo ha pegado a su pecho no nos sentimos menos inquietos en su presencia... y la fotógrafa no elude la responsabilidad del engaño, ya que le ha dado al retrato el título bien explícito de *La culpable*.

Hee Jin Kang Dani, de la serie «Besables» 2001

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO



Michèle Sylvander *La faultive*, de la serie «Rencontres» 1995

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



«La fotografía pretende mostrar la realidad. Con su técnica tienes que acercarte a la realidad tanto como sea posible para imitarla. Y cuando te acercas tanto te das cuenta de que al mismo tiempo no estás tan cerca». Thomas Ruff, 1993

Los rasgos masculinos y femeninos se confunden de forma similar en el retrato realizado por Thomas Ruff de *otra persona* no especificada (izquierda). La calidad de *pasaporte* en blanco y negro, que induce a pensar en un carné de identidad, hace que el lector de la fotografía crea que se trata de una persona real, mientras que en realidad hay cuatro sujetos presentes. Ruff ha creído que las fotografías son más efectivas cuando engranan con la realidad y al mismo tiempo se echan atrás ligeramente, para así poner al descubierto sus suposiciones anteriores.

Friederike van Lawick y Hans Müller sugieren que en la era digital las fotografías reales sólo son necesarias como puntos de partida. Sus fotomontajes multimarco hacen cambiar imperceptiblemente las parejas (las únicas fotografías reales son la primera, superior izquierda, y la última, inferior derecha; las otras son fotomontajes graduales de ambas). Ahora bien, aunque se parte de la realidad, no hay un punto de llegada claro, pues cualquiera de las catorce estaciones a lo largo del camino es válida. Un retrato igualmente convincente de una pareja de artistas, y seguro que hasta sus amigos o conocidos tendrían dificultades para desenmarañar sus entretejidos personajes.

Thomas Ruff *Otro retrato #143/146* 1994-1995
LawickMüller *Le Tête à Deux. Retratos dedidos de artistas: Muriel Olesen/GéraldMinkoff* 1996

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Berdiaz de Sierra *Michelangelo Buonarroti, Andrea Mantegna, SandroBotticelli, Leonardo da Vinci*, dela serie «Gli Equivoci» 2002

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

«Nuestra personalidad social es una creación de las mentes de otros». Marcel Proust, 1918



El artista Berciaz de Sierre tiene una gran pasión por los nombres y por las personas que, sin haber podido opinar al respecto, los tienen. A veces estos nombres tienen una importante carga cultural y recuerdan a los imponentes monumentos humanos de la historia del arte, monumentos que aquí han adoptadouna versión sólidamente terrenal.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO





Rafael Goldchain *Autorretrato como Naftuli Goldszajn nacido en Krasnik, Polonia, a principios del s. XIX, y muerto en Krasnik, Polonia, a finales del siglo XIX*, de la serie «Terreno familiar» 1999-2001
Rafael Goldchain *Autorretrato como Reizl Goldszajn (nacida en Polonia, en 1905, y muerta en Buenos Aires, Argentina, en 1975)*, de la serie «Terreno familiar» 1999-2001

Rafael Goldchain trabaja con autorretratos manipulados digitalmente para crear obras autobiográficas que conciernen a la identidad y a una historia familiar y cultural que ha estado sujeta a muchas dislocaciones y borraduras. Inspirado por el nacimiento de su hijo, que le hizo ser consciente de su legado como judío y de su falta de conocimiento sobre sus orígenes familiares, Goldchain decidió recuperar los hechos históricos básicos, pero sobre todo también conocer el mundo de sus antepasados de un modo más profundo y relacionado. Empleando los convencionalismos del retrato de familia, se insertó a sí mismo en su historia. Las figuras ancestrales adoptan ahora su rostro mientras se hacen visibles. Más allá del subtexto de luto y de pérdida, hay un humor amanerado que proporciona una distancia crítica vital y que nos recuerda que esto es también un juego.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO





Rafael Goldchain *Autorretrato como Pola Baumfeld (nacida en Ostrowiec, Polonia, y fallecida en Polonia, a principios de la década de 1940)*, de la serie «Terreno familiar» 1999-2001

Rafael Goldchain *Autorretrato como doña Balbina Baumfeld Szpiegel de Rubinstein (nacida en Ostrowiec, Polonia, 1903, y fallecida en Santiago de Chile, en 1964)*, de la serie «Terreno familiar» 1999-2001

Aunque de forma convencional el rostro se ha contemplado como la verdad singular acerca de un individuo, Orlan mantiene que todo rostro concreto también nos dice verdades sobre la multitud o, dicho en otras palabras, sobre la civilización de la que forman parte. Los rostros individuales son esponjas que absorben una cultura en un sentido figurado, pero Orlan aplica la metáfora literalmente. En el pasado se sometió a cirugía estética —adquiriendo por ejemplo los cuernos visibles en la fotografía de la página 111 (derecha)—, pero aquí utiliza el ordenador para viajar por el tiempo y el espacio y fusiona su propio rostro con las representaciones de la belleza de la América precolombina. En el futuro, ¿querremos rasgos faciales que imiten nuestros idealizados conceptos sobre los rostros de las estrellas de cine? ¿O seremos quizá más atrevidos y adoptaremos y adaptaremos los ideales de culturas antaño radiantes?

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO



«En la antigüedad, se creía que nuestro cuerpo nos pertenecía. Pero cada era define los rostros que produce. El rostro posee algo tan especial que hasta el más mínimo aliento biográfico o cultural deja en él su marca».
Monique Sicard, 2002

Orlan *Destrucción/Prefiguración/Transfiguración/Reconfiguración precolombina No. 22*, 1998

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Orlan Desfiguración-refiguración: Mirada en prosopopeya No. 20. 1994.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Cindy Sherman *Sintitulo* 2000
Cindy Sherman *Sin título* 2003

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

«Pero señor, ¿todavía duda usted de mi identidad? ¡Pues he ahí mi fotografía!». Caricatura alemana, 1877

Los retratos no se hacen, sino que en realidad se construyen. Aquí Cindy Sherman, que ha adoptado más rostros y personajes que cualquier otro artista vivo, invoca el retrato clásico del estudio fotográfico moderno del siglo xx: poses artísticas, iluminación teatral, telones de fondo lisos. En esta serie de retratos, mujeres que ya no están ni mucho menos en la flor de la vida se enfrentan con alegría al fotógrafo, quizás con la esperanza de conseguir esa última fotografía que las catapulte a la fama. «Ella siente que todavía está de plena actualidad», es como Sherman caracteriza a una de sus modelos. Por muy grotescos que sean –con olor a «brillo, mugre; riqueza, declive; extravagancia, desecación; éxito sexual, fracaso sexual», según enumera Wayne Koestenbaum–, su esperanza y su deseo de agradar confieren a cada uno de estos desesperados personajes un patetismo conmovedor.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO



«La cámara tiende a convertir a las personas en cosas y el fotógrafo extiende y multiplica la imagen humana hasta que alcanza las proporciones de la mercancía producida en masa. Gracias a la fotografía, las estrellas de cine y los galanes entran en el ámbito público y se convierten en sueños accesibles mediante el dinero. Pueden comprarse y tocarse con más facilidad que las prostitutas públicas». Marshall McLuhan, 1964



Piotr Uklanski *Los nazis* 1998 (detalle). De izquierda a derecha: Klaus Kinski en *Cinco para el infierno*, dirigida por Frank Kramer, 1969; George Mikell en *Evasión o victoria* dirigida por John Huston, 1981; Jan Englert en *Zloto Dezerterow*, dirigida por Janusz Majewski, 1998; Robert Duvall en *Ha llegado el águila*, dirigida por John Sturges, 1976; Hardy Krüger en *Un puente lejano*, dirigida por Richard Attenborough, 1977; Yul Brynner en *Triple Cross*, dirigida por Terence Young, 1966; Christopher Plummer en *Escarlata y negro*, dirigida por Jerry London, 1983; Cedric Hardwicke en *The Moon is Down*, dirigida por Irving Pichel, 1943

Sólo hace falta un instante para caer en la cuenta de que los arrogantes e imponentes oficiales nazis llevan certificados con la marca «Fabricado en Hollywood». Niven, Duvall, Brynner... auténticas legiones de viriles estrellas de Hollywood han pronunciado discursos de ideología fascista al servicio del arte y del entretenimiento. ¿A qué se sebe esa perdurable fascinación por el nazismo y su simbología por parte de ciudadanos de países que entablaron una sangrienta guerra para vencerlos?, se pregunta Uklanski ¿Es el fascismo un tema perenne del cine porque estuvimos tan cerca de él y las películas al respecto sirven acaso como un recordatorio y una advertencia de que todavía podría suceder aquí? ¿O se debe nuestra fascinación al hecho de que todavía no hemos eliminado por completo estos demonios y nos sentimos de hecho atraídos por estas figuras de autoridad que exhiben una suprema confianza en sí mismas, como polillas atraídas por la llama, de un modo similar a quienes se sienten atraídos por esos iconos actuales que son los actores famosos?

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO



PERDEREL ROSTRO
SALVAREL ROSTRO

3

FACHADAS

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

«Mira: esto muestra lo que el retoque puede llegar a hacer», dijo el fotógrafo. «Pero la mujer retocada no quiere parecerse en absoluto a la mujer que posó para ello», exclamé. «Claro que no», respondió el fotógrafo. «¡En esto reside su belleza!». The Photographic News Londres, 1890

Es posible que empleemos el término *fachada* para el rostro, debido a sus connotaciones arquitectónicas y no pese a ellas. El diccionario inglés *Oxford* nos recuerda que la primera acepción de fachada es «la faz o cara de un edificio, especialmente la anterior». Es un concepto apropiado, ya que los personajes –y los rostros– son estructuras al menos en parte diseñadas y construidas. Como los edificios, se desgastan con el tiempo al erosionarse su superficie de un modo imperceptible. Y al igual que las casas privadas, muchos propietarios de rostros acuden a los profesionales para que les ayuden en el mantenimiento y la renovación cotidianas de sus propiedades.

La segunda acepción de *fachada* es la más convencional: «Un aspecto exterior engañoso». Las fachadas pueden ser muy hermosas pero también pueden esconder cosas banales o feas en su interior. También pueden ser de muy mala calidad, aunque superficialmente tengan glamour. ¿Qué son la mayoría de los rostros televisivos, por ejemplo, si no semblantes a lo *Potemkin*?

Ambas lecturas del término estimulan a los fotógrafos, como evidencia la larga serie de imágenes y declaraciones de las páginas siguientes. Y comoquiera que ambas definiciones, con su trasfondo arquitectónico, evocan una sensación de la naturaleza efímera de las fachadas/rostros, los conceptos de pérdida y de conservación contribuyen a crear una fascinante perspectiva. La expresión *valor de rostro* («face value») con que los angloparlantes designan al valor nominal, ¿acaso no sugiere esta inherente fluctuación en las vicisitudes del rostro?

En un sentido literal la faz, o mejor dicho el rostro, puede perderse y también puede salvarse. El rostro puede perderse en horribles accidentes, en incendios y accidentes de tráfico, en la guerra o debido a una enfermedad, y contamos con los especialistas médicos para salvarlo cuando se pueda o, al menos, para restaurar un atisbo de facialidad en las víctimas más desafortunadas. La pérdida del rostro en este sentido literal es extraordinariamente traumática para la persona a la que concierne, y no digamos para su círculo de amigos íntimos y familiares. Por lo que respecta a la acogida del rostro desfigurado por el público, muchas víctimas prefieren no enfrentarse a las reacciones de los demás y se encierran en sí mismas. El desarrollo del primer transplante facial completo en el año 2005 supuso tanto una pérdida de rostro (el donante) como una salvación (el receptor). Por supuesto, era impensable que no se pidiera oficialmente que un fotógrafo conmemorara este acontecimiento.

Los rostros pueden salvarse en otro sentido literal. Como cavilaba alguien que observaba una operación de estiramiento facial, «con cada tijeretazo imaginaba cómo los fantasmas de los miles de preocupaciones que arrugaban la frente de esta mujer volaban por los aires: allí estaban las horas de preocupación por los exámenes del colegio o universitarios, las largas esperas por los seres queridos que llegaban tarde y los años de confusión y de duda»[1]. Como señala la historiadora Wendy Doniger, el motivo para someterse a un estiramiento facial es a menudo «hacer que parezcas realmente tal como eres, o sea tal como eras antes de envejecer»[2]. Y sin embargo, alguien que critique esta práctica,

cada vez más extendida, podría argumentar que la cirugía estética viene a ser una pérdida. Lo que son recortados con tanta desconsideración –y no lo olvidemos, por un extraño absoluto– son en primer lugar los rasgos que nos conectan con nuestra ascendencia, y en segundo lugar los rasgos que reflejan nuestras experiencias. Y todo ello, como bien observa Doniger, por un «arreglo rápido» que apenas puede contener la inevitable desintegración. Los fotógrafos, entretanto, nos recuerdan que la violencia que se inflige al rostro es en efecto espantosa.

En algunas ocasiones, la pérdida del rostro/la faz puede ser, a la vez, literal y figurativa. En el pasado, a los prisioneros se les encapuchaba para impedirles que establecieran vínculos emocionales con sus compañeros: carecer de rostro es ser un marginado. Los fotógrafos dan un elocuente testimonio de esta injusticia. Algunos prisioneros y manifestantes políticos también se han dañado el propio rostro para expresar su indignación y su desdén por quienes se oponen a ellos. Paradójicamente, la pérdida física es una ganancia moral.

De forma voluntaria o involuntaria, los seres humanos se las arreglan para *perder el rostro* o *la faz* de muchas maneras, tantas que es imposible enumerarlas. En el extremo más nimio del espectro, perdemos la cara en situaciones embarazosas. Los modelos pierden el rostro, aunque sólo sea temporalmente, cuando venden o alquilan sus atractivos a los intereses comerciales. Todos nos arriesgamos a una pérdida a largo plazo por una manipulación descuidada del preciado álbum de familia (este año se harán doscientos cincuenta billones de fotografías digitales pero, ¿cuántas de ellas se conservarán?). De un modo más ominoso, para cumplir el desesperado deseo de suprimir nuestra idiosincrasia en aras de un grupo de identidad homogeneizado, el que ofrecen generosamente revistas y anuncios. ¿Qué poco tiempo pasará antes de que nos convirtamos en copias unos de otros: un rostro grupal, en un mundo orwelliano de *pensamiento grupal*?

El rostro también nos lo roban. Los sistemas de identificación facial son cada vez más poderosos y eficientes, y la cara de cada uno de nosotros ha sido registrada y almacenada sin que nos hayamos enterado.

Los rostros también se salvan de innumerables maneras. La fotografía es una herramienta tan útil para registrar como para contener la pérdida. Nos muestra facetas de nosotros mismos cuya existencia ignorábamos. Y, bien si nuestra cultura parece obsesionada por el atractivo físico, puede que las fotografías también nos ayuden a reinar en nuestros impulsos más absurdos y a encontrar un terreno intermedio que sirva a la realidad factual y que, aun así, permita el vuelo de la imaginación. *¿Qué pasaría si...?*

«Cuando estás delante de un aduanero, intentas poner una cara como la de tu pasaporte. Así pues, ¿por qué habrían de ser comunicativos mis retratos en una época en la que podrías ser perseguido por tus simpatías?». Thomas Ruff, 1993

v Perder el rostro

Los amigos sordo y mudo (o hermanos gemelos) de Pierre Radisic parecen estar curiosamente resignados a sus privaciones sensoriales. Uno de ellos es aparentemente incapaz de hablar y el otro, por lo que parece, incapaz de oír y, sin embargo, sus posturas sugieren tanto una intimidad como una capacidad de comunicarse entre sí en silencio. Su mirada interrogativa, sin embargo, sugiere que la privación sensorial es nuestro problema pero no el suyo. Es posible que Radisic esté hablando de los limitados órganos sensoriales de la propia fotografía. Hace tiempo que el cine hizo hablar a las caras, pero la fotografía continúa siendo muda.

Para construir nuevos rostros, algunos artistas usan técnicas de fotocomposición en los que unos rasgos se imprimen sobre otros, pero Jason Salavon (páginas 122 y 123) prefiere borrar rasgos y burlarse así de nuestras pretensiones de individualidad. Visto uno, vistos todos. Sus fotomontajes de estudiantes recién licenciados o de parejas recién casadas hablan de conformidad tediosa y de vanidades insignificantes: ritos de pasaje de interés efímero, incluso para los propios íntimos (pese a las obligatorias afirmaciones sobre lo contrario).

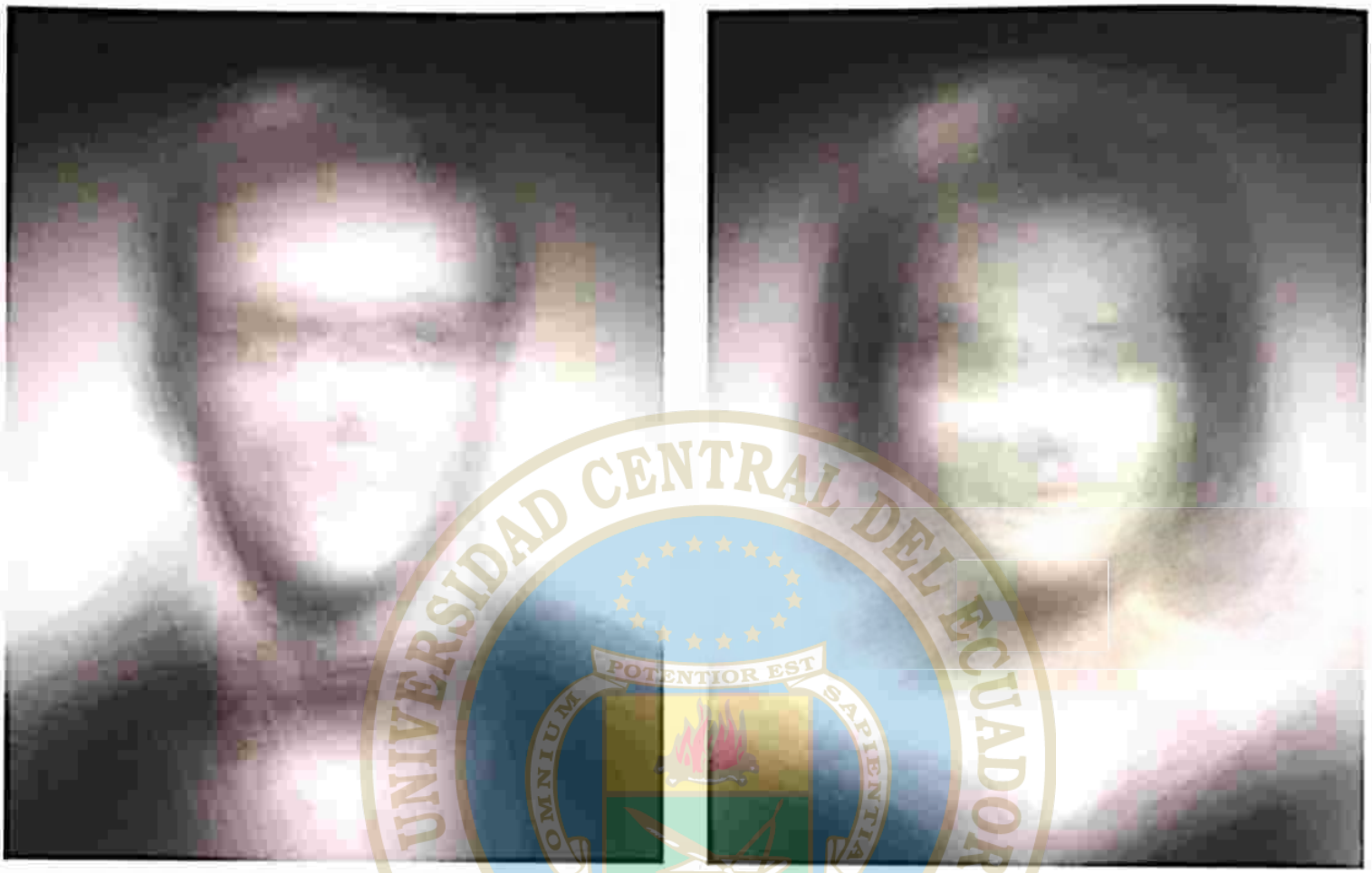
«... las personas pueden tolerar sus imágenes en el espejo o en las fotografías pero se sienten incómodas con el sonido grabado de su propia voz. Los mundos visual y fotográfico son zonas seguras de anestesia». Marshall McLuhan, 1964

Pierre Radisic *Y& R* 1987

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIORES SCIENTIA
FUNDADA EN QUITO



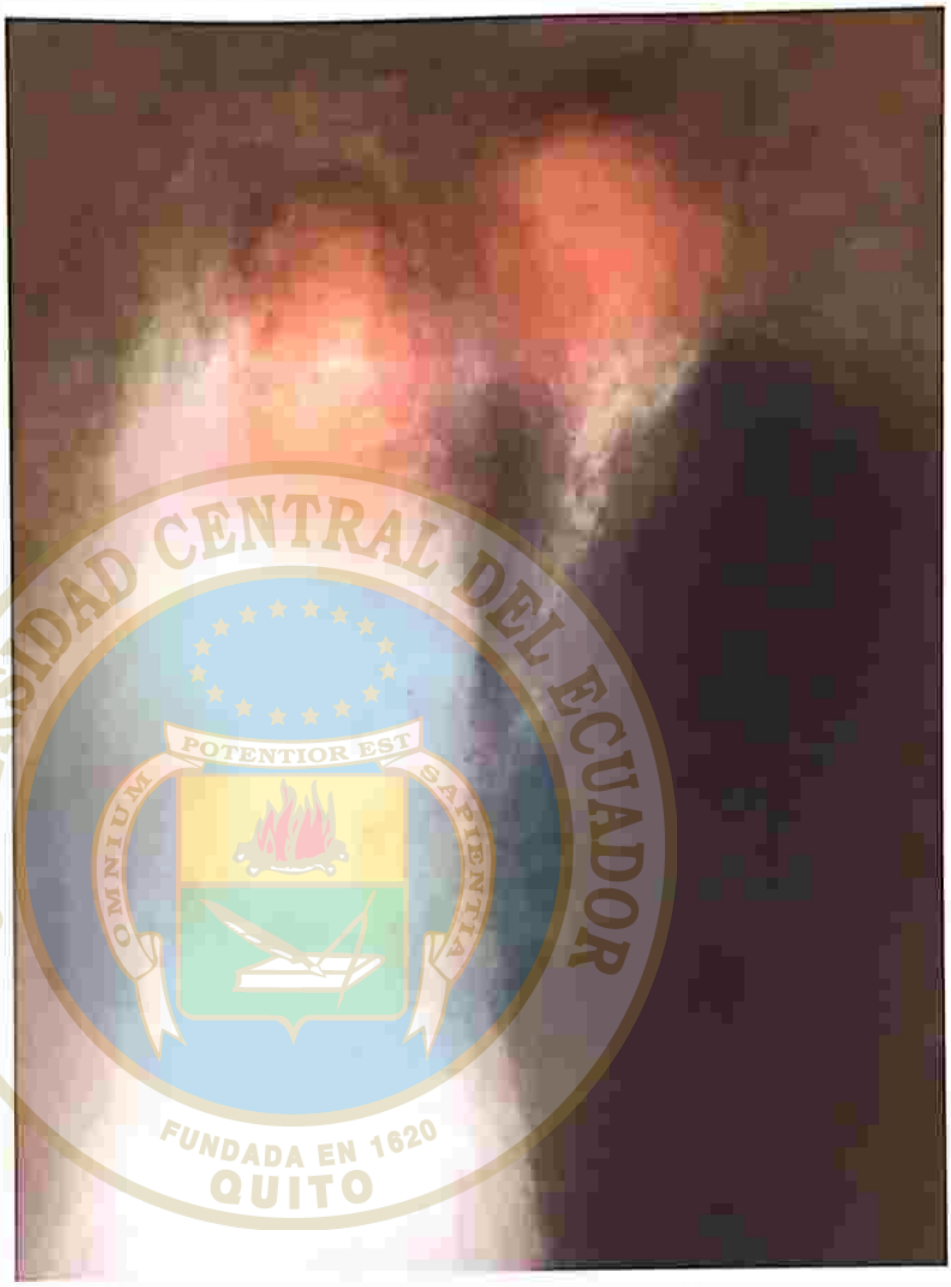
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



«Estos hombres se parecen a lo que he descrito pero no son lo mismo. La naturaleza no se siente obligada a transformar un rostro en un signo. A raíz de una fisonomía prefiere construir un escondrijo». Alfred Döblin, 1946

Jason Salavon *La clase de 1967* 1998
Jason Salavon *100 momentos especiales (Recién casados)* 2004

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA OMNIUM
FUNDADA EN 1826



Los retratos de familia tipo *aficionado* realizados por Maya Dickerhof son un catálogo de errores tanto técnicos como conceptuales: piernas y codos cercenados arbitrariamente, la omisión total del escenario o de la composición y, por encima de todo, la obliteración mediante el mal uso del flas y de los tiempos de exposición. Dickerhof parece preguntar si realmente hay alguna necesidad de verlos. ¿No se trata acaso de rostros genéricos?

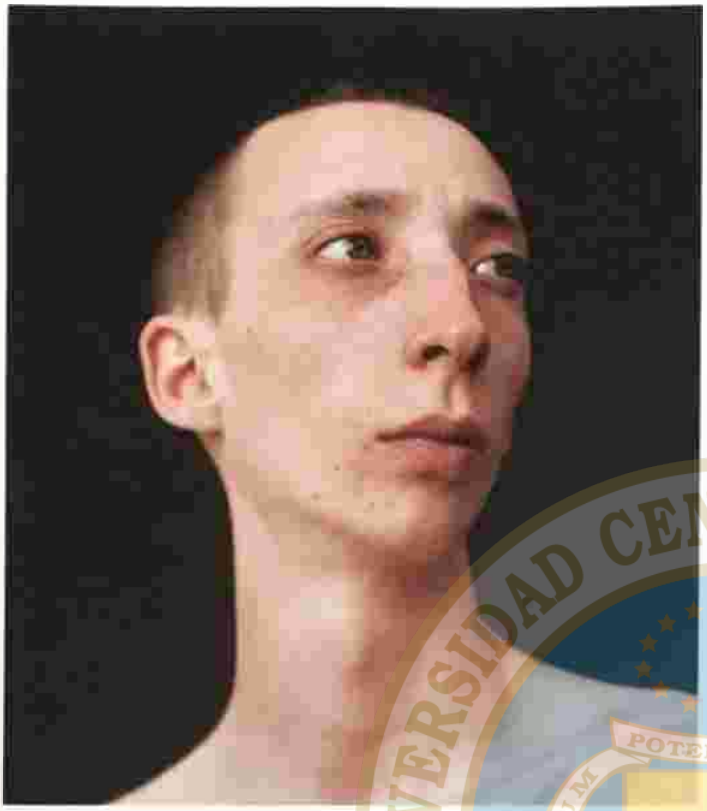
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Maya Dickerhof De la serie «Memorias» 2007

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO





«Estoy casi seguro de que la mayor parte de todas las fotografías que se han hecho, se están haciendo o se harán son y continuarán siendo retratos. Esto no sólo es cierto, también es necesario. No somos mamíferos solitarios, como el elefante, la ballena y el mono antropoide. Lo que sentimos al relacionarnos, incluso si está oculto, reaparecerá en los retratos que hagamos unos de otros».
Ben Maddow, 1977

«Qué desnudas se ven estas cabezas. Qué vulnerables». Eric Nehr encontró a estas personas en la calle y las convenció para que vinieran a su estudio. Al verse despojados de su hábitat natural se ven perdidos, aturdidos, confundidos. Miran, pero no miran a nada. Si August Sander estuviese vivo, habría identificado a estas personas por el trabajo que hacían, anclándolos así a la sociedad. Nehr no nos da indicadores sociales de tipo alguno, tan sólo nombres de pila, con lo que su aislamiento parece todavía más conmovedor. Los hombres y mujeres de hoy en día, parece decirnos el fotógrafo, no tienen este anclaje –no tienen trabajo estable, ni garantías de un futuro seguro, ni un clan familiar con el que puedan contar, tan sólo alienación y carencia de raíces–. La individualidad ha triunfado pero, ¿a qué precio?

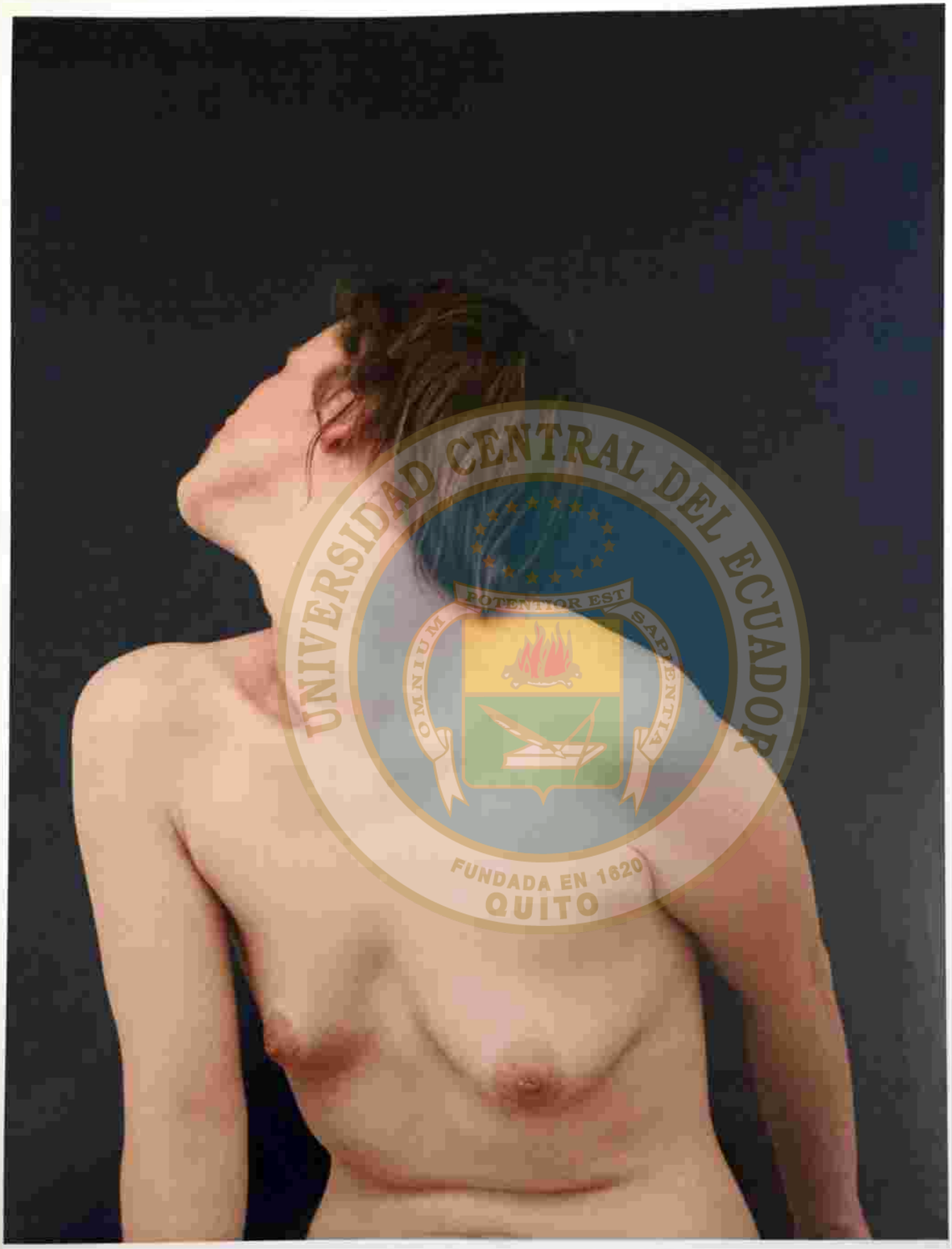
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



(De izquierda a derecha) **Eric Mahr** *Arnaud* 2003; **Boubbat** 2000; **Stéphane** 2000; **Margaret** 2003

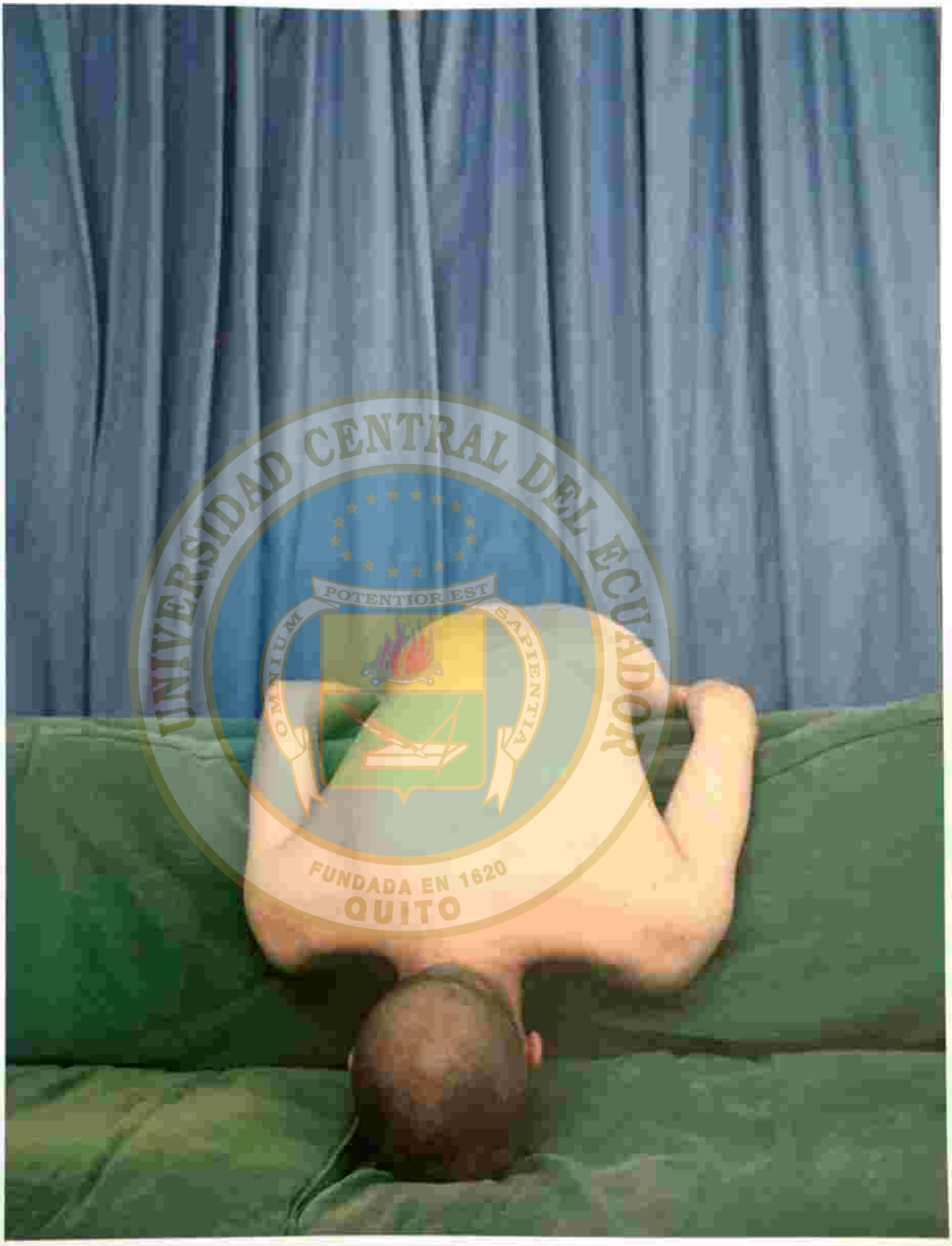
Levy invita a sus sujetos a posar en su propia casa, pero les pide que oculten su rostro. Al crear sus antirretratos, obliga a sus modelos a expresar su individualidad únicamente mediante el lenguaje corporal. Aunque desnudos, sus cuerpos son ordinarios (como los de la mayoría de los espectadores), de ahí que nos identifiquemos con ellos en vez de cosificarlos, y esta identificación nos incita a *rellenar* los rostros. La propuesta de Levy parece radical, pero dos siglos antes, en *Discursos sobre el arte*, Sir Joshua Reynolds ya había observado que la manera *inacabada e indeterminada* que tenía Gainsborough de pintar retratos constituía una brillante estratagema para poder conseguir que «la imaginación del espectador supliera el resto», quizá de un modo mucho más satisfactorio para sí mismo, aunque no más exacto, que el artista».

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO



Carrie Levy *Sin título*, de la serie «Escenarios domésticos» 2004

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Barbara Kruger *(Sin título) Mi rostro es tu fortuna* 1982



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
PLUS TENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

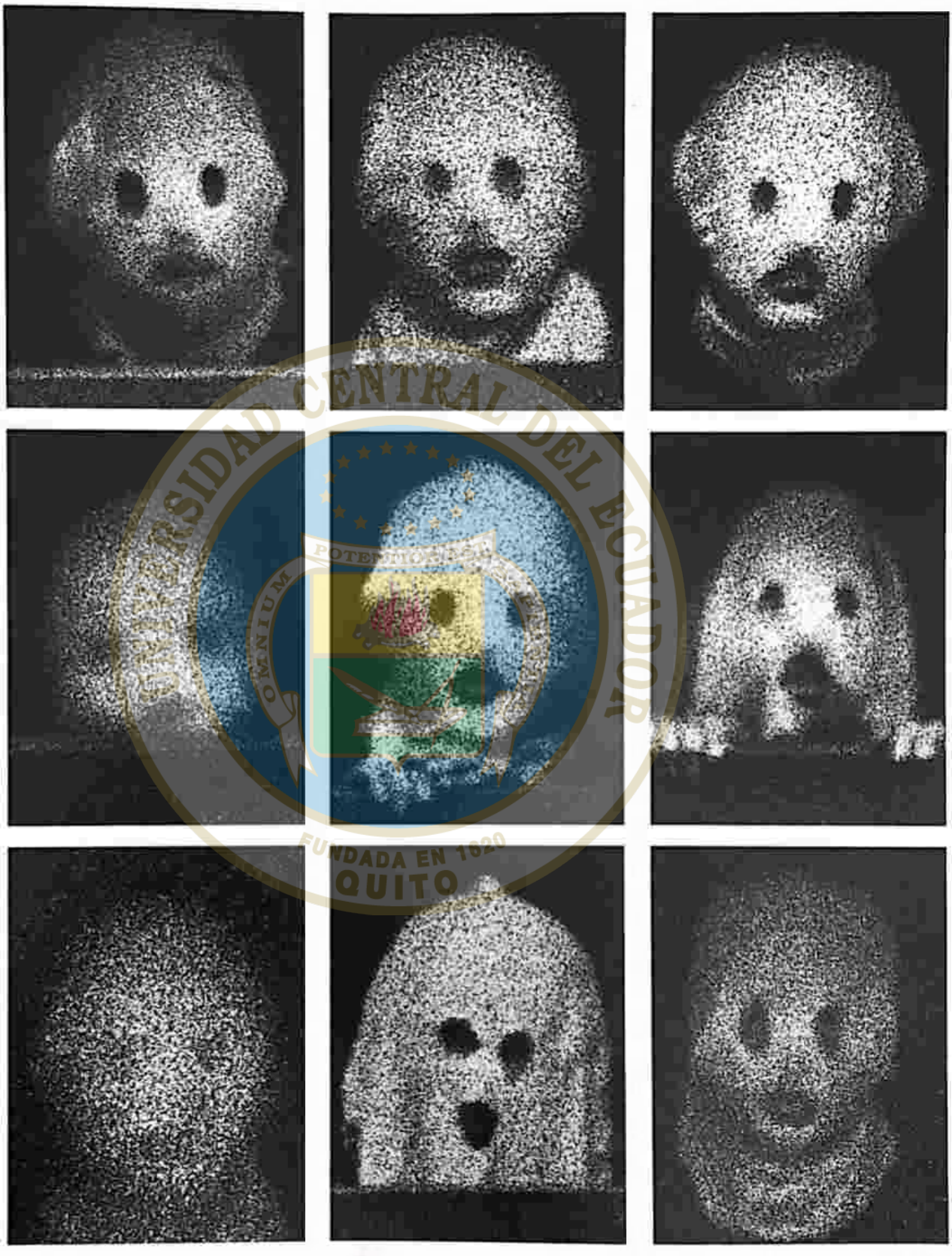
Las brillantes páginas de las revistas de moda son cornucopias de rostros construidos y con glamour (las modelos a menudo no se reconocen en las imágenes acabadas) y las portadas, con su tejido sin costuras de imágenes y palabras, son las más meticulosas de todas las construcciones. Palabras con imágenes, imágenes con palabras: las amalgamas sirven para transmitir y amplificar el mismo y sencillo mensaje de que con las adquisiciones apropiadas de mercancías y servicios este hermoso rostro puede ser suyo. Por lo demás, las propias imágenes comienzan con palabras, según nos recuerda Susan Evans (superior): «Necesitamos una imagen parisina para nuestro número de enero, sobrio y elegante», o bien: «Hagamos una portada de tipo *Lolita* para nuestro estilo *sexy* de otoño». Tan sólo entonces, cuando un concepto ha sido definido claramente mediante palabras, empieza el trabajo de las legiones de creadores de imagen –los fotógrafos, las modelos, las estilistas, los expertos en retoques, etc., etc.– para construir el rostro correspondiente. La cara ha sido colonizada, advierte Barbara Kruger (página anterior) por lo que la mina continuará siendo explotada mientras sus entrañas continúen siendo ricas y profundas.

Susan Evans De la serie «Rostros» 2005

«Artículo 159. A los prisioneros no se les permite, bajo ningún concepto, verse unos a otros ni comunicarse entre sí mediante el habla, la escritura o los gestos. Fuera de esta celda, cada prisionero llevará un capuchón sobre su rostro que sólo podrá quitarse en los terrenos para la marcha, en los anfiteatros de la capilla o en los lugares donde no esté presente ningún otro prisionero». Reglamento provisional de la Penitenciaría de Lisboa, 20 de noviembre de 1884

El grano muy grueso de las imágenes de José Luís Neto sugiere la transmisión desde un planeta distante. En realidad, estas figuras son prisioneros de la penitenciaría de Lisboa, fotografiados en el año 1903 y encapuchados para reprimir toda interacción humana normal. Neto descubrió el negativo original de Joshua Benoliel por casualidad y agrandó individualmente cada una de las cabezas. Los prisioneros habían sufrido una desposesión simbólica de su yo al perder su nombre en favor de un número y su rostro en aras de una capucha. Pese a la tela que los cubre, sentimos un extraño tipo de empatía por estos seres de aspecto perruno, con sus ojos mudos y suplicantes y sus tiernas zarpas. Un segundo negativo conmemora el momento en el que la nueva legislación permitió que los prisioneros se quitaran la capucha (pág. 156).

José Luís Neto De la serie «22474» 2000



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIORUM
FUNDADA EN 1620
QUITO

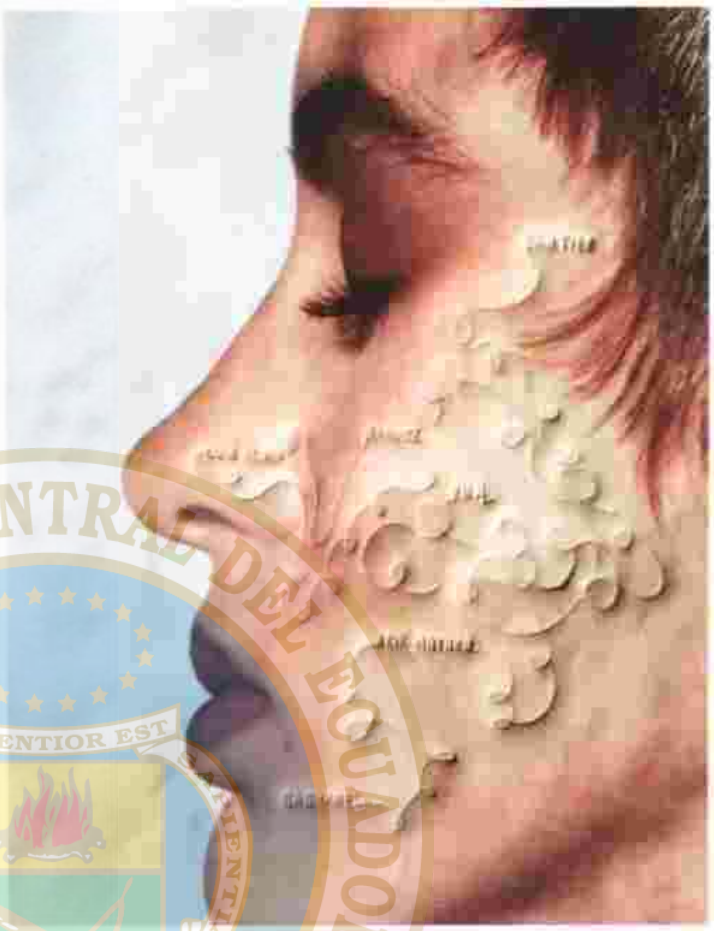


Valérie Rouyer De la serie «Naturaleza muerta» 2001-2002

«El cuerpo, ese bosquejo que hay que corregir...». David Le Breton 1999

El rostro, al igual que el cuerpo que le acompaña, ya no es un destino sino una decisión personal. El estigma de la pura vanidad que acompaña a la cirugía estética está desapareciendo con rapidez, a medida que la fuente de la juventud sale del reino del mito para pasar a ser el objetivo de toda una gama de productos deslumbrantes y asequibles. En la sociedad capitalista moderna el rostro es una excelente propiedad inmobiliaria y, ¿quién no siente la tentación de hacer al menos un pequeño número de mejoras caseras? Algunos compradores se plantean derribar la estructura existente y empezar desde cero. Otros se contentan con reformas más modestas realizadas por un decorador de interiores. Sin embargo, como nos recuerda Valérie Rouyer, nadie está dispuesto a ver el edificio antes de que esté acabado.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO



«La mitología del estiramiento facial crea personas que intentan nadar río arriba contra la corriente del tiempo, y lo hace cambiando sus rostros en la otra dirección». Wendy Doniger, 2000

Y si el rostro es una excelente propiedad inmobiliaria, ¿por qué no alquilarlo al mejor postor? Al fin y al cabo, según nos recuerda Daniele Buetti, ya pregonamos orgullosamente a los cuatro vientos con nuestra ropa los eslóganes de nuestras marcas favoritas. No te limites a comprar la marca, ¡conviértete en ella!

Daniele Buetti De la serie «Buscando amor», 1996

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM



Ésta es la segunda de una serie de seis fotografías realizadas por Claudia Matzko, en las que se representan cabezas humanas en diferentes y ambiguos estados de vocalización. La ambigüedad es desesperante, y por este motivo buscamos significados precisos. ¿Está el sujeto pegado a una ventana o una puerta de vidrio esmerilado, aullando de dolor debido a la tortura, o gritando en busca de ayuda? Está el hombre (algo en la imagen hace que intuyamos que el sujeto que observamos es un hombre) sólo cantando ruidosamente en la ducha, en cuyo caso el cristal esmerilado es simplemente una parte inherente del entorno y el acontecimiento es algo banal? Claudia Matzko no lo dice, lo que nos deja una acuciante sensación de que se nos habla en un lenguaje que nd conseguimos entender del todo. Richard Avedon pudo muy bien haber estado refiriéndose a esta imagen cuando dijo: «Enfocado, conocido; desenfocado, desconocido».

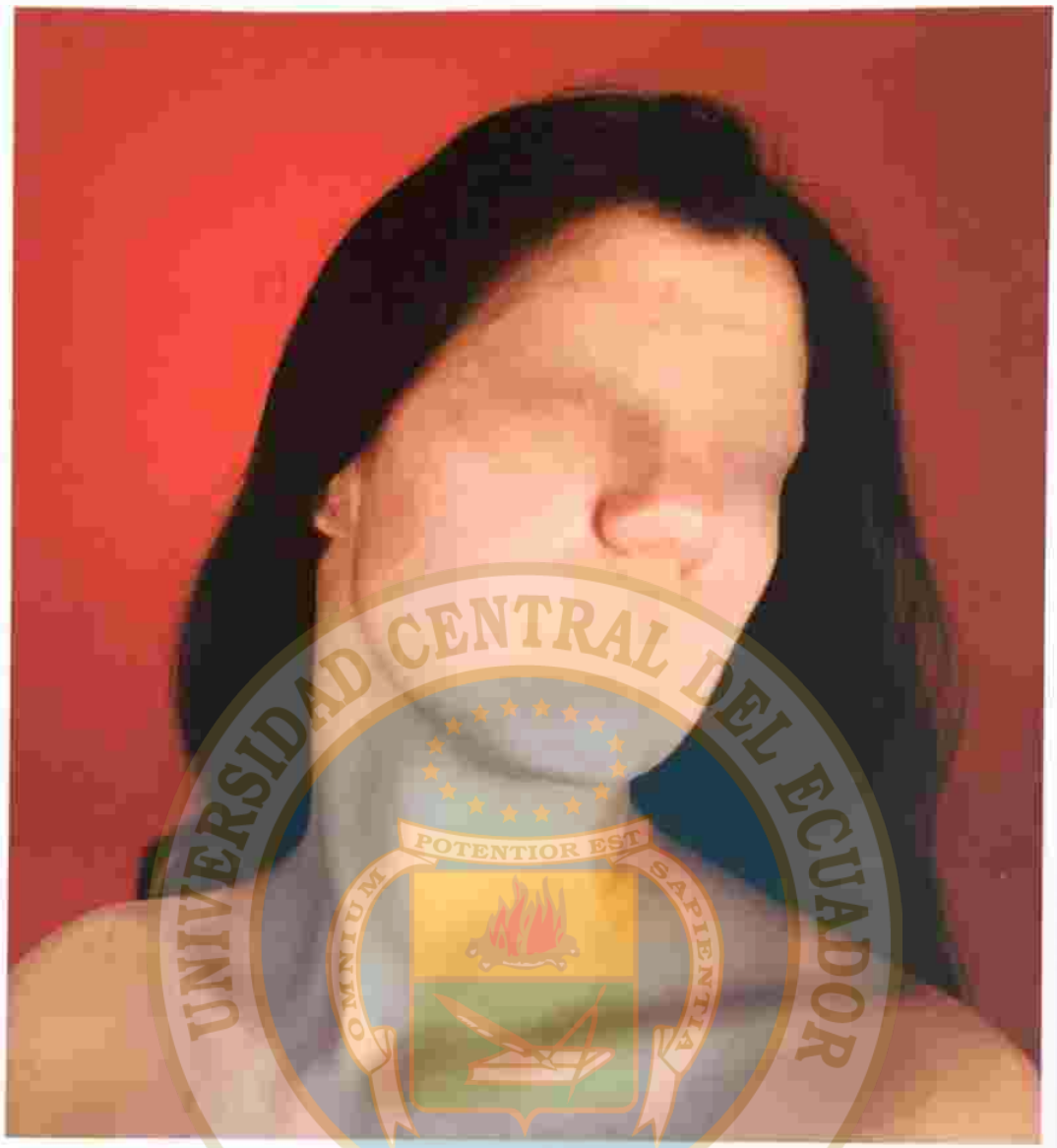
Claudia Matzko *Voces #2* 2002



Por lo que respecta a Axel Antas, la falta de revelación no tiene nada de amenazador, aunque sea inquietante. Nuestra mirada busca información y no tarda en centrarse en la camisa informal, que sugiere un ocupante totalmente normal y corriente. Pareciera que nos hallamos en el dominio del retrato informal –del tipo frontal y sin malicia, que suele indicar una revelación franca y completa por parte del sujeto–, pero cuando buscamos la cara humana –y está claro que Antas quiere que lo hagamos, ya que de lo contrario habría dirigido la cámara hacia abajo para llenar la imagen con la camisa– nos encontramos con un vacío, con un borrado de la información. Es como si el sujeto de Antas dijera: «No es que me esconda de ti, es que no tengo nada que ofrecerte». El sujeto padece la dolencia postmoderna de Milan Kundera, *La insoportable levedad del ser*.

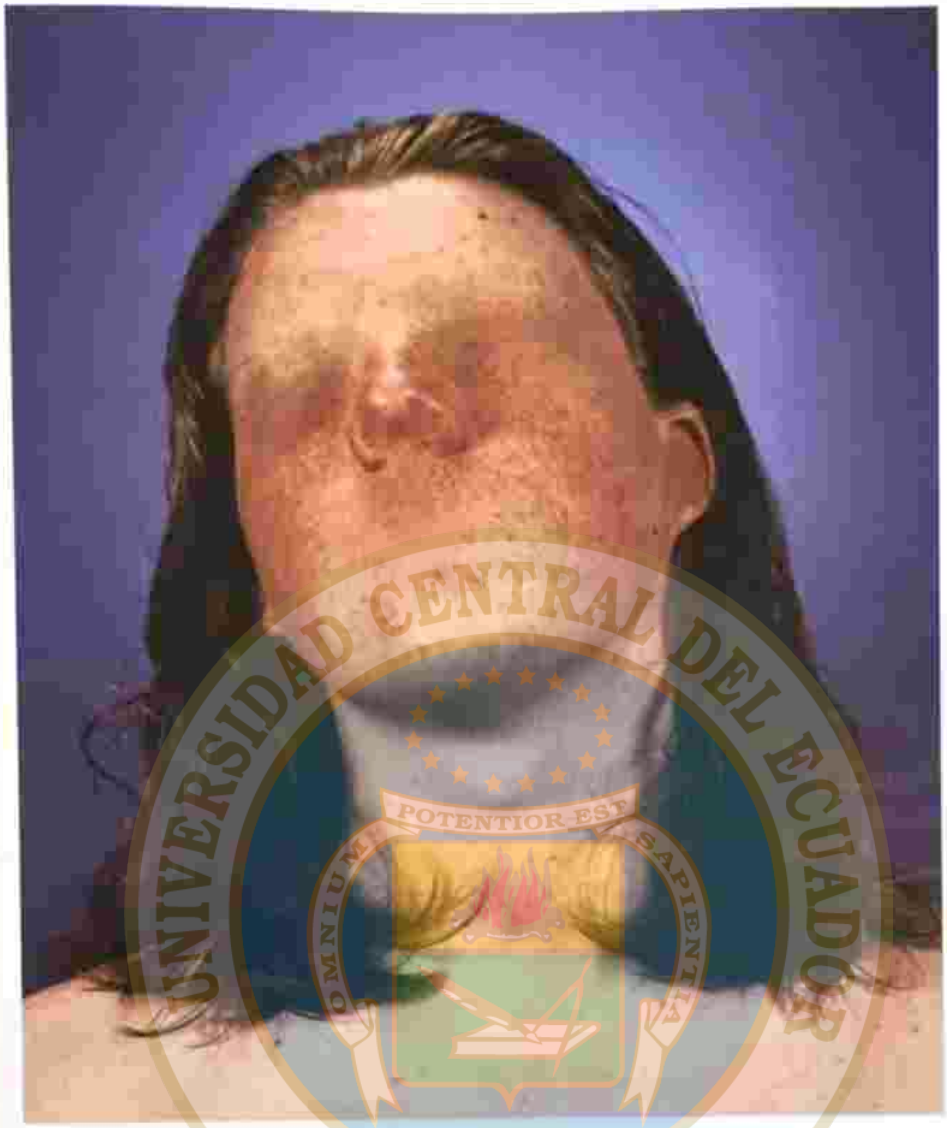
Axel Antas *Retratobásico* 2002

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1.800
QUITO



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

«Obviamente, hay una nariz, dos ojos y una boca, pero nada de esto tiene sentido; ni siquiera hay una expresión humana». Jean-Paul Sartre, 1938



Aziz + Cucher María y Rick, de la serie «Distorsión» 1994

Por el momento, la cirugía estética es el camino a seguir, pero los que abogan por la ingeniería genética imaginan una Era Dorada no demasiado distante en la que se eliminará la fealdad. Los escépticos abundan: ¿qué modelo de belleza insulsa será el que triunfe? ¿Cómo podremos diferenciarnos unos de otros? La belleza es excepcional por definición: si todo el mundo es hermoso, entonces nadie lo es. ¿Y qué sucederá con los inevitables accidentes genéticos? ¿Las ofertas a precio de ganga de los barrios pobres, las travesuras de estudiante que se escapan de las manos, los experimentos adolescentes en el garaje? Los artistas Aziz + Cucher nos advierten sobre estas distópicas posibilidades cuyo resultado sería personas aprisionadas, carentes de órganos sensitivos, en un envoltorio de carne. ¿Tendremos lugares especiales para estas criaturas, lejos de nuestra vista?

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA OMNIUM
FUNDADA EN 1920
QUITO



«Una vez que nos hayamos rendido y entregado nuestros sentidos y nuestro sistema nervioso a la manipulación privada delos que se aprovechan de tomar en usufructo nuestros ojos, oídos y nervios, ya no nos quedará, en realidad, ningún derecho». Marshall McLuhan, 1964

La violencia del videojuego; asesino a la venta, o más bien en alquiler. En la extraña luz verde desprendida por la pantalla del ordenador -que nos recuerda a los aparatos de visión utilizados por las fuerzas especiales en operaciones nocturnas, en las guerras de aquí y de allá- vemos caras contorsionadas por el odio asesino. Se dice que la guerra, que tiene lugar en zonas remotas, se parece cada vez más a un videojuego, mientras que éstos son cada vez más como guerras de verdad. ¿En qué punto convergerán ambos? ¿Serán los ejércitos del futuro reclutas adolescentes que harán la guerra desde sus dormitorios? Tanto la incorporeidad como la desconexión con el cuerpo implícitas en la revolución electrónica apuntan hacia una erosión inexorable de nuestra humanidad.

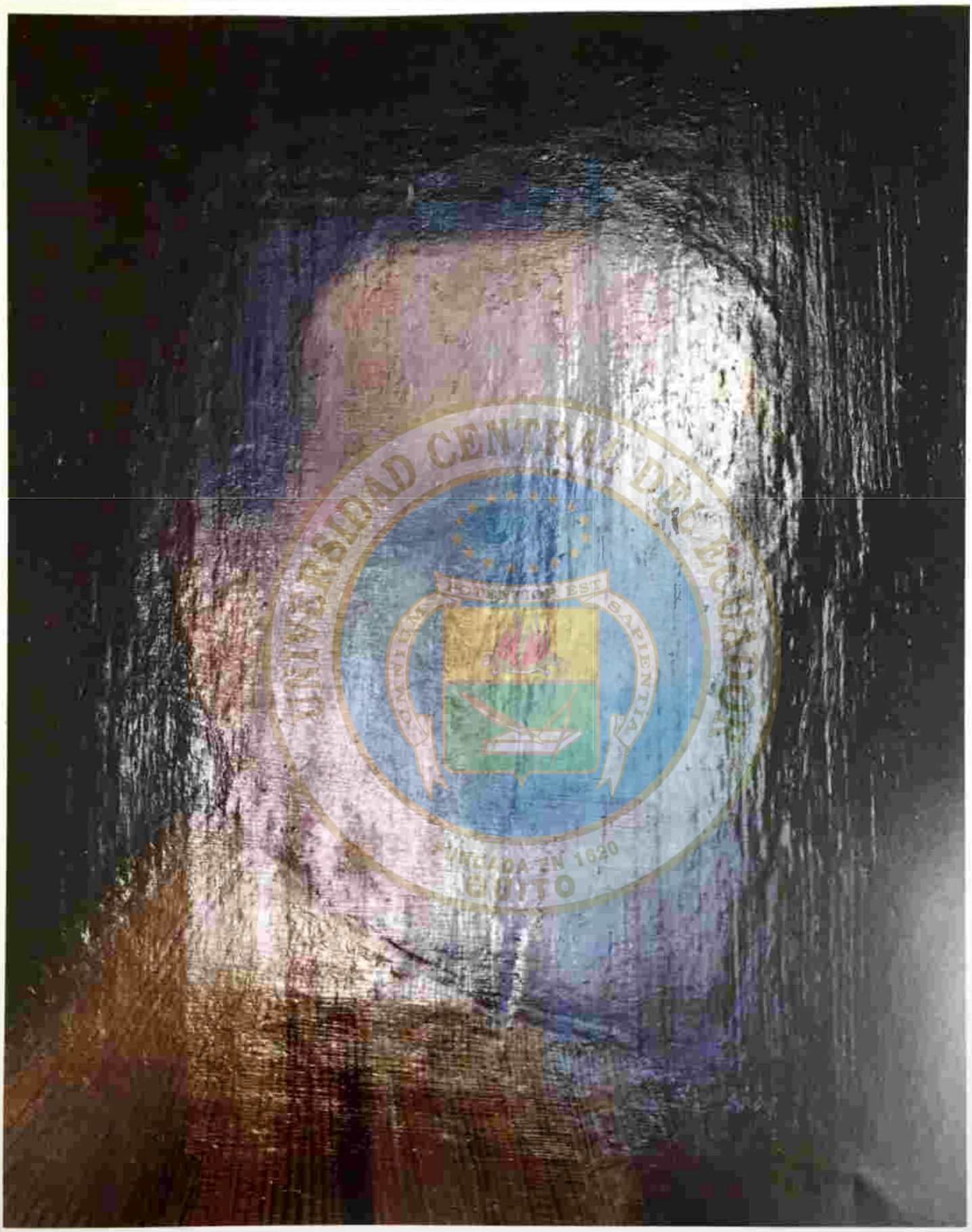
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Stefan Walter *Asesino virtual* #3 2003
Stefan Walter *Asesino virtual* #6 2003

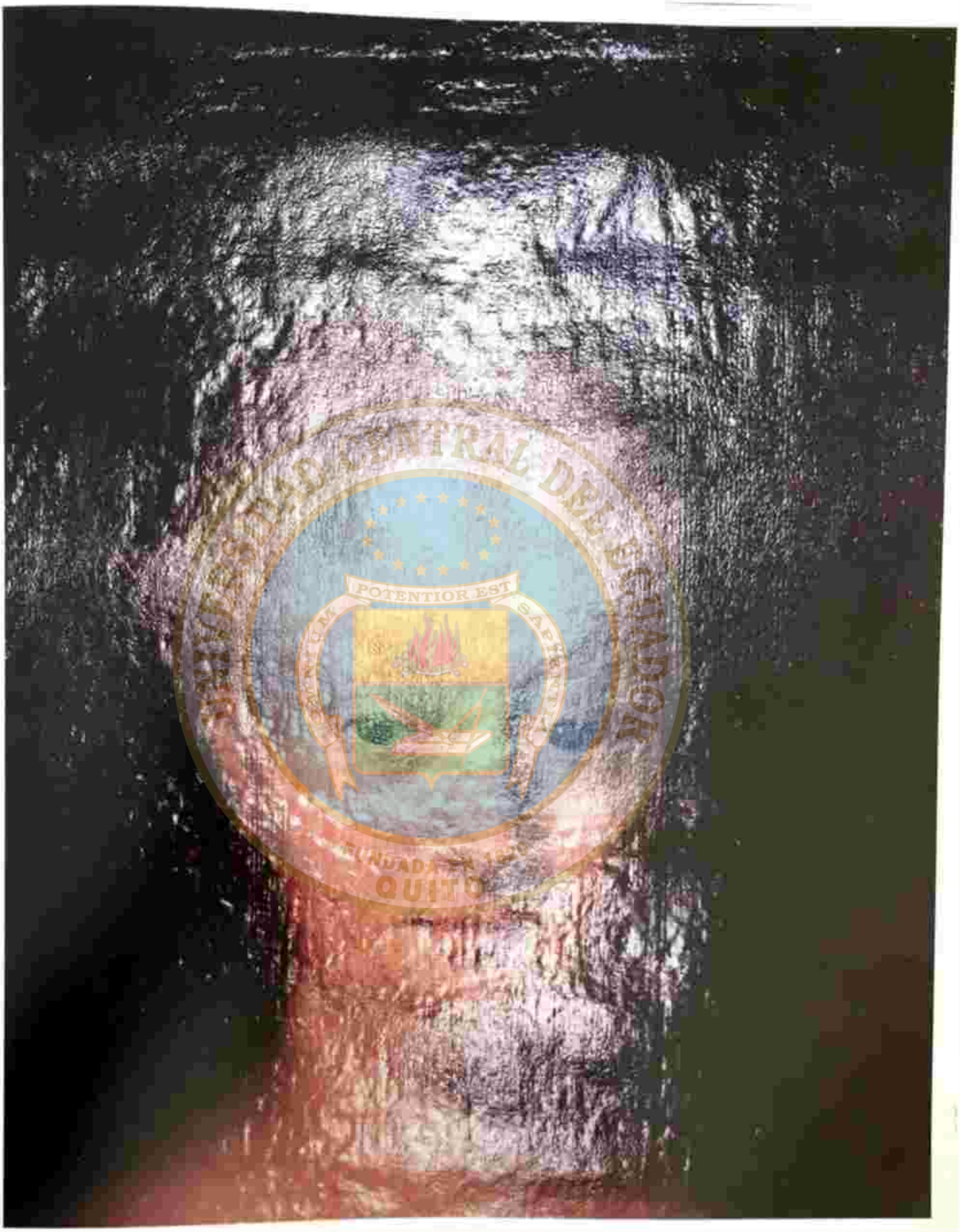
Al principio, los reflejos en las fotografías de viejos retratos pintados realizadas por Jorma Puranen nos trastornan. Obviamente un fotógrafo competente los habría evitado para que creyéramos que estamos mirando las propias pinturas. Pero Puranen quiere que miremos la *fotografía*. Nos recuerda que estamos mirando, primero, unas fotografías; luego unas pinturas de caras, y luego, unas caras. ¿Con qué objetivo habrían de censurarse los reflejos? Al fin y al cabo, el visitante de una galería tiene que ir cambiando de posición con el fin de poder evitarlos. La capacidad que tiene la fotografía de registrar reflejos es, en realidad, su virtud singular. ¿Qué otro medio trata con tanta expresividad los juegos de luces y sombras? Además, al velar los rostros mediante la luz, el fotógrafo vuelve a investirlos de misterio.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO



Jorma Puranen *Sombras, reflejos y todo ese tipo de cosas #8*. 2001

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1020
QUITO



Jorma Puranen *Sentadas, reflejos y todo ese tipo de cosas* #8 2002

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1826
QUITO



John Baldessari *El estudio* 1987

John Baldessari se vale de fotografías encontradas por él para perturbar nuestros complacientes hábitos de mirar. Aquí ha utilizado la foto del estudio de un artista, que tiene todo el artificio ingenuo de un escenario fílmico de la década de 1950. Tanto el artista como los miembros de lo que parece un grupo de ricos coleccionistas tienen el rostro sustituido por círculos de color distinto, lo que da ritmo a la composición, aplana la imagen y anima al espectador a mirar a cada *actor* por separado. Aunque la personalidad y el carácter han sido eliminados, nos damos cuenta de que intentamos *rellenar los círculos*, eligiendo entre la extensa colección de rostros que se han acumulando en nuestra mente desde la infancia.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

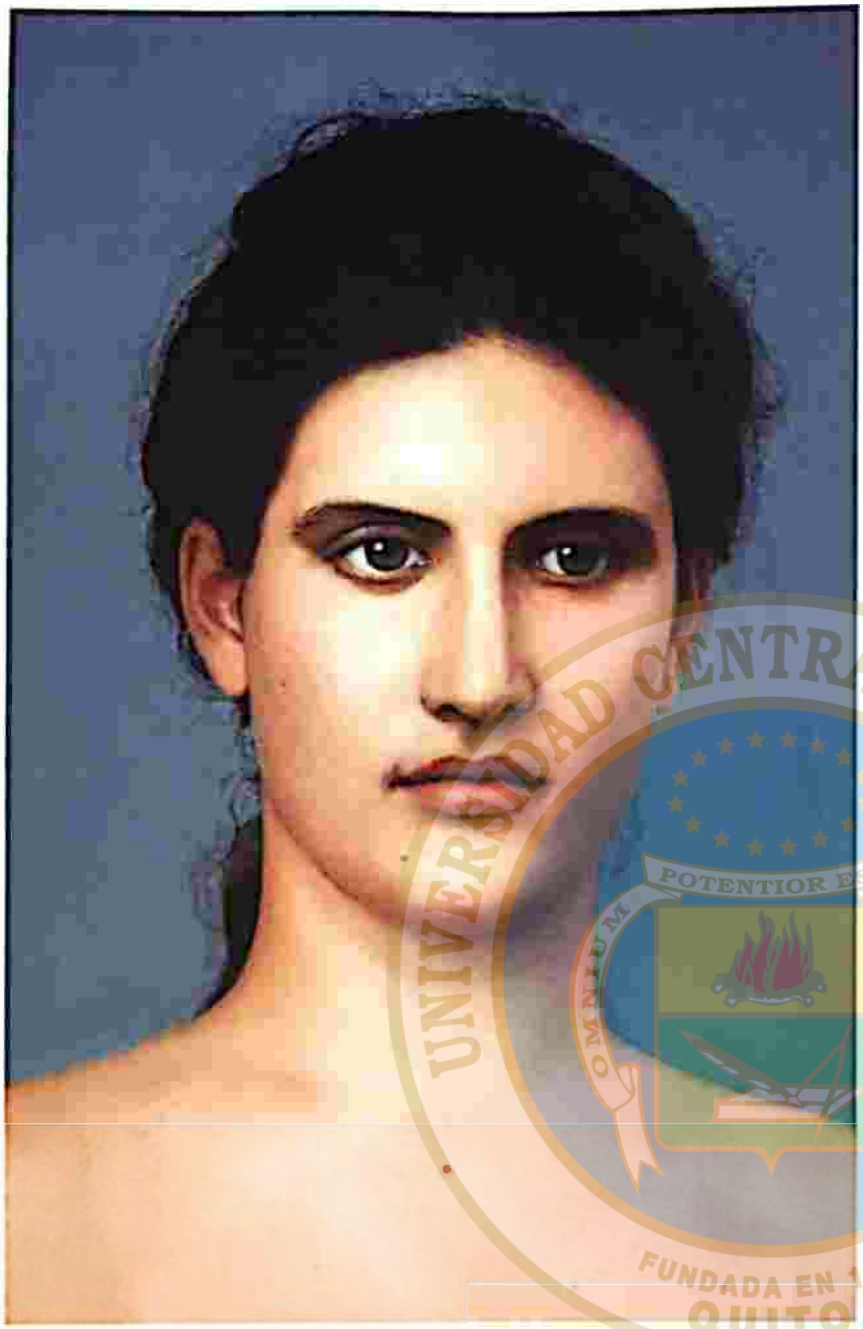


«Quienquiera que haya seguido las aventuras de la imagen habrá presenciado durante diez, veinte o treinta años la extraña obliteración del rostro humano». Serge Daney, 1991

John Waters *Cabello y pies de Liz Taylor* 1996

El cineasta John Waters está bien situado para comentar, asabiendas, el gran impacto del retrato de ramosos. Aquí ha tomado secuencias de películas de Elizabeth Taylor encontradas por él, ha recortado los fotogramas para eliminar su cara y nos ha dejado imágenes que tienen toda la banalidad de una serie de instantáneas mal hechas por un aficionado. ¿Pero quién necesita ver la cara de Liz Taylor cuando resulta que ya está bien grabada en nuestro subconsciente? En el centro de la imagen de Waters hay un gran espacio blanco y vacío, abierto a múltiples interpretaciones. Podría ser un lugar para que proyectemos nuestras imágenes de la estrella de cine; una referencia a la pantalla de cine vacía, lista para reflejar la luz; un símbolo de nuestra envolvente sed de imágenes de celebridades; o una metáfora de la absoluta futilidad de toda esta empresa.

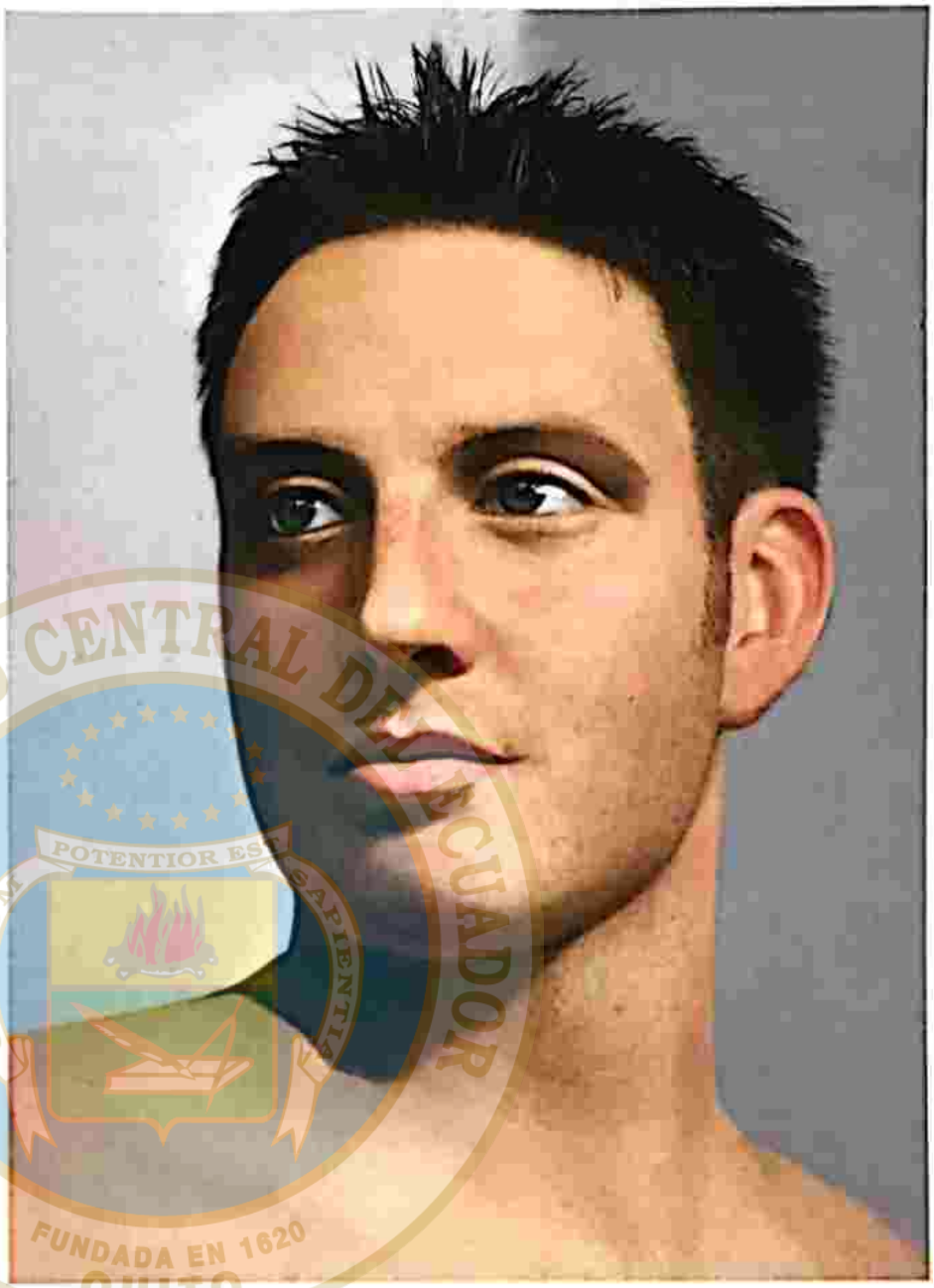
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO



LawickMüller *Athena Velletri, Nina y Apollo de Olympia, Oliver* de la serie «PERFECTAMENTE superNATURAL» 1999

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA OMNIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO

«... los textos mitológicos, que abarcan muchos siglos y muchas culturas (desde la India antigua hasta Hollywood), han imaginado cuáles serían las consecuencias si quienes deseasen tener una nueva cara consiguiesen colmar su deseo (...) Y los mitos, al menos, demuestran que éste es un deseo estúpido, imposible o incluso funesto». Wendy Doniger, 2000



El individuo occidental se ha imaginado a sí mismo no como es, sino como debería ser. Y en el pedestal más alto del panteón actual se yergue el modelo helenístico. Por supuesto que siempre ha sido posible, tanto en el arte como en la fotografía, conseguir que la gente pose como los modelos de la Grecia clásica (como hizo el fotógrafo de moda George Hoyningen-Huene durante las décadas de 1920 y 1930), pero con la ingeniería genética pronto será posible rediseñar a los seres humanos de forma que incorporen los prototipos clásicos griegos. LawickMüller imaginan este rostro del futuro no demasiado lejano, mezclando gente real con una Atenea y un Apolo.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Dorothée Baumann *Entrefilet* 2004

Primeras impresiones: una muñeca rota, con un hueco en la espalda, arrojada a la calle... A continuación: un espejo, una pizarra en blanco que no refleja nada... Poco a poco descubrimos de qué se trata: un cuerpo real, una chica o una mujer, que sostiene un espejo frente a su cara para protegerse. ¿Pero, protegerse de qué? ¿De nosotros? ¿De nuestra mirada? Nos aferramos al antiguo proverbio de que el rostro es el espejo del alma. Danos tu rostro, le pedimos. ¡Desnuda tu alma! Pero ella se resiste: renunciar a su espejo significaría abandonar su sueño.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



«Dado que tu rostro no es asequible para mí, ¿por qué habría de ser el mío asequible para ti?». John M. Hull (invidente), 1990

Como comentó el crítico John Kelsey: «En los objetos fetiche tales como *Sofía Loren decapitada*, 1998, y *Farrah*, 2000 –dos secuencias de primeros planos tratados con x-Actoknife–, [John] Waters acecha y acuchilla a estrellas de cine bien conocidas por el impecable control que ejercen sobre sus imágenes». Cuando miramos la obra de Waters, proyectamos nuestra propia imagen de la actriz sobre el hueco donde antes estaba su cabeza.

John Waters *Sophia Loren decapitada* 1998

vi Salvar el rostro

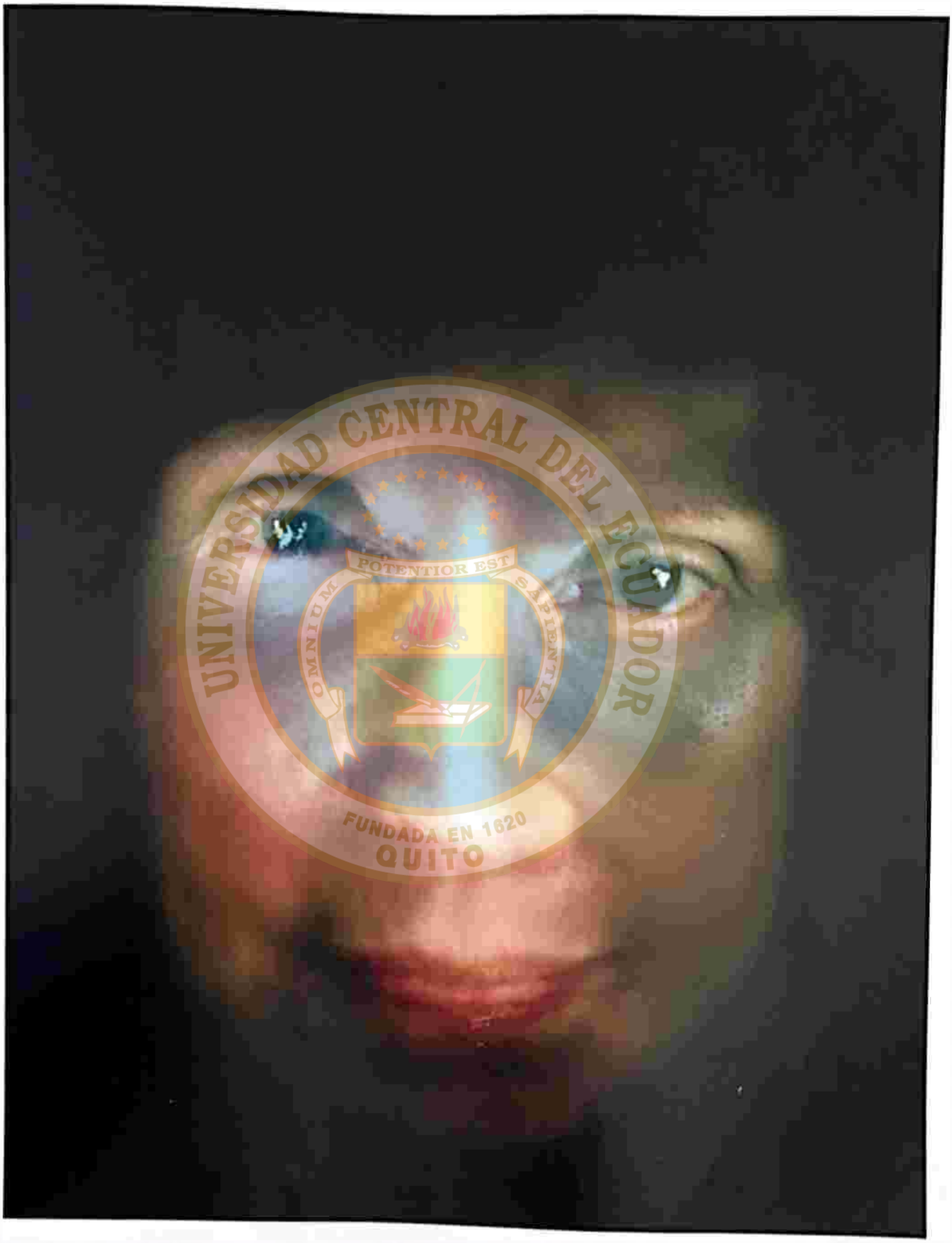
¿Puede una fotografía realizada en una fracción de segundo hacer justicia a la complejidad del ser humano? Al fin y al cabo, *ser* connota un estado continuo y no uno fijo, lo que parece descartar la breve capacidad de concentración de la fotografía.

Gary Schneider, inspirándose en los métodos de trabajo de Julia Margaret Cameron en el siglo xix, evita el *momento decisivo* y opta en cambio por un tiempo de exposición muy largo durante el que pinta el rostro con luz. El sujeto está tendido bocabajo en un cuarto oscuro, mirando el objetivo de una cámara de gran formato, mientras el fotógrafo se mantiene inmóvil encima de él con su linterna. Cada pincelada de la linterna deja su huella en la película. Dado que el fotógrafo trabaja lentamente en una sola zona a la vez, y dado que el sujeto se mueve involuntariamente, los rasgos se confunden unos con otros, lo que permite, según palabras de Schneider, «una acumulación de expresiones» que registra el flujo de emociones que experimenta el sujeto durante el intercambio. Esto exige un elevado nivel de confianza por parte del sujeto, en este caso la también neoyorquina Helen Gee, conservadora y antigua propietaria de una galería, y amiga íntima del fotógrafo.

«¿Te han daguerrotipado alguna vez, ¡oh! hombre inmortal? [...] Por desgracia, toda expresión escapó de tu rostro y te quedaste con el retrato de una máscara, en vez del de un hombre. ¿Acaso puedes impedir que fluya la corriente de un río o de un pequeño arroyo si la agarras con fuerza?».
Ralph Waldo Emerson, 1841

Gary Schneider *Helen*, 2000

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM EXPERIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Suzanne Opton *De pie sin moverse: Peter Kenny* 17 de septiembre de 2001
SuzanneOpton *De pie sin moverse: Wendi Caplan* 24 de septiembre de 2001

Al igual que varios otros fotógrafos con base en Nueva York que no son fotoperiodistas, Suzan Opton necesitó algún tiempo para ofrecer una respuesta adecuada a los acontecimientos que tuvieron lugar el 11 de septiembre de 2001. A Opton no le interesaban el humo, ni las cenizas, ni la catedral de aceros retorcidos en la zona cero, tampoco las caras cubiertas de polvo de los heroicos salvadores. En lugar de esto, se centró en los hombres y mujeres corrientes que trabajan en la Bolsa y colocó su cámara a las puertas de la institución el día mismo de su reapertura. Los rostros que representa revelan no sólo el impacto y la incertidumbre del momento (los neoyorquinos todavía temían la inminencia de otros ataques), sino también la resignación; para bien

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR ESTO SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

«El rostro humano nunca miente. Es el único mapa que registra todos los territorios en los que hemos vivido». Luis Sepúlveda, 1998

o para mal, se volvía al trabajo. Si Opton hubiera querido hablar del rostro como de un espejo de la ansiedad en un sentido universal, podría haber centrado su atención en las caras y excluir el contexto; pero la fotógrafa prefirió arraigar a las personas en el *aquí* y *ahora*, y por eso retrasó su posición lo suficiente como para ofrecer una información significativa: la bandera, el símbolo supremo de desafío y orgullo (para los estadounidenses, la frase del himno nacional «en el resplandor rojo del cohete», se convirtió en algo literal); las *herramientas* indispensables del gremio (periódico, café y, quizás lo más conmovedor, un plátano), y la recientemente ubicua chapa de seguridad. Eran esos detalles los que, según Opton, darían patetismo a sus retratos.



Ron Haviv *Una fotografía sin rostros encontrada por una familia bosnia cuando regresaron a su casa en un barrio de las afueras de Sarajevo.* Primavera de 1996

«El horror de ser anónimo, de olvidarse del propio aspecto, de no tener rostro. El rostro es la imagen fastuosa del yo». John M. Hull (invidente), 1990

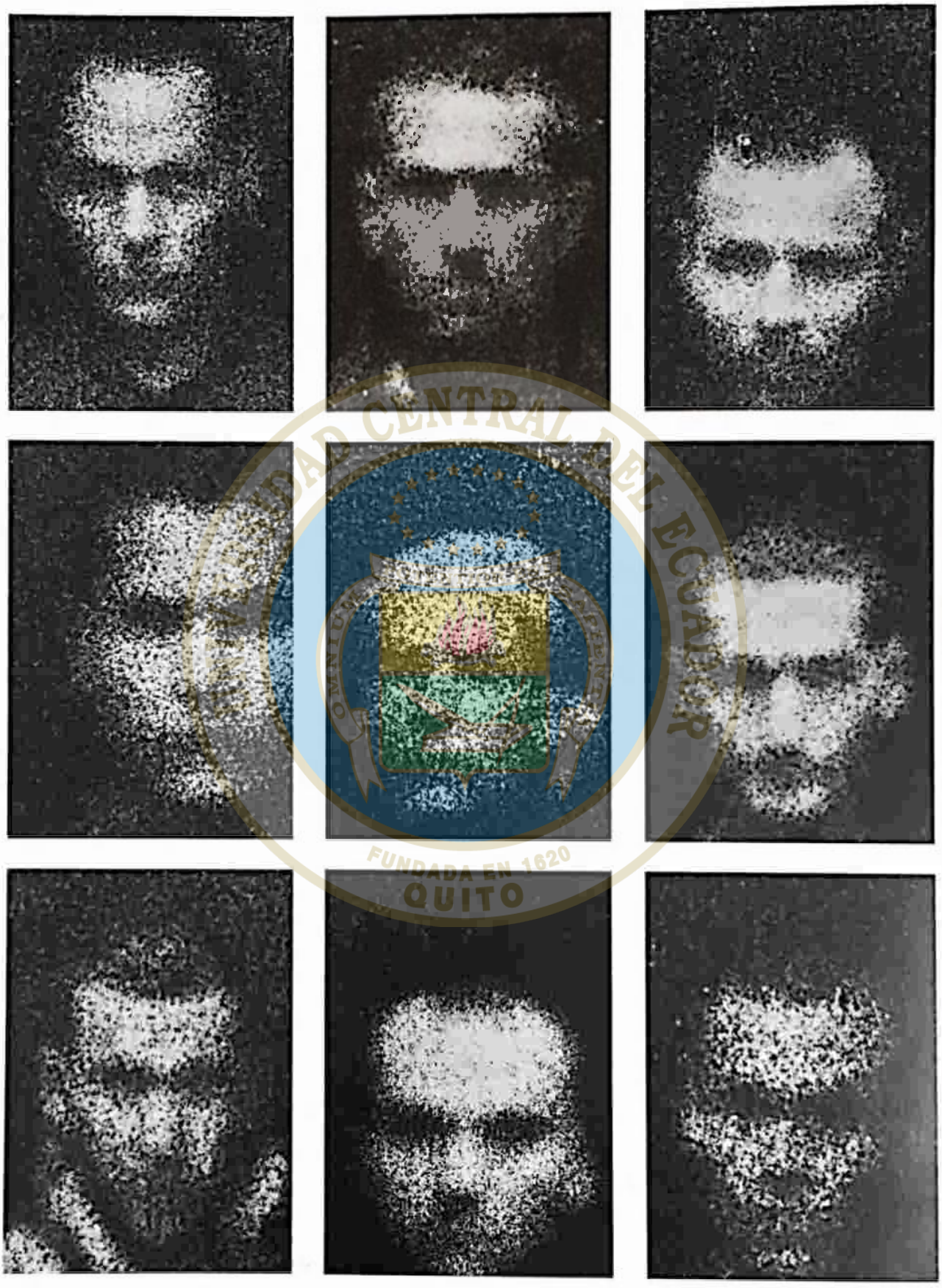
El fotoperiodista Ron Haviv descubrió de forma accidental esta fotografía sin rostros mientras trabajaba en la Yugoslavia destrozada por la guerra. La familia bosnia representada aquí había sido primero desposeída de su casa y sus pertenencias y luego, simbólicamente, de su identidad, en una limpieza étnica virtual. Cuando finalmente los serbios abandonaron la casa sólo dejaron atrás la fotografía. ¿Fue la culpabilidad lo que impulsó a los agresores a realizar este acto violento, al estilo vudú, de suprimir los rostros? ¿Les resultó imposible enfrentarse a las expresiones de los rostros de los padres e hijos (¿sonrientes, orgullosos, responsables?)? Lo más probable es que se tratase de una advertencia a todas las familias serbias. Al dejar la fotografía allí donde puede ser encontrada, su mensaje es: nos libraremos de vosotros y nos apoderaremos de todas vuestras posesiones.



Darren Staples *El iraníen busca de asilo Abas Amini está sentado con los ojos, la boca y las orejas cosidos ensu casa deNottingham 27 de mayo de 2003*

Las fotografías de Darren Staples registran un gesto político. El iraní en busca de asilo Abas Amini, activista y poeta comunista, se ha cosido la boca, los ojos y las orejas para protestar contra la política del gobierno británico. Paradójicamente, esta pérdida del rostro en el sentido literal puede interpretarse como *guardar el rostro* en sentido figurado.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

«La cualidad inerte de las fotografías de archivo del superintendente de la policía Alphonse Bertillon o de las incursiones etnográficas de Désiré Charnay en Madagascar sobrevive hasta nuestros días en las fotografías de pasaporte y de tarjetas de seguridad. Son pequeños iconos dentro de un sistema de control, ajenos a la idea de que un ser humano pueda poseer algo tan impertinente e irrelevante como un alma». Max Kozloff, 2000

La ampliación de rostros realizada por José Luis Neto a partir de un único negativo, hecho por Joshua Benoliel en el año 1913 (pág. 133), muestra a prisioneros portugueses en un momento de gran importancia ceremonial: una antigua ley que les obligaba a estar encapuchados había sido abolida y se había recurrido al fotógrafo para que diera su testimonio fotográfico. Dado que en el negativo original de Benoliel aparecía el grupo entero de hombres, la recuperación individual por parte de Neto y su ampliación de los diminutos rostros se tradujo en un grano muy grueso, y de ahí que las caras se vean indistintas, como fantasmas en un sueño. El negativo ha conservado información suficiente como para que tengamos impresiones definidas. Si el decreto gubernamental dio a cada prisionero una cierta libertad y respeto, el acto simbólico de Neto ayuda a la historia a salvar el rostro.

José Luis Neto De la serie «22475» 2003

Tosani ha proyectado un retrato borroso y confuso en una página de Braille en la que se han eliminado todos los caracteres de este sistema de escritura excepto los del rostro, lo que ha tenido como efecto el incremento del relieve de los caracteres restantes. Sin embargo, al ser fotografiados pierden su carácter táctil y se convierten en un signo puramente visual. Asimismo, es imposible *leer* el retrato debido a la superimposición del Braille y debido al desenfoque fotográfico, muy alejado del lenguaje usual del retrato. Paradójicamente, uno no percibe lo que debería verse (el rostro) y sólo puede ver lo que debería tocarse (el Braille).

Murielle Michetti utiliza el desenfocado para llevar los límites de la imagen hasta el punto de la ruptura, pero no emplea este recurso de una forma aislada. Los inesperados agujeros que perforan la obra destruyen todo sentimentalismo soñador. Estos agujeros guían al espectador a través de la superficie de la imagen y crean en él un impulso de escudriñar el interior, de ver cómo es *realmente* el rostro.



Patricia Tosani *Retrato #7* 1985
Muriette Michetti *Sin título*, de la serie «Opaco» 2004

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



«Está desnudo, es misterioso, es banal. Ronda nuestro trabajo, nuestro amor y nuestras fantasías. Leemos un rostro al igual que miramos un reloj: para orientarnos, para ver qué somos justo ahora, justo aquí, para situarnos a nosotros mismos y situar a cualquiera dentro de los entramados nerviosos de nuestra sociedad».
Ben Maddow, 1977

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



(De izquierda a derecha) **Emmanuelle Purdon** *La comtesse Rimsky Korsakoff (F. Xavier Winterhalter); Los corazones son triunfos (Sir John Everett Millais); La Liégeoise (Anónimo); Ophélie (Ernest Hebert)*, de la serie *Femmes de mystère*, 1997

Emmanuelle Purdon intenta descubrir a mujeres *sepultadas* en las pinturas del pasado, casi siempre hechas por hombres que se tomaban la molestia de dar nombre a los hombres retratados mientras que solían dejar a las mujeres en el anonimato. Purdon recupera fotográficamente a estas mujeres y controla el enfoque con el fin de borrar la delatora textura de la pintura y también para situarlas fuera de su contexto original. De este modo, les confiere un espíritu independiente, una vitalidad y un cierto grado de intemporalidad. ¿Acaso no nos tienta interpretar estos rostros como pertenecientes a algunas estrellas de cine de los años veinte?

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



John Hilliard *Rubia* 1996

Los *retratos* solapados de John Hilliard nos recuerdan la pobreza de argumentos de los fotógrafos. En la fotografía anterior vemos a una mujer de evidentes juventud, belleza y glamour que personifica la quintaesencia de la rubia de Hollywood. En la posterior, una visión tentadora aunque parcial de otra mujer... con muchos años más. ¿O es la misma mujer, como parecen sugerir los contornos –la misma rubia, pero fotografiada décadas después?–. De hecho, es la misma mujer, pero las dos imágenes se hicieron con apenas unos segundos, y no décadas, de diferencia. Aquí no hay trucos de maquillaje, ni argucias de cuarto oscuro,

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

«¡Especialistas del retoque! ¡Oh, de cuántos pecados éticos habéis de dar cuenta! Compensáis todas las crudezas y deficiencias de la naturaleza (...) Redondeando los afilados bordes de los rasgos mediante la transferencia de tejido desde donde no es deseado hasta allí donde es necesario (...) Llenando los surcos labrados por el tiempo (...) Luego actúa el pedicuro sobre las excrecencias faciales. No creéis en la existencia del hombre o de la mujer que, en su corazón, comparte el sentimiento expresado en su tiempo por el viejo Oliver Cromwell de que le pintaran con todas sus arrugas y verrugas. Y tenéis razón».
The Photographic News, Londres, 1890

ni post producción en el ordenador. Hilliard se limitó a cambiar el enfoque y esta simple manipulación fue suficiente para devolver a la rubia su carisma juvenil (así como, posiblemente, la propia imagen que de sí misma tenía la modelo: el *rostro interior* que no lleva las huellas de las imperfecciones ni las del paso del tiempo). Pese a que Hilliard desvía la atención hacia el medio con sus bordes blancos y su fondo negro, ¡hay que ver con qué facilidad engaña la fotografía! ¡Y a cuántos niveles lo hace! No es de extrañar, pues, que Hilliard prefiera hablar de sus retratos como de *antirretratos*.



Pieter Hugo *Sixolile Bojana, 9 de septiembre de 2005, depósito de cadáveres Khayelitsha, Ciudad del Cabo 2005*
Pieter Hugo *Nyameka J. Matiayna, 9 de septiembre de 2005, depósito de cadáveres Khayelitsha, Ciudad del Cabo 2005*

Como tantos otros de sus concienciados compatriotas, el fotógrafo Pieter Hugo está consternado por el avance incontrolado de la epidemia de sida en su país. Pero los muertos, que tan a menudo son pobres y sin derecho a voto, no tienen rostro en los medios de comunicación. Son pura estadística. Aquí Hugo presenta sus últimos respetos a sus compatriotas. A pesar de que la fotografía no ha podido ayudar a estos hombres en concreto, al mostrar sus rostros a un público más amplio puede que ayude a salvar el rostro y el cuerpo de otros en el futuro.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Pieter Hugo *Thami Mbwe, Sudáfrica* 2003
Pieter Hugo *ThamiMbwe.Sudáfrica* 2003

En esta serie dedicada a personas afectadas de albinismo, Pieter Hugo presenta un retrato sincero e impávido de personas que son, a menudo, marginados sociales. Al observar cómo una identidad definida únicamente por la diferencia física puede afectar a la posición social y tener un enorme impacto en la vida cotidiana, Hugo intenta rehabilitar la imagen de los albinos. El espectador, enfrentado a estos retratos de estudio en primer plano, debe mirar de frente a los modelos, devolviéndoles asilo que frecuentemente se les deniega: su humanidad.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO



FALSIFICAR ROSTROS
CONSTRUIR ROSTROS

4 TRANSPLANTES

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

«¡Imagínate! La fotografía que reconocí como hecha por mí mismo, compuesta a base de tres personas diferentes. Mi criatura. Más de 1,80 m de altura. Una cabeza fantástica, una nariz y unos carrillos enormes y poderosos, una gran frente como el busto de Shakespeare. Lo había montado con la ayuda de mi amiga Tess McMahon. Lo había recortado y encolado (...) Qué artífices de la resurrección fuimos. Tess aplicó una pantalla punteada de sesenta y cinco sobre todo ello y los papeles tuvieron que volverlo a tapar. Después de esto, no se veía una sola marca».
Peter Carey, 2003

En la década de 1930, el novelista y poeta Ernst Fuhrmann propuso una idea fascinante que relacionaba los animales con las plantas. Los animales, incluidos los seres humanos, eran según él plantas, con la única diferencia de que los humanos habíamos aprendido a recoger nuestras raíces y a movernos con ellas. Las fotografías botánicas realizadas por Fuhrmann eran extrañamente así antropomórficas, con flores que sugerían cabezas provistas de rostro.

Parte de esta maravillosa idea ha sido captada por la palabra *transplante*. Aunque lo primero que nos viene a la mente es, por supuesto, el nuevo campo de los transplantes faciales propiamente dicho, el término también denota algo más que la simple transferencia de una cosa a otra, o que el cambio de un estado a otro. Recuerda a la creación de una nueva entidad mediante la metamorfosis: algo que no existía antes, o dicho en otras palabras, una nueva (id)entidad.

En cierto sentido *todas* las fotografías son transplantes. No las vemos realmente como imágenes, sino más bien como simulacros: cosas reales en forma abreviada. Por lo general no decimos *ésta es una fotografía de mi hijo*, sino más bien *éste es mi hijo*. De forma mágica, alquímica, *mi hijo* ha vuelto a nacer.

Mágicamente... Hace apenas ciento sesenta años, la mayoría de las personas se asustaban al ser captadas por los fotógrafos –póngase en su lugar, ¿a quién le gustaría hoy ser captado/capturado por nadie?–, o como mínimo se sentían muy incómodos. Hacemos mal en burlarnos del miedo que tienen los pueblos nativos a que los fotógrafos les roben el alma. Estas personas tienen razón al suponer que se les roba algo esencial, ya que el robo de su apariencia por la cámara supone el robo de su identidad y por tanto una disminución de su poder... del mismo modo que hoy tememos que la vigilancia cada vez mayor acabará por restringir nuestra libertad individual.

Los fotógrafos fabrican fotografías. Todos los rostros de las fotografías son falsificaciones, fachadas, máscaras, incluso las que más se parecen a sus *originales*. ¿Qué se puede esperar de un trozo de papel que lleva un, así denominado, retrato? ¿Nos dejaremos engañar acaso sólo porque está bellamente enmarcado y lo pondremos con reverencia en la repisa de la chimenea? Ninguno de nosotros se queja nunca cuando su apariencia en los retratos es mejor de lo que es realmente, pero refunfuñamos cuando nos vemos más feos. Compartimos con entusiasmo un *buen retrato* con nuestros amigos y nuestra familia, pero rompemos los *malos retratos* antes de que nadie pueda ver nuestra humillación, por mucho que digan la verdad y por mucho que las ligeras diferencias le parezcan intrascendentes a cualquier otra persona. Ésta es la razón por la que los fotógrafos profesionales ofrecen a sus clientes un mínimo de elección (¡otro engaño insignificante!), conociendo como conocen las profundidades de la vanidad humana.

Fabricar y falsificar: maquillar; hacer creer... Para los niños, *poner caras* frente al espejo o delante de los amigos es algo muy divertido –y para designar este tipo de actos habría sido igual de apropiado decir *falsificar caras*–. Para los adultos, *poner caras* es un juego mucho más sutil, y un juego constante, pero pocos de nosotros admitiríamos estar dispuestos a llegar hasta el punto de *falsificar* caras. Aun así, casi todos los que se colocan delante de un objetivo saben por instinto que se trata de un juego, aunque de un juego serio en el que las apuestas son considerables. En una fecha tan remota como el año 1958, un fotógrafo se quejaba a sus compañeros: «Por mucho que intentes evitarlo, el modelo hará su propia cara para la ocasión»[1].

Los fotógrafos pueden construir y reconstruir rostros por medios ópticos, químicos o electrónicos, o por una combinación de estos tres medios. Pueden construir rostros desde cero, combinando centenares de elementos a partir de otras caras, alterar las expresiones, hacer que la gente sea mucho más joven, más vieja, más hermosa, etc. Pueden fabricarse caras con trozos de papel, caviar o polvo de diamantes, o con dos horquillas hábilmente colocadas. O bien, desdeñando este minucioso trabajo, los fotógrafos pueden optar simplemente por fotografiar esos nuevos rostros muy reales que produce la industria y que pronto se podrán comprar hechos; o bien quedarse con un rostro proporcionado por una amable nave espacial que, casualmente, pasó junto al planeta Marte. Engalanar, maquillar, emplear a dobles de famosos o personas con interesantes parecidos, *tomar prestado* el rostro de otra persona: actualmente los fotógrafos se pasan el día en sus estudios construyendo, falsificando y tomando de sus cajas de herramientas fotográficas los instrumentos que necesitan para su trabajo, al ritmo de los científicos e ingenieros que están ocupados en sus laboratorios fabricando sus robots y ciborgs con rostro humano. Juntos, ambos colectivos trabajan con intensidad en la preparación de nuevos rostros valientes para un mundo valiente.

«Mirarme en el espejo me produce una sensación de asombro. Me digo "¿quién es ese?" (...) Y así es que empecé a fotografiarme y descubrí que podía ver porciones de mí mismo que nunca había visto antes. Dado que sólo me enfrento a mi cara en el espejo, sé bastante bien qué aspecto tiene. Cuando observo una vista lateral a la que no estoy acostumbrado, la encuentro peculiar (...) De modo que, al fotografiarme a mí mismo y descubrir territorios desconocidos de mi yo superficial, provoco una interesante confrontación psicológica». Lucas Samaras, 1976

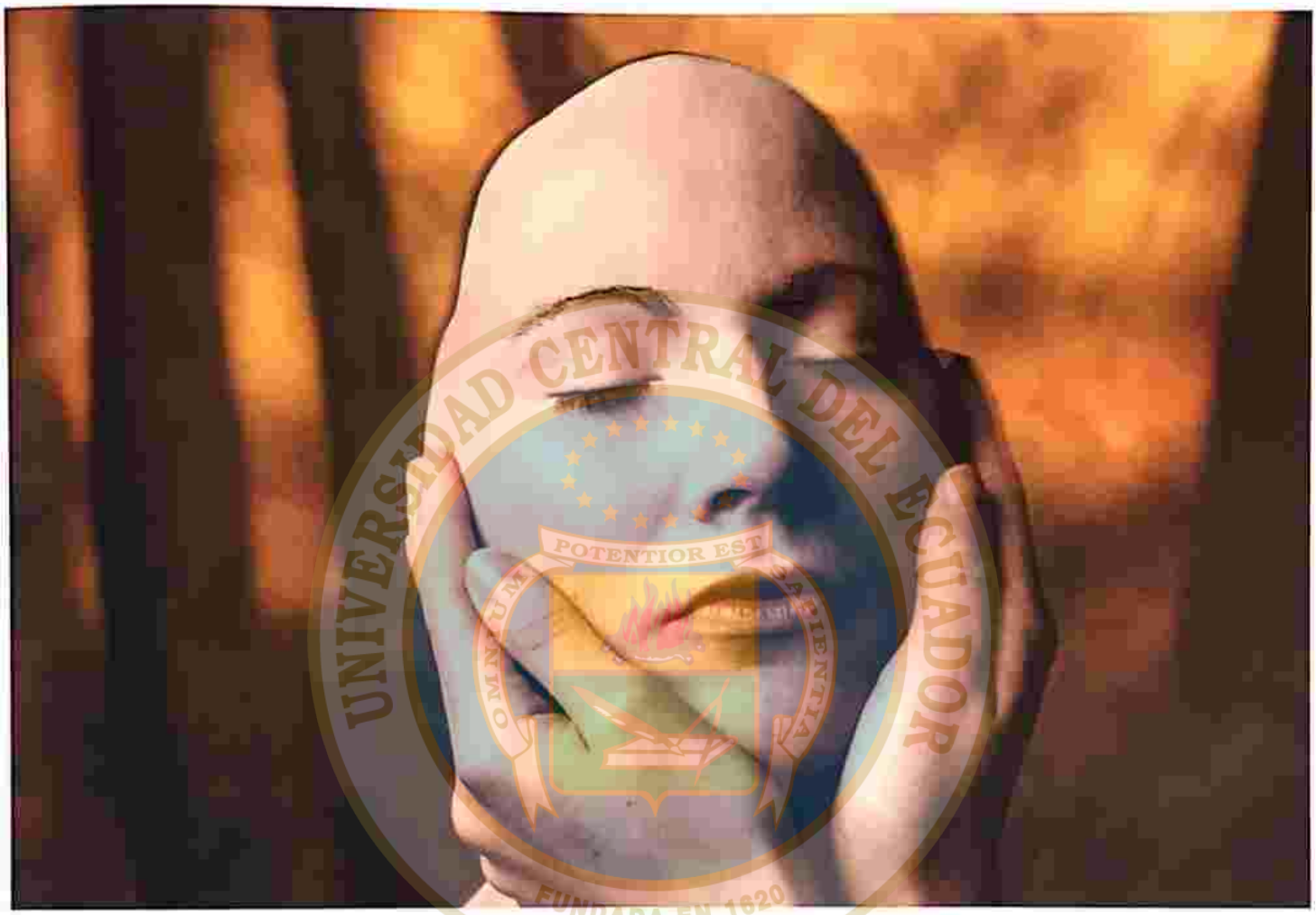
vii Falsificar rostros

Una actriz sostiene en sus manos una extraordinaria máscara de silicona que parece viva, una máscara de su propio rostro. Ésta nos recuerda lo cerca que podríamos estar de la era de los transplantes raciales electivos, hasta hoy en día un tema perteneciente a la ficción. Con la nanotecnología se ha obtenido una *piel* que respira, indistinguible de la variedad natural y libre de imperfecciones y cicatrices. ¿Hasta qué punto estamos lejos de un nuevo *mercado facial*? ¿Cuánto tiempo habrá de pasar hasta que podamos elegir entre gangas que se compran hechas (con un año de garantía) y marcas de diseño (sin reembolso pero con la sustitución garantizada)? Y si bien muchos se resisten a la tentación de una transformación facial completo, ¿quién se negaría a ofrecerle esta oportunidad a la desfigurada víctima de un accidente de coche?

En la página al dorso, Alison Jackson se burla alegremente de las convenciones de la fotografía que se han ido desarrollando en aras del culto a la celebridad. En una era de manipulación electrónica de la imagen, se nos disculpa por asumir que su elenco de majestuosos caracteres son avatares pixelados, pero en realidad se trata de dobles que ponen en escena realidades alternativas basadas en escenarios ficticios, aunque plausibles. Por una parte, Jackson hace referencia a la fotografía de paparazzi (la imagen *robada*), y por otra, a una sesión de retrato formal orquestada por un fotógrafo *oficial* de estudio como lord Snowdon. Al igual que la Diana real cuyo rostro, según nos recuerda la crítica de cultura Camilla Paglia, hace de ella la última estrella del cine mudo, la Diana de Jackson controla aquí cuidadosamente su imagen, desempeñando su papel de madre tierna completamente centrada en su bebé.

Sarah Leen *La máscara* 2001

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR ESTO
FUNDADA EN 1826
QUITO



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



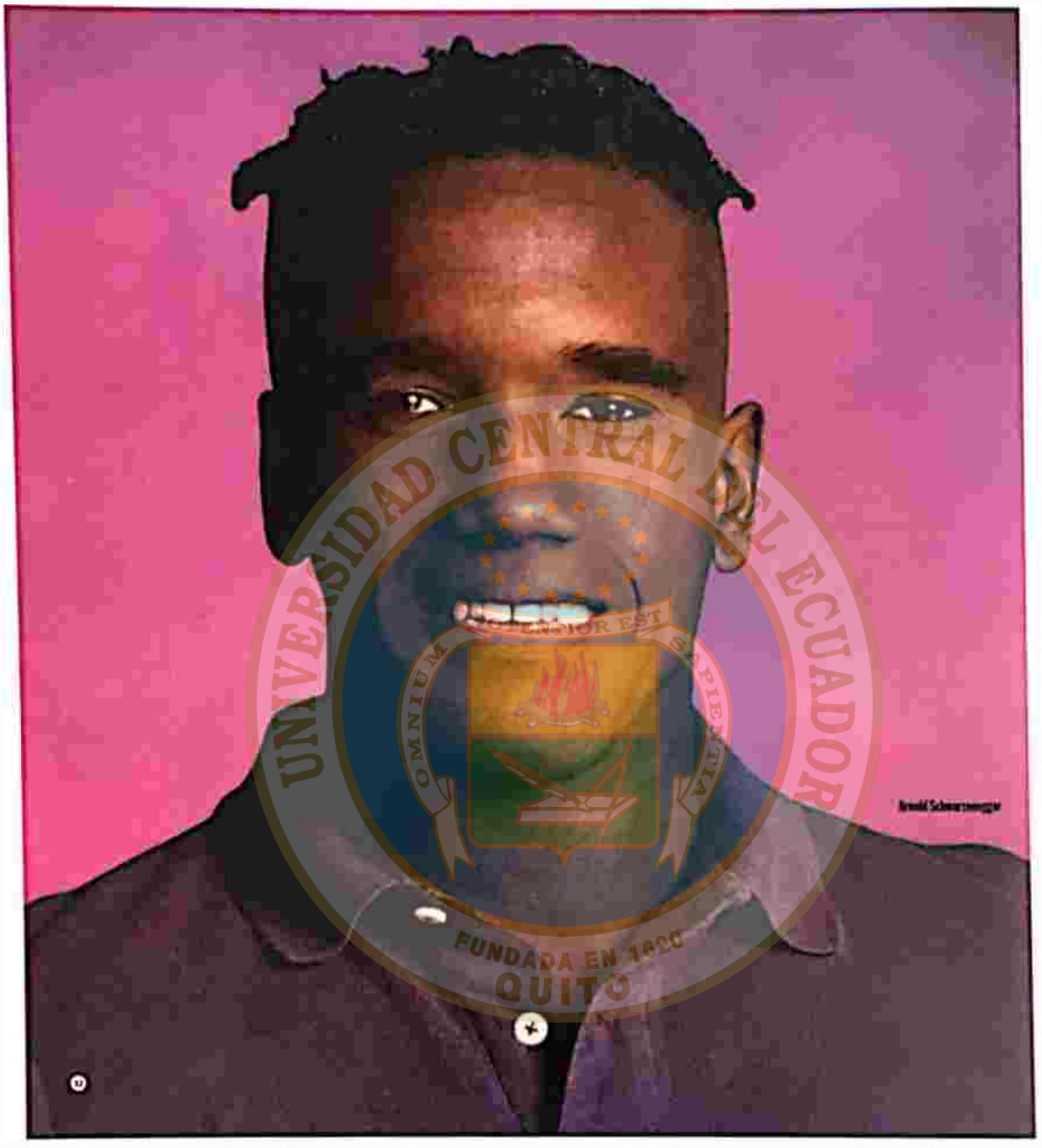
Alison Jackson *Di, Dodi y bebé* 1998

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

«¿Es verdad o meramente un bulo que los fotógrafos franceses han introducido bebés de atrezo en sus estudios para que hagan las veces de las berreonas y patale antes pequeñas preciosidades que tan a menudo destrozan los ánimos de incluso los más afables operarios? Recuerdo haber oído que el retrato de un bebé, publicado hace cierto tiempo junto con la princesa de Gales, no era en absoluto un bebé de sangre real. La realeza infantil se había sublevado y había echado a perder un buen negativo en el que la princesa estaba perfecta».
The Photographic News
Londres, 1870

El diseñador y director artístico Tibor Kalman plantea una interesante cuestión. Les pregunta a los lectores de la revista de Benetton *Colors*: «¿Qué pasaría si...?» ¿Qué pasaría si el actor/político Arnold Schwarzenegger fuese negro? ¿O la reina de Inglaterra? Ante las paródicas pruebas que aporta, concluimos que los rostros no nos parecerían menos interesantes o inteligentes y que serían posiblemente incluso más atractivos. Para un Kalman del siglo XIX hubiera sido impensable hacer lo que ha hecho el Kalman actual. ¡Le habrían azotado! Pero hoy en día todos los ciudadanos tienen derecho a imaginar o incluso proponer qué aspecto tendrían sus líderes, y aun qué aspecto habrían tenido si la historia hubiera tomado otro cariz.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Tibor Kalman De la serie «¿Qué pasaría si...?», publicada en Colors (número 4) 1993

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SUPERIOR EST SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Tibor Kalman De la serie «¿Que pasaría si...?», publicada en *Colors* (número 4) 1993



«Vivo en la expresión facial de otro, como si la sintiera viviendo en la mía...».
Maurice Merleau-Ponty, 1964

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



De izquierda aderecha: **Vibeke Tandberg** *Rostros #1; Rostros #6; Rostros #8; Rostros #5* 1998

En esta serie de retratos, nuestra capacidad para reconocer el diseño o patrón nos sacude de inmediato y vemos el mismo individuo en distintas poses. Pero si dejamos que nuestra vista se entretenga, surge la duda: ¿es realmente un solo individuo? Algún extraño cambio de forma parece estirar la cara de alguna manera u otra y se burla de nuestra mirada. Tandberg investiga los conceptos de *semejanza* y de *individualidad*. Empleando su propio retrato como punto de partida y utilizando la misma ropa y el mismo peinado para incrementar la confusión, se vale de la fotografía digital para mezclar rasgos de amigos y amigas con los suyos propios, y crea un personaje medio real, medio ficticio y con una doble identidad sexual.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIORES SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



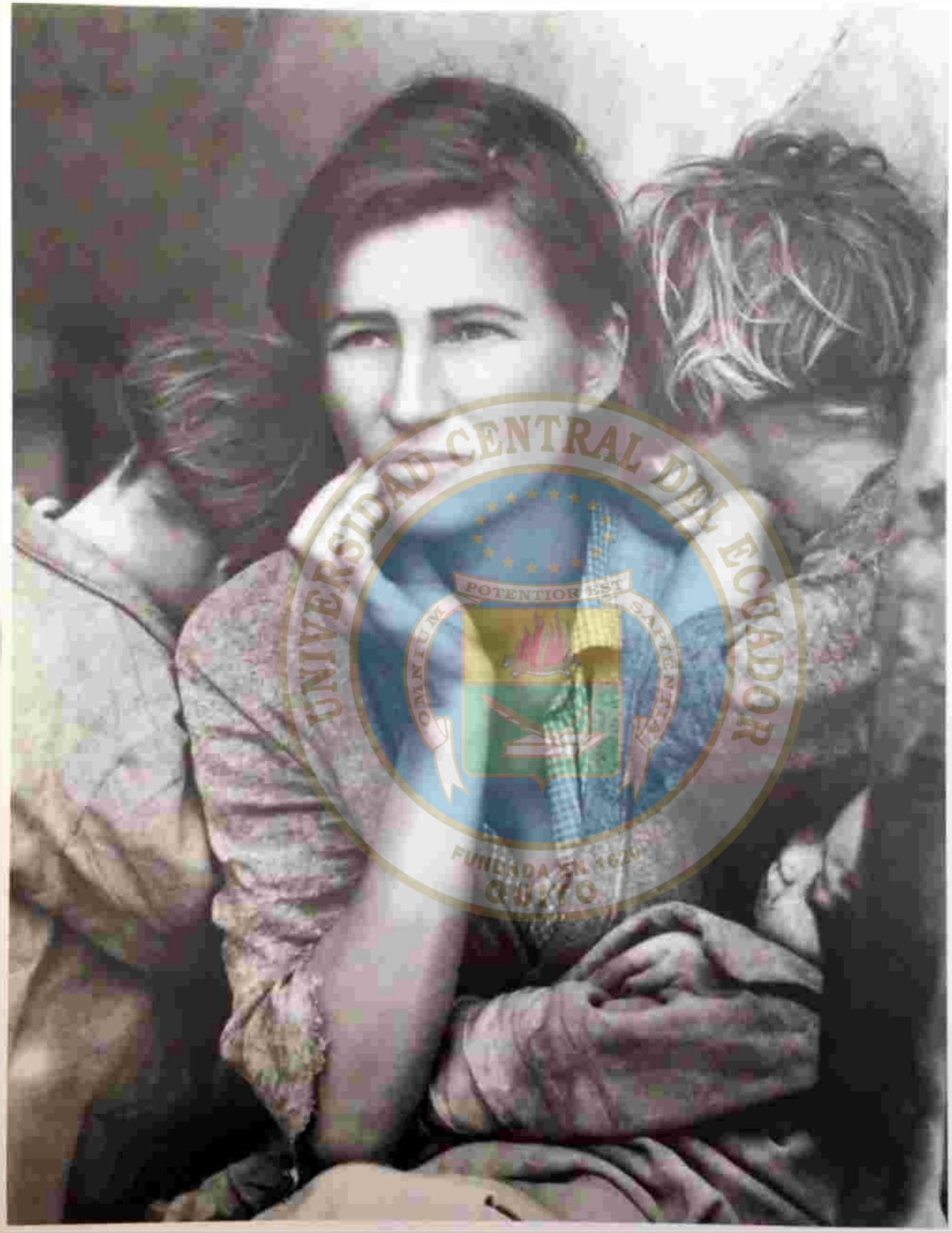
(De izquierda a derecha) **Jiří David** *Bush - Sin compasión; Putin - Sin compasión; Sharon - Sin compasión; Schröder - Sin compasión; Blair - Sin compasión; Chirac - Sin compasión* 2002

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



El político moderno de éxito es experto en el manejo de la imagen o, al menos, lo suficientemente listo como para contratar profesionales experimentados que hagan el trabajo; es decir, que alimenten al público con retratos que hieden a sinceridad, a confianza en sí mismo, a salud radiante y a cordialidad. Así pues, a Jiří David no le resultó fácil acumular fotografías atípicas de los líderes del mundo. Una vez las encontró, el artista empezó por enrojecer los ojos y, mediante uso del ordenador, añadió a cada rostro la bendición de sus propias lágrimas (escaneadas). Los rostros resultantes describen la situación en la que se encuentra el mundo de una forma más elocuente de lo que cualquiera de estos *foto-oportunistas* hubiera podido imaginar.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

«La sociedad está desesperada por negar la pérdida (...) no queremos ver las pruebas de la edad y la experiencia, especialmente en las mujeres (...) Al volverse la cirugía estética cada vez más frecuente, nuestros ojos se acostumbrarán cada vez más a la imagen de un rostro eternamente joven; y nuestras reservas sobre la cirugía estética acabarán por desaparecer. Los rostros se tornarán más homogeneizados. Será el triunfo de Velveeta». Kathy Grove

La madre migradora de Dorothea Lange es uno de los iconos más intensos de la gran depresión de Estados Unidos, con su hermoso rostro noblemente surcado por la preocupación, la fatiga y la determinación. Pero la artista Kathy Grove observa que, así como la obra maestra de Lange ocupa un lugar seguro en la historia del arte (siempre dejaremos un espacio para una Virgen con Niño puesta al día), la mayoría de las mujeres de hoy en día consumen una enorme cantidad de imágenes con un mensaje diametralmente opuesto: rostros de una belleza estereotipada y de los que se ha extirpado hasta la más mínima imperfección, sin preocupaciones y eternamente jóvenes. Grove, que ha sido una profesional de los retoques en la industria de la moda y es una artista por derecho propio, se preguntó cómo se habría presentado hoy a la madre migradora de haber sido ésta blanco de las revistas de moda. Grove se puso manos a la obra y, al arreglar el sujeto de un modo casi literal, apareció una modelo de portada, una ilustre candidata a sustanciosos contratos publicitarios, en los que se alaban los méritos del botox o del *estiramiento de piel inmediato* y otras *nuevas y extraordinarias tecnologías de conservación facial*.

Kathy Grove *La otra serie: en honor a Lange* 1989-1990



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

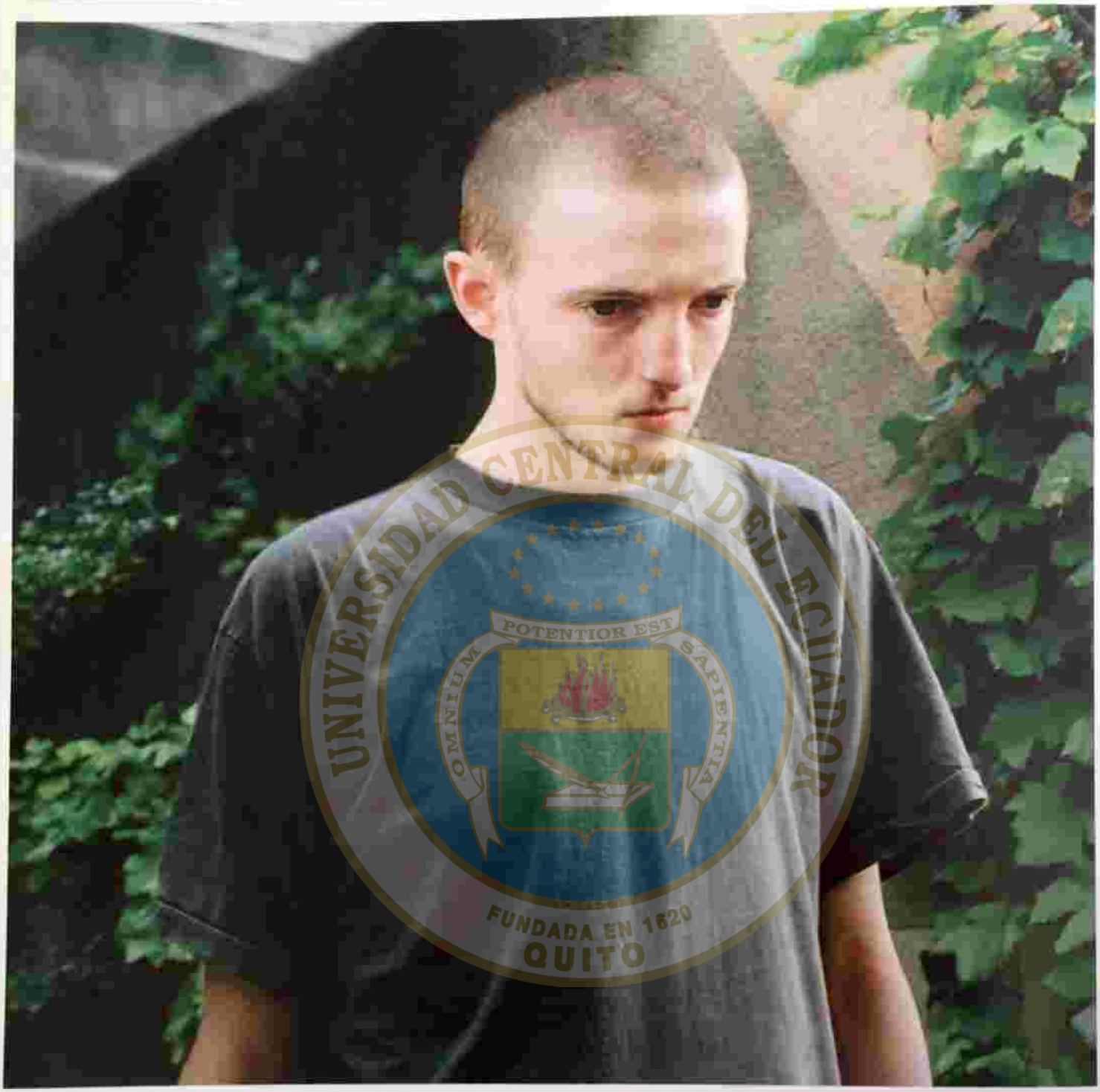
«Soy visible, soy una imagen». Jean Baudrillard, 1993

Valérie Belin todos Sin título 2003



¿Qué es lo que está mal aquí? ¿Estamos mirando unas juguetonas encarnaciones de la propia estrella (no es necesario mencionar su nombre, tan grabado como está su rostro en la conciencia popular), o estamos mirando modelos de cera? Ninguna de estas narices es del todo correcta pero, ¿acaso la nariz real no fue sustituida hace ya mucho tiempo? Real, irreal... ¿No es la propia estrella una construcción artificial: literalmente, un hombre/mujer hecho/a a sí mismo/a? Según Valérie Belin, todos estos sujetos son imitadores, pero si uno de ellos pretendiera ser la persona real, ¿cómo lograría convencernos? En todo caso, es evidente que no lo haría basándose en pruebas fotográficas.

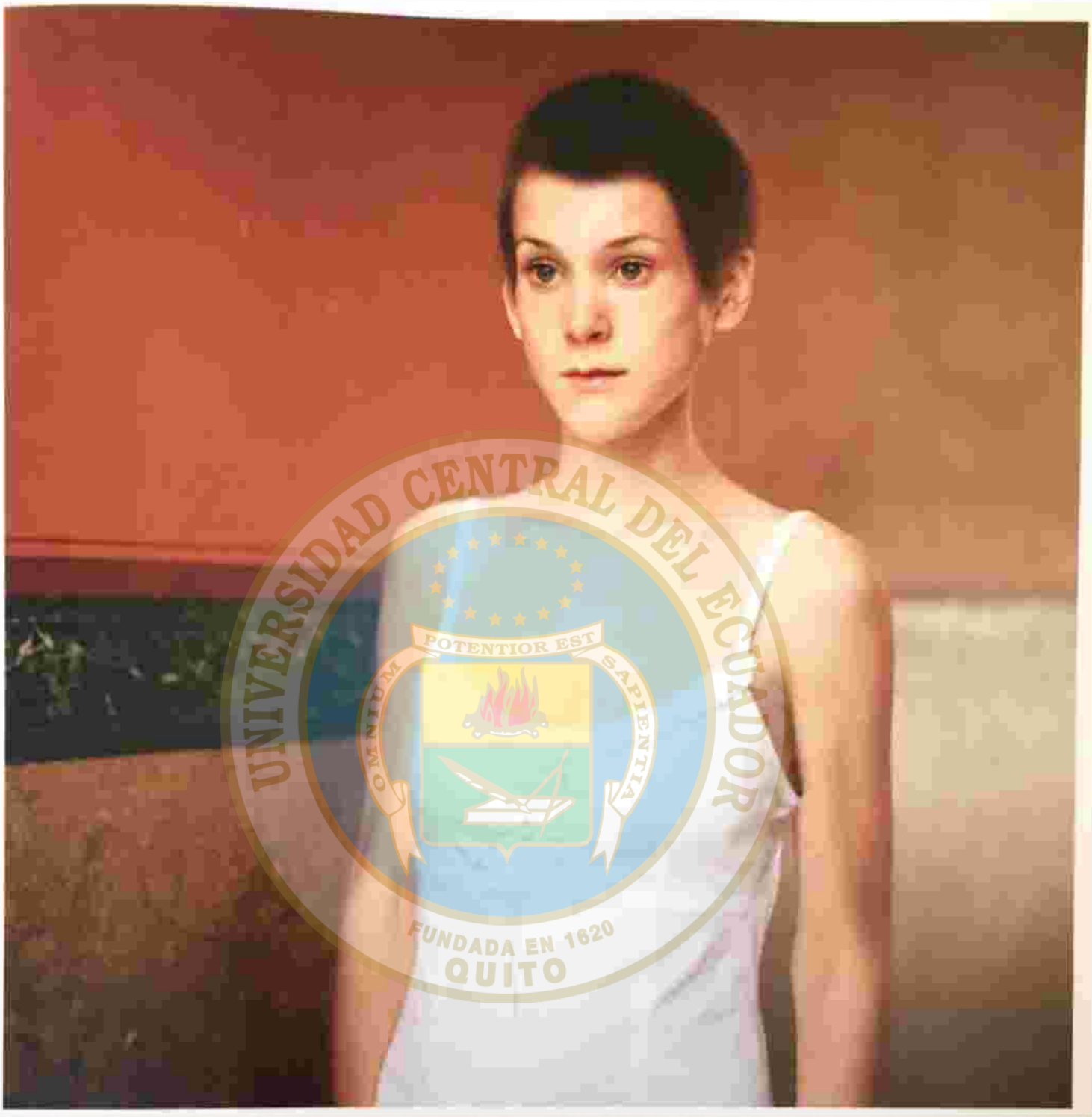
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Eva Lautertein De la serie «cashmere» 2002

Reales, sí, pero algo nos dice que estos seres no son totalmente humanos. Se aprecia en ellos una especie de desconexión, como si de robots se tratara, y sin embargo los sujetos de Eva Lautertein son reales y humanos, hasta cierto punto. Su cara y su cuerpo son reconstrucciones hechas con ordenador de fotografías

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



de hombres y mujeres reales que la artista conoce y en las que se han utilizado cuarenta fotografías diferentes. Lauterlein podía haber proseguido hasta llegar a crear verdaderos monstruos, pero en sus inquietantes (re)creaciones consigue bordear hábilmente la línea entre la atracción y la repulsión.

Eva Lauterlein De la serie «Doll Heroes», 2002.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

dana_2.0

nº de id.: da_745482645848-mn
fecha de nacimiento: 23.1.1999
edad:25
ocupación profesional actual: ingeniera genética
año de implante neuronal: 2019
generación del chip: nx7-2.0
rasgos especiales: mancha en el hígado definida genéticamente
rasgos de cerácter: reservada, virgen cibernética
capacidades: implante para incrementar el umbral de dolor
índice de capacidad de identidad virtual múltiple: 5
última copia de seguridad del archivo de consciencia: ayer

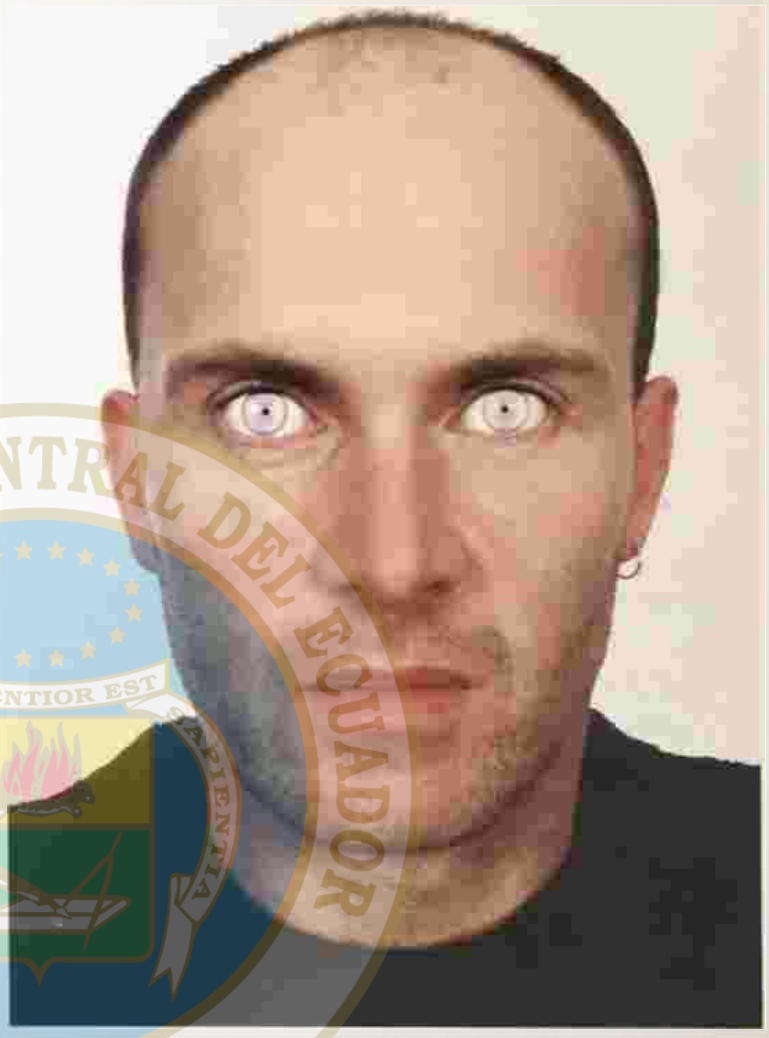


Michael Najjar dana_2.0, de la serie «Proyecto nexos, parte IV», 1999/2000
Michael Najjar atelier_2.0, de la serie «Proyecto nexos, parte IV», 1999/2000

PATRIMONIO CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST QUAM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

dieter_2.0

nº de id.: di_985836487595-mn
fecha de nacimiento: 5.7.1988
edad: 36
ocupación profesional actual: editor de cortes publicitarios para implantes neuronales
año de implante neuronal: 2023
generación del chip: nx7-2.0
rasgos especiales: unidad de control de nanoseguimiento implantada
rasgos de carácter: introvertido, inquisitivo
capacidades mejoradas: domina 17 estilos diferentes de kung fu
índice de capacidad de identidad virtual múltiple: 9
última copia de seguridad del archivo de consciencia: hace 9 días



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Michael Najjar se interesa por una futura etapa de realce o mejora cerebral basada en el implante de chips de ordenador miniaturizados en las estructuras neuronales. El resultado de ello será el muy cacareado ciborg, una plataforma humana con atributos de máquina. Tiene sentido que los ojos de este tipo de ser del futuro tengan la capacidad de registrar *megabytes* de información, de rodar sus propias películas, de hacer sus propias fotografías fijas e incluso de iluminar entornos. Los propios rostros parecen creíbles de manera inquietante, lo cual suscita aterradoras cuestiones éticas. ¿Habrá dos razas de humanos, los biológicos y los mejorados? ¿Dos clases, amos y esclavos? Si la vida humana se valora actualmente mucho más que la existencia de una máquina, ¿qué pasará cuando hombre y máquina se combinen en una unidad indistinguible?

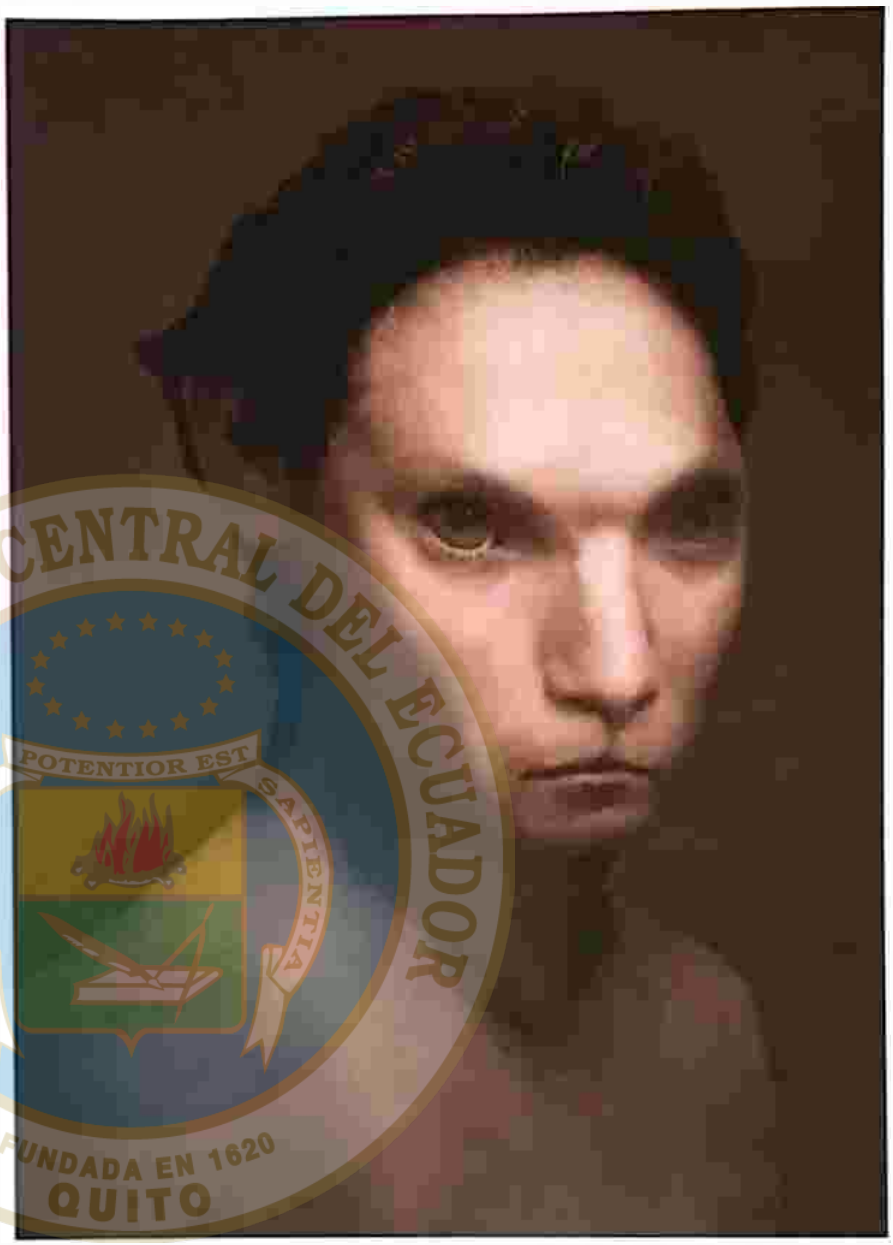


Las imágenes creadas por Nancy Burson son las primeras obras de arte en las que se combinaron con éxito mediante el ordenador rostros fotografiados, y también figuran entre los fotomontajes más complejos y misteriosos de este tipo a nivel conceptual. Lejos de ser fotomontajes rutinarios (rostros de grupos concretos combinados y apretujados por curiosidad), las obras de Burson plantean inteligentes hipótesis sobre los miedos colectivos y añaden una dosis de crítica punzante. Así pues, su *Género humano* no es realmente una imagen compuesta de *las tres razas*, sino meramente de tres representantes individuales de dichas razas. A pesar de ello, al ponderar la información visual de acuerdo con las estadísticas de población, Burson deja que domine lo asiático, dando así alas al miedo no expresado e irracional de que los asiáticos no tardarán demasiado en dominar el mundo.

La *Cabeza nuclear I* de Burson es un fotomontaje compuesto por los rostros de los líderes de las potencias nucleares de 1982, que aquí se ponderaran de acuerdo con el número de armas que controlaba cada uno: Reagan 55 %, Berzhnev 45 % y, a continuación, Thatcher, Mitterand y Deng, con menos de 1 % cada uno (es evidente que para estos actores menores la posesión de un arma o dos era sobre todo una cuestión de salvar el rostro). No es de extrañar que los líderes con más armas, Reagan y Brezhnev, resultaran ser los favoritos en la competición facial, aunque en 1982 ésta parecía estar todavía en un punto muerto.

Nancy Burson *El género humano* 1983-1985
Nancy Burson *Cabeza nuclear I* 1982

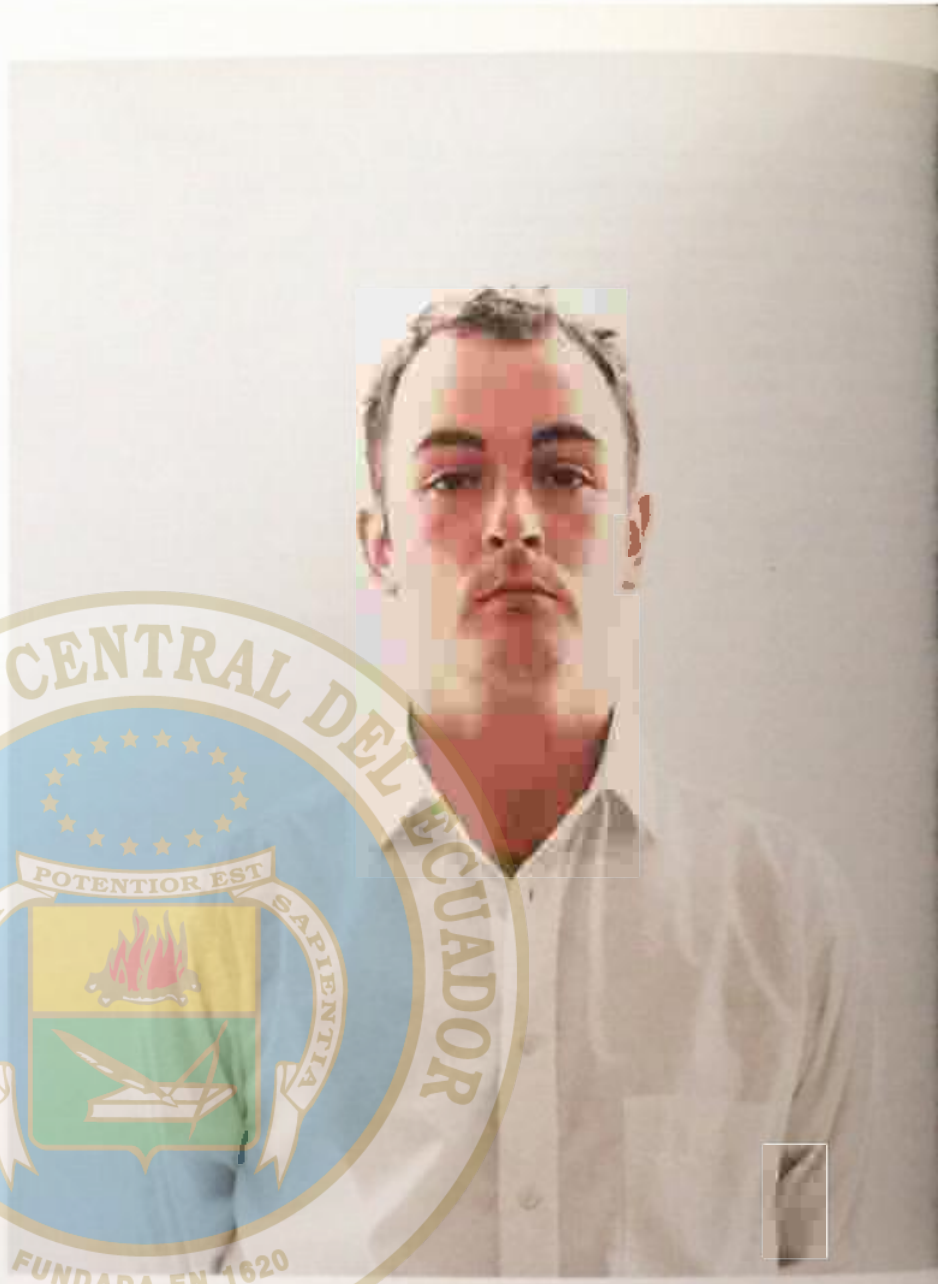
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1920
QUITO



Daniel Lee *1960 - Año de la rata*, de la serie «Manimalia» 1993

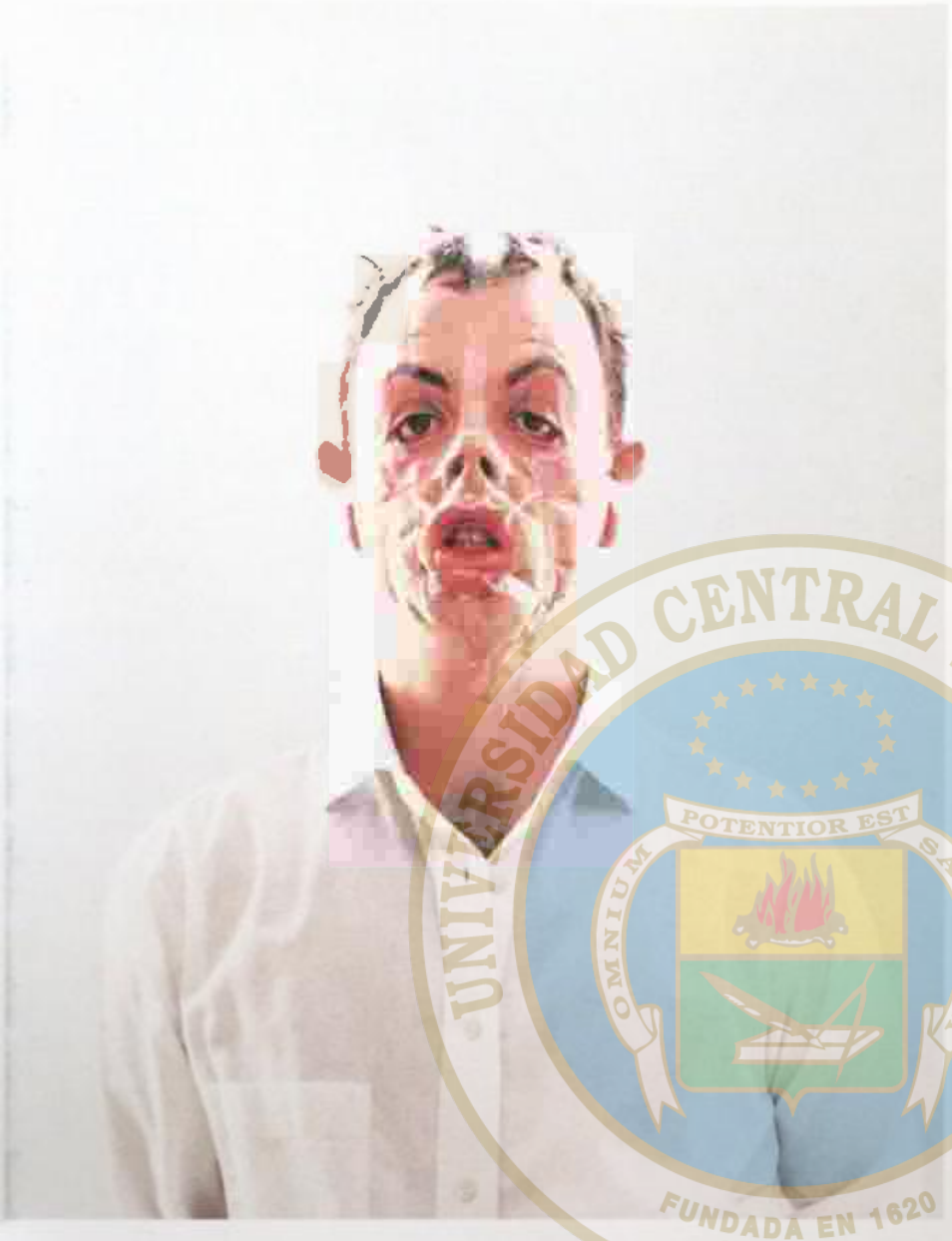
En la mitología china el zodíaco se compone de un ciclo de doce signos animales, y los rasgos personales y de comportamiento de una persona están asociados con el animal que representa su año de nacimiento. Daniel Lee cree que nosotros, los humanos, hemos olvidado hasta qué punto continuamos siendo animales bajo nuestro barniz de civilización. Aquí, como una bestia de ciencia ficción, de cuento de hadas, con rasgos extrañamente humanos, un *hombre rata* completamente socializado posa seguro de sí mismo para un retrato.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

«Las exhibiciones faciales de los primates son estratagemas diseñadas por la evolución para suscitar una respuesta por parte del receptor». Signe Preuschoff, 2000



Douglas Gordon *Monstruo* 1997

Douglas Gordon está claramente intrigado por los miedos y supersticiones, y en sus obras a menudo aparece el cuerpo como un lugar de angustia y de conflicto. *Monstruo* representa dos caras de la misma moneda: una, aparentemente racional y razonable, y la otra, horriblemente distorsionada al estilo de las películas de Hollywood de serie B, especialmente de aquéllas en las que el buen chico de la casa de al lado resulta ser el asesino en serie. No es muy difícil cambiar de un rostro al otro: la transparencia de la máscara es tanto literal como figurada. A los seres humanos civilizados lo único que les separa del comportamiento monstruoso es una línea tan fina como un hilo.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Chris Dorley-Brown *El rostro del 2000* 2000

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

«Su semblante, el contorno de sus labios en su sonrisa tenue y su frente netamente despejada me recordaban a rasgos que había visto en la Tierra. Las curvas, el brillo, el encanto de todos los rostros que había amado –los rasgos de personas que se habían alejado de mí hacía mucho tiempo– parecían fusionarse en un maravilloso semblante». Vladimir Nabokov, 1923

Vemos aquí, en el hermoso rostro del año 2000, un radiante fotomontaje de dos mil caras. El rostro más joven es el perteneciente a un niño de dos años, y el más viejo el de una persona de setenta. Todos ellos son habitantes de una pequeña población de Inglaterra, de modo que el retrato de Dorley-Brown rinde tributo al rostro de una población, al rostro de una nación y al rostro de una época. El fotomontaje como técnica se remonta al siglo XIX, pero los montajes de hoy en día suelen ser una mezcla de fotografías y manipulación con ordenador. Todos los montajes muestran sin embargo una propiedad similar: la suma de las partes es más hermosa que cada parte por sí sola y cuantas más personas entren en el montaje más exquisito será el rostro resultante... lo que equivale a decir que nuestro concepto de la belleza humana se basa, paradójicamente, en el promedio o media, en vez de en los extremos del continuo. Así pues, nos sentimos atraídos por un rostro hermoso porque está más cerca de la esencia del ser humano.



«La mayoría de nuestros espejos, y quizás todos ellos, son imprecisos y nada halagadores, aunque en distintos grados y de distintas maneras. Algunos amplifican, otros reducen y otros devuelven imágenes cómicas, burlonas o terroríficas». W. H. Auden, 1962

John Stezaker *Ángel 2* 1997-1999
John Stezaker *Demonio* 1997-1999

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826



John Stezaker trabaja a menudo con fotografías que encuentra en revistas, fotografías de niños de las que se apropia para sus propios fines, asignándoles a algunos el papel de ángel y a otros el de demonio. Su técnica se basa en transformaciones sutiles, pero éstas alteran radicalmente el significado que poseían las imágenes originales. Al reflejar uno de los lados del rostro a la manera de un caleidoscopio y recortar los rostros con habilidad, consigue convertir las caras de niños, convencionalmente atractivas, en seres con un perfil grotesco y aniquilador; incluso sus ángeles tienen un aire un tanto diabólico. Se supone que la simetría contribuye a dar una excepcional belleza al rostro, pero en las manos de Stezaker la *perfección* nos ronda como un fantasma. Cirujanos estéticos e ingenieros genéticos, prasten atención a esto.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

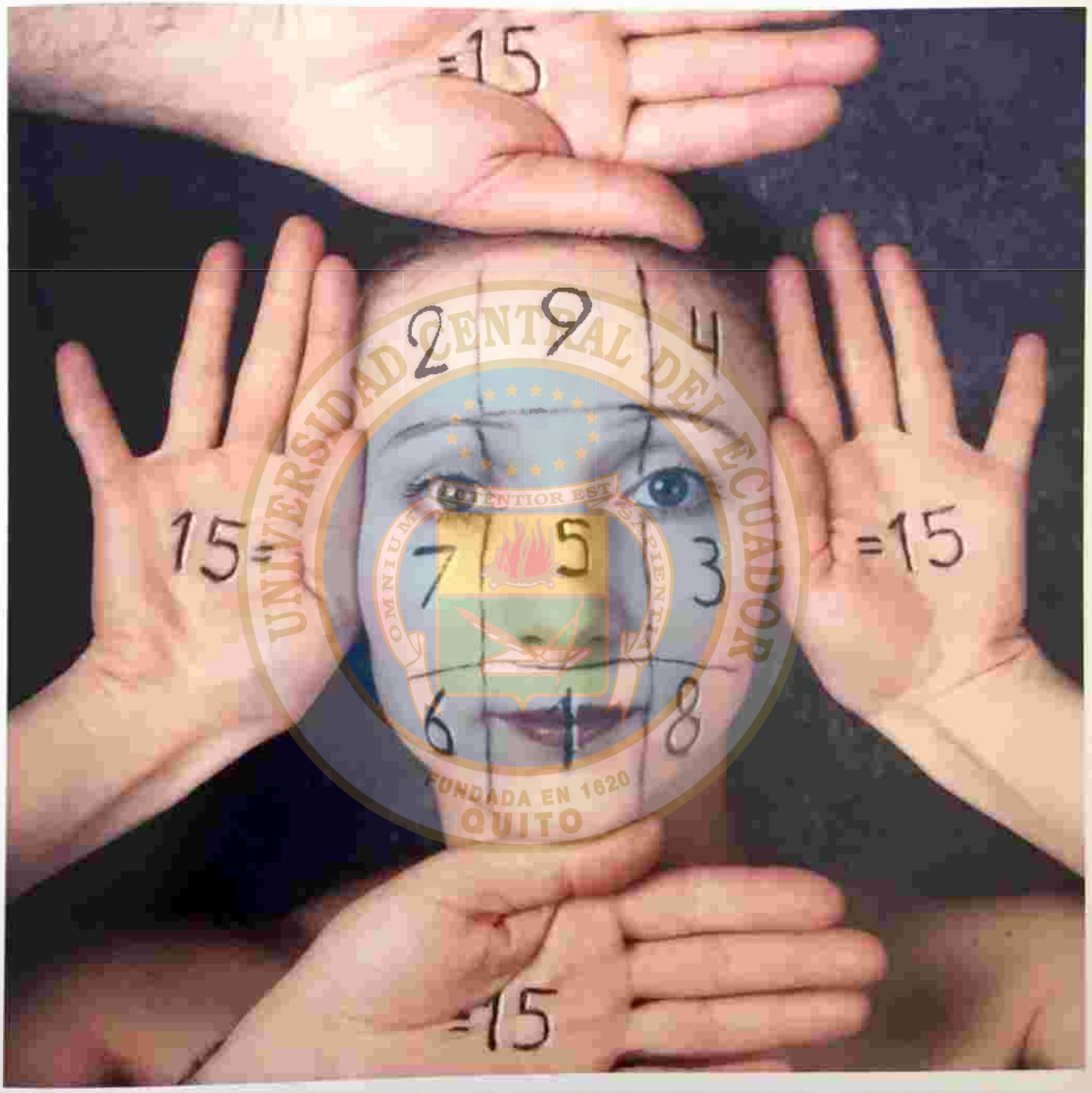
viii Construir rostros

Si las palabras nunca llegan a comunicar un rostro humano, ¿pueden hacerlo los números? Los Gerlovin piensan que sí, pero no aceptan que el papel sea el lugar para hacerlo y prefieren la piel humana como pergamino para sus *cifras retóricas*. ¿Y qué mejor piel que la de la cara, a la vez ventana y espejo de la experiencia? En el cuadrado mágico, cualesquiera tres números colocados en fila –horizontal, vertical o diagonal– suman quince, siendo el número central el cinco, un signo numerológico del hombre (que también se representa como una estrella de cinco puntas). Los antiguos griegos creían que los números impares eran masculinos y los pares femeninos, pero que el número cinco era andrógino. Los Gerlovin desestiman la idea de que el cuadrado mágico sea meramente un ejercicio intelectual o un juego; en vez de ello, creen que se trata de una clave que, junto con otras, desentrañará a la larga los misterios de la mente. «Teoría abstracta», se siente uno tentado a decir... pero al inscribir sus números mágicos en el propio rostro, los Gerlovin nos recuerdan que, para los griegos, teoría significaba visión directa.

«Pese al dicho proverbial de que la belleza y la inteligencia rara vez van de la mano, nosotros las conectamos... la piel humana se convierte en un pergamino para una especie de metafísica orgánica». Rimma Gerlovina y Valeriy Gerlovin

Rimma Gerlovina, Mark Berghash y Valeriy Gerlovin
Cuadrado mágico 1987

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIORUM SCIENTIARUM
FUNDADA EN QUITO



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

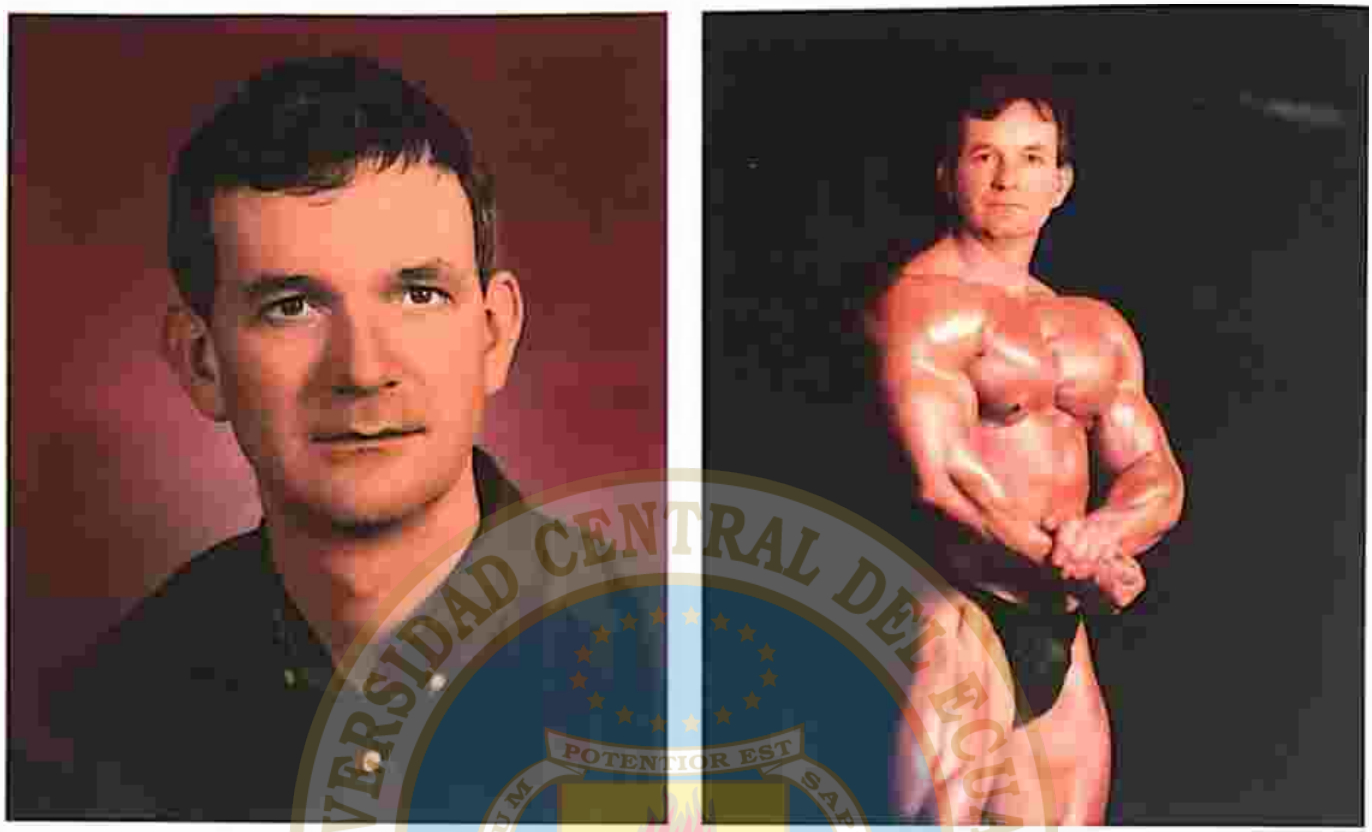
«Nuestra peculiar fascinación por la fama quizá sea la culpable de una cultura en la que la apariencia es una reluciente ilusión, una ilusión que cambia día a día». Jonathan Lipkin, 2005



Arnaud Delrue De la serie «Mitología» 2005

¿Y por qué yo no? Si la belleza es simplemente cuestión de comprar y aplicar los productos apropiados, como sostiene la publicidad –o según la expresión más irónica y acertada de Marshall McLuhan, la «educación comercial»–, ¿no podemos ser todos nosotros estrellas? Ah, pero el consumo no es suficiente, como bien dice Arnaud Delrue: la producción de imágenes es un requisito fundamental. Hace algunas décadas, el sociólogo Erving Goffman escribió sobre la necesidad de acicalarse en la vida cotidiana, pero Delrue nos recuerda que el acicalamiento que en realidad necesitamos hoy tiene como objetivo la representación en la esfera virtual. Pero también nos recuerda que todos los trucos del comercio de la imagen no pueden desmentir el viejo proverbio de que «aunque la mona se vista de seda, mona se queda».

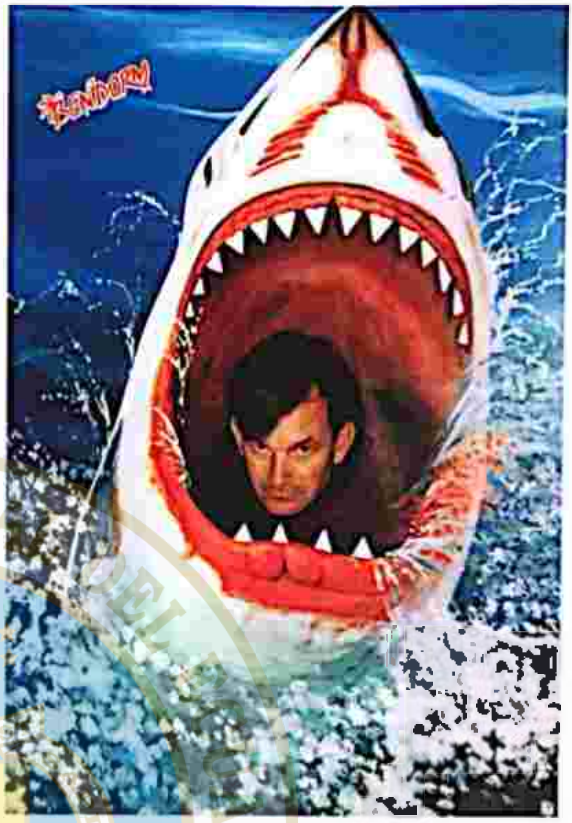
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



«Podría afirmarse que, de todas las superficies de unos pocos centímentros cuadrados sobre las que brilla el sol, ninguna ofrece tantas dificultades al fotógrafo desde un punto de vista artístico como una suave, radiante, recién lavada y cuidadosamente peinada cabeza humana».
Lady Eastlake, 1857

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIAE





(De izquierda a derecha) **Martin Parr** *Ámsterdam, Holanda*, de la serie «Autorretrato» 2000; *Nueva York, EE.UU.*, de la serie «Autorretrato» 1999; *Guadalajara, México*, de la serie «Autorretrato» 2003; *Benidorm, España*, de la serie «Autorretrato» 1997

Paralelamente a su tarea de realizar reportajes a lo ancho del mundo, Martin Parr tuvo la brillante idea de visitar estudios fotográficos durante sus viajes. Se convirtió a sí mismo en un modelo maleable, sujeto a los estilos y enfoques de los estudios, que abarcaban desde lo habilidoso y lo sofisticado, hasta lo *kitsch* y el arte popular. Al permanecer neutral y permitir que otros creadores de imagen le moldearan, Parr nos ofrece un catálogo de imágenes artesanales, a menudo retocadas, con formato de collage y una escasa puesta en escena, una práctica que se llevaba a cabo en el siglo XIX que, por desgracia, está desapareciendo. Aunque se burla con tacto y delicadeza de la idea del *retrato que dice algo* y de la nimia vanidad del modelo individual, Parr insiste en rendir homenaje a los miles de artesanos a pequeña escala que, aun siendo *parientes lejanos*, todavía forman parte de su *familia*.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIA ESTO SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO





«El gran debate del arte en nuestro tiempo no ha sido el suscitado entre la figuración y la abstracción, sino el surgido entre la representación del rostro y su imposibilidad».
Jean Clair, 2002

Edith Rosa [zoom: Sin título, de la serie «Los mellizos»] 2002

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Edith Roux sitúa a sus modelos en los pasos peatonales sobre la *périférique* o ronda periférica parisina, donde se ciernen como fantasmas por encima de ríos de hormigón que fluyen enérgicamente repletos de carga humana. Al espectador se le recuerda que el entorno urbano moderno es un organismo vivo que está en flujo constante. ¿Nos gritan a nosotros los sujetos de Roux? ¿Se nos advierte de algún peligro? Roux no nos dice nada sobre los mensajeros, cuyo intenso sufrimiento es palpable. Sus imágenes transmiten un sentimiento de desesperación, como los cuadros de Munch. Con los ojos y la boca de sus modelos completamente abiertos, y con el objetivo de su cámara abierto al máximo, Roux explora los fluidos límites de una ciudad, la frontera entre la figuración y la abstracción, y la tensión entre lo permanente y lo efímero.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Los negativos rara vez son el resultado final en fotografía, pero son un medio indispensable para obtener dicho resultado. Laurence Demaison trabaja con la «materia oscura» (que, según parece, comprende la mayor parte del universo), y se vale de las propiedades de los negativos de sus propios autorretratos para pasar a través de *la máscara* del positivo. Primero, se pinta la cara de negro; a continuación, los labios, las cejas, etc. de blanco, y se convierte esencialmente en un negativo. El negativo fotográfico de este material crea una transcripción obsesionante, aunque hermosa, de la realidad.

Laurence Demaison De la serie «Visages spirites» 2002

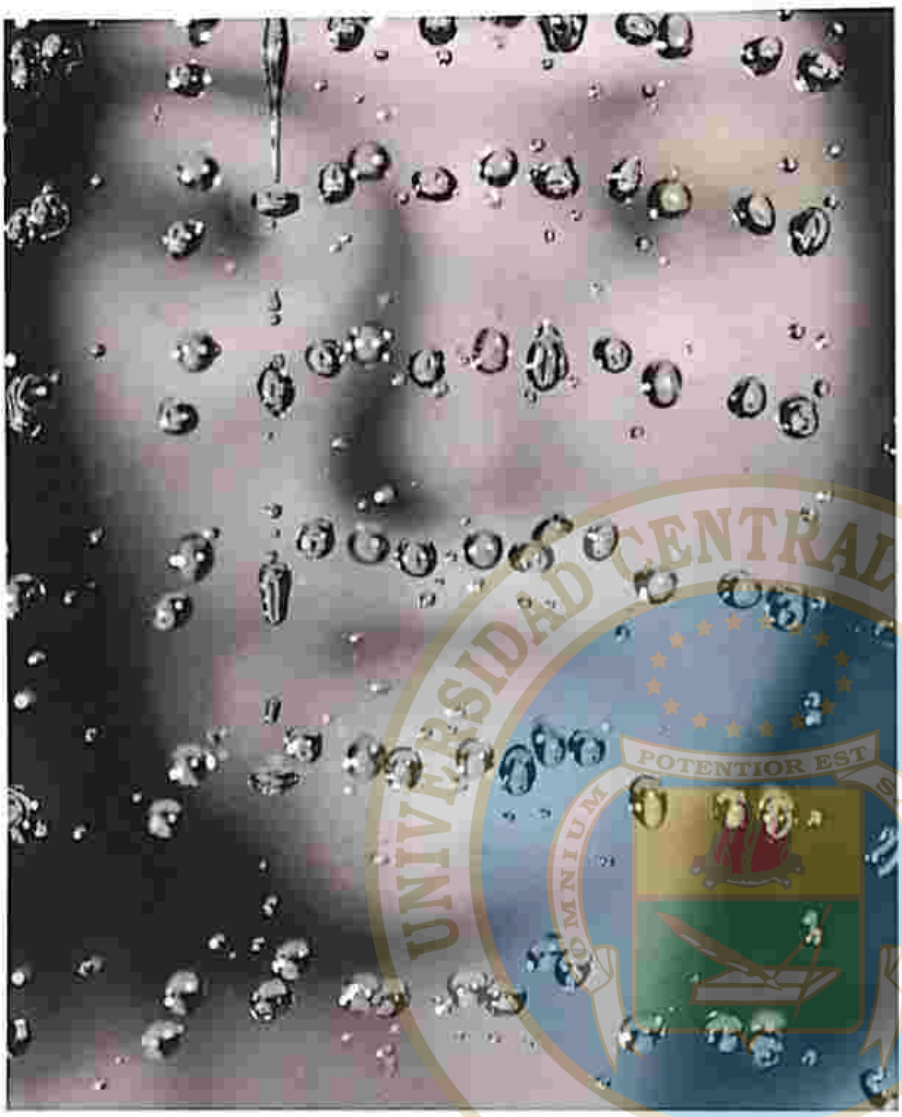
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



El vaporoso autorretrato de Chema Madoz habla con elocuencia de los misterios de la mente. El cráneo se muestra aquí como una membrana permeable, fina como una oblea. Los pensamientos y las emociones se forman y se disuelven, fluyen hacia dentro y hacia fuera, cambiando continuamente de forma. Una encumbrada columna transmite pronósticos meteorológicos al cuerpo que está mucho más abajo. Por el momento hace buen tiempo, pero esas nubes que se acumulan en el horizonte puede que sean de tormenta.

Chema Madoz *Sin título* 1999

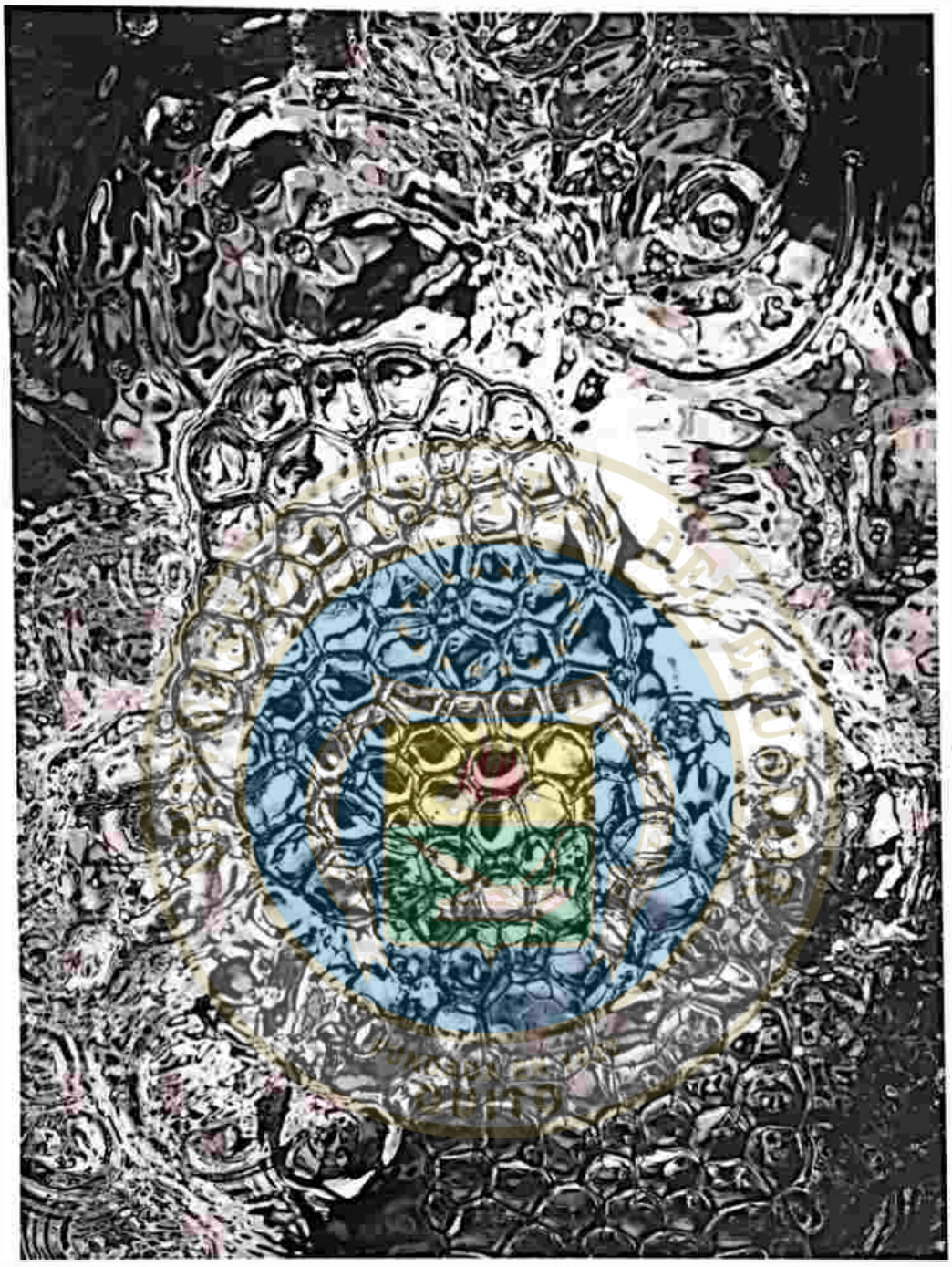
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Susan Derges *El observador y la observada #14* 1991

Susan Derges explora el papel del observador... observado. La fotografía hizo vibrar un chorro de agua y después iluminó con una luz estroboscópica que vibraba a la misma frecuencia que un sonido preprogramado. El agua adopta así la forma de gotitas estacionarias, suspendidas en el tiempo y en el espacio. Cuando la observadora (Derges) se sitúa detrás de las gotitas, cada una actúa como una lente diminuta que concentra una imagen de su rostro. El espectador se enfrenta a una ilusión paradójica: al concentrarse en los diminutos rostros de las gotas, la cara borrosa que está detrás de ellas parece quedar reenfocada. Pero cuando nuestra mirada se concentra otra vez en la cara, ésta vuelve a perder su claridad. Derges nos recuerda la separación entre lo que vemos y lo que percibimos.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO



Brian Oglesbee #49, de la serie «Aquas» 1999

Para Brian Oglesbee, el agua es un material que da mucho juego a la hora de explorar la forma humana. El agua es transparente y dinámica; también es refractiva y actúa a la vez como un espejo y como una lente. Oglesbee construye dispositivos para crear formas ondulatorias y campos de burbujas que hacen de lentes, cada una de las cuales parece haber atrapado el espíritu de un duendecillo acuático: un retrato en miniatura.



Tomoko Sawada reconoce que tiene, desde hace mucho tiempo, un complejo de inferioridad sobre su aspecto físico, pero también descubrió que su ansiedad desaparecía tan pronto como se disfrazaba. Durante un período de dos años acudió centenares de veces a un fotomatón disfrazada de diferentes personajes. Parte del encanto de la serie de cuatrocientas fotos es el lento borrado de la Sawada *original*. Pero, ¿es posible hablar todavía de un *original*? ¿Acaso no lo son todos? Además, ¿quién puede asegurar que una fotografía de carné de identidad, hecha en un fotomatón, sirve para probar la identidad del modelo?

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST PIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



«Se dice que siempre hay que aprovechar el momento en el que el ser más corriente, o el más enmascarado, revela su identidad secreta. Pero lo que es interesante es su otredad secreta. Y en vez de buscar la identidad detrás de la máscara, uno debe buscar la máscara detrás de la identidad –el rostro que nos obsesiona y nos aparta de nuestra identidad–, la divinidad enmascarada que, en realidad, nos acecha a cada uno de nosotros, por un instante, en un momento o en otro».
Jean Baudrillard, 1998

Tomoko Sawada *ID 400* 1998 (detalle)



«Hay un agujero blanco en la pared, un espejo. Es una trampa. Sé que voy a dejarme atrapar en él. Ya lo he hecho. Esa cosa gris aparece en el espejo. Me acerco y la miro, ya no puedo alejarme. Es el reflejo de mi rostro». Jean-Paul Sartre, 1938

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA OMNIUM
FUNDADA EN 1826



(De izquierda a derecha) **Yotta Kippe #4**; *#3*; *#20*; *#213*, de la serie «Momentos predadores» 2003-2004

¿Cómo es que sabemos intuitivamente cuándo una cara es verdaderamente humana? ¿Qué es lo que salta a la vista, incluso cuando las imágenes han sido intensamente manipuladas? Yotta Kippe se vale de medios digitales para fabricar autorretratos de una trascendencia etérea. Recuerdan a esos dibujos a lápiz muy suaves, muy delicados, en los que el borrado se utiliza para eliminarlo todo menos lo esencial. Irradian *mente*.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



(De izquierda a derecha) **Bill Armstrong** *Retrato #301*; *Retrato #300*; *Retrato #318*; *Retrato#312*, de la serie «Infinito» 2001

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



A distancia, o con poca luz, vemos los rostros con escasa nitidez y sin embargo hemos aprendido desde la infancia a examinarlos con rapidez para reconocer señales de emoción y de intención. Bill Armstrong se pregunta: ¿cuánta información hace falta exactamente para *sugerir* una cara? ¿Una cara tiene que existir para que la fotografiemos? Por supuesto que no. Armstrong fotografía montones de papel de tal forma que da la impresión de que aparecen rostros. A veces, podemos incluso ver en ellas características masculinas o femeninas (¿hay alguien que *no* vea a dos hombres en la página de la izquierda, por ejemplo?). Los científicos nos dicen que en la lectura y la identificación de los rostros actúan dos procesos paralelos. En primer lugar, los datos se transmiten a través de neuronas especializadas desde el córtex visual hasta el lóbulo temporal, donde tiene lugar la identificación del rostro, pero de una manera neutra. Simultáneamente, la información facial se procesa en la amígdala, la sede del miedo, del placer y de la emoción. La percepción consiste en la combinación de estas lecturas. Fotografías como la de Armstrong confunden la percepción, ya que nuestro cerebro busca desesperadamente o impone un significado.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

«El mundo visible ha dejado de ser una realidad y el mundo invisible ya no es un sueño». W. B. Yeats

Para realizar cada uno de estos retratos de conocidos suyos, Helen Sear ha superpuesto dos negativos. El resultado es una mirada penetrante pero carente de sentimientos, que es desconcertante, como si se tratara de las víctimas de un nuevo programa de vigilancia. «Lo que es secreto y está oculto es también horrible», comenta la fotógrafa y escritora Valerie Reardon, que considera que la visión de Sear se corresponde con la idea freudiana de *Unheimlich*. No es que queramos ver o saber más sobre estos rostros; en vez de ello, somos muy conscientes de nosotros mismos, más conscientes de que nos miran que de estar mirando. El porqué de todo ello continúa sin respuesta.

(En el sentido de las agujas del reloj, desde superior izquierda) **Helen Sear** *2XJP; 2XDH; 2XST; 2XLP*, de la serie «Dos veces... una vez» 1998-2000

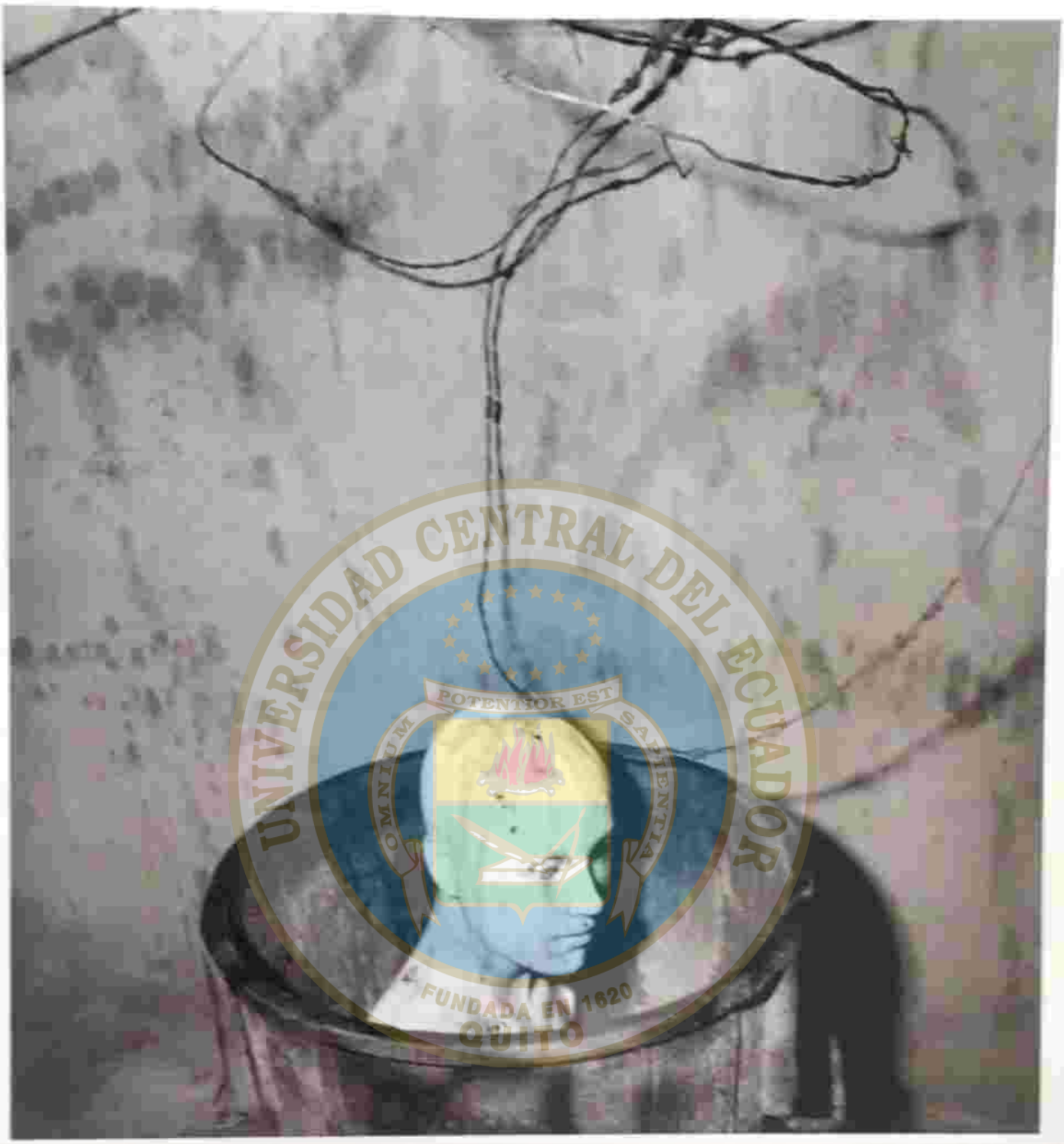


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Roger Ballen *Máscara desviada* 2002
Roger Ballen *Cubo de la basura* 2004

Durante treinta años, Roger Ballen ha estado colaborando con mineros, trabajadores del ferrocarril, guardias, sus familias y otros miembros de las comunidades blancas marginales de Sudáfrica. Qué tormentos están grabados en los rostros que representa en su *cámara de sombra*; qué desesperación; qué silencio... Roger Ballen fotografía a sus modelos entre sus propios muebles y objetos y les anima a sugerir sus propias puestas en



escena y a representar sus propios dramas ocultos. Las alambradas, símbolos del caos y del peligro; los garabatos carcelarios de las paredes; los cuerpos empequeñecidos; los rostros que se esconden... los sujetos de Ballen oscilan entre la locura y el caos. Pero, ¿podemos archivarlos en el cajón que lleva la etiqueta «Otros»? ¿O son acaso, como en la frase popular, «nuestras peores pesadillas»?

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



«¿Cuál es la función de un retrato? ¿Cuál es el grado de manipulación correcto, aceptable, entre el modelo y el fotógrafo? Y, ¿debe el arte preocuparse por la exactitud? ¿No debe la fotografía preocuparse por ello incluso más?».

Richard Avedon, 1993

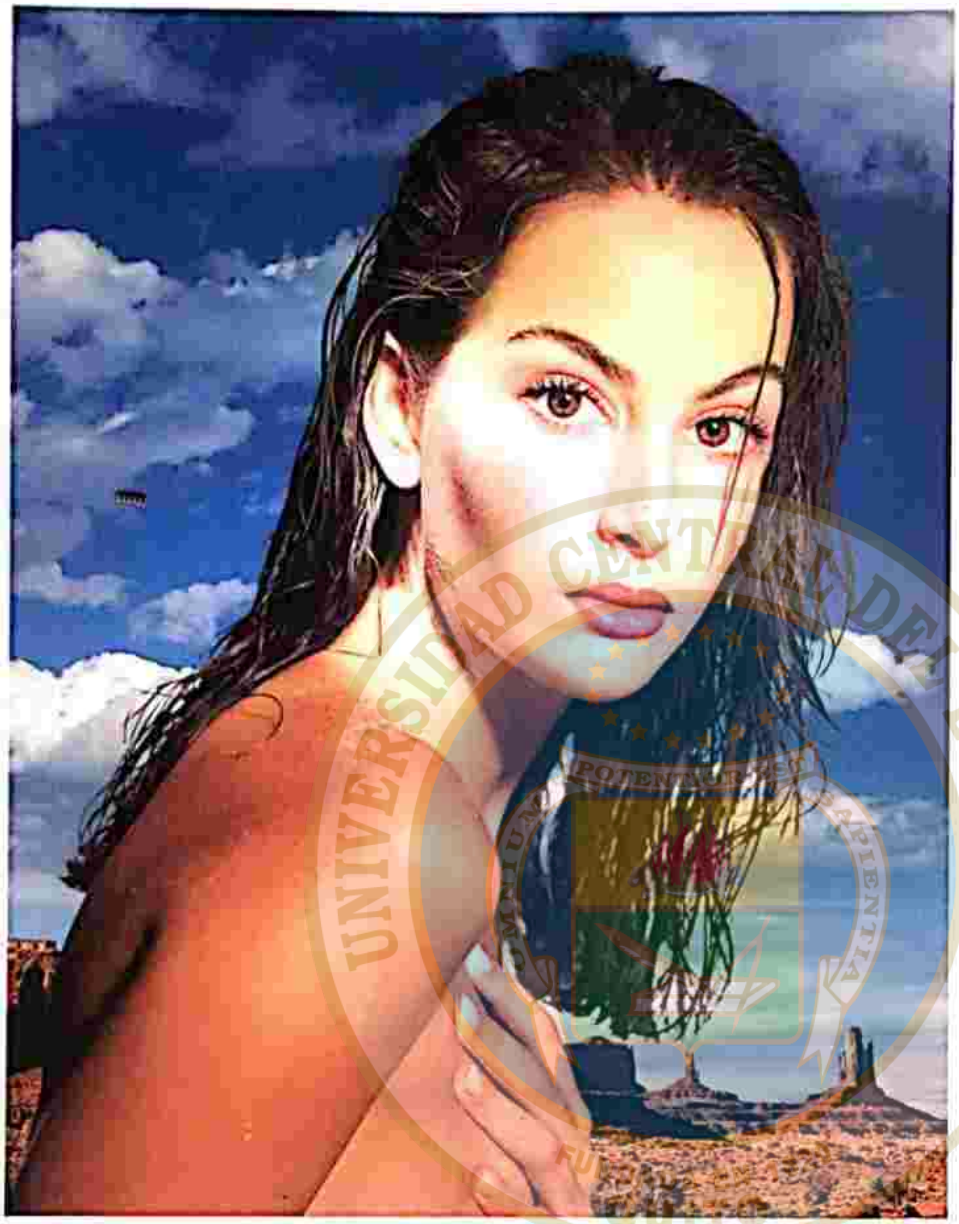
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Claus Goedicke todos *Sin título* 2000

«¿Cómo libera uno el rostro de los estereotipos sociales y los análisis psicológicos?», se pregunta Claus Goedike. Y cómo se le libera de la prisión de la fotografía de retrato tradicional: ese rectángulo excesivamente pulcro y demasiado definido que en nuestra sociedad pasa por ser la única y la última palabra en lo que respecta a la identidad individual... Goedike utiliza una herramienta como las tijeras para escapar de estos confines y recorta ríos y riachuelos a través del rostro y del cuerpo, intentando así renovar, reconstruir y reimaginar: una poética brutal y una poética de la belleza.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Hiro Portada *Belleza americana* para la revista *Mirabella*. Septiembre de 1994

Cuando la revista *Mirabella* encargó a Hiro mostrar el rostro de la belleza estadounidense, pero representando también de alguna forma la variedad étnica de la población, optó por crear una imagen única en la que se fusionaran los rasgos de siete mujeres. El rostro resultante es hermoso y tan vívidamente real (sus componentes) como un espejismo (su composición). *Mirabella* era consciente de que sus lectores, y no digamos ya sus anunciantes, mostraban mucho interés por cualquier indicador del futuro. ¿Qué rostro sería deseable? ¿Qué rostro resultaba inevitable?



Vik Muniz *Marilyn en inversión gris*, de la serie «Cuadros de polvo de diamante» 2003
Vik Muniz *Marilyn en inversión gris*, de la serie «Cuadros de polvo de diamante» 2003

Marilyn Monroe... la cara de una estrella, la quintaesencia de la feminidad, adorada por millones de personas y destinada a brillar eternamente. El famoso homenaje que le rinde Warhol es un retrato con el que estamos familiarizados desde hace tiempo, pero aquí está representado en polvo de diamante por el fotógrafo Vik Muniz. ¡Polvo de diamante! ¿Qué medio más apropiado puede haber para recrear a Marilyn? ¿Y sin embargo, no sale volando el polvo al más leve aliento? Muniz nos recuerda el antiguo proverbio, «hoy aquí, desaparecido mañana». Definitivamente los diamantes postmodernos no son para siempre.

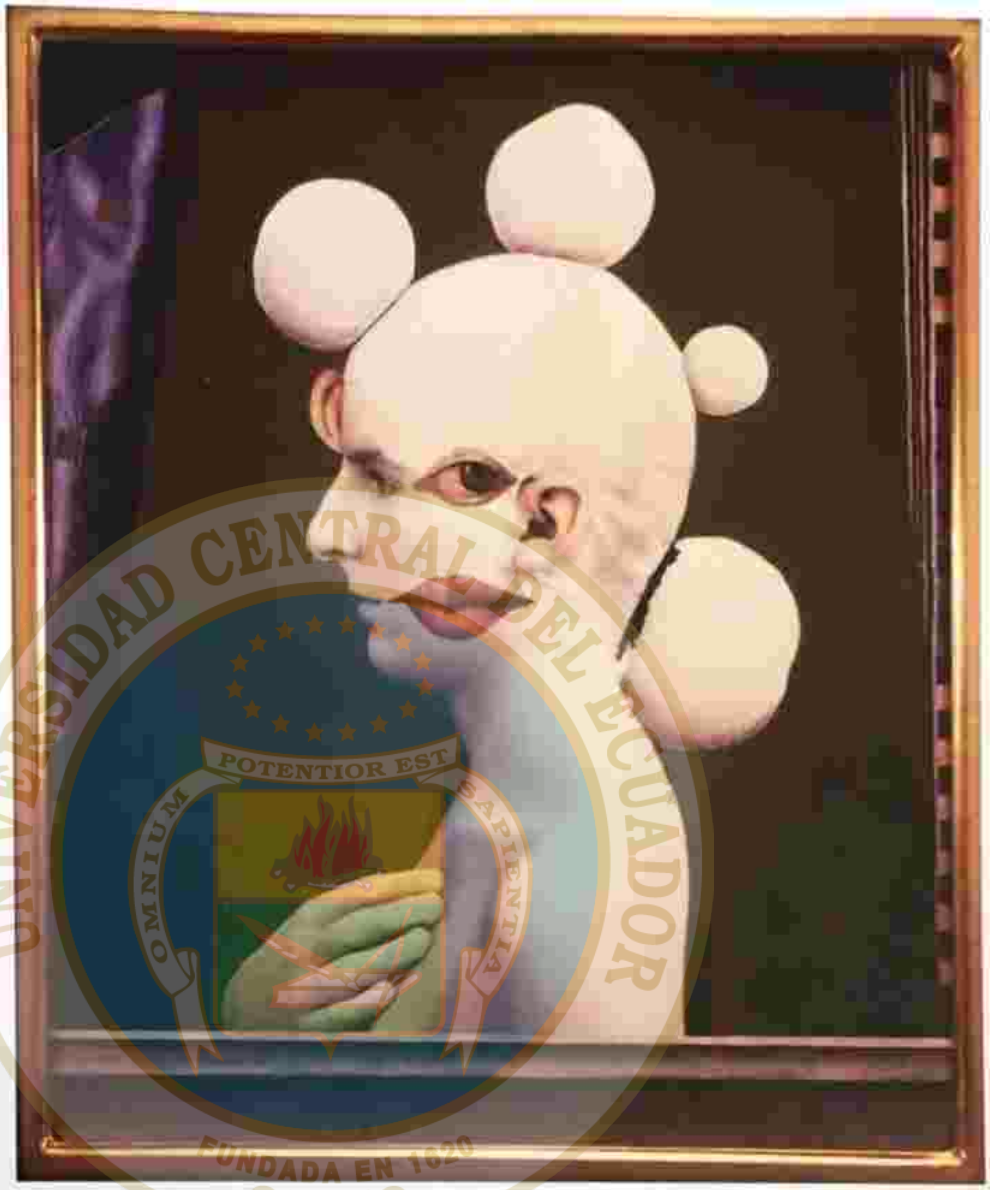
UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO



Chema Madoz *Sin título* 2000

¿Dos horquillas corrientes? ¿O un rostro del antiguo Egipto exquisitamente estilizado? ¿O ambas cosas? Chema Madoz disfruta con los juegos de palabras/imágenes. La horquilla –un instrumento modesto que tiene casi con certeza varios miles de años de antigüedad y que se usa para sujetar el pelo hacia atrás y por lo tanto revela, enmarca y realza los atributos faciales– hace aquí de *fina* línea en el dibujo de una cara.

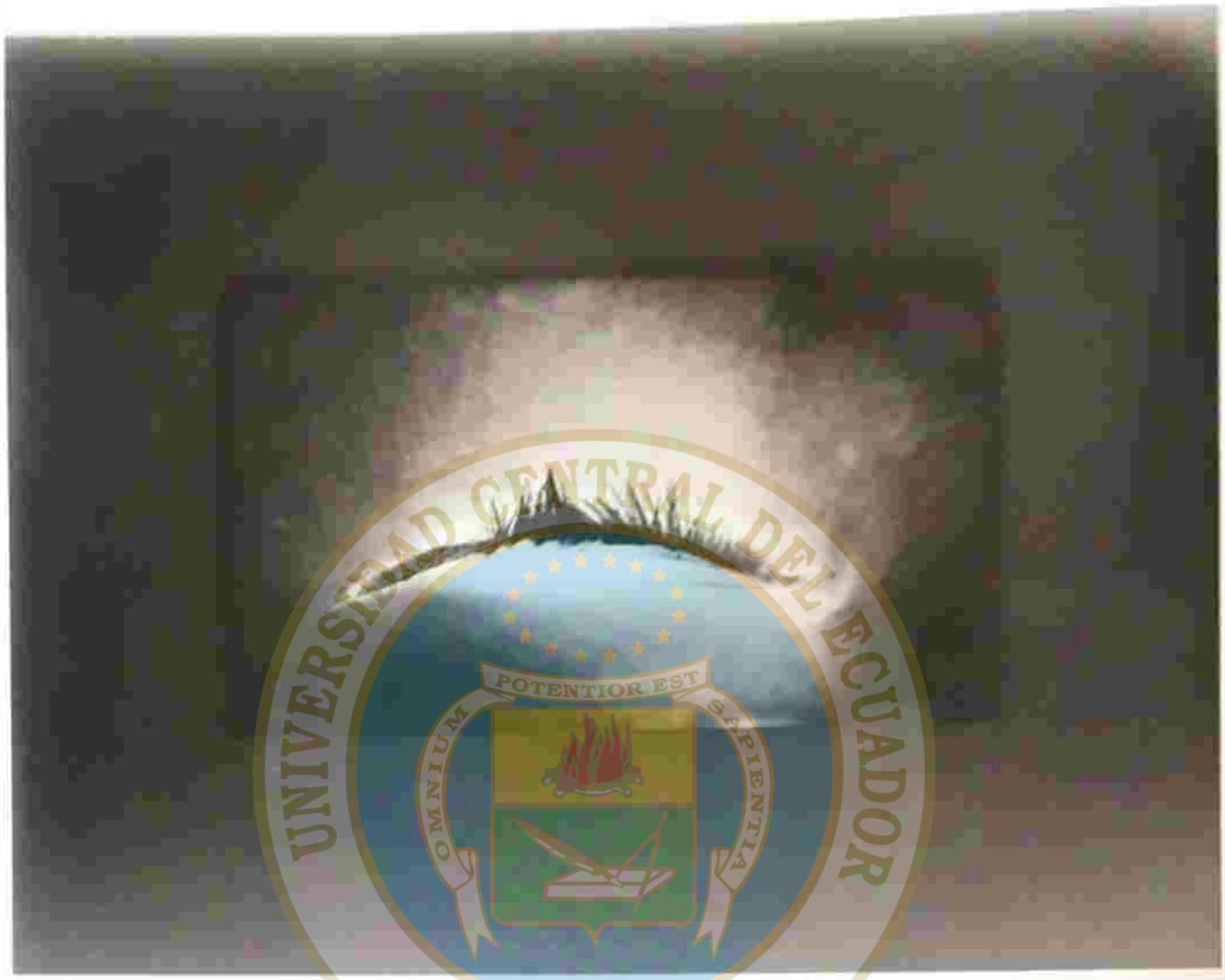
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Joel-Peter Witkin *Retrato de Clemence L.* 2002

Parte de este retrato picasiano es totalmente tradicional (aunque los perfiles suelen asociarse con las fotos policiales). Esta parte muestra un rostro inteligente, por lo demás común y corriente, a no ser por el extraño tocado blanco que lo circunda. Pero nuestra mirada pasa rápidamentez a otro ser que habita la prenda, y aquí todo es incorrecto, aunque real. Tan extraños son los órganos —el ojo demasiado grande, la boca asimétrica, la oreja que se asoma por la frente—, que causa gran sorpresa descubrir que la otra oreja, aparentemente fuera de escala, guarda en realidad unas proporciones y una armonía perfectas con el retrato clásico.

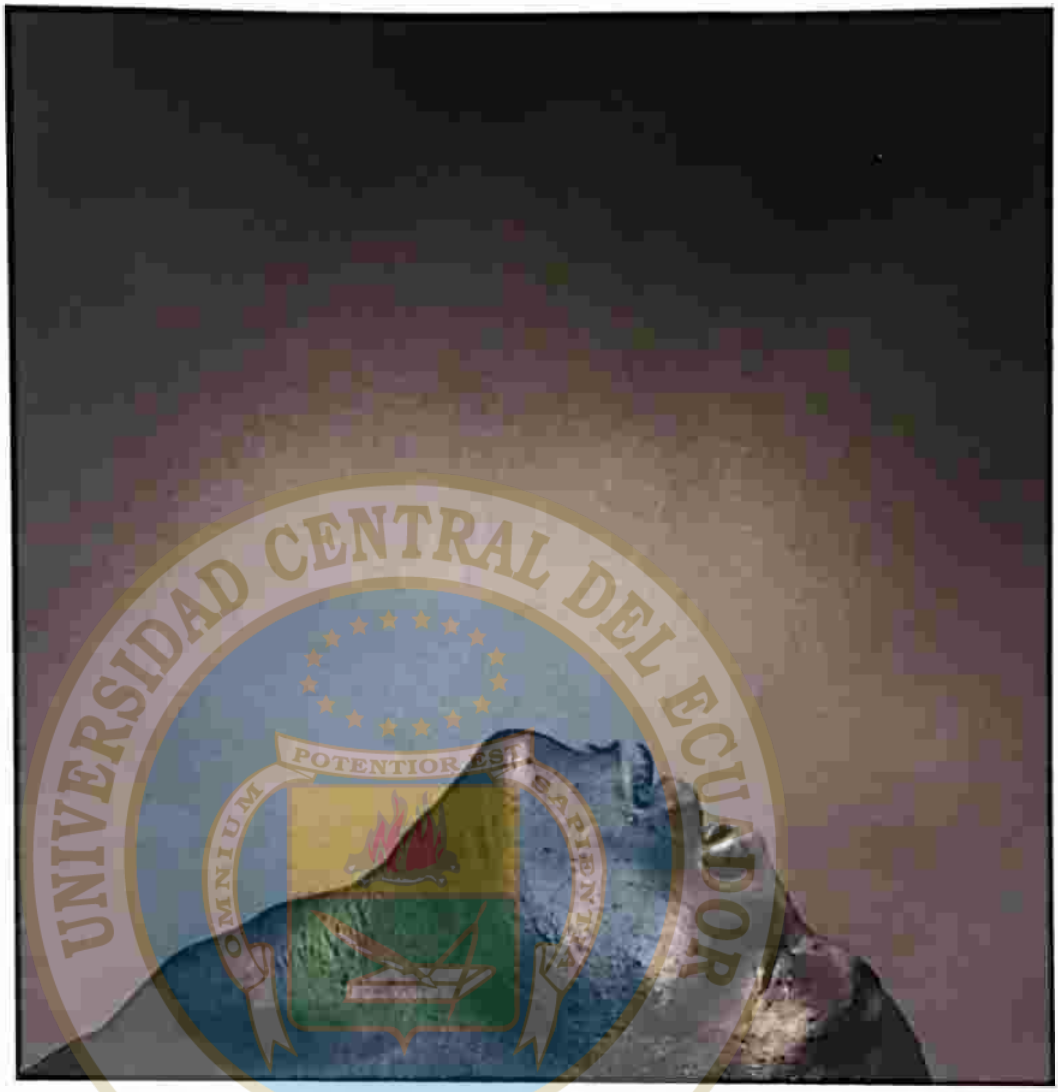
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Ann Mandelbaum *Sin título* #117 1995

Ann Mandelbaum se siente fascinada por la topografía del rostro –un oasis de significado (una isla distante, como se ve en la parte superior) o un planeta distante (pág. 226)–. Es el poder de la transformación lo que interesa a la artista y no la capacidad que tiene la fotografía para transcribir fácilmente la realidad.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



«Te habías inclinado sobre el charco arremansado de algún bosque griego y habías visto en la plata silenciosa del agua la maravilla de tu propio rostro. Y había sido todo tal como el arte debería ser: inconsciente, ideal y remoto». Oscar Wilde, 1891

Robert Mapplethorpe también quería ir más allá de las transcripciones literales de la fotografía, pero sin dejar de ser fiel a su realismo. Fascinado por todo lo relacionado con la psique –y en particular por la del hombre de raza negra– Mapplethorpe fotografió el cuerpo desnudo como si de una forma escultural se tratara. Aquí nos ofrece una cabeza delineada con precisión y nos dice a quién pertenece. ¿Pero se ha fotografiado alguna vez un cuello con un interés tan grande? ¿Alguna vez se ha ennobtecido tanto un rostro al ser comparado con una majestuosa cadena montañosa?

Robert Mapplethorpe *Alistair Butler* 1980.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

«¡Los fofomonfajes de refratos son pura curandería! ¿Qué vendrá luego, fotomonfajes de paisajes?». The Phofographic News Londres, 1888

Lucas Samaras (página siguiente) es conocido por sus extraordinarios autorretratos y en particular por su inusual manipulación de fotografías hechas con Polaroid, en las que (ab)usa de la química de tal forma que desentraña las posibilidades de este medio único, posibilidades nunca soñadas por el fabricante. Aquí Samaras imagina su rostro como un campo cambiante de expresiones y de emociones, como la superficie de un planeta demasiado caluroso y desprovisto de aire para la vida humana. Arde, cambia de dirección, hierve, bulle: sólo el ojo que todo lo ve permanece absolutamente en calma, en el mismo corazón de la tormenta.



Lucas Samaras *Foto-transformación* 1 de noviembre de 1973
Ann Mandelbaum *Sin título 4#19* 1996

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

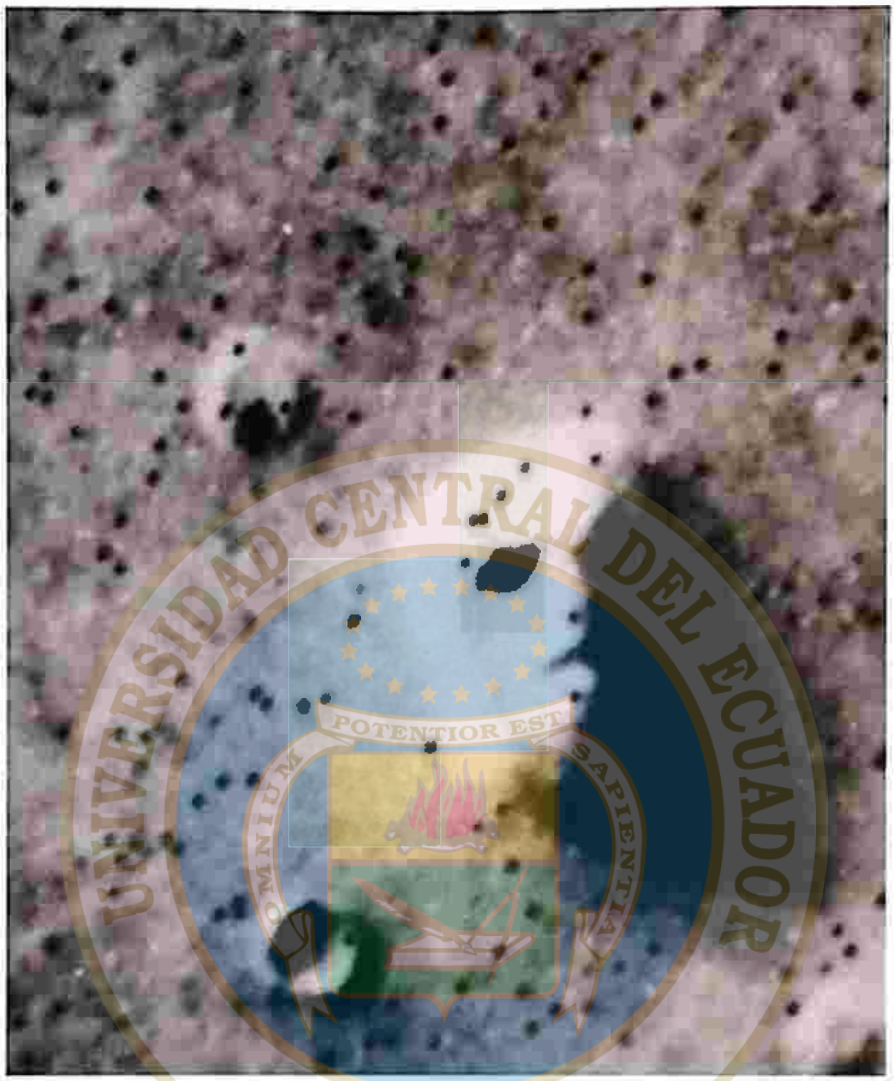


«Un hombre se entrega a la tarea de dibujar el mundo. A medida que pasan los años, llena el espacio con imágenes de provincias, reinos, montañas, bahías, barcos, peces,habitaciones, instrumentos, estrellas, caballosy personas. Justo antes de morir, descubre que su paciente laberinto dd líneas es una huella de su propio rostro». Jorge Luis Borges, 1960

Mathieu Bernard-Reymond De la serie *Vous êtes ici*, 2002

A menudo hablamos del rostro como de una especie de terreno –accidentado, escarpado, etc.–, pero Mathieu Bernard ha interpretado esto en su sentido literal. La pequeña figura que se ve en la parte de abajo de esta imagen está a punto de visitar un extraño paisaje: el de su propio rostro. Dicho rostro se ha escaneado y se ha introducido en un programa informático que transforma la entrada de datos en un paisaje. El resultado es un extenso espacio similar a un desierto: un desierto inhabitado, excepto por su propietario, cuyo rostro, girado y aplanado, puede verse claramente en el medio de la imagen.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



NASA *Superficie de Marte, módulo orbital Viking I. 25 de julio de 1976*

El radar humano es altamente sensible a los rostros, y cualquier formación natural que parezca una cara deja su impronta en la mente de una forma instantánea. El *rostro de Jesucristo*, por ejemplo, se ve a menudo en las nubes o las formaciones rocosas. Los creyentes tienen, por supuesto, una imagen mental clara de la que partir; y cuando los vagos dibujos o contornos de las formas naturales se alinean se desencadena la asociación. Pero no deja de ser apropiado que este rostro descubierto en otro planeta evoque monumentalidad –Ozymandas, Rey de Reyes...–. Cualquier cosa vale para que podamos sentir que existen un significado y un orden en el universo y –qué mejor significado– ¡un universo con un rostro humano!

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

NOTAS
ARTISTAS
CRÉDITOS DE LAS FOTOGRAFÍAS
CRÉDITOS DE LOS TEXTOS
AGRADECIMIENTOS
ÍNDICE

NOTAS

PREFACIO

1 Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, Ginkgo Press, Corte Madera, 2003 (1ª publicación en 1964), pág. 42

2 Ben Maddow, *Faces: A Narrative History of Portrait in Photography*, Faces, New York Graphic Society, 1977, pag. 16

3 Sigrid Preuschoft, «Primate Faces and Facial Expressions», en *Social Research*, vol. 67, nº 1, primavera de 2000, pág. 269

4 *International Herald Tribune*, anuncio para la edición del fin de semana, 3 de febrero de 2006

5 Noah Shachtman, «Putting intelligence in the surveillance boxa», *International Herald Tribune*, 27 de enero de 2006

6 Marshall McLuhan, op. cit., pág. 99

INTRODUCCIÓN

1 Citado en Robert Taft, *Photography and the American Scene*, Macmillan, Nueva York, 1938, pág. 12

2 Helmut Gernsheim, *The History of Photography*, McGraw-Hill, Nueva York, 1969, pág. 139. El retrato de grupos, «una gran novedad», lo realizó por primera vez A. Claudet en Londres a principios de la década de 1840

3 *The Photographic News*, 17 de septiembre de 1858

4 Gernsheim, op. cit, pág. 117, nos dice que, en mayo de 1840, el tiempo de exposición era de un minuto a plena luz del sol y de dos a tres minutos con cielos nubosos. Los fotógrafos trabajaron rápidamente para reducir el tiempo de exposición y hacia 1845, ya era de apenas unos segundos, aunque sin luz artificial dicho tiempo variaba de una estación a otra.

5 Nadar, *Quand j'étais photographe*, Actes Sud, Arles, 1998, pág. 48

6 Véronique Nahoum, «La Belle Femme, ou le stade du miroir en histoire», *Communications*, nº 31, 1979, págs. 30-31

7 David Le Breton, *Des Visages, Essai d'anthropologie*, Editions Metailié, Paris, 1992, págs. 40-41

8 Para un informe sobre la reticencia de Balzac y sobre la «teoría de los espectros», véase Nadar, op. cit., págs. 13-18

9 Alan Trachtenberg, «Likenesses: Identity, reflections of the Daguerrean Mystique», en *The Portrait in Photography* (*El retrato en la fotografía*), ed. Gram, Clarke, Reaktion Books, Londres, 1992, pág. 185

10 «La caja del espiritista... contenía centenares de retratos de hombres, mujeres, niños y niñas de todas las edades. Cuando llegaban los clientes, una señora joven entablaba hábilmente conversación con ellos en la sala de espera y, por lo general, se las ingeniaba para averiguar algunos detalles sobre la fisonomía de la persona a la que se deseaba evocar. A continuación, se seleccionaba una de las numerosas cabezas, se colocaba sobre una muñeca vestida de muselina y se realizaba una impresión brumosa a partir de ella». *The Photographic News*, 25 de junio de 1875. El artículo trataba sobre una condena legal por el delito.

11 En la década de 1860 apareció una serie de artículos sobre este tema. Para dos divertidos informes que desacreditan esta idea, véase «Photographs of a Dead Eye again», *The Photographic News*, 16 de enero de 1685 y 10 de marzo de 1865

12 Nadar, op. cit., pág. 95

13 En una fecha tan tardía como 1890, *The Photographic News* nos dice: «Los hombres muy jóvenes se quedan con frecuencia asombrados al descubrir cuán lo más poblados están sus bigotes y patillas cuando les fotografían» (30 de mayo de 1890).

14 Nadar, op. cit., pag. 515-3. Helmut Gernsheim explica una anécdota en la que la reina Victoria le pregunta al entonces de moda pintor de miniaturas, Alfred Chalon, si la fotografía podría arruinar su profesión: «Ah non, Madame... photographie can't flatter» («Ah no, señora... la fotografía no puede halagar») (Gernsheim, op. cit., pág. 118).

15 Edmund Carpenter, *Oh, What a Blow That Phantom Gave Me!*, Holt, Rinehart and Winston, Nueva York, 1972, págs. 142-145

16 Citado en Gus Macdonald, *A Victorian Eyewitness*, B.T. Batsford, Londres, 1979, pag. 22

17 *The Photographic News*, 27 de mayo de 1887

18 El microscopista Alfred Donné, el 14 de octubre de 1839 (Gernsheim, op. cit., pág. 116)

19 *The Photographic News*, 4 de febrero de 1859

20 Ibid., 18 de marzo de 1870

21 Citado en Trachtenberg, op. cit., pág. 191

22 *The Photographic News*, 6 de enero de 1865

23 Citado en Trachtenberg, op. cit., pag. 184

24 *The Photographic News*, 6 de enero de 1865

25 Ibid., 4 de noviembre de 1870. De esto se hace eco *The Photographic News*, en el número del 10 de febrero de 1888: «Los days coleccionan cabezas, los indios norteamericanos cueros cabelludos y el hombre civilizado fotografías de cosas».

26 Gernsheim cita un informe de este período: «La fotografía de retratos es para millones de personas lo mejor de las bellas artes que ha inventado hasta la fecha la ingeniosidad del hombre» (op. cit., pág. 239).

27 Ibid., pág. 298

28 Trachtenberg, op. cit., pág. 189

29 *The Photographic News*, 15 de septiembre de 1880

30 Ibid., 28 de febrero de 1890: «En el fondo, a un lado, hay una columnade mármol; en el otro lado hay una cortina de tapicería trabajada con destreza. A través de una ventana, aparece una vista de jardines como los que podrían haber pertenecido al castillo de un marqués francés».

31 Ibid., 17 de septiembre de 1858

32 Ibid., 24 de sephembie de 1858

33 Ibid., 22 de agosto de 1890

34 Ibid., 20 de febrero de 1880

35 Ibid., 24 de septiembre de 18 58

36 Ibid., 29 de octubre de 1858

37 Ibid., 18 de marzo de 1880

38 Ibid., 11 de julio de 187

39 Ibid., 1 de julio de 1870

40 Ibid., 30 de mayo de 1890

41 Ibid., 30 de septiembre de 1890. En el periódico también se observaba: «Hemos visto, en fotografías malas de señoras jóvenes hermosas, hondas arrugas en torno a los ojos, en la frente y en las comisuras de la boca, por la contracción del rostro dolorido por la luz».

42 Según se informaba en *The Photographic News* del 20 de enero de 1865: «Ha llegado a París noticia de que se buscan fotógrafos de todas las realezas europeas. Esta buena noticia se ha extendido como la pólvora entre los desesperados fotógrafos y no menos de doscientos están a punto de partir hacia esta remota región (Japón)».

43 Ibid., 28 de febrero de 1890

44 Ibid., 17 de febrero de 1888

45 Ibid., 28 de febrero de 1890

46 Citado en *Faces*, de Ben Maddow: *A Narrative History of the Portrait in Photography*, New York Graphic Society, 1977, pág. 204

47 Carlo Riva, «On the Snapshot», en Christopher Phillips, *Photography in the Modern Era, European Documents and Critical Writings* (*Fotografía en la era moderna, documentos y escritos críticos europeos*), *1913-1940*, Metropolitan Museum of Art/Aperture, Nueva York, 1989, pág. 39

48 Tristan Tzara, «Photography Upside Down», en Phillips, op. cit., pág. 15

49 William Mortensen, *The Model: A Book on the Problems of Posing*, Camera Craft, San Francisco, 1948, pag. 173

50 Karel Teige, «The rasks of Modern Photography», en Phillips, op. cit., págs. 317-318

51 László Moholy-Nagy, «Sharp or Unsharp?», en Phillips, op. cit., pag. 133

52 Mary Blume, «For Carla Bruni, it was her night», *International Herald Tribune*, 12 de marzo de 2004, pág. 10

53 Philip Pocock, «Interview with Thomas Ruff», en *Journal of Contemporary Art*, 6, 1, 1993, págs. 78-86

54 John Seabrook, «The Money Notes», *The New Yorker*, 7 de julio de 2003, pp. 42-55

55 Citado en Robert Sobieszek, *The Ghost in the Shell: Photography and the Human Soul*, 1850-2000, LACMA/MIT, Cambridge, Massachussets, 1999, pag. 186

56 *Social Research*, vol. 67, nº 1, primavera de 2000, pág. 2. Trachtenberg prosigue así: «Para mirar fotografías de una forma sofisticada, es necesario hoy en día, que dentro de la imagen estén impresos los signos de su realización, las marcas de que, después de todo, se trata de una fotografía y no de una verdad intemporal»

FACHADAS

1 Charles Siebert, «The Cuts that Go Deeper», *The New York Times*, 7 de julio de 1996, pág. 24

2 Wendy Doniger, «The Mythology of the Face-lift», en *Social Research*, vol. 67, nº 1, primavera de 2000, pag. 113

TRANSPLANTES

1 *The Photographic News*, 19 de agosto de 1859

ARTISTAS

Axel Antas, Finlandia, n. en 1976

Bill Armstrong, Estados Unidos, n. en 1952

Aziz + Cucher, Estados Unidos, n. en 1961 y Venezuela, n. en 1958

John Baldessari, Estados Unidos, n. en 1931

Roger Ballen, Estados Unidos (residencia en Sudáfrica), n. en en 1950

Dorothée Baumann, Suiza, n. en en 1972

Philippe Bazin, Francia, n. en 1954

Valérie Belin, Francia, n. en 1964

Mathieu Bernard-Reymond, Francia, n. en 1976

Kevin Bubriski, Estados Unidos, n. en 1954

Daniele Buetti, Suiza, n. en 1956

Nancy Burson, Estados Unidos, n. en 1948

Andrée Chafuleau, Francia, n. en 1971

Keith Cottingham, Estados Unidos, n. en 1965

Jiří David, República Checa, n. en 1956

Arnaud Delrue, Francia, n. en 1981

Laurence Demaison, Francia, n. en 1965

Susan Derges, Inglaterra, n. en 1955

Maya Dickerhof, Suiza, n. en 1970

Philip-Lorca diCorcia, Estados Unidos, n. en 1951

Rineke Dijkstra, Holanda, n. en 1959

Désirée Dolron, Holanda, n. en 1963

Chris Dorley-Brown, Inglaterra, n. en 1958

Thomas Dworzak, Alemania, n. en 1972

Susan Evans, Estados Unidos, n. en 1966

Pierre Fantys, República Checa/Suiza, n.en 1961

Roland Fischer, Alemania, n. en 1958

Frank Fournier, Francia/Estados Unidos, n. en 1948

Charles Fréger, Francia, n. en 1975

Lee Friedlander, Estados Unidos, n. en 1934

Luigi Gariglio, Italia, n. en 1968

Rimma Gerlovina, Estados Unidos, n. en Rusia 1951; **Mark Berghash**, Estados Unidos, n. en 1935; **Valeriy Gerlovin**, Estados Unidos, n. en Rusia 1945

Claus Goedicke, Alemania, n. en 1966

Rafael Goldchain, Chile/Canadá, n. en 1953

Douglas Gordon, Escocia, n. en 1966

Kathy Grove, Estados Unidos, n. en 1948

Ron Haviv, Estados Unidos, n. en 1965

Raphael Hefti, Suiza, n. en 1976

Elizabeth Heyert, Estados Unidos, n. en1951

John Hilliard, Inglaterra, n. en 1945

Hiro, Estados Unidos, n. en Japón 1930

Pieter Hugo, Sudáfrica, n. en 1976

Ralph T. Hutchings, Inglaterra, n. en 1945

Steeve Iuncker, Suiza, n. en 1969

Alison Jackson, Inglaterra, n. en 1960

Tibor Kalman, Estados Unidos, n. en Hungría 1949, m. en 1999

Hee Jin Kang, Corea, n. en 1974

Jean-Pierre Khazem, Francia, n. en 1968

Yotta Kippe, Alemania, n. en 1971

Brooks Kraft, Estados Unidos

Inger Krauss, Alemania, n. en 1965

Barbara Kruger, Estados Unidos, n. en 1945

Marie-Jo Lafontaine, Bélgica, n. en 1950

Inez van Lamsweerde y Vinoodh Matadin, Holanda, n. en 1963 y n. en 1961

Eva Lautenlein, Suiza/Alemania, n. en 1977

LawickMüller, Alemania, n. en1958 y n. en 1954

Daniel Lee, Estados Unidos, n. en China 1945

Sarah Leen, Estados Unidos, n. en 1952

Yves Leresche, Suiza, n. en 1962

Corrie Levy, Estados unidos, n. en 1979

Loretta Lux, Alemania, n. en 1969

Chema Madoz, España, n. en 1958

Ann Mandelbaum, Estados Unidos, n. en 1945

Robert Mapplethorpe, Estados Unidos, n. en 1946, m. en 1989

Claudia Matzko, Estados Unidos, n.en 1958

Murielle Michetti, Suiza, n. en 1967

Jorge Molder, Portugal, n. en 1947

Vik Muniz, Brasil, n. en 1961

Michael Najjar, Alemania, n. en 1966

NASA (National Aeronautics and Space Administration), fundada en 1958

Eric Nehr, Francia, n. en 1964

José Luis Neto, Portugal, n. en 1966

Nicholas Nixon, Estados Unidos, n. en 1947

Adrienne M. Norman, Estados Unidos, n. en 1964

Brian Ogiesbee, Estados Unidos, n. en 1951

Anneè Olofsson, Suecia, n. en 1966

Suzanne Opton, Estados Unidos, n. en 1950

Orlan, Francia, n. en 1947

Martin Parr, Inglaterra, n. en 1952

Jorma Puranen, Finlandia, n. en 1951

Emmanuelle Purdon, Francia, n. en 1965

Pierre Radisic, Bélgica, n. en 1958

Judith Joy Ross, Estados Unidos, n. en 1946

Denis Rouvre, Francia, n. en 1967

Edith Roux, Francia, n. en 1963

Valérie Rouyer, Francia, n. en 1972

Thomas Ruff, Alemania, n. en 1958

Jason Salavon, Estados Unidos, n. en 1970

Lucas Samaras, Estados Unidos, n. en 1936

Tomoko Sawada, Japón, n. en 1977

Rudolf Schäfer, Alemania, n. en 1952

Gary Schneider, Estados Unidos, n. en Sudáfrica 1954

Mona Schweizer, Suiza, n. en 1978

Helen Sear, Inglaterra, n. en 1955

Cindy Sherman, Estados Unidos, n. en 1954

Berclaz de Sierre, Suiza, n. en 1961

Darren Staples, Inglaterra

John Stezaker, Inglaterra, n. en 1949

Larry Sultan, Estados Unidos, n. en 1946

Michèle Sylvander, Francia, n. en 1944

Vibeke Tandberg, Noruega, n. en 1967

Patrick Tosani, Francia, n. en 1954

Piotr Uklanski, Polonia, n. en 1968

Robert Walker, Canadá, n. en 1945

Stefan Walter, Suiza, n. en 1970

John Waters, Estados unidos, n. en 1946

Gillian Wearing, Inglaterra, n. en 1963

Thomas Weisskopf, Suiza, n. en 1969

Joel-Peter Witkin, Estados Unidos, n. en 1939

René Zurcher, Suiza, n. en 1967

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO

CRÉDITOS DE LAS FOTOGRAFÍAS

A = arriba, B = abajo, I = izquierda, C = centro, D = derecha

Todas las medidas en centímetros están seguidas por su equivalente en pulgadas. Primero se especifica la altura, después la anchura y por último la profundidad.

3-6 Roland Fischer, *Soldados*, de la serie «Retratos colectivos», 2002. C-print, Diasec, 121 x 400. © Roland Fischer. Cortesía de la Galería Sollertis, Toulouse

8 Barbara Kruger, *Sin título (Tu cuerpo es un campo de batalla)*, 1989. Serigrafía fotográfica sobre vinilo, 285 x 285. © Barbara Kruger. Cortesía de la galería Mary Boone, Nueva York/Colección: The Broad Art Foundation, Santa Monica, California

11 Loretta Lux, *Dorothea*, 2001. Copia Ilfochrome, 50 x 50. © Loretta Lux. Cortesía de la artista y de la galería Yossi Milo, Nueva York

15 Luigi Garriglio, *Marina, bailarina de striptease, Glasgow*, 2005. Copia lambda, 60 x 50. © Luigi Garriglio

31 Judith Joy Ross, *P.F.C. María I. León, Reserva del Ejército de EE.UU., en Alerta Roja Guerra del Golfo*, 1990. Copia de plata y gelatina virada con oro, 19 x 24. © Judith Joy Ross. Cortesía de la galería Pace/MacGill, Nueva York

32 Frank Fournier, *El presidente Ronald Reagan y su mujer Nancy junto a la Sra. Scobee (mujer del Francis Scobee, comandante de la lanzadera espacial Challenger), y el Sr. McNair (padre de Ronald McNair, especialista de la misión). Memorial del desastre del Challenger, Houston, Texas, EE.UU.* 31 de enero de 1986. Copia-C, 40 x 60. © Frank Fournier/Contact Press Images

33 (33 I) Kevin Bubriski, *Retrato #21 World Trade Center, Nueva York*, 27 de septiembre de 2001; (33 D) *Retrato #22 World Trade Center, Nueva York*, 27 de septiembre de 2001. Copias de plata y gelatina, 60 x 50 cada una. © Kevin Bubriski

34 Robert Walker, *Times Square, Nueva York*, 2002. Copia digital Fujichrome, 63 x 97. © Robert Walker

35 Philip-Lorca diCorcia, *Cabeza #8*, 2000. Copia-C, 125 x 155. © Philip-Lorca diCorcia. Cortesía de la galería Pace/MacGill, Nueva York

36 Yves Leresche, *Migros Métropole, Renens*, de la serie «Vaudois» 2003. Copia digital, 100 x 70. © Yves Leresche/lookatonline.com

37 René Zurcher, *Retrato of Tàmico, Lausana, Suiza*, 1990-1991. Copia de plata y gelatina virada con selenio, 26,5 x 26. © René Zurcher

38-39 (38) Rineke Dijkstra, *Tia, Ámsterdam*, 23 de junio de 1994; (39) *Tia, Ámsterdam*, 14 de noviembre de 1994. Copias-C, 62 x 52 cada una. © Rineke Dijkstra. Cortesía de la galería Marian Goodman, Nueva York

40 Philipe Bazin, de la serie «Nés», 1988-1999. Copias de plata y gelatina sobre aluminio, 46 x 46 cada una. © Philipe Bazin. Cortesía de la galería Anne Barrault, París

41 Philipe Bazin, de la serie «Caras (vieillards)», 1985-1986. Copias de plata y gelatina, 27 x 27 cada una. © Philipe Bazin. Cortesía de la galería Anne Barrault, París

42-43 (42 A) Suzanne Opton, *Soldado, Conklin*, 2005; (42 B) *Soldado: Burkholz*, 2004; (43 A) Soldado: Claxton, 2004; (43 B) *Soldado: Jefferson*, 2005. Copias digitales, 81,3 x 101,6 cada una. © Suzanne Opton

44 Adrienne M. Norman, *Naomi Oron*, de la serie «Retratos de piel», 2000-2002. Copia-C, 100 x 100. © Adrienne M. Norman

45 Nicholas Nixon, *Bebe y yo, Lexington*, 1997. Copia de plata y gelatina, 24,5 x 19,5. © Nicholas Nixon

46-47 Andrée Chaluleau, de la serie «L'envers du miroir», 1999. Copias cromogénicas, 40 x 30 cada una. © Andrée Chaluleau

48 Lee Friedlander, *Oaxaca, México*, 1995. Copia de plata y gelatina, 50 x 40. © Lee Friedlander. Cortesía de la galería Fraenkel, San Francisco

49 Lee Friedlander, *Parque estatal Anza-Borrego, California*, 1997. Copia de plata y gelatina, 50 x 40. © Lee Friedlander. Cortesía de la galería Fraenkel, San Francisco

50 Rudolf Schäfer, *Sin título*, de la serie «Rostros muertos», 1986. Copia de platino, 22,5 x 16,5. © Rudolf Schäfer

51 Ralph T. Hutchings, *Sección coronal de la cabeza*, 1986. Transparencia en color. © Ralph T. Hutchings

53 Désirée Dolron, *Xteriors II*, 2001. Copia Endura, 160 x 120. © Désirée Dolron. Cortesía de la galería Michael Hoppen, Londres

54-55 (54 I) Pierre Faniys, *Máscara III*, 1999; (54 D) *Máscara IV*, 1999; (55 I) *Máscara V*, 1999; (55 D) *Máscara II*, 1999. Copias lamda, 170 x 120 cada una. © Pierre Faniys

56-57 (56) Marie-Jo Lafontaine, *Savoir, retenir, lier ce qui est sublime/Saber, retener, atar lo que es sublime #10*, 1989; (57) *Savoir, retenir, lier ce qui est sublime #9*, 1989. Copias de plata y gelatina, óleo sobre madera, 200 x 120 cada una. © Marie-Jo Lafontaine. Cortesía de la galería Mai 36, Zurich

59 Jorge Molder, de la serie «T.V.», 1996. Copias de plata y gelatina, 102 x 102 cada una. © Jorge Molder

60-61 (60 I) Denis Rouvre, *Jerôme Thion*; (60 D) *Raphaël Ibanez*; (61 I) *Imanol Harinordoquy*; (61 D) Olivier Milloud, de la serie «Broken Faces, le XV de France de rugby», 2003. Copias-C, 30 x 24 cada una. © Denis Rouvre

62-63 Steevelunker, *Rendez-vous 22*, de la serie «Xavier», 1996-1998. Copias de plata y gelatina. © Steeve Iuncker

64-65 (64) Roland Fischer, *Sin título*, de la serie «Retratos de Los Ángeles», 1994; (65) *Sin título*, de la serie «Retratos de Los Angeles», 1993. Copias-C, Diasec, 141 x 162 cada una. © Roland Fischer. Cortesía de la galería Sollertis, Toulouse

66-67 (66 I) Ingar Krauss, *Sin título (Hannah)*, Zechin, 2001; (66 D) *Sin título (Nico)*, Zechin, 2001; (67 I) *Sin título (Hannah)*, Etiger-Eller, 2001; (67 D) *Sin título (Hannah)*, Zechin, 2000. Copias de plata y gelatina, 75 x 61 cada una. © Ingar Krauss

68-69 (68) Douglas Gordon, *Dracula*; (69 I) *Dracula*; (69 D) *Dracula*, de la serie «Ejercicio de castigo», 2001. Copias impresas con inyección de tinta sobre papel para acuarelas, 26 x 31 cada una. © Douglas Gordon

75 Inez van Lamsweerde y Vinoodh Matadin, *Anastasia*, 1994/2001. Copia-C, 114 x 100. © 1994/2001 Inez van Lamsweerde y Vinoodh Matadin. Cortesía de la galería Matthew Marks, Nueva York

76-77 (76) Valerie Belin, *Sin título*, 2001; (77) *Sin título*, 2001. Copias de plata y gelatina, 100 x 80 cada una. © Valérie Belin. Cortesía de la galería Xippas, París

78 (78 A) Charles Fréger, *Rostro de vencedora 14*; (78 AC) *Rostro de vencedora 11*; (78 AD) *Rostro de vencedora 6*; (78 BI) *Rostro de vencedora 4*; (78 BD) *Rostro de vencedora 12*; (78 BD) *Rostro de vencedora 1*, de la serie «Pasos», 2001-2002. Copias-C, 60 x 50 cada una. © Charles Fréger. Cortesía de la galería Kicken, Berlín

80 Mona Schweizer, *Retrato de una muñeca*, 2004. Copia lamda, 50 x 50 cada una. © Mona Schweizer

81 Inez van Lamsweerde y Vinoodh Matadin, *Kirsten*, 1997. Copia-C, 50 x 50. © Inez van Lamsweerde y Vinoodh Matadin. Cortesía de la galería Matthew Marks, Nueva York

82-83 (82) Elizabeth Heyert, *Daphne Jones, nacida en agosto de 1954 en Harlem, Nueva York, y fallecida en enero de 2004 en Harlem, Nueva York*, de la serie «Los viajeros», 2004; (83) *Raymond E. Jones sénior, nacido en diciembre de 1928 en Memphis, Tennessee, y fallecido en enero de 2004 en Harlem, Nueva York*, de la serie «Los viajeros», 2004. Copias en conectador de pigmento cromogénico, 101,6 x 76,2 cada una. © Elizabeth Heyert Studios, Inc.

84-85 Raphael Helfu, *Esthéticiennes*, 2002. Copias Ilfochrome, 90 x 75 cada una. © Raphael Helfu/ecal 2002

86 Brooks Kraft, *Candidato Bush*, mayo de 2000. Copias digitales, 75 x 114 cada una. © 2000 Brooks Kraft

87 Thomas Dworzak, *Retrato de talibán, Kandahar, Afganistán*, 2002. Copia-C, 24 x 18. Colección Thomas Dworzak/Fotos Magnum

88-89 (88 I) Valérie Belin, *Sin título*, 2003; (88 D) *Sin título*, 2001; (89 I) *Sin título*, 2003; (89 D) *Sin título*, 2001. Copias de plata y gelatina, 100 x 80 cada una. © Valérie Belin. Cortesía de la galería Xippas, París

90 Anneé Olofsson, *Pongo mi pie bien hondo en las huellas que tú dejaste*, 2000. Copia-C, 105 x 140. © Anneé Olofsson. Cortesía de la galería Mia Sundberg, Estocolmo

91 Gillian Wearing, *Autorretrato*, 2000. Copia en color tipo C, 173 x 173. © Gillian Wearing. Cortesía de Maureen Paley, Londres

92-93 Thomas Weisskopf, de la serie «Corte», 2002. Copias-C, 50 x 43 cada una. © Thomas Weisskopf. Cortesía de la galería Römerapotheke, Zurich

94 Jean-Pierre Khazem, *Pausa 17*, 2002. Copia cromogénica, Dibond, Diasec, aluminio, 125 x 154. © Jean-Pierre Khazem. Cortesía de Farfabriken, Estocolmo, y de la galería Emmanuel Perrotin, París

95 Larry Sultan, *Mujer conjuntos*, 2002. Copia Light Jet, 152 x 127. © Larry Sultan. Cortesía de la galería Thomas Zander, Colonia

96-97 (96 I) Année Olofsson, *Uscha*, 1996. (96 D) *Marianne*, (97 I) *Kristina*, (97 D) *Elisabeth*, de la serie «¿Todavía me amarás mañana?», 2004. Copias C, 125 x 100 cada una. © Année Olofsson. Cortesía de la galería Mia Sundberg, Estocolmo

99 Keith Cottingham, de la serie «Retratos ficticios», 1992. Fotografía construida digitalmente, 155 x 134. © Keith Cottingham. Cortesía de la galería Ronald Feldman Fine Arts, Nueva York

100-101 Pierre Radisic, *Pareja 8-5-8*, 21982. Dos copias de plata y gelatina, 19 x 55,5 cada una, y una postal de 12 x 10. © Pierre Radisic

102 Hee Jin Kang, *Dani*, de la serie «Besable», 2001. Copia C, 76 x 76. © Hee Jin Kang. Cortesía de la galería Michael Hoppen, Londres

103 Michèle Sylvander, *La fabrique*, de la serie «Rencontres», 1995. Copia de plata y gelatina a partir de una copia Polaroid, 57 x 45. © Michèle Sylvander

104 Thomas Ruff, *Otro retrato #143/146*, 1994-1995. Serigrafía sobre papel, 205 x 155. ©2006. ProLitteris, Zurich

105 LawickMüller, *La folie à deux*. Retratos de duos de artistas: Muriel Olesen/Gérald Minkoff, 1996. Diecisiete fotografías procesadas digitalmente, 275 x 205 cada una. © LawickMüller. Cortesía de la galería Patricia Dorfmann, París

106-107 (106) Berclaz de Sierre, *Michelangelo Buonarotti*; (107 I) *Andrea Mantegna*; (107 C) *Sandro Botticelli*; (107 D) *Leonardo da Vinci*, de la serie «Gli Equivoci», 2002. Copias C, 220 x 80 cada una. © Berclaz de Sierre

108-109 (108 I) Rafael Goldchain, *Autorretrato como Naftuli Goldstajn (nacido en Krasnik, Polonia, a principios del siglo XX, y fallecido en Krasnik, Polonia, a finales del siglo XX)*; (108D) *Autorretrato como Revi Goldstajn (nacida en Polonia, en el año 1905, y fallecida en Buenos Aires, Argentina, en el año 1975)*; (109 I) *Autorretrato como Perla Baumfeld (nacida en Ostrowiec, Polonia, y fallecida en Polonia, a principios de la década de 1940)*; (109 D) *Autorretrato como doña Balbina Baumfeld Szpiegel de Rubinstein (nacida en Ostrowiec, Polonia, en el año 1901, y fallecida en Santiago de Chile, en el año 1964)*, de la serie «Terreno familiar», 1999-2001. Copias C, 101,6 x 76,2 cada una. © Rafael Goldchain

110-111 (110) Orlan, *Desfigurando-refigurando: hibridación precolombina No. 22*, 98; (111) *Orlan Desfigurando-refigurando: hibridación precolombina No. 30*, 1998. Copias Cibachrome, 150 x 100 cada una. © Orlan. Cortesía de la galería Michel Rein, París

112 (112 I) Cindy Sherman, *Sin título*, 2000; (112 D) *Sin título*, 2003. Copias C, 112 x 76 cada una. ©Cindy Sherman. Cortesía de la artista y de Metro Pictures, Nueva York

114-115 Piotr Uklański, *Los nazis*, 1998 (detalle). De izquierda a derecha: Klaus Kinski en *Cinco para el infierno*, dirigida por Frank Kramer, 1969; George Mikell en *Evasión o victoria*, dirigida por John Huston, 1981; Jan Englert en *Zloto Dezerterow*, dirigida por Janusz Majewski, 1998; Robert Duvall en *Ha llegado el águila*, dirigida por John Sturges, 1976; Hardy Krüger en *Un puente lejano*, dirigida por Richard Attenborough, 1977; Yul Brynner en *Triple Cross*, dirigida por Terence Young, 1966; Christopher Plummer en *Escarlata y negro*, dirigida por Jerry London, 1983; Cedric Hardwicke en *The Moon is Down*, dirigida por Irving Pichel, 1943. 164 fotografías en blanco y negro, 35,61 25,4 cada una. © Piotr Uklański

121 Pierre Radsic, *Y&R*, 1987. Copia de plata y gelatina, 16 x 24. © Pierre Radsic

122 Jason Salavon, *La clase de 1967*, 1998. Dos copias Cdigitales, 155 x 118, 1 cada una. © Jason Salavon

123 Jason Salavon, *100 momentos especiales (Recién casados)*, 2004. Copia Cdigital, 106,7 x 80. © Jason Salavon

124-125 (124) Maya Dickerhof, de la serie «Memorias», 2001; (125) de la serie «Memorias», 2001. Copias Centre plenigas, 50 x 40 cada una. © Maya Dickerhof

126-127 (126 I) Eric Nehr, *Arnaud*, 2003. Copia digital, 70 x 60; (126D) *Boubatt*, 2000. Copia digital, 56 x 47; (127 I) *Stéphane*, 2000. Copia digital, 56 x 47; (126D) *Margaret*, 2003. Copia digital, 70 x 60. © Eric Nehr. Cortesía de la galería Anne Barrault, Francia

128-129 (128) Carrie Levy, *Sin título*, de la serie «Escenarios domésticos», 2004; (129) *Sin título*, de la serie «Escenarios domésticos», 2004. Copias cromogénicas, 60 x 50 cada una. © Carrie Levy. Cortesía de Daniel Cooney Fine Art, Nueva York

130 Barbara Kruger, *Sin título (Mirroir est la fortune)*, 1982. Copia de plata y gelatina, 188 x 119. © Barbara Kruger. Cortesía de la galería Mary Boone, Nueva York/Colección del Museo de arte de Cincinnati

131 Susan Evans, de la serie «Rostros», 2005. Copia digital/copias en plata, 31 x 245 cada una. © 2005 Susan E. Evans

132-133 José Luis Neto, de la serie «22.474», 2000. 24 copias de plata y gelatina, 41 x 31 cada una. © José Luis Neto. Cortesía de Modulo - Centro Difusor de Arte, Lisboa y Porto. Archivo Fotográfico Municipal de Lisboa

134 Valérie Rouyer, de la serie «Naturaleza muerta», 2001-2002. Copia digital, 70 x 105. © Valérie Rouyer

135 Daniele Buetti, de la serie «Buscando el amor», 1996. Fotografía manipulada. © Daniele Buetti

136 Claudia Matzko, *Voces #2*, 2002. Copia Cibachrome, 31 x 25. © Claudia Matzko. Cortesía de la galería Angles, Santa Mónica, EE.UU.

137 Axel Antas, *Retrato blanco*, 2002. Copia 1 por C sobre aluminio, 100 x 100

138-139 (138) Azu • Cucher, *María*, de la serie «Distopías», 1994. Copia Cdigitalizada, 93 x 73. (139) *Rick*, de la serie «Distopías», 1994. Copia C digitalizada, 96 x 76. © Azu • Cucher. Cortesía de los artistas

140-141 (140) Stefan Walter, *Asesino virtual #3*, 2003; (141) *Asesino virtual #6*, 2003. Copias C, 120 x 160 cada una. © Stefan Walter

142-143 (142) Jorma Puranen, *Sombras, reflejos y todo este tipo de cosas #8*, 2001. (143) *Sombras, reflejos y todo este tipo de cosas #18*, 2002. Copias tipo C, Diasec, 96 x 75 cada una. © Jorma Puranen. Cortesía de la galería Bleckensdorf, Berlín

144 John Baldessari, *El estudio*, 1987. Fotografías en blanco y negro, pintura de vinilo, 121,9 x 160. © John Baldessari. Cortesía del artista

145 John Waters, *Cabello y pies de Liz Taylor*, 1996. 33 copias cromogénicas, 99 x 123,2 114 x 123,2 (los pies). © John Waters. Cortesía del artista y de la galería Marianne Boesky, Nueva York

146-147 (146) LawickMüller, *Atenea Velleitis Nina*, de la serie «PERFECTAMENTE superNATURAL», 1999. Fotografía procesada digitalmente, copia en Cibachrome, 100 x 67; (147) *Apolo de Olimpia, Oliver*, de la serie «PERFECTAMENTE superNATURAL», 199. Fotografía procesada digitalmente, copia en Cibachrome, 80 x 59. © LawickMüller. Cortesía de la galería Patricia Dorfmann, París

148 Dorothée Baumann, *Enfréntate*, 2004. Copia digital, 74,5 x 92. © Dorothée Baumann

149 John Waters, *Sofía Loren decapitada*, 1998. 6 copias cromogénicas rotas, 20,3 x 175,3. © John Waters. Cortesía de la galería Marianne Boesky, Nueva York

151 Gary Schneider, *Helen*, 2000. Copia C, 153 x 122. © Gary Schneider. Cortesía de la galería Julie Saul, Nueva York

152 (152 I) Suzanne Opton, *De pie sin moverse: Peter Kenny, 11 de septiembre de 2001*; (152 D) *De pie sin moverse: Wendi Caplan, 24 de septiembre de 2001*. Copias cromogénicas, 60 x 50 cada una. © Suzanne Opton

154 Ron Haviv, *Una fotografía sin rostros encontrada por una familia bosnia cuando regresaron a su casa en un barrio de las afueras de Sarajevo, primavera de 1996*. Copia C, 40 x 30. © Ron Haviv/VII

155 Darren Staples, *Etiani en busca de asilo Abdes Amuwest al sentado con los ojos, la boca y las orejas cosidas en su casa de Nottingham, 27 de mayo de 2003*. Copia digital, 28 x 375. © Reuters/ Darren Staples

156 José Luis Neto, de la serie «22.474», 2003. 24 copias de plata y gelatina, 41 x 31 cada una. © José Luis Neto. Cortesía de Modulo - Centro Difusor de Arte, Lisboa y Porto. Archivo Fotográfico Municipal

158 Patrick Tosani, *Retrato #17*, 1985. Copia C, 130 x 100. © Patrick Tosani

159 Muelle Michelli, *Sin título*, de la serie «Opacos», 2004. Copia de chorro de tinta sobre aluminio, 33 x 35. © Muelle Michelli

160-161 (160 I) Emmanuelle Purdon, *La comtesse Rumsky Korsakoff (F. Xavier Winterhalter)*; (160 D) *Los corazones son triunfos (Sir John Everett Millais)*, 161 I) *La Exigoise (Anónimo)*, (161 D) *Ophélie (Ernest Hebert)*, de la serie «Femmes de mystères», 1997. Copias de plata y gelatina, 31,5 x 24 cada una. © Emmanuelle Purdon

162 John Hilliard, *Rubia*, 1996. Copia Cibachrome, 130 x 176. © John Hilliard

164 (164 I) Pieter Hugo, *Sixolile Bojana, 9 de septiembre de 2005, depósito de cadáveres Khayelitsha, Ciudad del Cabo, 2005*; 164 D) *Nyameko J. Mabayna, 9 de septiembre de 2005, depósito de cadáveres Khayelitsha, Ciudad del Cabo, 2005*. 5 Copias lambda, 61 x 50 cada una. © Pieter Hugo

165 (165 I) Pieter Hugo, *Thami Mawe I, Sudáfrica*, 2003; (165 D) *Thembile Maboso, Sudáfrica*, 2003. Tinta de pigmento de archivo sobre papel de trapos de algodón, 112 x 93 cada una. © Pieter Hugo. Cortesía de la galería Michael Stevenson, Ciudad del Cabo

171 Sarah Leen, *La máscara*, 2001. Copia de chorro de tinta Epson, 33 x 48,3. © 2001 Sarah Leen

172 Alison Jackson, *Di, Dodi y Bebé*, 1998. Copia de plata y gelatina, 122 x 122. © Alison Jackson. Cortesía del artista, Londres

174-175 (174) Tibor Kalman, de la serie «¿Qué pasaría si...?», (175) de la serie «¿Qué pasaría si...?» Publicada en Colors (nº 4), 1993. Páginas de revista rotas, 30,5 x 28 cada una. © Tibor Kalman/Colors

176-177 (176 I) Vibeke Tandberg, *Rostros #1*, 1998; (176 D) *Rostros #6*, 1998; (177 I) *Rostros #8*, 1998; (177 D) *Rostros #5*, 1998. Copias C, montaje con ordenador, 45,5 x 36,5 cada una. © Vibeke Tandberg. Cortesía c/o Atle Gerhardsen, Berlín

178-179 (178 I) Jiří David, *Bush - Sin compasión*, 2002; (178 D) *Putin - Sin compasión*, 2002; (179 I) *Schröder - Sin compasión*, 2002; (179 D) *Blair - Sin compasión*, 2002. Copias digitales, 80 x 57 cada una. © Jiří David

180 Kathy Grove, *La obra serie en honor de Lange*, 1989 - 1990. Copia de plata y gelatina, 49 x 38,5. © Kathy Grove

182-183 (182 I) Valerie Belin, *Sin título*, 2003; (182 D) *Sin título*, 2003; (183 I) *Sin título*, 2003; (183 D) *Sin título*, 2003. Copias de plata y gelatina, 161 x 125 cada una. © Valerie Belin. Cortesía de la galería Xippas, París

184-185 (184) Eva Lautenlein, de la serie «quimeras», 2002; (185) de la serie «quimeras», 2002. Copias lambda, 75 x 75 cada una. © Eva Lautenlein

186-187 (186) Michael Najjar, *dana_2.0*, de la serie «proyecto neos, parte IV», 1999/2000; (187) *diet er_2.0*, de la serie «proyecto neos, parte IV», 1999/2000. Copias Light Jet, 140 x 100 cada una. © Michael Najjar

188 (188 I) Nancy Burson, *El género humano*, 1983-1985. Copia de plata y gelatina (montaje generado por ordenador), 26 x 22,2. (188 D) *Cabeza de guerra I*, 1982. Copia de plata y gelatina (montaje generado con ordenador), 19,4 x 20,3. © Nancy Burson

189 Daniel Lee, *1960 - Año de la rata*, de la serie «Manimalsa», 1993. Copia en conectador digital (fotografía generada con ordenador), 76,2 x 61. © Daniel Lee

190-191 Douglas Gordon, *Monstruo*, 1997. Copia-C transmontada (en marco de madera pintado), 84 x 124,5. © Douglas Gordon. Cortesía de la galería Lisson, Londres

192-193 Chris Dorley-Brown, *El rostro del 2000*, 2000. Copia-C, 76 x 101. © Chris Dorley Brown y el ayuntamiento de Haverhill, Inglaterra

194-195 John Stezaker, *Ángel 2*, 1997-1999; *Demonio*, 1997-1999. Copias digitales IRIS, 118 x 157 cada una. © John Stezaker

197 Rimma Gerlovina, Mark Berghash y Valeriy Gerlovin, *Cuadrado mágico*, 1987. Copia-C, 38 x 38. © Rimma Gerlovina, Mark Berghash, Valeriy Gerlovin

198-199 Arnaud Deltue, de la serie «Mitologías», 2005. Copias digitales, 60 x 50 cada una. © Arnaud Deltue

200-201 (200) Martin Parr, *Amsterdam, Holanda*, de la serie «Autorretrato», 2000. Copia en blanco y negro coloreada a mano, 25 x 20; (200 D) *Nueva York, EE. UU.*, de la serie «Autorretrato», 1999. Copia-C, 22 x 14; (201 I) *Guadalajara, México*, de la serie «Autorretrato», 2003. Copia de chorro de tinta, 28 x 11; (201 D) *Benidorm, España*, de la serie «Autorretrato», 1998. Copia-C, 17 x 12. © Martin Parr/Magnum Photos

202-203 Edith Roux, *Sin título*, de la serie «Les méduses», 2000. Copia lambda, 80 x 80 cada una. © Edith Roux

204 Laurence Demaison, de la serie «visages spinless», 2002. Copia de plata y gelatina, 60 x 50. © Laurence Demaison. Cortesía de la galería Esther Woerdehoff, París

205 Chema Madoz, *Sin título*, 1999. Copia de plata y gelatina virada con azurite, 60 x 50. © VEGAP/Chema Madoz

206 Susan Derges, *El observador y la observada #14*, 1991. Copia de plata y gelatina, 94 x 81. © Susan Derges. Cortesía de la galería Fraenkel, San Francisco

207 Brian Oglesbee, *#49*, de la serie «Aguas», 1999. Copia de plata y gelatina, 60 x 50. © Brian Oglesbee

208-209 Tomoko Sawada, *ID (carné de identidad) 400*, 1998 (detalle). 100 (C) Pias de plata y gelatina, 11,4 x 8,9 cada una. © Tomoko Sawada. Cortesía de MEM INC., Osaka

210-211 (210 I) Yolta Kippe, *#4* (210 D) *#3*, (211 I) *#20*; (211 D) *#213*, de la serie «Momentos apreciados», 2003-2004. Copias digitales sobre aluminio, 90 x 70 cada una. © Yolta Kippe. Cortesía de la galería Blickensdorff, Berlín

212-213 (212 I) Bill Armstrong, *Retrato #301*; (212 D) *Retrato #300*; (213 I) *Retrato #318*; (213 D) *Retrato #312*, de la serie «Interiores», 2001. Copias-C, 61 x 45 cada una. © Bill Armstrong

214-215 (214 A) Helen Sear, *2XJP*; (215 A) *2XDH*; (215 B) *2XLP*; (215 B) *2XST*, de la serie «Dos veces... una vez», 1998-2000. Copias de plata y gelatina, 102 x 94 cada una. © Helen Sear

216-217 (216) Roger Ballen, *Máscara desnuda*, 2002. (217) *Cubo de la basura*, 2004. Copias de plata y gelatina, 40 x 40 cada una. © Roger Ballen

218-219 (218 I) Claus Goedicke, *Sin título*, 2000; (218 D), *Sin título*, 2000; (219 I) *Sin título*, 2000; (219 D), *Sin título*, 2000. Copias-C sobre cartulina, 102 x 67 x 4 cada una. © Claus Goedicke

220 Hiro, portada *Belleza americana* para la revista *Mirabella*, septiembre de 1994. © Hiro. Cortesía del artista

221 (221 I) Vik Muniz, *Marilyn en inversión gris*; (221 D) *Marilyn en gris*, de la serie «Cuadros de polvo de diamante», 2003. Copias cromogénicas, 101 x 93 cada una. © Vik Muniz. Cortesía del artista y de la galería Xippas, París

222 Chema Madoz, *Sin título*, 2000. Copia de plata y gelatina virada con azurite, 60 x 50. © VEGAP/Chema Madoz

223 Joel-Peter Witkin, *Retrato de Clemence L.*, 2002. Copia de plata y gelatina virada, pintada y luego al encausto, 41 x 35. © Joel-Peter Witkin. Cortesía de la galería Baudoin Lebon, París

224 Ann Mandelbaum, *Sin título #117*, 1995. Copia de plata y gelatina, 13 x 33. © Ann Mandelbaum

225 Robert Mapplethorpe, *Alistair Butler*, 1980. Copia de plata y gelatina, 35,5 x 35,5. © The Robert Mapplethorpe Foundation. Cortesía de Art and Commerce

226 Ann Mandelbaum, *Sin título #119*, 1996. Copia de plata y gelatina, 18 x 18. © Ann Mandelbaum. Cortesía de la galería française Paviot, París

227 Lucas Samaras, *Foto-transformación*, 1 de noviembre de 1973. Copia con transferencia de difusión de pigmento interno (película Polaroid), 7,6 x 7,6. © Lucas Samaras. Cortesía de Pace Wildenstein, Nueva York/Colección Walker Art Center, Minneapolis (Fondo de adquisición del Art Center, 1980)

228 Mathieu Bernard-Reymond, de la serie «Vous êtes ici», 2002. Copia digital, 60 x 80. © Mathieu Bernard-Reymond

229 NASA, Superficie de Marte, módulo orbital Viking 1, 25 de julio de 1976. © Keystone/Science Photo Library/NASA

CRÉDITOS DE LOS TEXTOS

pág. 1 *The Photographic News*, 5 de marzo de 1880

pág. 4 Marcel Proust, «A la sombra de las muchachas en flor», *En busca del tiempo perdido*, vol. 2, 1919

pág. 7 *The Photographic News*, 20 de febrero de 1880

pág. 12 Citado en Marshall McLuhan, «El Fotógrafo», en *Understanding Media: The Extensions of Man*, 1964

pág. 16 Lewis Carroll, «Humpty Dumpty», en *A través del espejo*, capítulo VI, 1871

pág. 21 Charles Baudelaire, («El retrato»), en *Salon de 1859*

pág. 28 Ben Maddow, *Faces: A Narrative History of the Portrait in Photography*, 1977

pág. 29 Richard Avedon en *Le Monde*, 1 de julio de 1993

pág. 30 *The Photographic News*, 18 de marzo de 1870

pág. 34 Edmund Snow Carpenter, *Oh, What a Blow That Phantom Gave Me!*, 1972

pág. 37 *The Photographic News*, 4 de marzo de 1870

pág. 41 *The Photographic News*, 24 de septiembre de 1858

pág. 42 Escrito de Franz Kafka sobre el retrato de Sunova, Felice Bauer, en una carta fechada el 26-27 de diciembre de 1912

pág. 46 Jorge Luis Borges, *Los conjurados*, 1985

pág. 49 Paul Valéry, citado en Sylvie Courtine-Denamy, *Le Visage en question. De l'image à l'éthique*, 2004, pág. 63

pág. 51 Rainer María Rilke, *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, 1910

pág. 52 Georges Bataille, *El culpable*, 1943

pág. 56 Roland Barthes, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, 1980

pág. 66 Max Kozloff, «The Hive of Subtlety: Faces and their Lookalikes in the History of Photography», en *Aperture*, nº 160, 2000

pág. 68 Jean Baudrillard, *(Y a que la ilusión no se opone a la realidad)*, 1998

pág. 73 Heimar Lerski, en *Verwandlungen durch Licht*, 1982

pág. 82 *The Photographic News*, 10 de marzo de 1865

págs. 84-85 Entrevista por Monique Sicard: François Bonté, «L'invention cosmétique», en *Les Cahiers de médiologie (Faire face*, nº 15), 2002

pág. 86 Marshall McLuhan, «El Fotógrafo», en *Understanding Media: The Extensions of Man*, 1964

pág. 90 Jean Paul Sastre, *Huis-clos (A puerta cerrada)*, 1944

pág. 96 Alan Trachtenberg, «Lincoln's Smile: Ambiguities of the Face in Photography», en *Social Research*, vol. 67, nº 1, primavera de 2000

pág. 98 André Adolphe Eugène Disdéri, «Du Portrait», en *Essai sur l'art de la photographie*, 1862

pág. 104 Thomas Ruff, entrevista por Philip Pocock, en *Journal of Contemporary Art*, 1993

pág. 106 Marcel Proust, «Por el camino de Swann», *En busca del tiempo perdido*, vol. 1, 1918

pág. 110 Monique Sicard, *Orlan, l'achair du visage*, en *Les Cahiers de médiologie Interventions sur le visage*, nº 14), 2002

pág. 114 Marshall McLuhan, «El Fotógrafo», en *Understanding Media: The Extensions of Man*, 1964

pág. 118 *The Photographic News*, 30 de mayo de 1890

pág. 119 Thomas Ruff, entrevista por Philip Pocock, en *Journal of Contemporary Art*, 1993

pág. 120 Marshall McLuhan, «El Fotógrafo», en *Understanding Media: The Extensions of Man*, 1964

pág. 122 Alfred Döblin, «Fotos ohne Unterschrifte», en *Das Kunstwerk*, vol. 1, nº 12, 1946/1947

pág. 126 Ben Maddow *Faces: A Narrative History of the Portrait in Photography*, 1977

pág. 134 David Le Breton, *L'Adieu au corps*, 1999

pág. 135 Wendy Doniger, «The Mythology of the Face-lift» («La mitología del estiramiento facial»), en *Social Research*, vol. 67, nº 1, primavera de 2000

pág. 138 Jean-Paul Sastre, *La náusea* 1938

pág. 140 Marshall McLuhan, «Challenge and Collapse», en *Understanding Media: The Extensions of Man*, 1964

pág. 145 Serge Daney, «Du visuel au visage», en *Libération*, 1991

pág. 146 Wendy Doniger, «The Mythology of the Face-lift», en *Social Research*, vol. 67, nº 1, primavera de 2000

pág. 149 John M. Hull, *Touching the Rock: An Experience of Blindness*, 1990

pág. 150 Ralph Waldo Emerson, anotación en un periódico, 24 de octubre de 1841

pág. 153 Luis Sepúlveda, *Journal d'un tueur sentimental*, 1998 (*Diario de un killer sentimental*, 1996)

pág. 154 John M. Hull, citado en Jonathan Cole, «Relations between the face and the Self as Revealed by Neurological Loss: The Subjective Experience of Facial Differences», en *Social Research*, vol. 67 nº 1, primavera de 2000

pág. 157 Max Kozloff, «The Hive of Subtlety: Faces and their Lookalikes in the History of Photography», en *Aperture*, nº 160, 2000

pág. 160 Ben Maddow, *Faces: A Narrative History of the Portrait in Photography*, 1977

pág. 163 *The Photographic News*, 30 de mayo de 1890

pág. 168 Peter Carey, *My Life as a Fake*, 2003

pág. 169 Lucas Samaras, «The Apocalyptic Disguises of Lucas Samaras» (entrevista por John Gruen), en *ARTnews*, 75, abril de 1976

pág. 173 *The Photographic News*, 1 de abril de 1870

pág. 176 Maurice Merleau-Ponty, «The Primacy of perception», 1964

pág. 182 Jean Baudrillard, *La transparencia del mal: ensayos sobre fenómenos extremos*, 1989 (Anagrama, Barcelona, 1990)

pág. 190 Signe Preuschoft, «Primate Faces and Facial Expressions», en *Social Research*, vol. 67, nº 1, primavera de 2000,

pág. 193 Vladimir Nabokov, *The Word*, 1923

pág. 194 W. H. Auden, *La mano del teñidor*, 1962 (año de la ed. inglesa de *The Dyer's Hand*)

pág. 198 Jonathan Lipkin, *Photography Reborn: Image Making in the Digital Era*, 2005

pág. 200 Lady Eastlake, en *London Quarterly Review*, 1857

pág. 202 Jean Clair, «L'autoportrait du miroir absent», en *Les Cahiers de médiologie (Faire Face*, nº 15), 2002

pág. 209 Jean Baudrillard (*Y a que la ilusión no se opone a la realidad*), 1998

pág. 210 Jean-Paul Sastre, *La náusea*, 1938

pág. 214 W. B. Yeats, citado en Marshall McLuhan, en *Understanding Media: The Extensions of Man*, 1964, pág. 54

pág. 218 Richard Avedon, en *Le Monde*, 1 de julio de 1993

pág. 225 Oscar Wilde *El retrato de Dorian Gray*, 1891

pág. 226 *The Photographic News*, 6 de enero de 1888

pág. 22_ Jorge Luis Borges, epílogo de *El hacedor*, 1960

pág. 240 Georg Christoph Lichtenberg, 1775/76, citado en W. H. Auden, *La mano del teñidor*, 1962 (año de la ed. inglesa de *The Dyer's Hand*)

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO

AGRADECIMIENTOS

El rostrohumano ha sido un extenso proyecto que ha necesitado de la colaboración de numerosas personas e instituciones. Los autores desean expresar su gratitud a todos aquéllos que han contribuido a su realización como libro y como exposición.

En primer lugar, expresar nuestra gratitud a todos los fotógrafos que aceptaron ser representados en este libro y enviaron susobras para la exposición.

También expresamos nuestro agradecimientoa esta larga serie de personas que trabajan en galerías, museos y otras instituciones por su ayuda y sus consejos: Angles Gallery, Santa Mónica; Ars Futura Galerie, Zúrich; Artsadmin, Londres; Banco Privado Português, Lisboa; Vincent Barras, Institut universitaire romand d'histoire de la médecine et de la santé, Universities of Geneva and Lausanne; Katia y Emilio Bordoli, Como; The Box Associati, Torino; Centro Português de Fotografia, Porto; Cirrus Gallery, Los Angeles; c/o - Alle Gemardsen, Berlín; Contact Press Images, Nueva York/París; NassimDaguerian; Daniel Cooney Fine Art, Nueva York; DDH Foundation, Ámsterdam; Antonia Donzé van Saanen, Lausana; Edwynn Houk Gallery, Nueva York; Espace d'artYvonamor Palix, París; Florence Faisan Productions, París; Fondation NSM Vie/ABN AMRO, París; Fraenkel Gallery, San Francisco; Galeria Berini, Barcelona; Galeria Pedro Oliveira, Porto; Galerie 210, Marion de Beaupré, París; Galerie 779, París; Galerie Anne Barrault, París; Galerie Anne de Villepoix, París; Galerie Baudoin Lebon, París; Galerie Bickensdorff, Berlín; Galerie Bob van Orsouw, Zúrich; Galerie Bodo Niemann, Berlín; Galerie Domi NOstrae, Lyon; Galerie Emmanuel Perrotin, París; Galerie Esther Woerdehoff, París; Galerie Jérôme de Noirmont, París; Galerie Kicken, Berlín; Galerie Lilianes Michel Durand-Dessert, París; Galerie Mai 36, Zúrich; Galerie Michel Rein, París; Galerie Minerva, Zúrich; Galerie Patricia Dorfmann, París; Galerie Rodolphe Janssen, Bruselas; Galerie Romerapotheke, Zúrich; Galerie Sollertis, Toulouse; Galerie Thaddaeus Ropac, París; Galerie Thomas Zander, Colonia; Galerie Xippas, París; Galleria Il Torchio, Milán; Gavin Brown's Enterprise, Nueva York; gb agency, París; Josée and Marc Gensollen, Marsella; Roy Greenspan, Zúrich; Institute of Contemporary Art, Portland; Juke Saul Gallery, Nueva York; Keystone, Zúrich; Celia Lafond; David Le Breton, Department of Sociology and Anthropology, Strasbourg University; Lisboa 20 arte contemporânea, Lisboa; Lisson Gallery, Londres; L'Oeil Public, París; lookatonline.com, Zúrich; Magnum Photos, París/Londres; Marian Goodman Gallery, Nueva York; Marianne Boesky Gallery, Nueva York; Américo Marques dos Santos, Cascais; Pauline Martin; Mary Boone Gallery, Nueva York; Matthew Marks Gallery, Nueva York; Maureen Paley, Londres; MEM INC., Osaka; Metro Pictures, Nueva York; Mia Sundberg Gallery, Estocolmo; Michael Hoppen Gallery, Londres; Michael Stevenson Gallery, Ciudad del Cabo; migros museum for Contemporary Art, Zúrich; Dr João Oliveira Rendeiro, Banco Privado Português, Lisboa; Francesco Panese, Fondation Claude Verdan, Lausanne/Institut de sociologie des communications de masse, Lausanne University;MuseuSerralves, Porto; Normont Prospect, París; Pace/MacGillGallery, Nueva York; PaceWildenstein, Nueva York. Program, Londres; Wassim Raffoul, Service de chirurgie plastique au CHUV, Lausanne; Reuters, Zúrich/Londres; Richard Salmon Gallery, Londres; The Robert Mapplethorpe Foundation, Art and Commerce, Nueva York; Ronald Feldman Fine Arts, Nueva York; Scalo Books & Looks, Zúrich/Nueva York; Schnellphoto AG, Zúrich; Francesco Solari, París; Susan Hobbs Gallery, Toronto; The Third Gallery Aya Osaka; Torch Gallery, Ámsterdam; VII Photo Agency, París; Walker Art Center, Minneapolis; William Floyd Fine Art, Nueva York; Edson Williams, Ámsterdam; Yossi Milo Gallery, Nueva York; Zabriskie Gallery, Nueva York.

También deseamos expresar todo nuestro agradecimientoa nuestros socios, quienes permitieron que la exposición viajaraa Portugal, Suiza e Inglaterra. En particular, agradecemos a Culturgest - Gestão de Espaços Culturais de Lisboa y a la galería Hayward de Londres, y a sus conservadores Marian Caiger-Smith y Emma Mahony. Agradecemos, asimismo, a Pro Helvetia - Consejo de las artes de Suiza, Zurich y al British Council, Londres. Nuestro apoyo en los medios de comunicación, Le Temps, de Ginebra, también nos ha prestado un gran apoyo para la exposición en Lausana. Deseamos agradecer al cantón de Vaud, en particular a Anne-Catherine Lyon, consejera del estado, y a Brigitte Wandel, directora de actividades culturales. Damos las gracias, asimismo, a la Fondation de l'Elysée, a su presidente Jean-Claude Falciola y a sus miembros Béatrice Béguin, Daniel Girardin, Jacques Pilet, Marco Solari y Brigitte Wandel.

Como siempre,un proyecto de eslanaturaleza requiere un tremendo esfuerzo por parte del personal del Musee de l'Elysée, así que expresamos nuestra gratitud a Vincent Angehrn, Nathalie Choquard, Jean-Jean Clivaz, Corinne Coendoz, Christine Croisier, Pierre Furrer, Alessandra Gerber, Christine Giraud, Michèle Guibert, Nathalie Hellen, Leila Klouche, Pascale Pahud, Ben Rengli, Sacha Roulet, André Rouvinez, Hans-Ulrich Spalinger, Radu Stern y Michèle Valloton. Agradecemos especialmente a Jean-Christophe Blaser su ayuda en todos los aspectos del proyecto, desde la concepción inicial hasta la selección final de las obras.

Deseamos expresar nuestra gratitud a Thames & Hudson y a todo personal que lo compone. También a Thomas Neurath y a Constance Kaine, así como a Jenny Wilson. Finalmente, le debemos unas palabras de agradecimiento a Anna Perotti por su muy elegante diseño.

ÍNDICE

Los números de páginas en cursiva se refieren a las fotografías

Adam-Salomon, Antoine Samuel 18
Adams, Ansel 132, 137
Arbus, Diane 13
Armstrong, Bill 212-13, 213
Auden, W. H. 190
Avedon, Richard 13, 25, 29, 83, 136, 218
Aziz + Cucher 138, 139

Baldessari, John 144, 144
Ballen, Roger 216, 216-17, 217
Balzac, Honoré de 17
Barthes, Roland 56
Bataille, Georges 52
Baudelaire, Charles 21
Baudrillard, Jean 68, 180, 209
Baumann, Dorothee 148
Bazin, Philippe 40, 41
Belin, Valérie 74, 76, 77, 88, 89, 182, 183, 183
Benoliel, Joshua 132, 157
Bernard-Reymond, Mathieu 228, 228
Blume, Mary 25
Borges, Jorge Luis 46, 228
Bubniak, Kevin 33
Buelli, Daniele 135, 135
Burson, Nancy 188, 188

Cameron, Julia Margaret 19, 150
Carey, Peter 168
Carpenter, Edmund Snow 17, 18, 34
Carroll, Lewis 16
Chalvidon, Andrée 46-47, 47
Clair, Jean 202
Collingham, Keith 98, 99
Cruikshank, George 18

Daney, Serge 145
David, Jiří 178, 179, 179
Debray, Regis 73
Delvoye, Arnaud 198-99, 199
Demaison, Laurence 204, 204
Derges, Susan 206, 206
Dijkstra, Rineke 38, 38-39, 39
Disdéri, André Adolphe Eugène 19, 22, 98
Dobkin, Alfred 122
Doisneau, Désirée 52, 53
Donoghue, Wendy 118, 137, 146
Dorsey-Brown, Chris 192-93, 198
Dworzak, Thomas 87, 87

Eastlake, Elizabeth, Lady 200
Emerson, Ralph Waldo 18, 150
Evans, Susan 131, 131

Fanlys, Pierre 54, 55, 55
Fischer, Roland 3, 4-5, 6, 64, 65, 65
Fournier, Frank 30, 32
Frieger, Charles 78, 78
Freud, Sigmund 22, 214
Friedlander, Lee 48, 48, 49
Fuhrmann, Ernst 168

Gallon, Rank 15, 22
Garofalo, Luigi 15
Gerlovina, Rimma, Mark Berghash y Valery Gerlovin 196, 197
Gernsheim, Helmut 18, 19
Goedicke, Claus 218, 219, 219
Goffman, Erving 199
Goldstein, Rafael 108, 108-109
Gordon, Douglas 68-69, 190-91, 191
Grove, Kathy 180, 181

Haviv, Ron 154, 154
Hawthorne, Nathaniel 18
Heil, Raphael 84-85, 85
Heyert, Elizabeth 82, 83, 83
Hilliard, John 162, 162-63
Hito 220, 220
Hoyningen-Huene, George 147
Hugo, Victor 164, 164, 165, 165
Hull, John M. 149, 154
Hutchings, Ralph T. 51, 51

Iuncker, Steeve 62, 62-63

Jackson, Alison 170, 172

Kafka, Franz 42
Kalman, Tibor 173, 174, 175
Kang, Hee Jin 102, 102
Karsh, Yousuf 20
Kasebier, Gertrude 22
Kelsey, John 149
Khagem, Jean Pierre 94, 94
Kippe, Yolta 210-11, 211
Koestenbaum, Wayne 113
Kozlov, Max 66, 157
Kraft, Brooks 86
Krauss, Ingar 66, 67, 67
Kruger, Barbara 8, 10, 130, 131

Lafontaine, Marie-Jo 56, 57, 57
Lamsweerde, Inez van y Vinoodh Matadin 74, 75, 79, 81
Lange, Dorothea 141
Lauterlein, Eva 184, 184-85, 185
Lawick-Muller 104, 105, 146, 147, 147
Le Breton, David 17, 194
Lee, Daniel 189, 189
Leen, Sarah 171
Loresche, Yves 36, 37
Lerski, Helmar 73
Levy, Carrie 127, 128, 129
Lichtenberg, Georg Christoph 240
Lipkin, Jonathan 198
Lux, Loretta 11

Maddow, Ben 12, 28, 126, 160
Madoz, Chema 205, 205, 222, 222
Mandelbaum, Ann 224, 224, 226
Mapplethorpe, Robert 225, 225
Matzko, Claudia 136, 136
McLuhan, Marshall 10, 13, 86, 114, 120, 140, 199
Melville, Herman 17
Merleau-Ponty, Maurice 176
Michels, Mustelle 157, 159
Miller, Shannon 79
Moholy-Nagy, László 24
Molder, Jorge 58, 59
Morse, Samuel 14
Mortensen, William 24
Muniz, Vik 221, 221

Nabokov, Vladimir 189
Nadar (Gaspard-Félix Tournachon) 16, 17
Najjar, Michael 186, 187, 187
Nahoum, Véronique 17
NASA (National Aeronautics and Space Administration) 229
Nehc, Eric 126, 126, 127
Neto, José Luis 132, 133, 156, 157
Nixon, Nicholas 45, 45
Norman, Adrienne M. 44, 44

Oglesbee, Brian 207, 207
Olofsson, Anneé 90, 90, 96-97, 97
Opton, Suzanne 42, 43, 43, 152, 152-53
Orlan 109, 110, 111
Orwell, George 119

Paglia, Camille 170
Parr, Martin 200, 201, 201
Photographic News, The 1, 7, 14, 20, 30, 31, 41, 82, 118, 163, 173, 226
Preuschoft, Signe 12, 186
Proust, Marcel 4, 106
Puranen, Jorma 141, 142, 143
Pulitzer, Emmanuelle 160-61, 161

Radisic, Pierre 100-101, 101, 120, 121
Reardon, Valerie 214
Rilke, Rainer Maria 51
Rim, Carlo 23
Ross, Judith Joy 30, 31
Rouvre, Denis 60-61, 61
Rous, Edith 202-3, 203
Rouyer, Valérie 134, 134
Ruff, Thomas 25, 104, 104, 119

Salavon, Jason 120, 122, 123
Samaras, Lucas 169, 226, 227
Sander, August 13, 126
Sartre, Jean-Paul 90, 138, 210
Sawada, Tomoko 208, 208-9
Schäfer, Rudolf 50, 51
Schneider, Gary 150, 151
Schweizer, Mona 79, 80
Sear, Helen 214, 215
Sepúlveda, Luis 53
Sherman, Cindy 112, 113
Sicard, Monique 84-85, 110
Sierra, Beiciaz de 106-107, 107
Snowdon, Earl of 170
Staples, Darren 155, 155
Sternberg, Josef von 86
Stezaker, John 194, 195, 195
Sultan, Larry 94, 95
Sylvander, Michèle 102, 103

Tandberg, Vibeke 176, 177, 177
Teige, Karel 24
Tisani, Patrick 157, 158
Trachtenberg, Alan 19, 25, 96
Traoré, Tristan 23

Uklanski, Piotr 114-115, 115

Valéry, Paul 49

Walker, Robert 34
Walter, Stefan 140, 141
Warhol, Andy 25, 221
Waters, John 145, 145, 149, 149
Wearing, Gillian 91, 91
Werkkopf, Thomas 92-93, 93
Wilde, Oscar 225
Wilson, Joel-Peter 223

Xavier, see Iuncker, Steeve

Yeats, W. B. 214

Zurcher, René 37, 37

BIBLIOTECA CENTRAL DEL ECUADOR
POTENCIAR EL CONOCIMIENTO
FUNDADA EN 1826
QUITO

«UN LIBRO ES UN ESPEJO: SI UN ASNO ESCUDRIÑA EN SU INTERIOR, NO ESPERES QUE UN APÓSTOL TE DEVUELVA LA MIRADA».

Georg Christoph Lichtenberg, 1775/1776

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

BLUME

Título original:
Face. The New Photographic Portrait

Traducción:
Manuel Pijoan Rotgé

Coordinación de la edición en lengua española:
Cristina Rodríguez Fischer

Primera edición en lengua española 2008

© 2008 Art Blume, S.L.
Av. Mare de Deu de Lorda, 20
08034 Barcelona
Tel. 932054000 Fax 932051441
E-mail: info@blumenet
© 2006 Thames and Hudson Ltd, Londres

I.S.B.N.: 978-84-9801-267-5

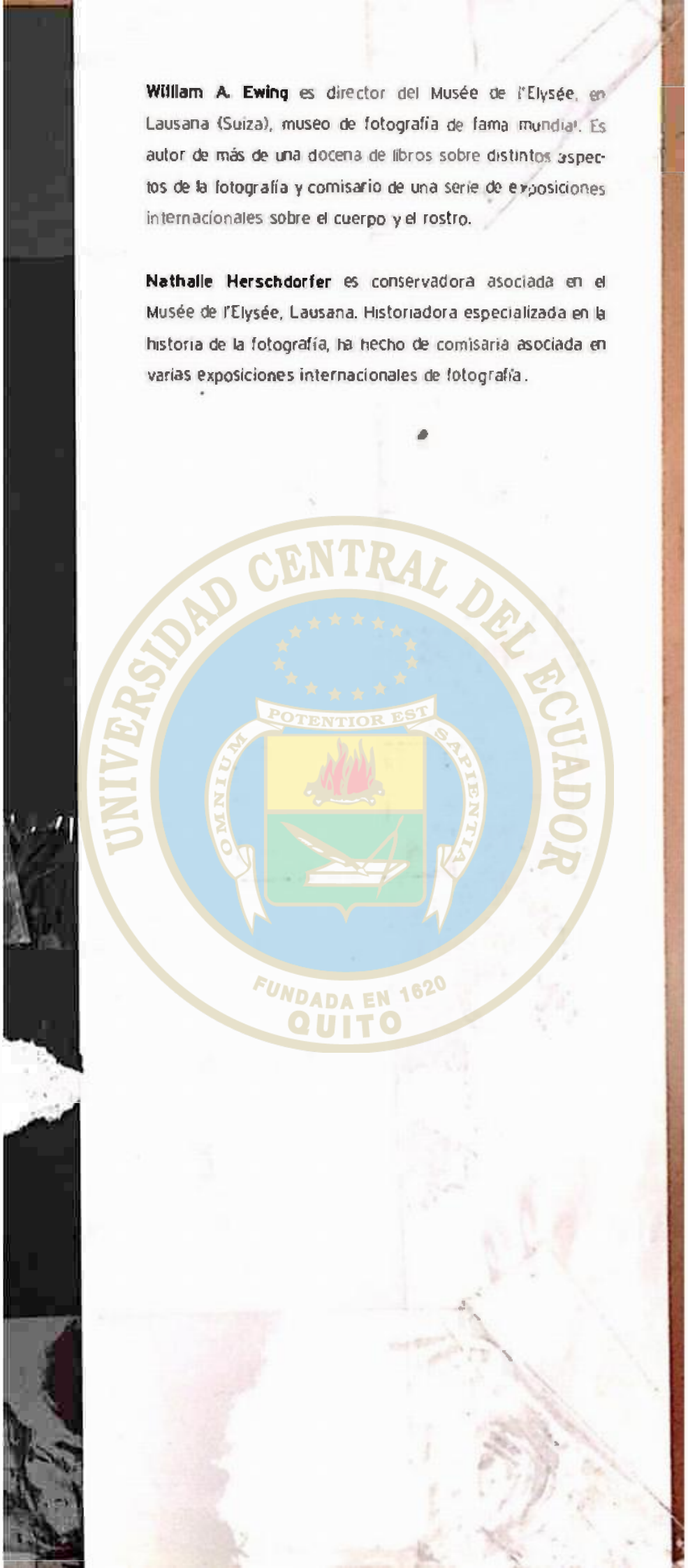
Impreso en Singapur

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, sea por medios mecánicos o electrónicos, sin la debida autorización por escrito del editor.

CONSULTE EL CATALOGO DE PUBLICACIONES ON-LINE
INTERNET HTTP://WWW.BLUMENET

William A. Ewing es director del Musée de l'Elysée, en Lausana (Suiza), museo de fotografía de fama mundial. Es autor de más de una docena de libros sobre distintos aspectos de la fotografía y comisario de una serie de exposiciones internacionales sobre el cuerpo y el rostro.

Nathalie Herschdorfer es conservadora asociada en el Musée de l'Elysée, Lausana. Historiadora especializada en la historia de la fotografía, ha hecho de comisaria asociada en varias exposiciones internacionales de fotografía.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

«En el rostro humano hay una infinidad de recodos, de curvas y de vías de escape»

– Georges Bataille

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

BLUME