

## **Navengando en la dualidad . La fotografía como el lugar de lo siniestro**

**Ana Isabel Cajiao Nieto**

Doctora en Historia del Arte de la Universidad de Barcelona

[anicajiao@gmail.com](mailto:anicajiao@gmail.com)

---

### ***Abstract***

With the emergence of digital technology, photography has become a primary means of relating to ourselves and the reality that we inhabit. It is standard practice now to catalogue each and every experience in an infinite series of photographic images, without however considering the consequences of this practice and the fragility of our perception.

Given the nature of photography and its expanded technological possibilities, it has become increasingly difficult to distinguish between reality and fiction. Plagued by uncertainty before lived experience, the subject is overcome with a sense of the uncanny and is forced to confront his darkest secrets and his deepest fears.

Drawing on Freud's definition of the uncanny, my talk explores the mechanisms through which photography presents itself today as a privileged site for the expression of this unsettling eeriness, illustrated most pointedly in Sally Mann's series *Immediate Family* (1984-1994) and Moira Ricci's *20.12.53-10.08.04* (2004-2014). Exploiting the medium's capabilities, including its ability to evoke a troubling response to an apparent comforting and familiar scene, these representations of both family and childhood betray a disquieting side in their expression of the uncanny.

**Keywords:** *Unheimliche, Reality, Fiction, Family, Limits*

## **Resumen**

Con la llegada de la tecnología digital la fotografía se ha convertido en uno de nuestros principales medios de relación con la realidad que nos rodea y con nosotros mismos. Hemos adquirido la costumbre de transformar cada una de nuestras experiencias en un catálogo infinito de imágenes fotográficas, obviando las consecuencias de dicho acto y la fragilidad de nuestra percepción.

Debido a las opciones que ofrece la tecnología y a la naturaleza misma de la fotografía, distinguir la realidad de la ficción se ha convertido en una ardua labor. El sujeto, desprovisto de toda certeza frente a lo experimentado, es invadido por la sensación de lo siniestro y es obligado a confrontarse con sus más secretos deseos y sus más profundos temores.

A partir de la definición freudiana de lo ominoso, la presente comunicación indaga –por medio de las series fotográficas *Immediate Family* (1984 – 1994) y *20.12.53 – 10.08.04* (2004 – 2014) de las artistas Sally Mann y Moira Ricci respectivamente– los mecanismos a través de los cuales la fotografía se presenta en la contemporaneidad como una vía privilegiada para la manifestación de lo siniestro.

Gracias a las características de la fotografía, incluso aquello que debería resultarnos familiar y acogedor se transforma en perturbador, y las representaciones de la familia y la infancia se delatan como núcleos desencadenantes de la sensación de lo siniestro.

**Palabras clave:** *Unheimliche, Realidad, Ficción, Familia, Límites*

## NAVEGANDO EN LA DUALIDAD

### El lugar de lo siniestro en la fotografía contemporánea<sup>1</sup>

#### 1. Introducción

Con una cámara frente a los ojos empieza actualmente la vida de la mayoría de individuos del mundo occidental. Desde antes de nacer, la vida de las personas es registrada en cada uno de sus pasos evolutivos<sup>2</sup>. Cada instante de la existencia es transformado en una imagen fija y cada expresión del rostro es atrapada por la cámara fotográfica para ser conservada a través del tiempo. Mientras las formas de nuestro cuerpo varían y nuestro rostro se transforma, el lente fotográfico bloquea la posibilidad del cambio y reproduce situaciones de otra forma imposibles de recordar.

Con la aparición de la tecnología digital la fotografía se impone como el medio por excelencia para registrar, recordar y memorizar la realidad. En muy pocos años su presencia se convierte en un factor determinante de nuestro diario vivir y la posibilidad misma del fotografiar se transforma en un vicio del que ya no sabemos cómo liberarnos. La dependencia de la cámara se hace latente en cada uno de nuestros actos, apropiándose, no sólo de la reconstrucción del pasado, sino sobre todo de la confirmación del presente.

La realidad se halla, de un momento para otro, atada de manera indisoluble a su continua representación y nuestros parámetros de valor, sobre lo que es digno de ser fotografiado y lo que merece ser experimentado, se ven igualmente trastocados. El acto de fotografiar y fijar de manera automática un específico retazo de realidad ya no se encuentra necesariamente determinado por la exclusividad del momento sino más bien por el deseo de legitimar su existencia. Y así, como hasta hace unos años era la importancia o la fuerza de la situación lo que determinaba la creación de una fotografía, ahora es la existencia de esa fotografía lo que nos permite asumir como plenas las experiencias vividas o las historias rememoradas.

---

<sup>1</sup> El presente trabajo desarrolla uno de los apartados de investigación contenidos en la tesis doctoral *El lugar de lo siniestro en la fotografía contemporánea. Realidad y ficción, identidad y muerte*, defendida en la Universidad de Barcelona en fecha 21 de diciembre 2016.

<sup>2</sup> Durante los últimos seis o siete años se ha difundido incluso la costumbre de fotografiar el momento del parto. Fotógrafos profesionales ofrecen sus servicios para acompañar a madre, padre e hijo durante aquel instante tan íntimo, difícil y esencial del inicio de toda vida transformando, de este modo, las sensaciones experimentadas en imágenes de concurso internacional (anualmente la *International Association of Professional Birth Photographers* organiza un concurso internacional donde premia las mejores fotos de parto). Cada vez más nos es concedida la posibilidad de vernos a nosotros mismos en las fases más remotas de nuestra existencia, fundiendo de este modo, de forma imprevisible la potencia de la experiencia con la existencia de su retrato fotográfico. La experiencia de nacer y de parir también han sido absorbidas por la necesidad de verlas transformadas en una imagen fotográfica.

“Toda fotografía promueve, profundiza y alienta nuestro fantasma de una relación directa con lo real”, nos dice Rosalind Krauss (1990), puesto que es a través de ella que exteriorizamos nuestra visión del mundo, fijamos en el tiempo lo fugaz de lo observado y nos apropiamos de las sensaciones experimentadas. La fotografía adquiere entonces la importante función de visualizar nuestros más profundos deseos y mediante el realismo de la imagen desatar nuestros mecanismos de identificación y proyección. A través de ella adquieren imagen y apariencia lugares, personas y circunstancias con las cuales no tenemos contacto, así como la forma en que queremos ser vistos y recordados a lo largo de los años se materializa y se confirma como verdadera gracias a esta superficie que corrobora su realización.

La fotografía se presenta entonces como la manifestación visible de los deseos que habitan el interior del sujeto y actúa cual membrana protectora capaz de moldear, encuadrar y trastocar la proyección exterior del mundo íntimo del observador, adoptando el mismo aspecto de la realidad, constituyéndose como una parte más de la misma. La fotografía nos invita a ir más allá de lo visible y explorar, bajo la apariencia de lo verosímil, universos lejanos y desconocidos que transitan entre la realidad y la ficción.

La prueba fotográfica aún hoy sigue siendo aceptada como un testimonio real e irrefutable de los acontecimientos. La consciencia de su fácil manipulación y de la inevitable subjetividad que rige su creación, tropiezan con la experiencia y con la manera en que hemos aprendido a verla, entenderla y pensarla. Conocer la fragilidad de la verdad representada no nos ha hecho inmunes a la vulnerabilidad de creer en lo observado, sino que, por el contrario, nos ha hecho esclavos de su presencia: “Crear que la fotografía testimonia alguna cosa, implica, en primer lugar, precisamente eso, creer, tener fe” (Fontcuberta, 1997). La fotografía se halla entonces suspendida entre la realidad y la ficción: la realidad de los eventos, paisajes, objetos y sujetos que la habitan (el famoso *haber estado ahí* de Barthes) y la ficción de su narración.

El aspecto realístico de la imagen, así como su contigüidad con la realidad material representada, sitúan a la fotografía en una posición privilegiada dentro de los mecanismos de percepción del espectador y abren frente a éste un rico universo de posibilidades interpretativas y emocionales. Del mismo modo, la descontextualización de lo fotografiado, así como la infinidad de interpretaciones junto a las cuales puede presentarse la imagen, hacen de ella un campo idóneo para la proyección de nuestros propios deseos y fantasías. Este carácter subjetivo de la fotografía y la inevitable intervención del azar hacen de la

imagen fotográfica una frágil huella de la realidad y una prueba de veracidad cargada de una cierta dosis de ficción.

El espectador se ve entonces sumergido en un universo de indefinición, en el que lo visto se funde con lo imaginado y la realidad se construye sobre la visualización de lo experimentado. Desde esta perspectiva, identificar los límites entre la realidad y la ficción resulta una ardua labor y por ende, establecer los parámetros de referencia, para distinguir nuestro entorno y construir nuestra propia identidad, se revela una desconcertante tarea de continua indagación. La inquietud y la angustia se instalan como sensaciones predominantes dentro del sujeto, dejándolo así a la deriva de la inevitable experimentación de lo siniestro.

## 2. Objetivos

La presente comunicación tiene como objetivo indagar de qué manera la fotografía se presenta como un campo ideal para la manifestación de lo siniestro (*Das Unheimliche*) y como por medio de la representación de la familia y la infancia, hasta las imágenes aparentemente más inocuas son capaces de atravesar las barreras de protección del individuo dejando al descubierto sus más profundos temores.

El análisis de las series fotográficas *Immediate Family* (1984 – 1994) de la artista norteamericana Sally Mann y *20.12.53 – 10.08.04* (2004 – 2014) de la italiana Moira Riccinos permitirán adentrarnos en aquellas características –tanto de la imagen fotográfica como de la representación misma de las nociones de familia e infancia– que desmontan nuestras creencias y nuestras estructuras mentales y emocionales, dejándonos navegando en la dualidad entre la realidad y la ficción, entre lo familiar y lo desconocido. La familia y la infancia, en principio fuentes de bienestar, seguridad e inicio de vida, se desvelarán por el contrario como un campo cargado de pérdidas y amenazas de ausencia.

## 3. Desarrollo del análisis

La pérdida del límite entre la realidad y la ficción es, según Sigmund Freud, uno de los principales factores desencadenantes de la sensación de lo siniestro, como lo explica en su ensayo *Das Unheimliche*, publicado en 1919. En él, el psicoanalista vienés se atreve a explorar por primera vez el campo de la estética y se enfrenta a la difícil tarea de teorizar, de

manera clara y rigurosa, uno de los conceptos más complejos e indefinibles del campo de la sensaciones. Lo siniestro o lo ominoso, como ha sido traducido al español el término alemán *Das Unheimliche*, se refiere a todo aquello que debiendo permanecer oculto ha sido revelado y en su aparición ha transformado en desconocido lo que hasta ese momento resultaba familiar.

Según Freud, una de las situaciones más comunes en las que se manifiesta en el sujeto la sensación de lo siniestro es justamente cuando sus fantasías o sus temores se hacen realidad, o viceversa, cuando aquello que era considerado como real se descubre como una ficción. Frente a esta inversión en la percepción de los acontecimientos, el individuo es invadido por una extraña sensación de difícil definición que lo sitúa justo en la frontera, en la zona de transición entre el bienestar y el terror. El sujeto es súbitamente catapultado al borde del abismo de sus más profundas sensaciones, y los temores o los deseos no resueltos emergen a la superficie transformados en nuevas incertidumbres.

Frente a la pérdida de referentes claros mediante los cuales leer y entender el propio entorno, emergen a la luz la inseguridad, la angustia y la ansiedad frente al vacío, a la pérdida y a la ausencia que conllevan la desaparición de los límites. Sin la contención de las formas y la percepción de las barreras que definen los cuerpos y los contornos, el sujeto se ve obligado a confrontarse con el caos, pero también con la inevitable disipación que acompaña la muerte.

La naturaleza ambivalente de la fotografía, suspendida entre la realidad y la ficción, la convierte en una vía idónea para el despertar de lo siniestro, y representaciones tan comunes y cercanas a todos, como son los álbumes familiares y o los retratos infantiles, se revelan como potentes imágenes capaces de rasgar el velo de la belleza que cubre lo representado. Como afirmaba Rosalind Krauss:

Este sujeto, provisto de una visión que se sumerge profundamente en la realidad y al que la acción de la fotografía da una ilusión de dominio, parece no soportar una fotografía que borra las categorías y erige en su lugar el fetiche, lo informe, la inquietante extrañeza (1990)

La obra de arte, cobijada por la membrana protectora de la ficción, le ofrece al espectador la posibilidad de enfrentarse al monstruo de sus propios temores y descargar en aquellas imágenes la potencia plena de su incertidumbre interior. Por terrible que sea la visión del espectro construido su explícita ficción sosiega nuestra intranquilidad.

### 3.1 Sally Mann<sup>3</sup>

En 1992 Sally Mann (Virginia, 1952) irrumpe en la sociedad católica estadounidense con la publicación de su tercer libro fotográfico *Immediate Family* (1984 – 1994). La publicación, compuesta por una selección de sesenta fotografías de sus tres hijos (en ese momento entre los 4 y los 10 años), desata en Estados Unidos una terrible polémica por parte de grupos cristianos conservadores que ven en aquellas imágenes un atentado contra el respeto y la dignidad de los menores: “Vender fotografías de niños desnudos para el propio provecho es inmoral” afirma el evangelista Pat Robertson (Cantor, 2006).

Las fuertes acusaciones de pedofilia, incesto, explotación y pornografía de menores, de las que fue víctima la fotógrafa, esconden las verdaderas inquietudes y temores de una sociedad empeñada en negarse a ver más allá de las superficies y las apariencias. Una sociedad católica americana construida sobre las censuras morales, las imposiciones, las costumbres y los excesos, para la cual las fotografías de Sally Mann se presentan como un elemento discordante dentro de los hábitos visuales y las nociones preestablecidas.

En la introducción del libro *Immediate Family* encontramos la siguiente declaración de la artista: “estamos tejiendo una historia sobre lo que significa crecer. Es una historia complicada y en la que algunas veces intentamos abordar los grandes temas –ira, amor, muerte, sensualidad y belleza. Pero contamos todo esto sin temor y sin vergüenza” (Mann, 1992). Con estas sencillas palabras Mann nos ofrece las claves de lectura necesarias para aproximarnos a su trabajo y enfrentar con interés las incógnitas que en él se esconden.

El característico estilo de Sally Mann –guiado por el placer de representar la belleza de lo cotidiano y a través de ella despojar a la realidad de sus apariencias– nos lleva a enfrentarnos con unas imágenes en las que la ternura se entreteje con la crudeza de la complejidad humana, y los retratos de sus hijos Virginia, Jessie y Emmett se delatan como una vía de acceso a cuestiones de más amplia visión.

Son fotografías que nos invitan a observar la infancia desde una perspectiva crítica, en la que tienen cabida tanto las ilusiones y las fantasías infantiles, como la desilusión o el temor hacia la edad adulta; son imágenes destinadas a irrumpir en nuestro imaginario y recomponer, mediante el silencio, nuestros conceptos preconcebidos sobre la niñez.

---

<sup>3</sup> La presente comunicación se publica sin las fotografías de Sally Mann debido a la falta de autorización por parte de la artista.

Desde la perfección de la técnica y un llamado a la tradición de la fotografía analógica, Mann revuelve todos nuestros habituales parámetros de aproximación al mundo infantil y pone bajo tela de juicio ese carácter puramente lúdico y angelical al cual nos hemos acostumbrado a asociar la niñez. Atrapados bajo el poder petrificante del lente fotográfico, Jessie, Virginia y Emmett se exhiben sin prejuicios frente a la mirada del observador. Desinhibidos y desnudos exponen sus momentos de intimidad, de juego, de dolor y de fantasía, protegiéndose únicamente bajo la distancia espacio temporal que impone la misma fotografía.

Repentinamente, la desnudez y espontaneidad del cuerpo infantil, que durante largos siglos ha sido elogiada, buscada, representada e incluso asociada a la pureza de la niñez<sup>4</sup>, bajo la mirada de Sally Mann se convierte en un elemento más de desconcierto y temor. Dicha desnudez desviste no sólo los cuerpos sino también nuestros prejuicios, dejando al descubierto de la mirada una sensualidad ya latente en el sujeto desde sus primeros años de vida, así como el resto de elementos que componen la sensibilidad humana.

La fotógrafa nos guía hacia una percepción desinhibida de las formas, de los contrastes y de las sombras y nos invita a explorar la realidad desde el otro lado del espejo. Escribe Mann,

Ahí está la paradoja, nosotros vemos la belleza y vemos el lado oscuro de las cosas. [...]

Los japoneses tienen una palabra para esta doble percepción: *mono no aware*. Esto significa algo así como “belleza teñida de tristeza” (Mann, 1992)

El blanco y negro de las fotografías, así como el impertérito uso del analógico, remiten al espectador a un doble juego de referencias. Por una parte, recuerdan aquellos inquietantes retratos infantiles que, en los inicios de la fotografía, plasmaban sobre el papel la imagen de niños recién fallecidos y en los que la presencia infantil –antes que sinónimo de inocencia y despreocupada alegría frente a la vida– era un recordatorio de ausencias y de anticipada fractura dentro del núcleo familiar. La fotografía infantil se asociaba de esta manera de forma natural a la muerte y en cuanto tal se asumía su representación.

Pero, por otra parte, las fotografías de Sally Mann son efectivamente las fotografías de sus hijos durante los meses de verano, es decir una selección de momentos de vida cotidiana y familiar fijados sobre el papel en cuanto representativos de una vida en común. Desde esta

---

<sup>4</sup> Escribe Philippe Ariès “Resulta ocioso buscar más ejemplos de este tema que se vuelve convencional [la desnudez del infante]. Lo veremos en su etapa final en los álbumes de familia, en los escaparates de los «fotógrafos de arte» de antaño: bebés que muestran sus nalguitas únicamente para la fotografía, pues estaban cuidadosamente cubiertos, envueltos en pañales y bragas, niños y niñas a quienes se vestía para la circunstancia únicamente con una bonita camisa transparente. No había niño del que no se conservara su imagen desnuda, desnudez directamente heredada de los putti del Renacimiento”. (Ariès, 1960, pág. 73).



perspectiva, *Immediate Family* podría ser vista como un compilatorio de recuerdos de un pasado efectivamente vivido y conservado en el álbum familiar de la autora, un recorrido visual particularmente íntimo sobre situaciones tan personales como la vida de sus pequeños.

Sin embargo, en este caso, a diferencia de la mayoría de álbumes familiares, la figura adulta ha desaparecido de la escena. Aquí lo que cuenta es el mundo de estos menores, sus historias, sus fantasías, sus pasiones, su presencia en cuanto individuos. Con sus miradas y sus desinhibidos comportamientos sus protagonistas nos hacen cómplices de un universo que dialoga entre la fisicidad del cuerpo –frágil y propenso a los golpes, las caídas y las heridas– y la ligereza y fluidez de una inmaterialidad cercana a la de los sueños. Son sujetos que se presentan ante nosotros con toda la potencia de un carácter latente, más cercano al imaginario del adulto que al del niño, y es aquí justamente donde hallamos el punto de quiebre con aquellos esquemas visuales a los cuales nos hemos acostumbrado a lo largo de los siglos.

Desde la fotografía nos sentimos observados, ellos nos miran fijamente, a veces con indiferencia a veces con actitud retadora; extienden así su presencia hacia un más allá fuera del marco establecido y nos sumergen en su propio universo haciéndonos partícipes de ese espacio fotográfico. La misma artista declara:

Cuando me paro detrás de la cámara y mis hijos se paran en frente de ella, yo soy una fotógrafa y ellos son actores, y juntos estamos haciendo fotografías. [...] El hecho es que ellos no son mis hijos; ellos son figuras sobre papel de plata deslizados fuera del tiempo. (Mann, 2015).

Pero en estas fotografías también está presente la artista, tanto como madre que como fotógrafa. No podemos dejar de ver en estas imágenes un deseo de apropiación, por parte de Sally Mann, de una realidad que le es tan propia como ajena, tan presente como evanescente. La infancia de aquellos pequeños que son sus hijos, es también en parte su propia infancia, y a través de su extensivo reportaje fotográfico, detalladamente escenificado, la artista parece querer recrear y aferrar por medio de las imágenes un pasado y una parte de sí inevitablemente perdidos.

Nos resulta, entonces, difícil no ver en estos retratos una proyección de la artista en aquel “Otro” que no es ella misma, pero con el cual se identifica y no puede hacer a menos de reconocerse. Ellos son su doble, la extensión de su propio ser sobre unos cuerpos ajenos al suyo, que le son tan extraños como familiares, tan disímiles como iguales al suyo. En ellos Sally Mann encuentra su propio pasado, reconoce sus rasgos y tal vez sus gestos, se ve, se

observa en un tiempo vivido, experimentado y pasado. Por medio de las fotografías la artista explora su propio yo, reconstruye los recuerdos y alimenta las fantasías de una identidad perdida (la suya como niña) y se aferra a la posibilidad de salvaguardar del olvido estas otras identidades al borde de la extinción.

Esas miradas nos atraviesan, nos hablan y nos reconducen a nuestro propio pasado, a los recuerdos de nuestra propia infancia, en la que el placer del juego se alternaba con la frustración de lo fallido, con el dolor o con la ira. Pasmados para siempre en ese instante y en esa apariencia estos niños nos observan, desde “una superficie que sólo es plana para disimular y al mismo tiempo indicar la profundidad que la habita” (Didi-Huberman, 1992). Estos sujetos nos tientan y nos despojan de las armaduras que nos hemos construido para enfrentar la evanescencia de nuestras vidas.

La fuerte presencia de las sombras que emergen furtivamente entre contrastados puntos de luz, animan nuestra curiosidad a explorar lo que se nos oculta entre la oscuridad. Porque en ellas “será la sombra la que, como aparición, entidad espectral, *fantasma*, se convierta en signo de ausencia de realidad” (Didi-Huberman, 1992); será la que provoque nuestro deseo de desvelar lo no dicho para contrarrestar nuestra parcial ceguera, será la que nos tiente a ver en su indefinición la amenaza de la pérdida y el vacío de la muerte.

Mann nos sitúa en el limbo entre la realidad y la ficción, en medio de unas escenas que sabemos que han sido tan reales como ficticias, nos enseña unos instantes de vida que rompen nuestros esquemas preestablecidos y dejan al descubierto una infancia que sobrepasa las normas establecidas para su representación y por ende para su propia concepción. Son imágenes que trastocan nuestra sensibilidad y tientan nuestra percepción, porque en medio de su ambivalencia –entre la ternura de la niñez y la complejidad de la condición humana– provocan nuestros recuerdos y alientan nuestros deseos más profundos o nuestros temores más arraigados. Los niños fotografiados son tan reales como sus nombres propios y su madre nos indican, pero son a la vez tan ficticios como el rol que actúan y que les ha sido asignado por el contexto y el tiempo vivido.

### **3.2 Moira Ricci**

Como sucede con la obra de Sally Mann, también en el caso de la artista italiana Moira Ricci (Orbetello, 1977) es la evanescencia del tiempo la que marca el paso de la creación. La certeza de la muerte, pero también el vínculo con el propio lugar de origen y sus lazos

afectivos, así como la necesidad incontrolada de reelaborar la ausencia de lo perdido, son los hilos conductores que tejen vida y obra de la artista. Su trabajo se construye sobre la nostalgia por el paso del tiempo y una búsqueda constante por reconstruir lo vivido y otorgarle imagen a los recuerdos.

Será, sin embargo, a partir del 2004, a raíz de la muerte inesperada de su madre, que su vida y su proceso creativo sufrirán un cambio radical. El dolor provocado por esa pérdida la llevará a dar origen a la obra *20.12.1953 – 10.08.2004* (2004 – 2014) que marcará de manera definitiva el recorrido artístico de Ricci. La obra nace luego de un largo proceso de recuperación de todas las fotografías de su madre, desde la infancia hasta la adultez, y se construye gracias a una detallada labor de manipulación digital mediante la cual la artista se incluye dentro dichas fotografías, convirtiéndose así en una protagonista más de la escena fotografiada.

Moira se apropia de la moda correspondiente a cada momento y asume una pose en perfecta armonía con el resto de la composición. El retoque, estudiado y trabajado con una metódica atención, no desvela en ningún momento la trampa visual que la artista tiende al espectador y la imagen, lejos de despertar cualquier sospecha sobre su veracidad o falsedad, se presenta ante nuestra mirada como una fotografía más de un habitual álbum familiar.

En una entrevista con Giulia Simi, Ricci afirma:

Necesitaba entrar en las fotos de mi madre porque la quería volver a ver viva y sólo en las fotos lo estaba. Durante algunos días creí que era más factible entrar en un trozo de papel que pensar en la ausencia, en el hecho de que ella ya no estaría más y que no la habría vuelto a ver nunca más.



Fig. 1. *Fidanzati*, de la serie 20.12.53 – 10.08.04, 2004

La fotografía se impone entonces, frente a la mirada de la artista, como el único espacio posible en el cual enfrentar el dolor de la pérdida. La inexorabilidad del paso del tiempo y la incontrolable desaparición de las etapas de la vida, llevan a Ricci a buscar en la verosimilitud de la imagen fotográfica un modo para transformar la realidad y recrear, a través de las huellas visuales impregnadas sobre el papel, el pasado y el presente deseado.

Esta relación inmediata entre el dolor por la muerte de la madre y la búsqueda incesante de su presencia en medio de las fotografías, no puede más que remitirnos a la idea ampliamente desarrollada por Roland Barthes de la existencia de “«un lazo umbilical» entre la mirada y las radiaciones emanadas del cuerpo fijado en la imagen [...] el hijo en duelo que resucita a la madre a partir de su cuerpo y del suyo propio” (Casals, 2015). También en el caso de Barthes –y su famoso texto *La Cámara lúcida*– es el dolor provocado por la pérdida de su madre y la ansiosa búsqueda de su recuerdo entre las fotografías de familia lo que desata la reflexión. La fotografía se presenta frente a los ojos del autor como el único medio posible para recuperar la dulzura y la calidez del recuerdo del ser amado y su naturaleza deíctica se desvela como un importante valor simbólico y emocional, determinado por ese vínculo que une a la imagen con la muerte y con la infancia.

Pero si para Barthes el valor de la imagen se limita a una experiencia subjetiva de lo observado que hace completamente inútil publicar la Fotografía del Invernadero<sup>5</sup>, para Ricci es justamente el visualizar y alterar las fotografías de su madre lo que le da valor al documento fotográfico, permitiéndole dotar de un carácter de realidad su desesperada búsqueda de un último contacto con la persona desaparecida y asumir bajo esta visión del imposible el dolor de su partida.

La mirada, vista desde todas sus posibilidades, se presenta entonces ante Ricci como la clave de acceso a ese diálogo silencioso que instaaura con su madre y a través del cual logra activar, por medio de la imagen, el anhelado encuentro entre dos temporalidades, entre dos vidas y dos momentos. Es a través de sus ojos que la artista hace una revisión insaciable de las fotografías conservadas en el álbum de familia y es a través de esta misma mirada que intenta, de todas las maneras posibles, advertir a su madre de la triste tragedia que le tiene prevista el destino. Es así como en todas las fotografías incluidas dentro del proyecto la artista se sitúa lo más cerca posible a la imagen de su madre y desde allí la exhorta con la mirada, la fija, le reclama, en absoluto silencio, que vuelva los ojos ante ella y la observe.



Fig. 2. *Mamma balla*, de la serie 20.12.53 – 10.08.04

Pero si en el caso de Sally Mann es la mirada de la madre sobre sus hijos lo que guía la reflexión sobre la evanescencia de la vida, en el caso de Moira Ricci será la hija quien, a través de las imágenes, descubra a la madre y procure reconstruir su propia historia a partir de los recuerdos por ella generados. En el intercambio de estas miradas es donde se produce el encuentro, donde se hace posible vencer el temor a la pérdida que conlleva la muerte del otro

<sup>5</sup> “No puedo mostrar la Foto del Invernadero. Esta Foto existe para mí solo. Para vosotros sólo sería una foto indistinta, una de las mil manifestaciones de lo «cualquiera»”. (Barthes, 1980, pág. 88).

y en el fondo también a la propia muerte. Como afirma Casals, no es la correspondencia entre imagen y realidad lo que importa sino el “encuentro entre miradas en un espacio que remite a los múltiples planos de la memoria y la existencia física.” (2015).

La madre de Ricci fotografiada, embalsamada en las distintas fases de su vida no podrá de ninguna manera devolver el llamado de su hija, ni dirigir hacia ella su propio rostro, pero la realidad ahí plasmada –ahora dominio de la artista– es el mundo que ha visto su madre y aquellas fotos no son otra cosa que su propia visión transformada en imagen. Será ahí, en ese punto de sobreposición entre las dos miradas, donde Ricci intentará filtrarse para vencer por fin la distancia impuesta por la vida e instaurar con su madre ausente un eterno diálogo que pueda ser avalado por ese encantador *esto ha sido* de la fotografía.

En cada una de estas imágenes la artista observa el retrato de su madre, pero a través de ella se observa a sí misma, se proyecta en ese rostro, en esos rasgos y en esa historia de vida que navega en las raíces de su propia existencia. En una fotografía como *Autoritratto* (Fig. 3) la superposición de las dos temporalidades y las dos vidas se hace aún más evidente. La fotografía original es un autorretrato de su madre, por lo tanto es el rastro de un breve momento de narcisismo en el que su protagonista adjudica a la imagen la función de espejo y a través de su reflejo explora en soledad su propia identidad. Ricci, sin embargo, se entromete, invade ese paréntesis de intimidad para transformar el autorretrato de su madre en su propio autorretrato. Se sitúa detrás de ella como su sombra, su doble, intenta susurrarle al oído e invadir así con todos los sentidos ese espacio de auto-reconocimiento donde no hay cabida para el otro. La artista no sólo desafía al tiempo y los acontecimientos dictaminados por el destino, sino que como un vampiro absorbe hasta el último rastro dejado por su madre apropiándose de su individualidad.



*Fig. 3 Autoritratto, de la serie 20.12.53 – 10.08.04*

En este proceso de reapropiación de las fotografías conservadas en el álbum familiar, Ricci no sólo reconstruye la historia de vida de su madre sino también la suya propia. Se desprende de la materialidad de su propio cuerpo, que la mantiene atada al presente, y crea un alter ego inmaterial, sin tiempo y sin lugar, que lucha para impedir lo inevitable. Mediante la ilusión de la fotografía, Moira Ricci modela y modifica las huellas de su pasado, crea nuevos testimonios de lo acaecido y renueva así la narración de su propia historia familiar.

Pero Ricci se ha dejado atrapar por la mirada petrificante de Medusa y, queriendo a toda costa entrar en aquellas imágenes, se enfrenta también a su propia muerte. La Moira que busca advertir a su madre de los peligros que acechan el futuro no es más que el retrato de su propia inexistencia, un cuerpo vacío de toda linfa vital. En la fotografía no quedará más que su apariencia exterior, los restos de quien era, la mimesis de su ser. Ricci ha logrado sobrevolar las barreras físicas y temporales de su propia existencia para habitar lugares ya inexistentes, pero en este acto de rebelión contra la muerte ha visualizado también su propia desaparición.



Fig. 4 *Mamma, zia Maura e zia Claudia*, de la serie *20.12.53 – 10.08.04*

En esta oscilación constante entre un pasado y un presente que buscan predecir el futuro, la artista se enfrenta a los inevitables vacíos que habitan todo archivo personal. La elección de los recuerdos conservados no sólo implica la eliminación de los que no han sido fotografiados, sino que además cada toma fotográfica delata la experiencia de una futura ausencia, la de aquellos que en el mañana ya no estarán. La imagen fotográfica deja de ser un escudo protector contra el olvido para convertirse en una inevitable evocación de evanescencias.

La constatación de la ausencia, así como el temor al vacío y su insaciabilidad, presentes en la serie *20.12.53 – 10.08.04* de Moira Ricci, despiertan en el espectador la angustia y lo inquietante que caracterizan la sensación de lo siniestro. Detrás del velo de la belleza y el orden de lo familiar que dan forma a la obra de la artista italiana se esconde la ansiedad frente a la posible ausencia de una corporeidad que nos mantenga atados a la realidad, frente a la imposibilidad de un contacto físico que aliente la percepción de nuestro propio ser o la búsqueda inagotable de una identidad personal que se construye entre recuerdos intangibles prontos a modificarse con cada inicio y cierre de día.

A partir de su experiencia personal, Moira Ricci nos ofrece un mundo habitado por fantasías y verdades, donde la memoria se descubre en su esencia y en su maleabilidad, donde la cercanía de lo narrado y la inmediatez de sus imágenes se presentan ante nuestra mirada



como reflejo de nuestra propia realidad. Ricci reconstruye poco a poco su propia historia y busca en ella su identidad, pero aferrándose a la potencia de la fotografía y al olor a pasado que la acompaña nos invita a reflexionar sobre los vínculos y los afectos que marcan nuestra propia individualidad.

La presencia explícita y manifiesta de la muerte dentro de toda la serie nos inquieta porque nos obliga a confrontarnos con ese profundo temor a lo desconocido y a la inmensidad del vacío y la soledad. Lo siniestro se hace latente en cada una de estas imágenes gracias a la ambigüedad entre la veracidad y la mentira que les da vida, pero gracias también a esa potencia de la imagen fotográfica que nos permite percibir como real una de nuestras mayores y peores fantasías: tocar y volver a ver a quien ha fallecido.

#### **4. Resultados y conclusiones**

A través de los trabajos analizados anteriormente descubrimos que, si bien la imagen fotográfica suele ser vista como una forma para afianzar nuestro sentido de realidad, la fotografía también puede ser fuente de inquietud y perturbación de esa misma seguridad visual. La vulnerabilidad de nuestra percepción nos conduce fácilmente a una recreación adulterada de nuestro universo personal en el que olvidamos la maleabilidad de nuestros pensamientos y la complejidad de aquella memoria que sin interrupción alguna elabora lo experimentado.

La fotografía actúa en el individuo como un escudo protector contra el olvido, la volatilidad del tiempo y la intangible naturaleza de las experiencias. Las imágenes, que por medio de ella se producen, alimentan la ilusión de una relación directa con la realidad y eliminan por un momento la angustia de lo efímero. Lo variable, profundo e informe queda comprimido en una superficie y el sujeto experimenta una sensación de dominio y propiedad sobre aquella que ha decidido adoptar como su verdad, pero es ahí justamente donde se anida ese aspecto inquietante y perverso de la fotografía.

Cuando la imagen nos atrae hacia ella seduciéndonos con su belleza y una falsa promesa de veracidad, pero a la vez nos inquieta, nos provoca y nos rechaza, es cuando nos descubrimos atrapados por la sensación de lo siniestro. La fotografía abre frente a nuestros ojos una grieta hacia el abismo interior que nos habita en el que se sobreponen unos a otros los recuerdos removidos, los deseos impronunciados, las fantasías irrealizables. La obra nos sumerge así en ese universo interior donde las imágenes del día a día se entremezclan con el temor al

vacío, a la incertidumbre y a la pérdida absoluta de los límites que nos contienen. Cuando la percepción se hace endeble y la realidad incierta, el sujeto “cruza la frontera de su piel y habita el otro lado de sus sentidos” (Caillois, 1935).

Gracias a la tecnología, los límites físicos se hacen cada vez más inciertos y el deseo de sobrepasar las barreras que condicionan las formas del mundo sensible se instala entre los pensamientos colectivos. La idea misma del límite entra en cuestión y las barreras tradicionales entre lo público y lo privado, entre lo exhibible y lo vergonzoso, así como entre las diversas formas de relación se difunden en una amalgama de conceptos en continua transformación.

Ya no sabemos cómo situarnos frente a la realidad, ni bajo cuáles parámetros interpretar las cosas que nos suceden, el límite entre la realidad y la ficción se ha hecho tan sutil y permeable que nos resulta difícil aferrarnos incluso a lo que tendríamos que tener como más seguro, es decir la percepción de nosotros mismos. Las nociones de familia, de infancia, de construcción de vínculos afectivos se encuentran ahora en continuo cuestionamiento y el sujeto se halla por ende perdido en la búsqueda de su propia identidad.

La imagen fotográfica se impone como la herramienta por excelencia para conectar con lo que nos rodea y asimilar de algún modo los acontecimientos de nuestro diario vivir, pero su creación y su misma naturaleza no la hacen ajena a esta misma indefinición.

Frente a la carencia de certezas y de parámetro de interpretación, el sujeto es catapultado al borde de sus sensaciones. El temor hacia el vacío, la ausencia y la desaparición se manifiestan y dan cabida a la sensación de lo siniestro. Es así como la cotidianidad de la fotografía, su carácter verosímil y su estrecho vínculo con la memoria hacen de la imagen fotográfica una vía de acceso privilegiada para la emersión de la inquietante extrañeza.

## **Referencias**

- ARIÈS, P. (1960). *El Niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Madrid: Taurus.
- BARTHES, R. (1980). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós
- CASALS, J. (2015). *Constelación de pasaje. Imagen, experiencia, locura*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1992). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- DUBOIS, P. (1983). *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona: Paidós.

- FONTCUBERTA, J. (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FREUD, S. (1919). “Lo siniestro” en Freud, S. *Freud. Obras completas. Vol. 13: ensayos XCVIII-CXII*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1988. Págs. 2483 – 2505.
- KRAUSS, R. (1990). *Lo fotográfico por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MANN, S. (1992). *Immediate Family*. Nueva York: Aperture.
- MANN, S. (2015). “Sally Mann’s Exposure” en *The New York Times Magazine*. Versión digital. 16 abril 2015. [http://www.nytimes.com/2015/04/19/magazine/the-cost-of-sally-manns-exposure.html?\\_r=1](http://www.nytimes.com/2015/04/19/magazine/the-cost-of-sally-manns-exposure.html?_r=1). [Consulta: 18 de noviembre de 2015]
- SIMI, G. “Assenza/presenza in Moira Ricci. Immagine (im)possibile o Iperrealismo?” en *Digicult. Digital Art, Design and Culture*. Revista digital. <http://www.digicult.it/it/digimag/issue-052/absencepresence-impossible-images-by-moira-ricci/> [Consulta: 13 de septiembre de 2015]

## Vídeo

*What Remains: The Life and Work of Sally Mann* (Dir. Steven Cantor). Zeitgeist Films. The spirit of the times. HBO / Cinemax Documentary Films in association with BBC & Cactus Three, 2006.