



LA MIRADA AUTOBIOGRÁFICA A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA

AUTOBIOGRAPHICAL GAZE THROUG PHOTOGRAPHY

Ana Jiménez Revuelta

Universidad Complutense de Madrid

<http://zenodo.org/10.5281/zenodo.7644730>

.....
Recibido: 28 11 2021

Aceptado: 15 12 2021

Publicado: 22 12 2021
.....

Cómo citar este artículo

Jiménez Revuelta, A. (2021). La Mirada Autobiográfica a través de la Fotografía. *ASRI. Arte y Sociedad. Revista en Arte y Humanidades digitales*. (20), 82-94. Recuperado a partir de <http://revistaasri.com/article/view/4637>

Resumen

Existen numerosas fotografías que tienen como referente al propio autor, hasta el punto de que, en muchas ocasiones, resulta difícil separar la obra y la vida del artista. Debido a la capacidad mimética de la imagen técnica y a necesidad de la presencia del fotógrafo en el lugar de los hechos, la fotografía se ha utilizado como una

forma de memoria, incluso prueba. Podríamos hablar de esta forma de mirada objetiva, la del espectador inocente que acepta esta imagen como verdadera o de su opuesta, a través de un espectador activo, jugueteón, consciente de una posible falacia. Para esclarecer la sombra de duda que puebla el término autobiográfico, parto de la hipótesis de que la autobiografía requiere un consenso, una intimidad entre el creador y el



espectador cuyo valor dependerá siempre de esta última interpretación.

Palabras clave

Autobiografía, mirada, fotografía artística.

Abstract

There are numerous photographs that refer to the author himself, to the point that, on many occasions, it is difficult to separate the work and the life of the artist. Due to the mimetic capacity of the technical image and the need for the photographer to be present at the scene, photography has been used

as a form of memory, even evidence. We could speak of this form of objective gaze, that of the innocent viewer who accepts this image as true or its opposite, through an active, playful viewer, aware of a possible fallacy. To clarify the shadow of doubt that defines autobiography, the hypothesis is that autobiography requires a consensus, an intimacy between the creator and the viewer whose value will always depend on the latter interpretation.

Keywords

Autobiography, gaze, artistic photography.

Introducción

La mirada autobiográfica se plantea desde dos aproximaciones: por un lado, desde el análisis literario como punto de partida originario del género autobiográfico para poder extrapolarlo al análisis fotográfico. En el ámbito de estudio original de la autobiografía que son estudios literarios, se tiene en cuenta el pacto con el lector encargado de dotarla de validez. Selecciono este punto de vista literario por encima del historiográfico, más centrado en el estudio de las vidas y obras de personajes célebres, precisamente por destacar la metodología creativa común con los estudios visuales. Para trasladarlo a la fotografía, parto de la definición de la autobiografía como figura de lectura desde los estudios literarios, para trasladarla a su análoga, la mirada, a través de los estudios visuales.

La autobiografía, etimológicamente, se refiere a la historia de vida contada por uno mismo, pero su definición literaria resulta controvertida porque no encaja en las características formales que definen a los otros géneros. Existen tantas teorías literarias que prueban su existencia como género memorialista como las que lo desacreditan, considerándolo meramente una figura de lectura, abierta a la interpretación del lector que determine si realmente se refiere a la vida del escritor, de un personaje, alter-ego o resulta imposible demostrar la fidelidad de los hechos. Haciendo una traslación de la obra literaria a la obra fotográfica, tampoco el adjetivo “autobiográfico” arroja demasiada luz sobre la veracidad de una imagen ya que, normalmente, se suele utilizar la terminología fotografía documental para indicar la presencia del fotógrafo ante un hecho que sucedió tal y como se cuenta en la imagen. Sin embargo, a medida que evoluciona el medio fotográfico se va separando de esta función documental para dedicarse precisamente a cuestionar la autenticidad de aquello que representa. Desde sus orígenes el reportaje fotográfico se consideraba una prueba fiel de lo visible cuya función originaria permitió liberar a la pintura de su necesidad mimética. Al igual que diferencia entre la escritura literaria y la periodística, radica en el tipo de relato, en la diferencia entre el referente real y su representación. Sin embargo, gracias al realismo de la fotografía, resulta más difícil desvincularse de la experiencia real y, por tanto, escapar de la autobiografía. Más allá del carácter autorreferencial de cualquier creación, el aspecto realista de la fotografía vincula

especialmente este medio a la fotografía como podemos ver por su capacidad memorialista desde el álbum familiar a las redes sociales.

La mirada autobiográfica, proviene de la definición literaria de la autobiografía como forma de lectura como define El pacto autobiográfico de Philippe Lejeune (1975), entre otros autores que coinciden en que no se puede comprobar que sea una “historia de vida escrita por uno mismo” sino que depende del lector que quiera confiar en esto. Traslado el término lectura a las artes visuales como una forma de mirada. Respectivamente, el criterio autobiográfico se sitúa en el lector o espectador, respectivamente, estableciendo un terreno común que podemos denominar fotoescritura del yo. Este terreno común combina las estrategias narrativas literarias con las visuales, como fotomontajes, secuencias, puestas en escena, cuadernos de artista, fotolibros, álbumes familiares o cuadernos de viajes. El medio actual digital permite una combinación entre todo tipo de cultura independientemente de su medio acústico, visual y escrito en el que la figura de lectura o de mirada encargadas de validar el carácter autobiográfico de una obra se trasladan al usuario de contenidos multimedia. Estos autobiógrafos contemporáneos hablan de sí mismos en un sentido más o menos fiel, personal, cotidiano o real que puede definirse como memorialista donde no tiene sentido separar la imagen de la palabra ni de la música ni del baile o performance. La autobiografía va más allá de las propias disciplinas.

En el caso de la fotografía, la autobiografía suele asociarse directamente con el autorretrato o con el reportaje, asumiendo que el cuerpo del artista o su presencia en el lugar de los hechos, respectivamente, implica el relato fiel de su vida. En el primero de ellos, autorretrato participa del histórico vínculo con la historiografía, al semblante del hombre célebre, es decir, al personaje y su estatus por encima del carácter o la personalidad de la propia persona. Incluso cuando la fotografía, incorpora el retrato psicológico con autores como Nadar, nos encontramos con una mascarada o seña de identidad por encima de la individualidad y cotidianeidad, propias de la autobiografía. En el caso del reportaje, nos encontramos con una supuesta objetividad, con un fotógrafo que toma un punto de vista periodístico, más o menos personal pero que implica un posicionamiento como registrador de los hechos, con un carácter salvo en la fotografía artística, más vinculado a las biografías que la mirada personal del autor. La autobiografía fotográfica no entiende de géneros ya que puede participar del retrato, del documental, del paisaje o del bodegón, a través de estrategias como álbum. Entonces, ¿dónde se sitúa el carácter autobiográfico en la fotografía? Se aleja tanto de cualquier género que casi su única definición es precisamente esa falta de estructura formal. Por ejemplo, al fusionarse incluso con otras artes como La balada de la dependencia sexual de Nan Goldin (1985) cuya proyección de diapositivas va acompañada de música. También en el caso de la literatura, ha ido difuminando las barreras entre los géneros incluyendo poesía, por ejemplo, sino que pueden incluir dibujos como en la novela *Canto yo y la montaña baila* (2019) de Irene Solá. Tanto las artes visuales como las literarias se imbrican todavía más con el auge de los nuevos medios ya que las redes sociales permiten que el propio medio sea la obra en sí. Un buen ejemplo de ambos sería la obra de *Los Modlin* cuyo autor Paco Gómez realizó que parte de una experiencia personal de su autor Paco Gómez quien se encuentra unos negativos familiares en la basura y cuyo resultado es una narración imposible de clasificar como exclusivamente literaria o fotográfica. Por un lado, el libro que cuenta toda la historia, la investigación y la grabación de un vídeo del también artista Jonás Bel, añadiendo otro ingrediente autobiográfico que sería el carácter colaborativo. Por otro, la *App Los Modlin* te permite seguir los pasos del investigador y creador como si fuera una novela gráfica. Paco Gómez se encuentra restos

fotográficos en la basura que le llevan a recomponer la historia de una familia de americanos vinculada a la pintura y a las artes escénicas.

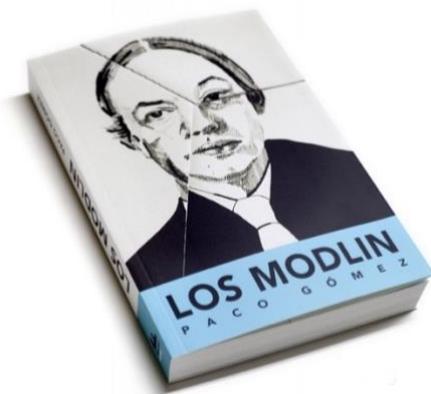


Figura 1. Libro *Los Modlin* escrito por Paco Gómez (2013). Fuente: <http://nophoto.org/los-modlin> Enlace consultado 27/11/2021

El fotógrafo se sumerge así en estas otras disciplinas permitiendo al usuario pinchar en determinadas partes de un cuadro creado por la madre, Margaret Modlin, para ir a la fotografía encontrada de su marido posando para ella. Se deshace de la estructura lineal de la novela y permitir elegir tu propia aventura. Este ejemplo de *Los Modlin*, antepone así la narratividad a la instantaneidad, las emociones a la fidelidad de los hechos, la dialéctica al monólogo, lo colectivo a lo individual, el conjunto a la imagen única, la multiplicidad a la imagen única y la intimidad a la identidad. Por tanto, no podemos asociar la autobiografía con un género, estilo o estrategia fotográfica predeterminada. De hecho, las interacciones foto-literarias se remontan a 1940 cuando Edgar Allan Poe aclama la invención del daguerrotipo, según analiza Jane M. Rabb. (1995, p.5)

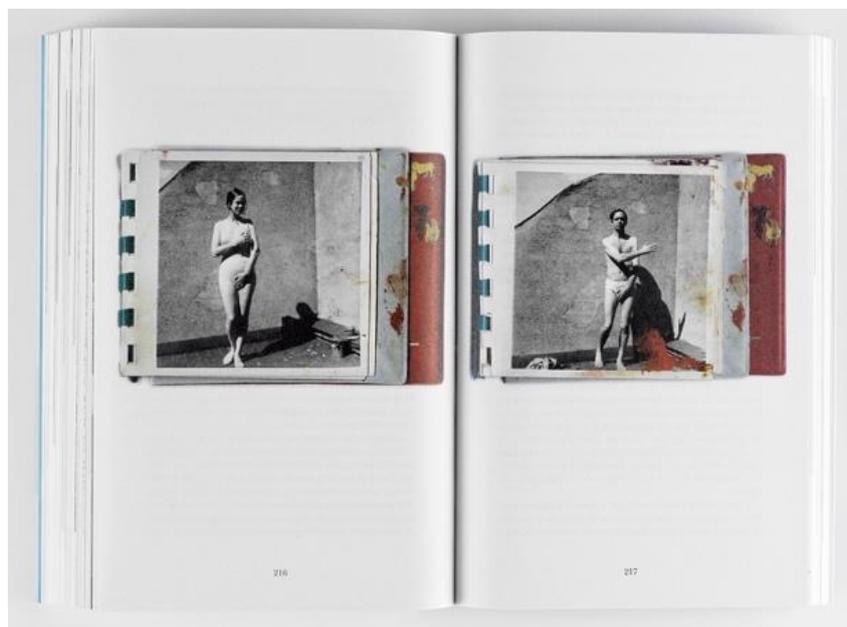


Figura 2. Libro *Los Modlin* escrito por Paco Gómez (2013). Fuente: <http://nophoto.org/los-modlin> Enlace consultado 27/11/2021

La característica fundamental de la autobiografía es precisamente la mirada al pasado, generalmente construida en función del recuerdo más o menos distorsionado y de un lenguaje más o menos adecuado a una realidad mucho más compleja e inasible. El punto de vista retrospectivo es el denominador común de la autobiografía sea cual sea su medio ya que cualquier relato ya sea fotográfico o literario, es un momento embalsamado, muerta al que no podemos volver. Pero también es una característica inherente de fotografía que Roland Barthes explica como “esto ha sido”, frase a la que dedica el capítulo 32 de su libro *La cámara lúcida* (1980)¹. La fotografía se define como un momento pasado al que no podremos volver, un *memento mori*, recuerda que no volverás a vivir ese instante.



Figura 3. App *Los Modlin* de Paco Gómez. (2014). Formato: *The Portable Photo* desarrollado por Espadaysantacruz. Editor: Gonzalo Golpe. Programador: Federico Guardabrazo. Diseño: Rocío Ballesteros. Música: Christian Fernández Mirón. Fuentes: <http://nophoto.org/app-los-modlin> y <https://www.youtube.com/watch?v=mQBTwob2TKo>. Enlace consultado

27/11/2021

¹ “Un día, unos amigos me hablaron de sus recuerdos de infancia; ellos si tenían recuerdos, mientras que yo, que acababa de mirar mis fotos pasadas, ya no tenía. Rodeado de esas fotografías, ya no podía consolarme con los versos de Rilke: ‘Dulces como el recuerdo, las mimosas bañan la habitación: la Foto no baña la habitación: ningún perfume ninguna música, nada más que la cosa exorbitada. La Fotografía es violenta no porque muestre violencias sino porque cada vez llena a la fuerza la vista y por- que en ella nada puede ser rechazado ni transformado (el que a veces pueda afirmarse de ella que es dulce no contradice su violencia; muchos dicen que el azúcar es dulce, pero yo encuentro el azúcar violento). Y la Fotografía es un testimonio seguro pero fugaz; de suerte que todo prepara hoy a nuestra especie para esta impotencia: no poder ya, muy pronto, concebir, efectiva o simbólicamente, la duración: la era de la fotografía es también la de las revoluciones, de las contradicciones, de los atentados, de las explosiones, en suma, de las impacencias, de todo lo que niega la madurez. –Y, sin duda, el asombro del ‘Esto ha sido’ desaparecerá a su vez. Ha desaparecido ya”. Barthes, R., *La cámara lúcida*, Paidós Ibérica, 2004, p.159-162.

El paradigma artístico, el contexto foto-literario, las limitaciones del lenguaje y las estrategias concretas para crear autobiografía asocian este género a la ficción y trabajo en progreso (*work in progress*) por encima de la transmisión de hechos objetivos e indiscutibles. No se trata tanto del resultado como de la intención del autor por recrear el pasado para dilatar ese momento en el tiempo futuro. En esta búsqueda de eternidad, el relato individual o minoritario destaca por encima del gran relato consensuado, oficial y generalmente vinculado al poder. A lo largo del siglo XX se va fraguando un nuevo tipo de historia más abierta y diversa que defiende la mirada autobiográfica, una forma de observar y entender el mundo, formando parte activa de él, viviendo y creando de forma indisoluble.

Formas de mirar

En 1993, el artículo “Regímenes escópicos de la modernidad” de Martin Jay (2003, p. 221-252) plantea tres modelos de mirada que condicionan sustancialmente las estrategias cartesianas, narrativas y barrocas a lo largo de la historia. La modernidad comienza en el Renacimiento con una serie de inventos que van haciendo prevalecer el sentido de la vista por encima de los demás, destacando especialmente la invención de la cámara oscura y la perspectiva cartesiana que sitúa la mirada en un punto de vista único y que se relaciona con la transmisión de ideas fijas, de un conocimiento único por parte del poder. La cámara oscura conlleva una forma de mirar a la realidad y, consecuentemente, de dar importancia a la presencia del autor en la obra, en el caso de la autobiografía. Antes de este invento, el único reflejo completamente fiel a la mirada proviene de los espejos. Como indica Martin Jay (p. 222), los modelos escópicos no tienen tanta utilidad para esclarecer regímenes visuales encasillados como para plantear una serie de cuestionamientos o “terreno en disputa”, es decir, un contexto visual que sirva para encajar los diferentes regímenes que la mirada autobiográfica adopta a lo largo de la historia.

La narración visual se bifurca en dos tipos de mirada en el siglo XVII. El primer régimen escópico, que tuvo lugar en Italia, es el espacio cartesiano esencialmente geometrizado, racionalizado e intelectual. Esta ventana transparente, que organiza la realidad según una perspectiva predefinida, se conoce como ventana albertiana. El perspectivismo cartesiano se considera un producto de lo que la historia del arte ha querido transmitir, según William Ivins, o una “metáfora de la filosofía ‘el espejo de la naturaleza’” para Richard Porty, un punto de vista científico y ocularcentrista que fue criticado por Erwin Panofsky como una forma simbólica meramente convencional. Desde la invención de la perspectiva, en la práctica por Brunelleschi y en la teoría por Leon Battista Alberti, hubo diversos teóricos como William Ivins, Erwin Panofsky, Richard Krautheimer, Samuel Edgerton, John White y Michael Kubovy que han escrito sobre sus aplicaciones técnicas, estéticas, psicológicas, religiosas, económicas o políticas. La idea albertiana de lienzo como ventana transparente se ha cuestionado por teóricos como Rosalind Krauss, quien alega que la imagen estática apenas se corresponde con la mirada humana que parpadea intermitentemente aproximándose más al montaje fílmico, la multiplicidad, repetición y deformación de las imágenes que se han llevado a cabo por las nuevas tecnologías.

El segundo tipo de mirada comienza en los Países Bajos y se distingue por su carácter narrativo, descriptivo y textual. Este último modelo holandés es precisamente el hilo conductor que conecta la autobiografía fotográfica con sus orígenes textuales. La simbología, las referencias planas jerarquizadas y

la multitud de puntos de vista trascienden la visión frontal o marco único de la ventana albertiana. “El arte holandés, en cambio, dirige su ojo atento a la superficie fragmentada, detallada y ricamente articulada de un mundo que se contenta con describir antes que explicar” (Jay, p. 232). Desde el Renacimiento, la vida del autor cobra mayor presencia en las obras literarias y artísticas. La función narrativa del arte se adquiere a través de la perspectiva que jerarquiza y organiza el discurso visual. En *El arte de describir*, Svetlana Alpers explica cómo la representación clásica del mundo ya entonces era “un gran escenario en el cual las figuras humanas representaban acciones significativas basadas en los textos de los poetas. Era un arte narrativo”. (Alpers, 1987). Inevitablemente, la autobiografía visual contemporánea hereda estos mecanismos de narración que ponen al objeto de estudio que nos ocupa, el autor, en el centro mismo del discurso.

En el primer régimen escópico, la experiencia de la mirada desde la perspectiva cartesiana convierte al objeto de estudio en una superficie plana, monocular y que asemeja el mecanismo de visión de una mirilla. La mirada se reduce a un único punto, concreto, personal e intransferible que observa oculto por el propio dispositivo, la cámara como una mirilla. El voyerismo fotográfico da pie a las teorías sobre la vigilancia de Michel Foucault y sobre la sociedad del espectáculo de Guy Debord que, de manera complementaria, plantean la visión como un juego de publicidad y privacidad, de secreto, exhibicionismo, prohibición, noticia y una serie de conceptos que históricamente participan de la técnica fotográfica. Todos ellos influyen en la autobiografía directamente, desvelando el juego de desnudez, el engaño y la publicidad del propio autor. Además de hablar del autoanálisis, la introspección y la catarsis confesional de las obras fotográficas también se utiliza como medio de legitimación, visibilidad y revalorización de la figura del artista, quien actúa de forma altruista, como representante de minorías (raciales, genéricas o sociales) o como crítica de los medios de comunicación. De esta forma, el autobiógrafo también sale del marco egocentrista que se le atribuye para dar ejemplo en representación de los intereses colectivos, políticos o sociales.

¿En qué sentido afectan los regímenes escópicos a la fotografía? La invención de la fotografía se hizo un hueco en el panorama artístico mediante la sustitución de determinadas funciones, conceptos o estilos que pertenecían a la pintura. A diferencia del primer régimen o perspectivismo cartesiano que tiene en cuenta que la supuesta objetividad de la cámara (primero oscura y, posteriormente, fotográfica), el segundo régimen del mundo empírico baconiano debemos tener en cuenta que este instrumento de visión o cámara modifica la mirada que el creador tiene de sí mismo. El simple hecho de llevar una cámara o de abandonar la acción para tomar notas o grabar un instante implica su transformación. En el caso de las fotografías de Nan Goldin, una transformación terapéutica que permiten situarse en el afuera y dar sentido a sus experiencias. Inevitablemente, sus amigos, amantes o familiares participan de forma activa en el resultado fotográfico. El cribado y la edición de las fotografías construyen un relato a partir de estos fragmentos, es decir, componiéndolo conscientemente para reformularlo más allá de lo obtenido en la captura directa. No es una cámara de vigilancia sino la presencia de una cámara que nos convierte en actores y el formato final (ya sea app, vídeo, literatura) esta segunda mirada baconiana que acepta la intervención, la creación y el arte para hilar estos fragmentos. Alpers (ibidem, p. 43) defiende “la fragmentariedad, el enmarcado arbitrario y la inmediatez que los primeros practicantes expresaron, afirmando que el fotógrafo le daba a la naturaleza el poder de reproducirse directamente sin la ayuda del hombre”. Estos rasgos fotográficos ya formaban parte de la pintura anterior al XIX, como en el antiperspectivismo de algunos perspectivistas como Degas (JAY, 2003, p. 233). La fragmentación pictórica es uno de los precedentes técnicos del lenguaje fotográfico que no puede pasarse por alto en ningún

estudio sobre fotografía. Por ejemplo, la pintura topográfica es el precedente de la fragmentación como recurso pictórico, según explica Peter Galassi en *Before photography: painting and the invention of photography* (1982).

Sin embargo, tanto la narración como la descripción de las filosofías cartesiana y baconiana, respectivamente, comparten una cosmovisión científica que, de una forma más o menos plana, sitúan la mirada en el centro mismo del estudio: el ocularcentrismo absoluto. Llegamos así al tercer régimen denominado “barroco” que tiene en cuenta el volumen, el tacto, lo material, las influencias retóricas, la simbología de las imágenes y la parte irreductible de imagen que se aloja en cada concepto. Es precisamente este deseo de representar lo irrepresentable lo que produce la locura de la visión, la melancolía de Walter Benjamin o la estética de lo sublime como sustituto de la belleza inalcanzable.

Esta explicación sitúa la fotografía como régimen escópico en sí mismo: “entendida como una forma no perspectiva de arte (o, si se prefiere, una forma de contra-arte)” (JAY, 2003, p. 238), a la manera de los holandeses del siglo XVII. Desde el barroco, las estrategias fotográficas y lingüísticas se imbrican entre sí. El valor de la retórica se restaura aceptando “el momento lingüístico irreductible que hay en la visión y el momento visual igualmente insistente que hay en el lenguaje (escrito)” (Íbidem). Por tanto, las interacciones fototextuales no son una característica de la fotografía actual, sino que se instauran desde la invención de la cámara oscura.

En definitiva, la fragmentación permite una nueva reordenación del mundo, mediante los diversos regímenes escópicos de la modernidad. En oposición a la ventana albertiana que explica el mundo, el modelo holandés describe una realidad fragmentada abierta a la interpretación del receptor. Los orígenes textuales de este último, el arte barroco, abren las puertas de una narratividad más personal ya que permite un juego espaciotemporal que corresponde a la particular manera de ver el mundo de cada autor. La imbricación de lenguajes daba lugar al juego, al espectáculo y a la fantasmagoría de los que se sirvió la industria cultural para manipular y situarse en una posición privilegiada de poder a través de los mecanismos del ocio. Plantea la posibilidad de interpretación a diferencia de la perspectiva que configura un tipo de mirada centralizada y poderosa (occidental, rica, masculina, ...) que excluye a otros tipos de espectadores. Como se pregunta Estrella de Diego, (2011, p. 11) “¿Dónde mirarse entonces y, lo que es más, hasta cuando se mantendrá la idea del ‘espectador a salvo’ en su territorio inexpugnable delimitado mediante la fórmula codificada en el Quattrocento, cuyas estrategias se basan en lo que Berger llama la ‘no reciprocidad visual’: el cuadro jamás devuelve la mirada al estar en el espacio construido de un modo que lo hace imposible?”; a lo que responde que “mirar es estar en el relato, formar parte del relato”. Esta interactividad, intercambio e identificación con la imagen es hoy en día virtual y dependiente de las formas de comunicación, redes sociales y dispositivos virtuales que han cambiado la forma de relación, de estar en la imagen como si fuéramos nosotros mismos.

Este régimen escópico se ha criticado desde diversos puntos de vista: tecnológicos sobre la “vigilancia y la manipulación de un sujeto dominante” de Martin Heidegger, filosóficos sobre “la carne del mundo” según Maurice Merleau-Ponty o los que lo tachaban de “perspectiva artificial” como lo define John White o de “robustez de la perspectiva” por Michael Kubovy (JAY, íbidem, p. 228-229). De todas ellas, destacan las posturas celebradas a finales del siglo XIX por pensadores como Nietzsche. Si cada uno de nosotros tiene su propia cámara oscura, con una mirilla netamente diferente, concluía Nietzsche con regocijo, entonces no es posible la existencia de ninguna cosmovisión trascendental” (Kofman, 1975). Según el

filósofo, la cámara oscura realmente reside en la mirada, teoría por la cual mirar es fotografiar o relatar nuestra vida. El ocular centrismo ha construido la memoria de forma consecutiva o lineal, considerando la imagen poco sustancial o ambigua frente a la claridad narrativa del texto. Así bien, la centralidad de la mirada en un punto de fuga se ha rebatido desde el Barroco a favor de una superposición o palimpsesto. Esta mirada, que podríamos llamar descentralizada o democrática, se ha ido perfeccionando con las nuevas tecnologías, dando lugar a las estrategias fotográficas contemporáneas, como la interactividad, las colaboraciones o la reapropiación.

En definitiva, haciendo un repaso desde el Renacimiento nos encontramos con dos tipos de mirada: una más trascendental o universal —común a cualquier mirada desde el mismo espacio y tiempo—, y otra, más contingente (dependiente de cada observador y su relación con la obra). Esta lucha entre la mirada institucional del poder y la marginal o individual caracteriza la autobiografía contemporánea.

La mirada autobiográfica

La autobiografía contemporánea depende directamente de la mirada hacia uno mismo, que ha ido cobrando protagonismo a medida que avanza la historia de los diferentes regímenes escópicos que estudian los modos de representación y posicionamiento del autor frente a su obra. El creciente ocular centrismo afecta a cualquier tipo de lenguaje que inevitable y progresivamente se vuelve más visual.

La mirada a uno mismo en el arte se modifica sustancialmente con la incorporación de la perspectiva al proceso pictórico. El perspectivismo crea una distancia entre la mirada y el lienzo por la cual la pintura pierde su capacidad de estimulación del deseo. Este voyerismo se fundamenta en una mirada cartesiana y descorporizada que cosifica el objeto de estudio. Ya en la obra autobiográfica de San Agustín se muestra una mirada masculina y científica que anula el deseo mediante la toma de apuntes del natural de modelos femeninas:

El momento de la proyección erótica en la visión -lo que San Agustín había condenado angustiosamente como el `deseo ocular´- se había perdido a medida que fueron olvidándose los cuerpos del pintor y del espectador en nombre de un ojo absoluto, supuestamente des-corporizado. [...] Además de des-erotizar el orden visual, este modelo había fomentado también lo que podría llamarse la des-narrativización o des-textualización (JAY, 2003, pp. 221-252).

El interés del arte por pintar la historia pretende ir más allá de los retratos de grandes personajes que, para Alberti, concentraban la narrativa histórica mediante obras más descriptivas. “Lo que Norman Bryson llama la disminución de la función discursiva de la pintura, su capacidad para contarle una historia a la masa iletrada, a favor de su función figurativa, significó la creciente autonomía de la imagen de cualquier propósito extrínseco, religioso o de otra índole” (Íbidem).

Las foto-autobiografías han evolucionado desde sus orígenes pictóricos hasta la actual era digital. José Luis Brea define la e-imagen como aquello que entendemos por visible, teniendo en cuenta los diferentes regímenes escópicos que se suceden históricamente. Su revista Estudios visuales es la referencia fundamental de la cultura visual en España, publicando artículos de Martin Jay, Mieke Bal, Aurora Fernández Polanco y Maquard Smith desde la Historia del Arte, los estudios de comunicación, los estudios de cine o la literatura comparada. La fidelidad a la vida del autor que tanto preocupa en las primeras autobiografías depende de la formación del sujeto como algo objetivo, verificable empíricamente o como algo subjetivo, construido por sí mismo, según distingue J. L. Brea. (2010, P. 24).

Hoy en día nos encontramos con una definición de verdad que depende de nuestros sentidos, fundamentalmente el visual, tal y como define la teoría del ocularcentrismo de Martin Jay. La lógica de la visión da por hecho que accedemos a la verdad a través de nuestros sentidos, especialmente el de la visión. Sin embargo, la imagen de uno mismo no reside en su apariencia superficial, sino que “se prefigura como acumulación translúcida de capas de memoria, palimpsesto sedimentado de impresiones llegadas desde el afuera, que paso a paso conforman la propia estructura en cueva del sujeto -como escenario aquietado al fondo del ojo, acaso trasunto de aquel juego de cruzamiento de conos escópicos” (Brea, 2010, p. 25). Al igual que el mito de la cueva de Platón, la visión hacia uno mismo es parcial, por lo que su autobiografía es producto de un marco foto-textual predefinido. En cualquier caso, la fotografía del yo construye su narrativa por acumulación de elementos superpuestos, en lugar de consecutivos como suele suceder en la escritura.

Conclusiones

Debido a estos factores teóricos, técnicos o artísticos, la fotografía autobiográfica se define como una forma de mirada que el creador utiliza deliberadamente para activar esa conexión íntima con el espectador, quien decide implicarse para valorar el carácter autobiográfico, es decir, activar el espacio confesional y aceptar el diálogo autobiográfico. Prácticamente todas las teorías literarias entienden la autobiografía como una figura de lectura, no un género autobiográfico ni una corriente artística o literaria. La autobiografía es una forma de mirada porque se entiende como una forma de observar el mundo, que ha ido evolucionando en función de los regímenes escópicos, la incorporación de la imagen reproducible y, por último, de su naturaleza y medio digital.

La historia de la mirada fotográfica se remonta a la invención de la cámara oscura y de la perspectiva como estrategias del lenguaje fotográfico para constituir un relato visual. La cámara oscura que precede al invento de la fotografía da lugar a una nueva forma de mirar el mundo y establece un nuevo paradigma en las bellas artes y también las letras. El ocular centrismo y egocentrismo ambos propios del Renacimiento evolucionan hacia un trabajo por superposición de capas en el Barroco, dejando entrever el proceso y acercándose más a los estatutos de la imagen digital que conocemos hoy en día. Los diferentes sistemas de representación han condicionado el relato autobiográfico tanto fotográfico como literario. La relación entre la observación y la lectura, entre la descripción y la narración o entre la máquina y el ojo humano determinan el lenguaje autobiográfico.

A través del estudio de los regímenes escópicos, se define la mirada fotográfica contemporánea y concretamente la autobiografía en la fotografía como una forma de mirada al pasado que pretende recuperar aquellos relatos minoritarios que fueron invisibilizados a lo largo de la historia, desde el paradigma contemporáneo que permita integrarlos y actualizar el gran relato. La fotografía abandona sus orígenes documentales adaptándolos a favor de una lectura más libre, de la interpretación de esa historia por parte del observador. La fotografía hoy en día no se concibe de forma estática porque se encuentra inevitablemente en constante movimiento dentro de la polifonía de imágenes que dialogan en cualquier obra de arte y en cualquier espectador. La fotografía ha devenido imagen-flujo imbricándose en un mapa de referencias de forma que funciona como un texto, inevitablemente interconectadas. Tanto en los ejemplos como en la teoría de descrita anteriormente se demuestra que no sólo la autobiografía carece de estructuras genéricas, sino que se caracteriza por interconectarlas, por fusionar disciplinas, autores y

formatos. Su singularidad y su pacto la definen en lugar de su normatividad. Carece de estructura más allá de su definición literal “Vida de una persona escrita por ella misma” entendiéndolo como escritura también la escritura con luz, la fotografía y creando inevitablemente un estilo que, aunque parte del autor, no es egocéntrico, pero cobra sentido en su puesta en movimiento, en red y culmina su significado en el otro, — el usuario—, quien marca la diferencia con cualquier escritura confesional aficionada.

El cuestionamiento de la propia mirada dentro del arte contemporáneo es común al de la literatura, debido a la crisis tanto del autor como de ambos medios que les han permitido liberarse de sus estructuras primigenias. La fotografía como escritura con luz puede ser partícipe de cualquiera de las pocas características que definen las escrituras del yo. El estudio de la fotografía desde las interacciones foto-literarias encabezadas abre una vía de relación entre disciplinas aparentemente distantes como la fotografía y la literatura que hace posible la existencia de la fotografía autobiográfica. La autobiografía fotográfica y literaria tiene un especial auge en la actualidad debido a su capacidad para restaurar la memoria y para reformular los avances en nuestra forma de vida hoy en día y concretamente en la comunicación y cultura contemporánea.

Referencias Bibliográficas

- Alpers, S. (1987). *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII*. Blume.
- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-imagen*. Akal.
- Bryant, M. (1996). *Photo-textualities: reading photographs and literature*, Newark, Univ. of Delaware Press,
- Bright, S. (2010). *Autofocus*. Monacelli Press.
- Deleuze, G. Guattari, Félix. (1977). *Rizoma*. Pre-textos.
- Diego, E. de, (2011). *No soy yo: autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Siruela,
- Galassi, P. (1982). *Before photography: painting and the invention of photography*, Museum of Modern Art.
- Hughes, A. Noble, Andrea. (2003). *Intersections of photography and narrative*. University of New Mexico Press.
- Jay, M. (2003). *Regímenes escópicos de la modernidad, Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, México DF. Paidós.
- Kofman, S. (1975). *Cámara oscura de la ideología*. Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1975.
- Rabb, J. M. (1995). *Literature and Photography: Interactions 1840-1990: A Critical Anthology*, University of New Mexico Press.

BIO



Ana J. Revuelta es profesora Ayudante Doctora y Coordinadora del Grado en Diseño de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Se especializa en fotografía contemporánea desde diversos ámbitos: creación artística, investigación, y gestión cultural. Ha sido coordinadora editorial de la revista [EXIT Image and Culture](#) (2015-2017, editora de la revista de moda [CSDDMMagg](#) y comisaria de la exposición *Arte Abierto* y coordinadora de obra contemporánea para la exposición [Herbarios Imaginados](#) en 2020. www.anajrevuelta.com