

Fantasmas que no hacen temblar. La fotografía de espectros como influjo creativo

Ghosts that don't give you the shivers. Photography of spectres as a creative influence

AUTOR:

Roger Ferrer Ventosa
Universitat de Girona
ORCID: 0000-0003-2568-1271

RESUMEN

La denominada fotografía de fantasmas, en la que supuestamente queda fijado en el negativo o en la placa la aparición de un ser que proviene de otro mundo, otra dimensión, del reino de los muertos u otras variantes similares, constituye uno de los subgéneros de mayor éxito de público y de tradición más longeva en el medio fotográfico. Se encuentra prácticamente en el punto cero de su creación y se extiende hasta el presente. Al mismo tiempo, y pese a causar tan perdurable atracción, apenas ha merecido el estudio académico, quizá por un prejuicio respecto a su valor, teniendo en cuenta su origen en las creencias mágicas populares. Sin embargo, resulta un ejemplo paradigmático de la idiosincrasia de la propia fotografía, considerada a menudo como huella de un suceso y, en consecuencia, imagen fantasmática; igualmente, el subgénero espectral ha servido para investigar la ontología del medio fotográfico o para llevarlo a su límite, con desmaterializaciones de los objetos pre-

ABSTRACT

So-called ghost photography, in which the appearance of a being from a different world or dimension (from the realm of the dead or other variations) is supposedly captured in the negative or on the plate, is one of the most successful subgenres and has one of the longest traditions in photography. We can trace it back to almost the birth of the medium and it has survived until the present day. However, despite its enduring appeal, it has not been the object of much academic study, perhaps due to prejudice related to its origins in popular beliefs related to magic. Nonetheless, it is a paradigmatic example of the idiosyncrasy of photography itself, often regarded as a trace and, consequently, as a ghost image. On the other hand, the spectral subgenre has been instrumental in investigating the ontology of photography and stretching it to its limits, with dematerializations of the objects presented. In this article I will defend how this visual motif, related to spectres in some of its variations, ended up

sentados. Además, en el artículo se defiende que ese motivo visual, relacionado con los espectros en algunas de sus variantes, acabó trasladándose al ámbito artístico. Las fotografías trucadas con material ectoplasmático fecundaron a muchos artistas, en especial a los pertenecientes a las vanguardias, como al surrealismo, que programáticamente ya se manifestaba interesado por lo sobrenatural, así como a artistas posteriores inspirados por la corriente.

moving into the artistic domain. Photography manipulated with ectoplasmic material has seduced many artists, especially those belonging to avant-garde movements such as surrealism, which was already by its very nature interested in the supernatural, as well as later artists who were also inspired by this artistic movement.

Palabras clave: fotografía; fantasmas; motivo visual; Vanguardia; desmaterialización

Keywords: photography; ghost; visual motive; Avant-garde; dematerialization

EL FANTASMA COMO MOTIVO IDIOSINCRÁSICO DE LA FOTOGRAFÍA

“Hemos visto a fantasmas y no hemos temblado”,
D.P. columnista de *Once a week*
(Sontag, 2011: 179).

Una de las secuencias de *Sacrificio* (*Offret*, Andrei Tarkovski) retrata una conversación entre un cartero de pensamiento hermético y los familiares del neurótico protagonista Alexander: la esposa y su hijo doctor. El cartero les confiesa que le gusta recopilar historias marcadas por lo extraño, como una que les cuenta, en la que una madre y su hijo van a un fotógrafo ya que el hijo debe partir al frente, del que desafortunadamente no retornará, ya que muere durante uno de los combates. Años después, la madre va a hacerse unas fotos. En ellas aparece su hijo fallecido en forma espectral (enlace aquí)¹. Esta historia sirve como ejemplo de todo un subgénero muy importante en la historia de la fotografía pero al que no se le ha prestado la debida atención.

La tesis del presente artículo es que existe un hilo de continuidad entre, por un lado, las sombras apenas atrapadas por la placa de Daguerre, por otro lado, los ectoplasmas comerciales de Mumler —entre tantos otros fotógrafos de fantasmas—, las fotografías de médiums y otras obras de un registro desdeñado, y finalmente, los hallazgos dadaístas o surrealistas y el trabajo creativo de fotógrafos posteriores del prestigio de Laughlin o Michals que remiten a esas soluciones formales. Desde un punto de vista de fenomenología del arte, al menos existen analogías y semejanzas.

En el estudio nos ceñiremos al medio fotográfico en varios de sus registros, desde la exploración vanguardista, la fotografía comercial o el documento. La existencia de una herencia

formal entre lo popular y lo vanguardista de un mismo motivo avala la referida tesis principal: por diversas razones pueden hallarse obras con motivos equivalentes tanto en el subgénero comercial y popular de la fotografía de fantasmas (enlace aquí)² como en un registro de exploración vanguardista.

Los espectros fotográficos pueden serlo en sentido amplio, involuntario y secundario: algunos fantasmas retratados parten de un accidente técnico, otros se generan por el truco o la estafa, unos terceros deseamos que sean reales, pero todos ellos, más el resto de la producción fotográfica entera, no dejan de ser sombras de un instante fijadas sobre el papel, como mariposas clavadas por un alfiler en el álbum de un entomólogo. Captar el instante será atrapar y fijar la presencia, según apunta Krauss (Krauss, 2002: 118-119), quien en ello sigue la teoría de la fotografía como huella.

Pero también lo son en sentido fuerte según nuestra hipótesis: la estética de la fotografía de fantasmas influyó en las creaciones surrealistas y dadaístas, así como en muchos de los fotógrafos posteriores con más talento. Compartir invenciones formales une a muy variados registros de lo fotográfico.

Y si algo demuestra la pervivencia de dicho motivo —y casi diríamos de la ontología del medio— durante más de ciento cincuenta años y circunstancias e intereses divergentes es que el motivo apela a algo profundamente humano, pese a la impugnación racionalista escéptica. En ese sentido, el motivo formaría parte de la teoría de las *Pathosformeln* referidas por Aby Warburg.

En la concepción warburgiana se produce la supervivencia de ciertas imágenes-tipo —la paradigmática sería la ninfa con un drapeado del vestido—, en las que se concentra una intensidad emocional (Checa, 2010: 145-148), imágenes que constituyen heridas abiertas en el imaginario colectivo que retornan una y otra vez, dispuestas a ejercer su poder de seducción sobre las sucesivas generaciones³; en esa forma de entender ya no el arte sino el imaginario y su despliegue visual, se detecta un fuerte componente obsesivo, que explica tanto el encanto que suscitan ciertas imágenes como su capacidad para afectar a las personas.

Warburg estimaba que esas formas de lo pasional se prolongan en el tiempo, revisadas a su manera por las sucesivas generaciones, y reveladoras de la atmósfera psíquica del artífice y de la época. Como teoría, las *Pathosformeln* warburgianas se contraponían a los presupuestos positivistas. Según dijo Ernst Cassirer en su elogio funerario de Aby Warburg: “Allá donde otros habían visto formas delimitadas, formas que descansaban en sí mismas, él veía fuerzas en movimiento, veía lo que llamaba las grandes ‘formas del pathos’” (Recogido en Didi-Huberman 2009: 180).

La representación de estas figuras primordiales que revelan mundos invisibles actúa simultáneamente bajo dos tensiones, las del surgimiento, definida por Didi-Huberman como “aparición de un rasgo inesperado, impensable, en la trama de lo representado”, y la del disimulo, según el francés, interpretando a Warburg, “desaparición del mundo donde ese mismo rasgo sería pensable” (Didi-Huberman, 2005: 41).

Otro polo de tensión existente en el sistema de Warburg se establece entre la supervivencia de ciertas imágenes y su metamorfosis; tan sintomáticas resultan la repetición de modelos visuales siglo tras siglo, la continuidad o restauración del motivo, como mostrar las maneras de cambiar en el tiempo; un buen análisis ha de remarcar las diferencias en cada repetición. Ese juego de polaridades puede aplicarse de manera pertinente a la fotografía de formas fantasmáticas; aparece además desde los orígenes del medio. Igual que en el ejemplo de la ninfa propuesto por Warburg para mostrar la supervivencia de ciertos modelos de imágenes, también el fantasma fotográfico puede servir como quintaesencia de la imagen de su medio artístico y documental, expresión simultánea y no sintetizada de surgimiento y disimulo, presencia y ausencia revelada y fijada por la luz; si vamos a la etimología, fantasma es directamente imagen en griego (*phantasma*), refiriéndose especialmente a las imágenes mentales, y comparte raíz con *phantasia* en la luz, *phôs*⁴.

La fotografía como medio representa en sí misma potencias contradictorias, expresiones polarizadas, la luz y la oscuridad, el cuerpo y su desaparición, el tiempo tan transitorio como eterno, el modelo y la sombra... antagonismos bipolares que comparten desgarradoramente un espacio y cuyo enigma, su aire misterioso, es también su manifestación de belleza.

Lo que se inició por accidente y por carencias técnicas en realidad puede concebirse como el emblema máximo de un subgénero que primero fue comercial, luego artístico. El accidente se adecuó perfectamente al medio, provocó una imagen consustancial de la condición fotográfica, que habla de su condición ontológica. La presencia y la ausencia se convierten en plano fotográfico en esos retratos en que se exhiben juntos el vivo y el muerto, una tensión entre mostrar y ocultar que rizando el rizo, puede llegar a hacer invisible lo visible, fórmula opuesta a la habitual —el hacer visible lo invisible de Paul Klee—, con el aparente espectro ocultando al vivo.

Si Chantal Maillard expone que la propiedad metafísica del arte consiste en revelar presencias (Maillard, 1992: 139), la fotografía incorpora un nuevo nivel de complejidad al hacer simultáneamente ello y su opuesto en tales fotografías de fantasmas que llegan a ocultar a quien aún está vivo (enlace aquí)⁵, dicho en términos irónicos.

No sólo de la naturaleza de lo material: además toda fotografía deviene representación congelada, fantasma en ella misma, instantánea de un tiempo pasado transportado al rectángulo del papel, por tanto fantasma por constitución, una de aquellas apariciones no como la canterburiana de Oscar Wilde, vivaz, cambiante, ingeniosa, que interactúa con los vivos, sino de aquel otro tipo, que repite siempre la misma acción, como se dice de esos reyes decapitados que se hacen presentes el día en que se conmemora su fatal desenlace para advertir a sus sucesores, y esfumarse una vez visto. La fotografía fantasmática, huella o calco de lo real (Krauss, 2002: 120).

Pero, ¿de qué advierte la súbita aparición del rey muerto? Las formas espectrales hablan silenciosa pero elocuentemente de lo esencial de la existencia en la dimensión material: el cuerpo, el tiempo, su efecto en la carne, el indicio enigmático de un misterio. El tiempo se escurrió entre los dedos del rey sin que este pudiera hacer otra cosa que posar.

LA ERA DE LOS VIVOS FANTASMALES

El primer vínculo entre el medio fotográfico y lo ectoplasmático relevante para este estudio se halla en el momento cosmogónico del medio: las célebres vistas disparadas por Daguerre del Boulevard du Temple, en París, en concreto aquélla en la que aparecen dos sombras originariamente un limpiabotas y su cliente (enlace aquí)⁶. Las sombras ponen en tela de juicio la condición ontológica de huella de lo fotografiado; la pregunta de Ferragut sobre la fotografía es todavía más adecuada en ellas: ¿cualquier fotografía debe insistir en mostrar, en la aparición, en convertir en visible? (Ferragut [D], 2015).

El primer estadio, pues, está marcada por las limitaciones técnicas. La exigencia de permanecer varios minutos ante el objetivo convirtió a los modelos animados en poco menos que manchas con figura humana, si había suerte y paciencia; cuando no, el ser humano pasaba a desaparecer. Una imagen inaugural como esa ya incluía el nacimiento del motivo fantasmático, aunque por razones técnicas, por lo que la relación se mantenía en la forma, no en el contenido.

Esos daguerrotipos iniciales que crean fantasmas de los vivos son asimismo los fósiles de la historia de la fotografía, que sobrevivirán en la fuerza del motivo recurrente, estratos visuales como renos en el arte pleistocénico cavernario. Como estos, los retratos de los tiempos de los orígenes ya contienen un fuerte componente de vista al Otro Mundo⁷.

En ellos se manifiesta la condición de evanescencia de lo orgánico, movable, y de preeminencia de lo pétreo. El medio constituye un eco visual de lo que ha sido, de lo que pasó ante la lente y quedó como una especie de sombra iluminada sobre el soporte, con el añadido de que cuanto más antigua es la fotografía, más posibilidades existen de que lo contemplado sea lo poco que queda del modelo físico original, un mundo que se ha desvanecido, del que tan solo quedan tales recuerdos en ese soporte. Por tanto, una materia espectral en cierta medida.

Los primeros retratos se produjeron entre grandes penurias para los modelos; resultaba todavía más complicado que las vistas de Daguerre, puesto que al equiparable tiempo de exposición de ocho minutos había que añadir la necesidad de atraer la luz del sol que cegaba a los pobres que posaban. Pese a los intentos por evitarlo, muchos de aquellos daguerrotipos muestran personas según un código visual que acentúa su aire misterioso, como si fueran aparecidos, por ejemplo en el *Autorretrato de Robert Cornelius* del año 1839, casi como si Cornelius emergiera del Más Allá, con un fondo ultramundano (enlace aquí)⁸.

Robert Cornelius fue uno de los talentos fundadores de la técnica fotográfica. La ontología de la imagen registrada lleva a Cornelius, si no a la eternidad absoluta, sí a potencialmente estar capacitado para reproducir su imagen. En la foto, la figura de Cornelius se difumina, los bordes se desdibujan, como si la niebla se apoderara del medio; ello se debe no a una metafísica de los espectros sino al ya mencionado tiempo de exposición que requerían. Así, una razón tan prosaica o de tipo técnico tenía como consecuencia la creación de una imagen misteriosa, un enigma que confluye en una estética de resonancias metafísicas, que entronca por ejemplo con los retratos de El Fayum, en el Egipto alejandrino. La metafísica involuntaria.

IRRUMPEN LOS FANTASMAS

Con todo, la fotografía fantasmal propiamente dicha empezó unos cuantos años más adelante y sin excusas en el azar o las limitaciones del medio. Al contrario, los profesionales que se dedicaron —así como los aficionados— aprovecharon muy bien los diversos trucos ofrecidos por la nueva técnica y se los enseñaron a otros profesionales más racionalistas pero menos inventivos.

La carencia técnica subsanada con mejores máquinas dio paso a otro uso del medio que pretendía captar una realidad oculta, en teoría retratando a entidades de otro mundo atrapadas por el objetivo o fijadas en la placa. “*Selon un processus fréquent dans l’histoire de la photographie, l’accident engendra une application*” (Chéroux, 2004: 46). Y no sólo en el medio: los accidentes respecto a lo proyectado son uno de los grandes motores creativos de la humanidad. Las nuevas prácticas estaban relacionadas con los fenómenos pujantes por entonces del espiritismo, la teosofía y otros grupos esotéricos.

Incluso los dos ámbitos del espiritismo y de la fotografía tienen un punto en común en lo anecdótico, ya que Rochester, ciudad cuna del espiritismo, fue el lugar donde se creó la empresa Kodak. La Edad de Oro de la fotografía de espíritus se extendió del 1870 al 1930. Sus apogeos coinciden y no por casualidad con algunas de las guerras de finales del siglo XIX y principios del XX (Darley, 2012: online): de la de Secesión norteamericana, importantísima para la primera floración del subgénero en los Estados Unidos, a la Primera Guerra Mundial, en que los fallecimientos de tantos obligaron a mucha gente a plantearse cuestiones metafísicas y a anhelar un contacto con sus seres queridos, caídos en combate sin ningún tipo de despedida.

El paso previo al objeto de interés de este estudio fue el retrato mortuorio y algunas prácticas derivadas. De hecho, ciertos fotógrafos comerciales ya habían apuntado hacia las posibilidades de la fotografía de espectros, reuniendo en la placa o el negativo a los vivos con una superposición del finado a la manera de un aparecido (Harvey, 2010: 71).

Ese tipo de montajes intentaban servir tanto para recordar al muerto como para fortalecer las creencias en la pervivencia del ser en el Más Allá. A diferencia del género del retrato mortuorio, estas eran, según matiza Harvey, “pruebas no tanto de que los muertos habían existido como de que seguían existiendo; y recordatorios para los vivos no de su mortalidad (como ocurría en la tradición de la *vanitas* o del *memento mori*), sino de su inmortalidad” (Harvey, 2010: 68).

Mediante técnicas como el positivado combinado o doble, el negativo compuesto o el retrato compuesto obtenido mediante exposiciones múltiples, una gran variedad de posibilidades de crear artificios existían en el plano fotográfico. A partir de estas técnicas surgió en buena medida todo el subgénero riquísimo de la fotografía de espectros, de gran variedad interna. Se considera como el pionero más importante al profesional William Mumler, de los primeros en especializarse en este género, ganar dinero (Darley, 2012), y que podría ser el primero en desarrollar un modelo visual que partía de los retratos de vivos. Una de sus obras más célebres consiste en un retrato de la esposa de Abraham Lincoln junto a su esposo ya finado y en cuerpo traslúcido (enlace aquí)⁹.

La práctica constituyó un negocio muy lucrativo para muchos de estos fotógrafos comerciales, e incluso se crearon diversos estilos de retratos de espectros. A veces se los presenta como aparecidos translúcidos —que son los que más nos interesan para nuestro estudio—, en otras ocasiones como formas antropomórficas de luz, o en un tercer tipo como vaga forma de vapor ectoplasmático, como en una foto del especialista en este tipo de material, W. Hope, que retrataba a la señora Longcake y al espíritu de su cuñada (enlace aquí)¹⁰.

El fenómeno funcionó a la inversa de lo que acontece normalmente: comenzó como una práctica efectuada por fotógrafos comerciales pero su interés se decantó progresivamente hacia lo experimental, incluso hasta influir en creadores artísticos de vanguardia, como quedará apuntado en los siguientes apartados.

DE CÓMO UN SUBGÉNERO MENOSPRECIADO PASÓ A FORMAR PARTE DEL MÁS VALORADO ARTE

Del ámbito de las llamadas ciencias ocultas el motivo visual pasó a la esfera artística. Sus motivos visuales —no así los conceptuales— fueron tomados por dadaísmo o surrealismo, algunos de sus hallazgos visuales deudores de ese origen popular.

Aunque es cierto que las vanguardias adaptaron los resultados de la investigación espiritista en su faceta formal, no es menos cierto que varios de los surrealistas y de los dadaístas tenían interés en el ocultismo y que investigaron en la alquimia o en la astrología¹¹, lo que se reflejó en su idea del arte; varios de aquellos artistas estaban interesados en lo paranormal, por lo que se puede conjeturar que existió un conocimiento del subgénero de los espectros; muchos otros, tomaron las formas aunque omitiendo en parte el contenido esotérico.

En los textos programáticos surrealistas se apunta sobre esa intersección de deseo, lenguaje e imaginación que metamorfosea la realidad. André Breton, gran admirador de la tradición hermética, cabalística y del supremo valor de lo maravilloso¹², dedica algunos de los primeros párrafos del *Primer manifiesto surrealista* a reflexionar sobre la elogiada imaginación (Breton, 2002: 16-17).

En cuanto al *Segundo manifiesto surrealista*, Breton propone analogías entre la Piedra filosofal y la imaginación; la facultad permite una liberación poética de lo que la razón constriñe; tanto alquimistas como surrealistas cabalgan a lomos de la imaginación, en una liberación de la mente condicionada por siglos de domesticación racionalista (Breton, 2002: 150-153; Lepetit, 2014: 221-222).

Tessel Bauduin, que ha investigado el influjo del esoterismo en el surrealismo en general, pero sobre todo en Breton y su grupo, explica que dicho interés puede rastrearse hasta los orígenes de la corriente, con las sesiones de escritura automática y de sonambulismo-espiritismo, que dieron comienzo en una fecha tan inicial como el 25 de septiembre del 22. Pero dicho interés de Breton se circunscribió únicamente a algunos de los aspectos del esoterismo y casi siempre se basó en fuentes secundarias (Bauduin, 2014: 35 y 155-156).

Entre las ideas básicas para definir el surrealismo formuladas por Choucha, se encuentran muchas compartidas por lo esotérico: entender el universo como una sustancia viva y unitaria, la mente y materia como dos modalidades de ese uno, el universo como una serie de oposiciones relacionadas entre ellas, las correspondencias entre el cosmos y cada ser humano, la autorrealización a través de poderes ocultos (intuición, escritura automática, sueños... o la imaginación como fuerza primordial (Choucha, 1991, 2015: 11-12).

El efecto de la fotografía de fantasmas o de lo sobrenatural en términos generales resulta bastante patente en las vanguardias de entreguerras. En las obras dadaístas o surrealistas se detecta una huella de la fragmentación o la unión de diversos fragmentos de fotografías en una, la idea del collage, los fotomontajes, la sobreexposición, los efectos similares a la solarización, la superposición de elementos externos y especialmente de rostros, el estudio de cuerpos que se desvanecen en la luz o la creación de atmósferas misteriosas: varias pasarelas enlazan las soluciones formales de espiritistas fotográficos y dadaístas o surrealistas, las suficientes como para pensar en un influjo, por involuntario que fuera, de esa forma tan popular en su momento.

De esta manera, algunos de los hallazgos artísticos de la fotografía dadaísta y surrealista, con su imaginativa utilización de los recursos, empleados sin cortapisas, ya se encuentran de manera literal o aproximada en esa menospreciada hermanastra (enlace Hannah Höch aquí)¹³. En algunas de las obras surrealistas los referidos efectos técnicos subvierten la percepción de la realidad cotidiana, la imaginación ataca la idea de un realismo plano, ingenuo.

Ambos espacios compartieron un marco conceptual con puntos de conexión. Tanto el género sobrenatural como el artístico pueden acomodarse al apunte de Moholy-Nagy: “Lo que resulta peculiar es el hecho de que la fotografía, que originalmente fue creada para el registro exacto de la realidad inmediata, pueda convertirse en instrumento de lo fantástico, de lo onírico, de lo suprarreal y de lo imaginario” (Moholy-Nagy, 2005: 222-223). El gusto hacia lo fantasmático de la corriente fue apuntado, entre otros, por Rosalind Krauss: la rayografía era un método especialmente querido por sus artistas ya que permitía crear fantasmas de objetos o también objetos de sueños (Krauss, 2002: 115).

Tradicionalmente en la Academia se sitúa el inicio de esos recursos en Dada: “El comienzo del fotomontaje como medio de expresión artística hay que situarlo en el grupo Dada de pintores modernos” (Newhall, 1983: 210), lo cual no es incorrecto, claro, debido a la especificación de que ese uso se llevó al reino artístico; sin embargo, en la fotografía de espíritus ya venía dándose con varias décadas de antelación, pese a les impulsara un objetivo muy diferente. Obviamente ello no implica afirmar que existe el mismo valor estético ni complejidad conceptual en unas que en otras, sino que uno de los elementos visuales previos que establecieron el marco de la vanguardia ya lo había anticipado dicho género, y que probablemente ese género popular influyó.

Por prejuicios de herencia positivista, en los manuales del medio se enfatiza la importancia de las fotografías científicas para facilitar nuevas formas de contemplar la realidad (por ejemplo, en Newhall, 1983: 119-126), lo cual marcó a la esfera creativa de las vanguardias, pero a menudo se silencia el de este otro ámbito, tanto o más influyente en grupos estéticos no

precisamente defensores del racionalismo o de la sensatez en el sentido burgués. Por poner un ejemplo, Newhall ni siquiera lo menciona en su *Historia de la fotografía*. Pero en esa subordinación del arte a una manera de entender la ciencia se pretende que el medio goce de una *respetabilidad*, un *rigor*, como si al arte le hiciera falta, aún menos al de las vanguardias.

Man Ray, el gran fotógrafo del surrealismo también adaptó el motivo visual y muchos de los recursos de la fotografía de espíritus, aunque con un cambio notorio de significado. *Demain* (enlace aquí)¹⁴ forma parte de las obras con contenido erótico del fotógrafo estadounidense, uno de sus temas predilectos; su modelo habitual y pareja, Kiki, posó desnuda en un plano entero, ofrecida a la mirada del espectador y su pulsión escópica, complaciente, los brazos alzados y entrelazados, en una postura con alusiones sádicas muy del gusto de Man Ray.

Con todo, la idea principal que radica en esta serie fotográfica no es tanto el erotismo del cuerpo femenino a disposición del espectador voyeur como la progresiva desmaterialización del cuerpo retratado, en un proceso que va de la carnalidad explícita hacia las formas vagas que comporta una esencialización de la figura, la imagen progresivamente borrosa para dotarla de una abstracción que se plasma en un gesto de sencillez extrema, la línea vertical marcada en el eje del plano, el cuerpo hecho línea geométrica con dos puntos focales negros: el rostro y el sexo.

El marcadísimo claroscuro de la primera fotografía, en que el primer plano de lo corporal y el fondo quedan bien delimitados, ven sus líneas de contorno difuminadas en la cuarta instantánea de la serie, con los rasgos que se borran y la sustancia llevada a sus ejes fundamentales, la vertical de las piernas y el tronco, el entrecruzamiento de los brazos alzados y los dos puntos que sirven de foco del resto. El cuerpo se torna espectro.

Uno de los compañeros y herederos de la investigación formal de Man Ray o de Moholy-Nagy, Floris Neusüss, siguió experimentando con la estética de las sombras y las transparencias que remite a los seres etéricos, tanto en su trabajo más famoso, el libro *Fotogramme*, fotogramas que seguían la tradición de los fotógrafos surrealistas citados, o en otras imágenes, como *Stuhlpaar* (enlace aquí)¹⁵.

EL TRIUNFO DE LOS ESPECTROS

Entre los artistas que continuaron el legado surrealista dentro de la fotografía artística el modelo visual de la fotografía de fantasmas gozó de una prolongada fama. Fueron muchos los que retrataron cuerpos humanos entre ruinas, en una atmósfera cargada de señales, la carnalidad a medias evaporada; los fotógrafos artísticos de influjo surrealista aprovecharon recursos ya citados o las nuevas posibilidades de una técnica en progreso constante hasta llegar al universo fluido de lo digital.

Uno de los primeros en reiterar el motivo fue Clarence John Laughlin. Desde muy joven estuvo muy marcado por la conciencia de la finitud de los cuerpos, el efecto del paso del tiempo en la dimensión física, puesto que su padre murió cuando él tenía trece años, lo que le obligó a dejar los estudios y ponerse a trabajar para mantener a la familia. Su formación fue autodidacta.

El fotógrafo de Louisiana pretendía operar dentro de la categoría de lo misterioso mediante un trabajo de composición que exigía gran reflexión previa, buscando estrategias que hicieran visibles niveles etéreos de realidad sugeridos por la creación de atmósferas o por alusiones simbólicas, en un estilo deudor de toda la corriente que eclosiona con el Romanticismo, pasa por el Simbolismo, sigue por el Decadentismo, prosigue por el Surrealismo.

Además, Laughlin fue uno de los estadounidenses que conectó al Surrealismo con la contracultura de los sesenta; formuló críticas a la alienación a la que somete el mundo moderno a la humanidad y promovió una reintegración de los diversos niveles de existencia, sanar la herida original provocada por el maquinismo, el trabajo esclavizador o un sistema opresivo. El fotógrafo actuaba desde una esfera íntima, con un tipo de obras que apelan más a lo subjetivo que al registro documentalista.

Las series presentan en su mayoría un fuerte contenido conceptual, densas de referencias y con ecos de otras fotografías del grupo, en lo que terminan resultando poemas visuales (Lawrence, 1990: 30-31), como en “The Search of identity #2” (enlace aquí)¹⁶, perteneciente a *Poems of the Interior World*. Cada elemento registrado por la cámara remite a una idea que conforma una obra de compleja lectura si se atiende a la intención autoral.

De fuerte contenido teórico y simbólico, la imagen basa su fuerza en la puesta en escena de unos símbolos muy meditados por el autor. De pose rígida y claramente estática en la composición, la figura central se concentra en su verticalidad, con un eje vertical enfatizado por las dos estatuas sobre pedestales que la flanquean, los brazos pegados al cuerpo; tanto estatismo resulta el apropiado para el camposanto en que se escenifica la imagen.

Las líneas de la imagen convergen hacia un punto de fuga ideal y todo en ella se sustenta en un equilibrio de la composición, jugando con las simetrías. El único elemento de discordancia respecto al estatismo clasicista de un espacio urbanizado y muy geometrizado lo constituye el árbol, en cuyo follaje se produce un juego de la luz, y que simboliza los revoltijos de energía en el tiempo dentro de los cuales cada persona ha de buscar su ser real, según el propio autor (Laughlin, 1990: 161).

Además del contenido simbólico la imagen de Laughlin remite a la fotografía de médiums en que una sustancia ectoplasmática envuelve a la persona colocada en trance; la sustancia constituye una materia no física proveniente en teoría del Otro Mundo, y que en muchas de las fotografías que documentan el espiritismo de las primeras décadas del siglo xx adoptan la forma de una especie de tela o velo (enlace aquí)¹⁷. Esa especie de tela alude asimismo a los sudarios tan vinculados al ámbito de lo mortuario.

Otro de los temas favoritos de Laughlin fue el retrato de las arquitecturas, con especial atención a las ruinas de los edificios del siglo xix y a cementerios, captados a medias entre ánimo poético y documentalista. Como buen heredero del Romanticismo, las ruinas emblemizan un estado de ánimo y una reflexión sobre la existencia y lo temporal vinculada a lo fantasmático. No por nada su libro más famoso estaba ocupado por esas construcciones y se titulaba *Ghosts Along the Mississippi*.

En la fotografía que abría el proyecto y lo emblemizaba, “Elegy for Moss Land” (enlace

aquí)¹⁸, además del regusto romántico ponía de manifiesto su querencia por las vanguardias, con tres superposiciones, dos de una plantación, en su posición e invertida, más otra imagen superpuesta de un paisaje con cipreses (Barrett, 1990: 41).

Las tres forman una única imagen, técnicamente deudora del surrealismo en su búsqueda del punto de vista original o la geometrización de lo existente incluso cuando recoge elementos de la naturaleza. La figura espectral que se retrata pretende remitir a esas personas atrapadas mentalmente por la fascinación hacia el pasado, al menos según su autor (Laughlin, 1990: 163). Formalmente, de nuevo se asoma a la imagen una figura fantasmal.

La valoración de la estética de Laughlin fue ambivalente, juzgado desde las nuevas corrientes estéticas; se le apreciaba su poder de sugestión como pocos, con la creación de imágenes que gozaban de una atmósfera misteriosa, pero también desde las teorías estéticas del arte contemporáneo fue criticado por su exceso compositivo con el consiguiente efecto de artificio: la vida no pasaba ante la cámara.

Eva Rubinstein brilla como una de las fotógrafas más talentosas de la siguiente generación; en varias de sus instantáneas evocó el subgénero fantasmal. En alguno de sus trabajos operó con unos efectos o atmósferas que generan extrañeza con la que subvertir la idea de lo familiar. Lo cotidiano pasa a ser enigmático, rasgo idiosincrásico del estilo de las vanguardias que Rubinstein utilizó en los años sesenta.

Los lugares cotidianos, casi no lugares, se llenan de una atmósfera ominosa, la normalidad del espacio habitual transformada en algo amenazante. En *La escalera del tribunal* incluso se dibuja una borrosa figura en el tramo superior, como un “extra” ultramundano de la fotografía de espectros o como uno de esos humanos convertidos en manchas de luz por su movimiento corporal en la fotografía de los orígenes. ¿Hacia dónde se dirige la sombra?

Por su parte, el *Autorretrato detrás de una silla blanca* remite todavía más al motivo estudiado (enlace aquí)¹⁹. El juego con la luz difumina la carnalidad de Rubinstein, quien pasa a ser poco más que un aparecido traslúcido que se agazapa en la esquina de la habitación. Otra estrategia usada por Rubinstein consiste en elegir un objetivo de cámara que exagera la perspectiva. Curiosamente, esa foto no fue revelada por la autora, quien la había descartado, sino por una alumna (Giannini, 1990: 60).

Los grandes nombres de la historia del medio fotográfico desde los años cincuenta sigue resaltando todavía la huella espectral, como Duane Michals²⁰, quien en cierta medida seguía la tradición culta y preñada de referencias de Laughlin. Como este, de quien en cierta medida continuó el interés por las cuestiones espirituales, disponía los objetos retratados con fines simbólicos, en ocasiones elementos visibles de algo invisible, en otras convertidos en referencias cultas a artistas como Blake, Balthus o Magritte, a quien retrató en diversas ocasiones, una de ellas remitiendo a lo fantasmático.

El motivo fantasmal constituye uno de los puntos cardinales de la estética de Michals, uno de los fotógrafos con una sensibilidad más cercana a las cuestiones metafísicas, como en un motivo ya aparecido en diversas ocasiones, la persona en la silla, en “Man as Spirit”,

de la serie *The True identity of man* (enlace aquí)²¹. Sobre esa querencia por la reflexión metafísica apunta Joppien: “De entre las diferentes categorías de secuencias de Michals, son mayoría las dedicadas a los fenómenos sobrenaturales y las de contenido mitológico y bíblico” (Joppien, 1993: 17).

En su producción se multiplican las instantáneas que podríamos utilizar como ejemplos, con variantes en que se desmaterializan los cuerpos, se transforman en luz, se desvanecen, se convierten en éter... en fotos únicas o en secuencias, ya que a Michals se lo considera el creador de las secuencias con valor narrativo, material que permitía al fotógrafo construir un relato, o exponer una idea poética a desarrollar en sucesivas fotos. En un artista tan marcado por otras artes resulta comprensible que además de la gran fuerza visual también aporte potencia estética en lo narrativo, la escenificación o un simbolismo casi icónico.

Sea en una instantánea única o en un conjunto, el elemento espectral revolotea por buena parte de su producción, en ocasiones con hondo sentido, en otras como elemento más superficial. Por citar algunos ejemplos, además de la ya mencionada *The true identity of man*, que es más una serie que una secuencia, el retrato del *Marchante sin galería*, con el fantasma logrado por el reflejo en un cristal, un recurso igualmente utilizado en la secuencia del *Retrato de Harry Torazyner*, *The young girl's dream*, *The Spirit leaves the Body*.

En la secuencia *Death comes to the Old Lady* (enlace aquí)²² se observa un proceso de desmaterialización del personaje principal. Empleó el recurso narrativo de la secuencia para explicar como una personificación de la muerte cambiaba de condición a una anciana por su contacto funesto, llevándola así al Otro Mundo. Como en otros trabajos, Michals logró el efecto visual mediante algo tan simple como una doble exposición al tiempo que sacudía la cámara al disparar.

Con *Death comes the Old Lady* pretendía mostrar “la trascendencia de la vida” (Joppien, 1993: 14), en una serie en la que se reduce el ser humano a su esencialidad, una especie de fuerza que late bajo esos rasgos personales, corriente de energía que parece ser ilimitada. Paradójicamente la muerte se presenta bajo esas mismas formas borrosas.

Finalmente, otro de los grandes autores de las últimas décadas, Jeff Wall también jugó con lo fantasmático en *Dead Troops Talk* (enlace aquí)²³, con trece figurantes que hacían de espectros de soldados rusos en un escenario que representa Afganistán.

No visualmente, pero sí conceptualmente, esta imagen tiene un paralelo en una imagen en que “extras” fallecidos en la I Guerra Mundial ocupaban la serie *Armistice Day* (enlace aquí)²⁴, producto de dejar las placas frente al cenotafio de Whitehall en honor de los soldados británicos caídos durante la Gran Guerra. Además de rendirles honor, la serie servía como celebración de la supervivencia tras la muerte para un público formado en buena medida por proletariado de religión protestante que había perdido a sus hijos de manera abrupta. Como ya se indicó, las guerras supusieron un pico en el número de fotografía de espíritus.

UNA HISTORIA DE FANTASMAS QUE NO HACE TEMBLAR. O QUIZÁ SÍ

Tras tal repetición del motivo visual en el tiempo, la pregunta resulta obligada: ¿a qué se debe tal proliferación? Si tanto se utiliza es que debe de activar algún resorte emocional e intelectual en el espectador. Si de algo hablan estas imágenes al espectador es de un modo singular de supervivencia *post mortem*; no de la personal de los retratados, debate metafísico que excede las posibilidades de este artículo, sino de la propia persistencia de este tipo de forma que se extiende durante toda la historia de la fotografía, con modos de llegar a él muy diversos: el azar, la pretensión mágica, la voluntad artística.

Una tendencia que se prolonga hasta el presente. Es más, la fotografía de fantasmas vive en la actualidad una nueva edad de oro, su fuerza se ha renovado gracias al medio digital tanto para registrar imágenes como para difundirlas, gracias a webcams y otros medios y soportes digitales, que llenan la Red de hipotéticas evidencias (Apraxine; Schmit, 2004: 15).

Ellas apelan a algo profundamente humano. Que el motivo sea tan longevo se debe a que en esos retratos se constatan algunas de las cuestiones más centrales de la naturaleza humana; su forma de señalar el tiempo, lo efímero y lo eterno, lo mortal junto a lo inmortal, lo individual más lo comunitario, la presencia pero también la ausencia, el cuerpo como alma y esta como aquel y, por encima de todo ello, la comunión de todos esos factores, se dirige hacia el espectador y le transmite su mensaje con una enorme capacidad de conmoción, puesto que se reconocen condiciones nucleicas de la identidad humana y cósmica.

Este tipo de imágenes de fantasmas resultan por su configuración y sentido una de las quintaesencias de lo fotográfico, imágenes constituidas de nuevo por muchos aspectos contradictorios aunados: la supervivencia y la muerte, la superficie plana y la representación de lo tridimensional, el simulacro de persona y los personajes que aparecen en ella. Los fantasmas comunican conocimiento al espectador con su elocuente silencio: el tiempo pasa, queda fijado en el soporte, y en ese umbral de la realidad que es la fotografía, playa tan soleada como lúgubre, lo fugaz y lo eterno se dan la mano. En la playa los espectros nos hablan. ¿Queremos escuchar lo que nos revelan o nos acobardamos?

Como aconseja Rainer Maria Rilke debemos tener ánimo ante “las cosas más extrañas, más portentosas y más inexplicables” (Rilke, 1990: 64-65). Los muertos están allí, en trance de ser engullidos por el magma de la historia. Pero todavía resisten. Y como el fotógrafo citado en este trabajo Duane Michals, el ser humano no debería de perder esa capacidad de asombrarse por lo insondable y por el misterio de la vida (y de la muerte, añadiríamos). El asombro tiene que ser infinito y arrollador (Scully, 1993: 35).

Del motivo espectral en la historia de la fotografía puede apuntarse lo mismo que dijo Rilke de los seres humanos del pasado: “en nosotros fluye sin cesar la sangre de nuestros antepasados, mezclándose con nuestra propia sangre para formar el ser único, singular e irreproducible que somos” (Rilke, 1990: 75). Los motivos visuales de la fotografía de espectros todavía se asoman a los más contemporáneos autores. Los vivos y los muertos posamos para el ojo de la cámara. No caerá más nieve ni para los vivos ni para los muertos retratados para toda la eternidad en el rectángulo fotográfico. Ha llegado la eternidad.

“Sonrían, por favor.”

NOTAS

1. Enlace con la escena aquí. ivan kireev (2007). *Andrei Tarkovsky – Offret (1986)*. [Enlace vídeo]. Recuperado en <https://www.youtube.com/watch?v=ahxujJIYwZU> [última consulta, 5-4-17].
2. Imagen Edouard Buguet y el supuesto espíritu del escritor Gerard de Nerval (1873), enlace aquí. Aisha (sin datos del año), *Edouard Buguet, Ghost of poet Gerard de Nerval with mister Dumont*. [Fotografía]. Recuperado de <https://es.pinterest.com/pin/42221315229938645/>. [Última consulta, 5/04/17].
3. Y no circunscritas únicamente a la tradición visual europea, sino que su búsqueda de pautas estructurales se extendió a otras culturas (Baixauli, 2016: 12).
4. Sobre la raíz *phôs* de *phantasia*, Aristóteles, *Acerca del alma*, III, 427a-429a. (Aristóteles, 1978: 222-229). Sobre la etimología de fantasma, <http://etimologias.dechile.net/?-fantasma> [última consulta, 5-4-17].
5. Fotografía de William Hope (hacia 1920), enlace aquí. Mark Duell for MailOnline (2017), *Figures: Mr Hope was part of the infamous Crewe Circle, a spiritualist photography group in the Cheshire town* [Fotografía]. Recuperado de <http://dawdlez.com/wp-content/uploads/2015/11/spirit-photo-hope-family.jpg>. [Última consulta, 5/4/17].
6. Imagen Daguerre, *Boulevard du temple* (1838), enlace aquí. MichaelMaggs (2008). *Boulevard du Temple, Paris*. [Fotografía]. Recuperado de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/archive/d/d3/20111118132524%21Boulevard_du_Temple_by_Daguerre.jpg [Última consulta, 5/4/17].
7. Véanse las teorías chamánicas sobre el arte plástico de los orígenes de Clottes y Lewis-Williams en *Los chamanes de la prehistoria*.
8. *Autorretrato* de Robert Cornelius (1839), enlace aquí. Earthsound (2009). Robert Cornelius. [Fotografía]. Recuperado en <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/archive/9/90/20090602174631%21RobertCornelius.jpg> [Última consulta 5/4/17].
9. Fotografía de W. Mumler de la mujer de Abraham Lincoln con el supuesto fantasma del marido (1869), enlace aquí. Sneha Girap (2017). *William H. Mumler*. [Fotografía]. Recuperado en http://www.forensicgenealogy.info/images/ghost_pic.jpg [Última consulta 5/4/17].
10. Fotografía de W. Hope con la señora Longcake y al espíritu de su cuñada (década de 1930), enlace aquí. Troy Taylor (2008). *A fairly standard spirit photograph of days past. This was taken by William Hope of a Mrs. Longcake and what was alleged to be her deceased sister in law*. [Fotografía]. Recuperado en http://www.prairieghosts.com/ph_history1.jpg [Última consulta 5/4/17].
11. A esos vínculos entre esoterismo y surrealismo se dedican estudios como *Surrealism and the Occult*, de Tessel Bauduin, *The Esoteric Secrets of Surrealism*, de Patrick Lepetit, *Surrealism & the Occult*, de Nadia Choucha, entre los citados en el artículo.
12. Entre otros ejemplos de influjo de la tradición ocultista, para Lepetit la lectura de obras cabalistas aportó a Breton un dominio de lo mágico útil para reactivar los grandes mitos humanos (Lepetit, 2014: 436).
13. Como por ejemplo, en *Da Dandy*, de Hannah Höch (1919), enlace aquí, con esos varios rostros recortados de otras imágenes y que flotan alrededor del cuerpo principal. Grade 3 (2016). *Hoch-Da-Dandy*. [Collage fotografía]. Recuperado en <https://menloparkart.files.wordpress.com/2013/08/hoch-da-dandy.jpg> [Última consulta 5/4/17].

14. Man Ray, *Demain* (1923). Imagen de la obra, enlace aquí. Archivos-arte (2014). RAY, Man *Demain (Nude Kiki) 1923*. [Secuencia 4 fotografías]. Recuperado en <https://image.sli-desharecdn.com/aula-duchamp-140926184950-phpapp01/95/aula-duchamp-62-638.jpg?cb=1411757513> [última consulta 5-4-17].
15. Floris Neusüss, *Stuhlpaar* (1962), enlace aquí. Schupmann Collection (sin datos). *Stuhlpaar, 1962*. [Fotografía]. Recuperado en: <http://ms-collection.de/artists/large/b514.htm> [última consulta 5-4-17].
16. Clarence John Laughlin, "The Search of identity #2", *Poems of the Interior World*, (1940), enlace aquí. Michel Koven (2014). *The Search of identity #2*. [Fotografía]. Recuperado en <https://michelkoven.files.wordpress.com/2014/02/the-search-of-identity-2.jpg> [última consulta, 5-4-17].
17. Fotografía de Albert von Schrenck-Notzing de la médium Stanislawa P., (25 enero 1913), enlace aquí. Catherine Darley (2012). *Sin título*. [Fotografía]. Recuperado en <http://www.studiolum.com/wang/french/fantomes/018.jpg>. [Última consulta 5/4/17].
18. Clarence John Laughlin, "Elegy for Moss Land", *Ghosts Along the Mississippi* (1940), enlace aquí. Michel Koven (2013). *Ghosts Along the Mississippi*. [Fotografía]. Recuperado en <https://michelkoven.files.wordpress.com/2013/05/ghosts-along-the-mississippi.jpg> [última consulta, 5-4-17].
19. Eva Rubinstein, *Autorretrato detrás de una silla blanca* (1972), enlace aquí. Shakira Duarte (2017). *Autorretrato*. [Fotografía]. Recuperado en <http://clubdefotografia.net/wp-content/uploads/2013/10/02-Eva-Rubinstein.jpg> [Última consulta 5/4/17].
20. Como anécdota, Michals retrató a *Eva Rubinstein soñando con sus hijos*.
21. Duane Michals, *Man as Spirit* (1972), enlace aquí. Kinneret (2015). *Duane Michals, Man as Spirit... love this. So metaphysical and beautiful* [Fotografía]. Recuperado de <https://kinneretstern.files.wordpress.com/2015/03/d86733f1b83d14f7b4429a4fe6d74f42.jpg> [última consulta 5-4-17].
22. Duane Michals, *Death comes to the Old Lady* (1969), enlace aquí. The GROUND Editors (2016). *Death comes to the Old Lady* [Secuencia fotográfica]. Recuperado de <http://www.thegroundmag.com/wp-content/uploads/Death-Comes-to-the-Old-Lady.jpg> [última consulta 5-4-17].
23. Jeff Wall, *Dead Troops Talk* (1992), enlace aquí. Don Bullock (2011), *Dead Troops Talk by Jeff Wall* [Fotografía]. Recuperado de http://1.bp.blogspot.com/_lbYKYNoFiK0/SwoorJFk-FI/AAAAAAAAACE/U6Cn2WAWBnc/s1600/rm8_dead_troops_lrg.jpg [última consulta 20-3-17].
24. A. Deane, *Armistice Day* (1924), enlace aquí. The Paranormal Guide (2013). *The 1924 Armistice Day Photo* [Fotografía]. Recuperado de <http://www.theparanormalguide.com/uploads/1/7/3/8/17382059/7664498.jpg?380> [última consulta 5/4/17].

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1] Apraxine P. et Schmit S. (2004). La photographie et l'occulte. En Clément Chéroux, Andreas Fischer et Pierre Apraxine et al., *Le troisième oeil. La photographie et l'occulte* (pp. 12-19). Paris : Gallimard.
- [2] Aristóteles (1978). *Acerca del alma*. Madrid: Gredos.
- [3] Baixauli, R. (2016). Aby Warburg: ninfa superviviente en el Atlas Mnemosyne, *Revista Sans Soleil*, 8, 6-16.

- [4] Bauduin, T. M. (2014). *Surrealism and the Occult*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- [5] Barrett, N. C. (1990). Brick and Wood and Spirit. En Keith F. Davis et al.; *Clarence John Laughlin, Visionary Photographer* (pp. 35-44). Kansas City : Hallmark Cards.
- [6] Breton, A. (2002). *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Visor libros.
- [7] Checa, F. (2010). La idea de imagen artística en Aby Warburg : el Atlas Mnemosyne (1924-1929). En Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne* (pp. 135-154). Madrid : Akal.
- [8] Chéroux, C. (2004). La dialectique des spectres. La photographie spirite entre récréation et conviction. En Clément Chéroux, Andreas Fischer et Pierre Apraxine et alt., *Le troisième oeil. La photographie et l'occulte* (pp. 45-71). Paris : Gallimard.
- [9] Choucha, N. (2015). *Surrealism & the Occult*. Oxford: Mandrake.
- [10] Darley, C. (2012). Ghosts (2) — Spirits. Recuperado en <http://riowang.blogspot.com.es/2012/10/ghosts-2-spirits.html> [última consulta 5/4/17].
- [11] Didi-Huberman, G. (2005). *Venus rajada, desnudez, sueño, crueldad*. Madrid: Losada.
- [12] Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, Madrid.
- [13] Ferragut, D. [Firmado como D.] (2015). La mirada hueca: fotografía y desaparición del individuo. Recuperado en <http://www.pliegosuelto.com/?p=15246> [última consulta 5/4/17].
- [14] Giannini, V. (1990). La búsqueda de la verdad. En E. Rubinstein, *Eva Rubinstein*. (57-62). Barcelona: Orbis-Fabbri
- [15] [15] Harvey, J. (2010). *Fotografía y espíritu*. Madrid: Alianza.
- [16] [16] Joppien, R. (1993). Duane Michals, la fotografía como idea. En Michals, D., *Duane Michals: fotografías 1958-1990* (pp. 14-26). València: Ed. Alfons el Magnànim/Ivei DL.
- [17] Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- [18] Laughlin, C. J. (1990). Captions and Subject Data. En Keith F. Davis et alt., *Clarence John Laughlin, Visionary Photographer* (pp. 156-166). Kansas City : Hallmark Cards.
- [19] Lawrence, J. H. (1990). Clarence John Laughlin's *Poems of the Interior World*. En Keith F. Davis et alt., *Clarence John Laughlin, Visionary Photographer* (pp. 23-33). Kansas City : Hallmark Cards.
- [20] Lepetit, P. (2014). *The Esoteric Secrets of Surrealism. Origins, Magic and Secret Societies*. Rochester / Toronto: Inner Traditions.
- [21] Maillard, C. (1992). *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*. Barcelona: Anthropos.
- [22] Moholy-Nagy, L. (2005). *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- [23] Newhall, B. (1983). *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili.
- [24] Rilke, R. M. (1990). *Cartas a un joven poeta*. Barranquilla: Ediciones del instituto de lenguas modernas.
- [25] Rubinstein, E. (1990). *Eva Rubinstein*. Barcelona: Orbis-Fabbri.
- [26] Scully, J. (1993). Entrevista con Duane Michals, abril de 1992. En Michals, D., *Duane Michals: fotografías 1958-1990* (pp. 33-36). València: Ed. Alfons el Magnànim/Ivei DL.
- [27] Sontag, S. (2011). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo.

CURRÍCULUM VITAE. ROGER FERRER VENTOSA

Doctorando con contrato FPU en la Universidad de Girona. Licenciado en Historia del arte y grado propio de la Universidad de Girona en Comunicación audiovisual. En la tesis doctoral está estudiando la relación entre el pensamiento mágico y la teoría del arte, con especial atención al papel de la imaginación y su lengua por imágenes. Ha ganado algunos premios literarios y publicado la novela de género fantástico *La cabalgadora de sueños*.