



Modos de fotografiar tras Guerrilla Girls: Letizzia Battaglia y Herbert List

Victoria Mateos de Manuel¹

Investigadora independiente

<https://orcid.org/0000-0002-3483-7138>

victoriamateos@hotmail.com

Artículo recibido: 14/04/2023. Revisado: 19/05/2023. Aceptado: 22/05/2023

Resumen: El objetivo de este artículo es, tras un análisis de la estética feminista de las *Guerrilla Girls* como punto de partida para el debate, retomar una línea de trabajo y creación actualmente abandonada en la estética feminista ante la instrumentalización política de la crítica cultural: traer a palabra la posibilidad o imposibilidad de la experiencia metafísica en el arte más allá de la política en situaciones de indudable desventaja, impotencia o amenaza. Para ello, aludiendo a la expresión de John Berger (2017), se presentan dos modos de fotografiar presentes en retrospectivas llevadas a cabo en 2022: el estilo de primer plano de Letizia Battaglia, a través de la exposición *Photography as a Life Choice* en la Galería Jakopič (Liubliana); el estilo de fotografiar de rodillas de Herbert List, a través de las exposiciones en Hamburgo *Herbert List. Das magische Auge* (Bucerius Kunst Forum Hamburg) y *Präuschers Panoptikum. Ein Bilderbuch von Herbert List* (Hamburger Kunsthalle).

Palabras clave: Estética; fotografía; feminismos; filosofía de la fotografía.

Ways of photographing after guerrilla girls: Letizia Battaglia and Herbert List.

Abstract: The goal of this article is to pick up and discuss a feminist research and creation line, which would be currently abandoned among feminist aesthetics because of the political instrumentalization of cultural critic. I am talking about the possibility or impossibility of having a metaphysical and not only a political experience of art in situations of oppression, helplessness, or intimidation. In order to develop this debate, the text starts with an analysis on the feminist perspective of Guerrilla Girls. Next, it explains two ways of making photography, which were shown in two 2022 exhibitions: Letizia Battaglia's close-up through the exhibition *Photography as a Life Choice* (Jakopič Gallery in Liubliana), and Herbert List's knelt perspective in two exhibitions from Hamburg: *Herbert List. Das magische Auge* (Bucerius Kunst Forum Hamburg) and *Präuschers Panoptikum. Ein Bilderbuch von Herbert List* (Hamburger Kunsthalle).

Keywords: Aesthetics; photography; feminisms; philosophy of photography.



Guerrilla Girls y *minstrel* ideológico

En 1985, fruto de la actividad contestataria de grupos dispersos en Estados Unidos —*Guerrilla Art Action Group* (GAAG), *Art Workers' Coalition* (AWC) o *Women Artists in Revolution* (WAR)—, se data el surgimiento de las *Guerrilla Girls* (Duarte Rodrigues, 2013, p. 46). Su objetivo era y es, principalmente, por medio de estrategias propias de la *performance* y la barricada artística (anonimato, pseudonimato en artistas y creadores del pasado, enmascaramiento con cabezas de gorilas, desnudos estratégicos y acciones callejeras, entre otras), hacer visible el desbalance cuantitativo o sociología asimétrica de números en las políticas institucionales de las Bellas Artes: en los museos, “85% of the nudes are female”, “no more than 10% women artists or none at all [in galleries]”, “2004, the number were worse: 3% of women artists are represented in the Metropolitan Museum, but 83% of the nudes are female” (Duarte Rodrigues, 2013, pp. 45-47).

Las estrategias fundamentales de las *Guerrilla Girls* han sido, pues, dos. En primer lugar, la acción performática como modo de atracción de los medios de comunicación de masas y del públi-

co especializado y no especializado, convirtiendo el propio activismo en obra de arte con el que financiar sus acciones. Y, en segundo lugar, el muestrario estadístico de cifras en el mundo del arte, transformando la cartelería en expresión artística. Este último señalaría una descompensación numérica tan palpable que no permitiría tibieza alguna en la opinión: la desigualdad en la esfera del arte es incontestable a nivel cuantitativo.

La última publicación de las *Guerrilla Girls*, de 2020, prosigue con la estrategia iniciada en los años ochenta, recopilando casos de desigualdad y propuestas de visibilización y propaganda de la misma en la esfera artística internacional (Guerrilla Girls, 2020). Si atendemos a esta iniciativa continuada de las *Guerrilla Girls*, podría decirse que la estrategia del manual de agravios (la radiografía o el listado exhaustivo de injusticias) ha copado gran parte de la perspectiva mediática feminista en la esfera del arte contemporáneo. Sin desmerecer estas acciones de las *Guerrilla Girls*, habría de decirse también que en ellas prima un carácter contestatario y, por lo tanto, segundón o de respuesta, en los planteamientos feministas en las Bellas Artes. Como se dice en el argot político,

los feminismos *no marcan agenda* estética, sino que se limitan a visibilizar, contestar y paliar desigualdades, tratando de dar respuesta a una pregunta o forma que, de antemano, vendría dada por el *establishment*. La perspectiva feminista en las Bellas Artes estaría quedando copada por el enfoque contestatario y la reducción materialista de la experiencia estética: el único nicho laboral posible del feminismo sería el de la queja. Toda la energía creadora se centraría, por lo tanto, en responder, sin plantearse si la pregunta o modo de realidad mereciese siquiera contestación alguna. Es un impulso de creación que obligaría a permanecer en tierra, en el espacio limitado de antemano, a responder a las condiciones sociales de existencia, extraviando el carácter cósmico y sacral del acto creador, el cual pone al ser humano en relación no ya con las contingencias humanas (inminentes) y las luchas de poder (la sociedad como límite de la existencia), sino con el sentido de estar en la vida desde una perspectiva fenomenológica (Scheler, 2017). Perdemos o nos hacen perder demasiado tiempo pensando en cómo quitarnos de encima a nuestros maridos para que nunca imaginemos qué estaríamos haciendo si no existiesen. Aprendemos a responder, pero no a proponer y crear. Aprendemos a luchar, pero no a construir. Aprendemos a marcar límites y defendernos, pero no a saltarlos. Aprendemos a ironizar, pero no a reír. Aprendemos a combatir, pero no a disfrutar. Aprendemos, nos acostumbramos a tener enfrente un amo. Mas nos quedamos sin saber qué hacer. Lo que más teme un amo no es la oposición, sino el olvido. Lo que más teme un esclavo no es la libertad, es el aburrimiento. Es a lo que siempre pretenden obligar los dictadores: a que se les eche en falta. ¿Qué se preguntó Íñigo Montoya tras vengar la muerte de su padre? “Ahora, ¿a qué me dedico?”.

En este sentido, el arte feminista se convertiría en un fenómeno propiamente sociológico, capaz de explicar los límites vigentes de la comunidad o el marco social, pero sería difícilmente una experiencia extática o entusiasta, quedando siempre dominada por el *munus* imperante de la época y su intercambio (véase Esposito, 2003, 2005). El patriarcado habría generado el nicho laboral de las artes feministas contemporáneas, pero, también por ello, las habría acabado condenando a permanecer siempre como artes patriarcales: responden, ergo son o se dejan interpelar. La precariedad de acceso al mercado del arte acabaría no solo por quitar de en medio a ciertos individuos y grupos del espacio comercial, sino que también reescribiría su forma de acceso al arte como tal, conteniéndola en la ironía y la politización.

Entretendría a los creadores en un revolverse inútil ante las cadenas, como el toro que no solo es asesinado sino obligado a dar espectáculo de su muerte ante la plaza. ¿De qué modo entra una Artemisia Gentileschi en el canon historiográfico frente a un Velázquez? No por su virtuosismo *per se*, sino por su carácter diferencial (también virtuoso) leído como forma estética de sublimación de la opresión. Esa es la restricción historiográfica y creadora patriarcal: Gentileschi requiere ser acuñada, mientras que Velázquez se limita a haberse ganado un hueco. ¿Por qué Gentileschi, para existir, es obligada a enarbolar una bandera política, pero no Velázquez? ¿Por qué ciertos cuerpos entran en el canon desde su instrumentalización alegórico-representativa y otros solo en virtud de su trabajo? ¿Por qué unos resultan audibles en el mercado a modo de eco, mientras que otros encuentran su espacio como voz? Esta actitud estética feminista de respuesta supone inevitablemente una ordenación dentro de los límites de lo dado como oposición y una obligación a politizar toda experiencia estética que alejaría al espectador y al creador de la experiencia metafísica y fenomenológica del arte, pues los obligaría a ceñirse a la contestación o reescritura de lo dado. La condena existencial patriarcal es su pretensión dialógica: hacer creer que uno es obligado a responder. No se quieren monólogos ni despolitización en las artes consideradas feministas: no hay epicúreas en las bellas artes, solo idiocia, dicen. He ahí la doble desventaja estética de la perspectiva de las *Guerrilla Girls*: la desigualdad patriarcal delimita a la par que contiene el marco de creación, lo que asimismo aleja todo acto creador de la experiencia metafísica (alejarse del mundo desde él mismo, sin poder escapar de él, como en *Armario blanco* (1985) de Carmen Laffón). Quedar obligado a no poder desentenderse de la telenovela de las relaciones sociales, ni siquiera durante los breves instantes creadores; la iluminación parte de un mundo al que el artista parece quedar condenado. ¿No es eso acaso intrusivo o propio de la experiencia totalitaria, la colonización no del mundo como tal, sino de toda representación posible del mismo?

¿Sería entonces un imposible práctico un arte no patriarcal en un mundo patriarcal? ¿Sería entonces suficiente cualquier rasgo diferencial de lo que han venido a llamarse *minorías*—ser mujer, homosexual o judío, por ejemplo— para hacer arte y políticas artísticas no patriarcales? Aquí se solapan dos cuestiones a dirimir introductoramente en este texto: la creación diferencial (el proceso de generación estética a través de la otre-

dad, crear como mujer) y la historiografía diferencial (la lectura postrera que trata de introducir la otredad en el canon, ser leída como mujer artista). Incluso cuando se realiza una revisión iconológica del modo de estar desnudas en los museos, crítica inicial de las *Guerrilla Girls* (López, 2015) y, en consecuencia, de alcanzar legitimidad y legibilidad para ser visibles (sinónimo de apetecibles) en los mismos, pareciese inevitable caer en el juego androcéntrico, tematizado abiertamente por Aby Warburg como origen de su planteamiento epistemológico para una nueva historiografía del arte en 1900. Eso sí, no lo hacía en *Atlas Mnemosyne* (1929) o *El ritual de la serpiente* (1923), sino en una correspondencia privada con el también historiador del arte André Jolles; intercambio epistolar que, según Gombrich (1992, p. 19) —ejemplificación aquí de la falacia de autoridad—, no es baladí, sino que representa “una parte relevante de la evolución de su historia interior”. Para que ustedes me entiendan: la bisexualidad de Maquiavelo es anecdótica; la de Frida Kahlo es determinante.

En la caza de las cabezas: Judith, Salomé, la ménade, pasando por la Ninfa como portadora de fruta, la Fortuna, la Hora del Otoño, hasta la servidora de agua en el pozo, Raquel en el pozo, la extintora del incendio del Borgo. (Carta de Aby Warburg a André Jolles citada en Gombrich, 1992, p. 266)

Detrás de ellas, cerca de la puerta abierta, corre —no, ésa no es la palabra, vuela, o más bien flota— el objeto de mis sueños, que lentamente adopta las proporciones de una encantadora pesadilla [*eines almutigen Alpdruckes*]. Una figura fantástica —¿debería llamarla una sirvienta [*Dienstmädchen*] o más bien una ninfa clásica?— entra en la habitación con un velo ondulante. Caramba ¿es ésta la manera de visitar el cuarto de una paciente, aunque sea para felicitarla? Ese paso vivo, ligero y rápido [*lebendigleichte, aber so höchst bewegte Weise*], esa irresistible energía [*die energische Unaufhaltsamkeit*], esos andares prestos que contrastan con la actitud distante de los demás personajes, ¿qué significa todo ello?... A veces me parece como si la sirvienta se precipitase con los pies alados a través del claro éter

en vez de correr por el suelo real [*mit beflügelten Füßen den hellen Äther durchschnellt*]... ¡Basta! Ya perdí mi corazón, y en los días de preocupación que siguieron, la veía por

todas partes... En muchas de las obras de arte que siempre he admirado, he descubierto algo de mi ninfa. Mi estado variaba entre un mal sueño y un cuento de hadas... Unas veces, ella era una Salomé que bailaba con su mortífero encanto ante el licenciado tetrarca; otras, era una Judith que llevaba, orgullosa y triunfante, con paso alegre, la cabeza del general asesinado; luego, de nuevo parecía ocultarse en la gracia infantil del pequeño Tobías... A veces, la veía como un serafín volando hacia Dios para adorarlo y como un San Gabriel anunciando la buena nueva. La veía como una dama de honor expresando una inocente alegría en el *Sposalizio* o como una madre que huía, con el terror de la muerte reflejada en su rostro, en la Matanza de los inocentes.

... Perdí la razón. Era ella la que siempre daba vida y movimiento a una escena, por lo demás, tranquila. Realmente, parecía ser la encarnación del movimiento...; sin embargo, es desagradable estar enamorado de ella... ¿quién es?, ¿de dónde viene?, ¿la he visto antes? ¿Mil quinientos años antes quiero decir? ¿Proviene de un noble linaje griego [*von altgriechischem Adel*] y su bisabuela tuvo una aventura con alguien de Asia Menor; Egipto o Mesopotamia?” (carta de André Jolles a Aby Warburg en Gombrich, 1992, pp. 108-109)

Públicamente, los urbanizadores de Warburg, le daban un empaque estético y formal al trasunto: solo se aludían intereses de investigación académica en su correspondencia (privada, más académica). La Ninfa corporeizaba “el problema del personaje femenino en movimiento rápido” en su tesis sobre Botticelli y el Quattrocento italiano, escrita entre 1888 y 1891 (Gombrich, 1992, p. 19; véase también Stolzenberg, 2012, p. 7; Mateos de Manuel, 2016, p. 353). También de manera pública, pero disimulada (el *off the record* de apenas una línea de fuga para el lector puntilloso), Gombrich (1992, s.p.) dejaba entrever un horizonte psicoanalítico de entrepierna: “La «ninfa» ejercía atracción, pero también provocaba ansiedad.” Más pudoroso (o, quizá, ingenioso por disimulado) que Winckelmann, quien se recreó abiertamente en la descripción detallada de los pezones en las estatuas para datar, con precisión geolocalizadora y por el clasicismo, su emplazamiento y variaciones formales, Warburg (2000, pp. 84-87) se limitó a emparejar las imágenes por afinidades ale-

góricas (sobre la ninfa, los paneles 46 y 47), de manera que cada espectador pudiese sacar sus propias conclusiones.

La belleza del pecho en las figuras masculinas reside en una bella y majestuosa elevación. Un pecho como el que el príncipe de los poetas atribuye a Neptuno, y después de él a Agamenón. Anacreonte deseaba ver un pecho así en la representación de su adorado Bátilo. [...] El pecho o seno de las mujeres no se halla representado en las obras de arte de los antiguos con excesiva protuberancia ni demasiada elevación; y el abate Banier estaba mal informado cuando afirma que Ceres era representada en los monumentos antiguos con grandes senos. [...] En las figuras antiguas, el pecho siempre tiene una forma virginal [...] Los poetas comparaban un seno virginal con un racimo de uvas aún no maduras. Valeriano Flaco expresa esta moderada elevación del seno de las ninfas por la palabra latina *obscura*, [...] En algunas Venus de tamaño menor del natural, los senos son pequeños y como prominencias terminadas en punta: esta forma de pechos parece ser que era considerada como la más bella. Como es lógico, debemos exceptuar de esta regla a la Diana de Éfeso, que tiene unos pechos no solamente gruesos y llenos, sino que también en gran número; como se trataba de una simple representación simbólica, la belleza no era el objeto perseguido. Entre las figuras ideales, solamente las amazonas tenían unos senos amplios y gruesos, y como representan a mujeres, no a vírgenes, los pezones son claramente visibles. [...] El Dominicano, por ejemplo, ha pintado un fresco en un techo de la casa Costaguti, en Roma, en el que se ve a la Verdad apartándose de los brazos del Tiempo, y tiene las extremidades de los senos tan desarrolladas que no podrían encontrarse más grandes en una mujer que hubiese tenido y amamantado ya a varios niños. Ningún pintor moderno ha expresado mejor la forma de un pecho virginal como Andrea del Sarto, especialmente en una figura de medio cuerpo, coronada con una guirnalda que tiene en la mano unas flores” (Winckelmann, 1989, pp. 244-245).

Eruditos, ¿qué adscribe entonces la recreación metonímica a la alta cultura y a la historia del arte en sentido pro-

pio? ¿La clase social, la procedencia nacional, el preciosismo descriptivo del historiador? ¿Su emplazamiento en la jerarquía museística? ¿Las medidas y el carácter cóncavo o convexo de su sistema sexo-género-sexualidad? Eruditas, ¿qué adscribe la recreación metonímica a un feminismo aceptable? ¿La clase social, la procedencia nacional, el virtuosismo léxico de la historiadora? ¿Su emplazamiento o acompañamiento en la jerarquía museística? ¿Su adscripción numérica a una escala de pantones dérmicos? ¿El número de drapeados que cubren, sin soliviantar, su entrecejo? ¿La marca y tamaño del bolso que mantiene su equilibrio vestibular en las *soirées* de galerías y aperturas de exposiciones? Si atendemos a la intrahistoria (el rubor del paspartú) de Warburg o Winckelmann, es difícil determinar qué es arte feminista y qué podría significar una conceptualización feminista del arte, más con la generalización contemporánea de lo que he acuñado como *minstrel* ideológico (Mateos de Manuel, 2023); concepto, sin embargo, que no es novedoso en modo alguno, pues no supone más que una reescritura de las tesis planteadas ya en 1964 con *El hombre unidimensional* (Marcuse, 1968, p. 114). Por *minstrel* ideológico entiendo la traslación de la estrategia de enmascaramiento performativo del *blackface*, nacido en el siglo XIX (véase Byrne, 2020), a la industria cultural contemporánea como forma de expropiación, despolitización y economización al amparo y cooptación de una marca institucionalizada de líneas de investigación independientes. En el *minstrel* ideológico no se trata de representar una diferencia, sino de hacer la diferencia representativa o representable en cuanto que visible e identificable; de convertirla en un sello o marca homologable, comercializable e institucionalizable; es un proceso de cosificación del proceso reflexivo, petrificando y agotando los debates en eslóganes corporeizados y estilos de vida publicitables e imitables. Ejemplo 1: se puede admirar a Josephine Baker, pero no se puede imitar a Josephine Baker; mas sí hacer un *minstrel* imitable y reproducible de Josephine Baker. Ejemplo 2: puedes admirar a Rosalía, pero no puedes imitar a Rosalía, puedes convertirte en un *minstrel* de Rosalía con uñas postizas no aptas para sexo lesbiano (caracterización imitable).

[...] se observa la exportación del esquema performativo-imitativo del *minstrel* desde el cabaret al show de variedades de universidades e instituciones de cultura, donde este concep-

to aparece como tendencia hegemónica: la institución visibiliza la *negritud* desde la *blanquitud*. El negocio de la industria cultural (al que acuño como *minstrel ideológico*) se basa en hallar el edulcorante o intensificador de sabor manufacturado, con los mismos ingredientes, pero creado y potenciado artificialmente desde las instituciones, cuando se encuentra un condimento natural apetecible que germina por su cuenta. La academia no tiende actualmente a robar citas textuales o contenidos, sino líneas de investigación y formas, que asignan al conveniente *minstrel ideológico* (libertad de cátedra tiznada), mientras se expulsa al creador. A eso se reduce toda la propiedad intelectual en un mundo occidental que, sin embargo, se declara radicalmente anticomunista y dice exaltar la propiedad privada. La censura aparentemente ideológica no ocultaría más que una forma de expropiación, la intelectual y artística, reescritura de los devenidos tabúes de la plusvalía y la lucha de clases en el actual capitalismo desmaterializado. Es una actualización en el consumo cultural de la estrategia de expropiación capitalista medieval que se llevó a cabo en la caza de brujas, cuestión que explicó con detenimiento Silvia Federici (2022) (Mateos de Manuel, 2023).

En la batalla de cifras, las estrategias de igualdad a nivel museístico —que habrían de incluir la claridad y variedad de sesgos de análisis en sus estadísticas (véase Anuario de Estadísticas Culturales, 2022)— están copadas por tres tendencias que podrían desembocar en *minstrel ideológico*: 1) visibilizar mujeres artistas y minorías en las exposiciones, a pesar de que los curadores sigan siendo en la mayoría de los casos hombres *euro-mainstream* (instrumentalización y economización androcéntrica de la visibilización estética de minorías); 2) visibilizar temas de moda o interés para las mujeres u otras minorías, incluso, cuestiones feministas o decoloniales, con la idea de fomentar la economía de un público femenino y de cuño identitario (la deriva emancipatoria como forma clientelar y consumista —ellos deciden mientras que ellas compran— de la que ya alertó Betty Friedan en *La mística de la feminidad* de 1963); 3) la creación de perfiles laborales feministas *ad hoc* y *low cost* para mujeres que no tienen ningún bagaje teórico feminista pero que se quieren promocionar en las instituciones (en esa cuestión se observa cómo el feminismo se ha anclado en el mundo laboral capi-

talista no a modo de tendencia emancipatoria sino como nicho de mercado. La cuestión sería, a pesar de o más allá de estas objeciones, si es posible generar políticas emancipatorias en la industria cultural sin caer necesariamente en la reificación y desactivación de corrientes antaño críticas. Probablemente no.

No como reacción, sino como desvío tras la conciencia de estos discursos que acaban por subsumir toda experiencia estética en estrategia e instrumentalización política, las páginas de este artículo que ustedes leen se destinan a otro fin: retomar una línea de trabajo y creación actualmente abandonada en la estética feminista ante la instrumentalización política de la crítica cultural; es decir, traer a palabra esa posibilidad o imposibilidad de la experiencia metafísica en el arte en situaciones de indudable o imperante desventaja, impotencia o amenaza. ¿Es la jerarquía de necesidades de Maslow también aplicable al acto creador? ¿En qué piensa o sobre qué crea un artista cuando su vida corre peligro? ¿Es su percepción estética esencialmente fenomenológica o política? Con la intención de abordar inicialmente este debate, se presentan dos modos de fotografiar presentes en sendas retrospectivas expuestas en 2022: el estilo de primer plano de Letizia Battaglia, a través de la exposición *Photography as a Life Choice* en la Galería Jakopič (Liubliana) y diseñada por la curadora Francesca Alfaro Miglietti; el estilo de fotografiar de rodillas de Herbert List, a través de las exposiciones en Hamburgo *Herbert List. Das magische Auge* (en el Bucerius Kunst Forum Hamburg, con el curador Peer-Olaf Richter) y *Präuschers Panoptikum. Ein Bilderbuch von Herbert List* (en el Hamburger Kunsthalle, con los curadores Esther Ruelfs y Sven Schumacher).

Letizia Battaglia





Fotografías tomadas por la autora en la exposición, el 23 de julio de 2022. Página anterior: Battaglia, Letizia (1984). *Fotografski studio na prostem na ulicah Istanbul/ Open-air photography studio in the street of Istanbul*. Esta página: Battaglia, Letizia (1981). *Staro mestno jedro / Historical district, Palermo*.

“Do women have to get naked to get into the Met. Museum?” Se está desposeído ante una cámara. También tras ella. “Hago mis fotos a la distancia de un brazo, con la cámara al descubierto, a la distancia justa para que puedan pegarme un puñetazo”. Supongo que de alguien que así fotografía no puede decirse que dispara, sino que noquea. Influida por el golpe callejero de Diane Arbus, que tendía a estampar un flashazo repentino a muy corta distancia, apostando por rostros de boxeador ante la cámara, dañados y sorprendidos a la par, con una luz frontal y directa que abigarraba el rostro de gestos y órganos diferenciados, así también fotografió Letizia Battaglia. Era, sin embargo, más tímida que su antecesora, primando en ella el plano americano y el encuadre escénico sobre el primerísimo plano, como quien contextualiza el bofetón fotográfico en un lugar y un cuerpo. Una forma sórdida de generosidad estética ante la realidad italiana de aquel entonces: que el daño quedase sujeto, tuviese un emplazamiento. Battaglia no era una fotógrafa tramposa. No creía en la horizontalidad del arte. Sabía que ganaba dinero con sus fotos; supo también que perdió su vida con sus fotos. De eso va la retrospectiva:

[...] solía utilizar un gran ángulo y me tenía que acercar mucho para fotografiar [...] no somos iguales [...] tú estás esposado y no puedes romper la cámara. [...] with the telescopic lens photographs can be stolen, but I don't like that stuff. I want to be seen, recognized, I want to be equal to the persons whom I photograph. [...] ¿Cómo puedo amar la vida si la belleza viene de alguien que la destruye?

Frente a la estética de Arbus, Battaglia cambió el encuadre: en sus fotografías los rostros suelen pertenecer a un cuerpo que se deja ver. Suponemos que en ello tuvo que ver la forma de asesinato de la mafia: tiros de sorpresa que dejaban *ipso facto* cuerpos inertes, pero no desgajados, en cada lugar del crimen, convertido en una escena dantesca, en esa mezcla de teatralidad que trae la irrupción de la muerte (“a dead man on the ground always seem fake”). De repente, ahí, en una cocina, en un coche. Así se usurpaba el golpe de efecto de lo divino: imprevisible y fulminante, con esa rapidez del rayo vengador, con esa despolitización (la higiene distanciada del tiro) que enseña y fascina ciertas formas de mal, como si el estilo alejase ciertas formas de muerte del lodo. Asemejaba ser una forma de justicia, incluso de orden, allí donde el papel escrito resulta ineficaz. Tal es la belleza siniestra de ciertas formas estéticas: su capacidad para hipnotizar al espectador, para atraerlo hacia el mal alejándolo de la ética.

Cuando Hannah Arendt recorre una historiografía de las masas modernas en *Los orígenes del totalitarismo* (1951), discerniendo la conformación de los movimientos totalitarios tras la Primera Guerra Mundial frente a la noción de populacho en el siglo XIX, se detiene brevemente en este aspecto: el auge estético de la ideología que, en ese momento, estuvo fuertemente marcado por el “alto nivel literario y la gran profundidad de su pasión” (Arendt, 1972, p. 413). Según Arendt, eran referentes estéticos de los movimientos totalitarios, frente a aquellos que conformaron la pertenencia al populacho y a la moral burguesa, Sade frente a Gobineau o Houston Stewart, Céline y Brecht frente a Balzac o Ibsen.

En Francia, desde 1930, el Marqués de Sade se había convertido en uno de los autores favoritos de la literatura de vanguardia. (Arendt, 1974, p. 413)

Una reacción similar en su ambigüedad surgió diez años más tarde en Francia con *Bagatelles pour un massacre* [1937], de Céline, en la que se proponía matar a todos los judíos. André Gide mostró públicamente su satisfacción en las páginas de la *Nouvelle Revue Française*, no porque deseara matar a los judíos de Francia, sino porque le complacía el reconocimiento brutal de semejante deseo y la fascinante contradicción entre la brutalidad de Céline y el comedimiento hipócrita que rodeaba a la cuestión judía en todos los barrios respetables. [...] esta reacción tenía más que ver con la aversión al filosemitismo de los liberales que con el odio a los judíos. Un esquema mental similar explica el hecho notable de que las muy difundidas opiniones de Hitler y de Stalin acerca del arte y su persecución de los artistas modernos nunca hayan sido capaces de destruir la atracción que los movimientos totalitarios sienten por los artistas de vanguardia, [...] (Arendt, 1974, p. 418)

Sorprende, por ello, para bien que la exposición haya excluido las fotografías más crudas de los años ochenta, aquellas que le permitieron a Battaglia ganarse la vida como fotoperiodista, aquellas que permitieron a Battaglia perder la vida como fotoperiodista. ¿Acaso un intento curatorial de despolitizar la retrospectiva de su obra? “Era feliz en Trieste, con mi bicicleta. Según llegué a Palermo, perdí mi libertad”, confiesa en uno de los documentales que también se muestran en la exposición y de los que salen todas estas citas. Esas décadas de fotoperiodismo no eran arte, eran una forma estetizada de *Ohnmacht*, de sortear el laberinto judicial y resarcirse con una expresión que ni siquiera es consuelo: periodismo. Llamaron a la injusticia sublimación. Se creyeron escribiendo y fotografiando.

Quiso entonces destruir por completo su obra. Acabó por reescribirla, como quien mueve el trauma de un estante a otro de la alacena en busca de un sitio donde no moleste y quede bien. Se permitió el objeto de evasión propio de los varones: las mujeres. “En tus películas no hay mujeres, hay gallinas”, le espeta Letizia Battaglia a Franco Maresco.

Las fotografió adultas y desnudas; las fotografió niñas y delgaditas; las fotografió musas y modeladas, con los fotomontajes a gran escala en el mar, como quien pone las sábanas a remojo y las

tiende para que dejen de oler y de estar sucias. A todos nos gustan las sábanas limpias. A todos nos gusta tener un lugar solo nuestro, que no haya de estar manchado de mundo. Eso, ese espacio, es lo que impide el trauma.

I love taking pictures of women because they are strong together: they still have so many hurdles to cross toward happiness in this male-dominated society that wants them eternally young, beautiful, with an idea of love that is often actually just possession. And I seek the deep and dreamy eyes of little girls; they remind me not of myself when I was ten, when I suddenly realized that the world is not all that beautiful.

No hablemos del a partir de 1974. No hablemos del hasta 1992 con la muerte de Falcone. No hablemos del diario *L’Ora*. No hablemos de la invitación de Vittorio Nisticcio tras sus fotos de Pier Paolo Pasolini. No hablemos de Palermo y Sicilia. Hablemos de la fotografía de Letizia Battaglia.

Herbert List





Fotografías de la exposición *Herbert List: das magische Auge* tomadas por la autora, el 5 de agosto de 2023. Página anterior: List, Herbert (ca. 1930). *Alemania. Escena callejera tras la lluvia, Hamburgo*. Esta página: List, Herbert (1953). *Mirada desde la ventana. El baile de las faldas. Trastevere, Roma*.

“Do women have to get naked to get into the Met. Museum?” No. Solo hace falta un contrato de trabajo, un uniforme de seguridad, acercarte por la espalda a una visitante mientras mira la foto 137 e insinuarle un comentario inteligente.

Es difícil saber cuándo una mujer está ligando contigo. Todavía lo es más saber cuándo tú estás ligando con ella. El imaginario contemporáneo occidental del deseo lésbico está teñido de la fascinación literaria que creó Graham Greene sobre los *thrillers* de Patricia Highsmith. Ellos hicieron del cortejo entre mujeres un mundo claustrofóbico y misterioso, impregnado de un peligro constante, del miedo a ser descubierto, partícipe de una sexualidad que no era deseo sino forma ética: la criminalidad. Es esa sensación de clandestinidad la que vela los encuentros fortuitos entre mujeres. Es el precio de la sal frente a la determinación de mundo.

Patricia Highsmith tardó casi cien páginas en iniciar la relación de Carol y Therese. Es irrelevante que ello ocurra

apenas en el capítulo segundo. El deseo lesbiano está constreñido por un doble miedo en la declaración amorosa: no es solo miedo a ser rechazado por la *partenaire*, sino temor también a revelarse públicamente como lesbiana. El éxito o fracaso del *outing* va ligado al éxito o fracaso del lance amoroso: cómplice con una en el lesbianismo si se es aceptada, o potencial delatora si una es rechazada; como si el deseo lesbiano fuese una vulnerabilidad añadida a todas las contingencias que se arrastran. Es una doble vergüenza la que se afronta en la declaración de amor lesbiano frente a la potencial única vergüenza del deseo heterosexual: la vergüenza de mostrar los sentimientos, y la del escarnio público si la amada no acepta. Esto aproxima la experiencia del lesbianismo en los años cincuenta de Highsmith al amor cortés medieval. Tanto el poeta como la señora habían de salvaguardarse de los lisonjeros, que podrían denunciar la relación velada al marido, lo que hacía que el acto amoroso fuese definido principalmente como un acto privado que había de permanecer en secreto.

Desde una lectura global podría decirse que la exposición del *Bucerius Kunst Forum Hamburg* desarrolla la mirada de List sobre lo clásico, con el libro *Licht über Hellas. Eine Symphonie in Bildern* (publicado en 1953, con fotos realizadas entre 1937 y 1941) como eje central de la exposición. La exposición del *Hamburger Kunsthalle* muestra su obra sobre lo grotesco, con una colección de fotos homoeróticas y el proyecto *Panoptikum* (1946). Ambas exposiciones en Hamburgo sobre Herbert List, de perspectivas curatoriales opuestas y temáticas antagónicas dentro del mismo autor muestran, en primer lugar, el viaje contemporáneo por excelencia de la estética alemana: de la revitalización y construcción de lo clásico con el bagaje filosófico del idealismo y su progresiva iconologización a través de las artes, a la nazificación de ese estilo o corriente, que derivaría en la demonización de las vanguardias y la expropiación de las aportaciones judías (entre otras) a la construcción contemporánea del mundo estético alemán (desde el *entartete Kunst* hasta la evolución política del papel de bailarines como Mary Wigman o Rudolf von Laban).

A pesar de las prohibiciones y de la repulsa hacia la tradición nudista alemana, el nacionalsocialismo fomentó paralelamente una moralizada *Freikörperkultur* para fundamentar sus ideales higiénico-raciales. A partir de 1933 tuvo lugar una restrictiva dicotomía moral respecto a la desnudez, distin-

guiéndose entre formas aristocráticas, arias y honestas de exhibición, frente a aquellas formas indecorosas del cuerpo desnudo. Bajo el título de la inmodestia eran pensados no sólo los cuerpos racializados, los cuales eran considerados feos, sino también los cuerpos de baile de la escena moderna: “Der schamlosen Nacktheit des Kabarett wurden Naturaufnahmen der schönen und reinen Nacktheit gegenübergestellt” [A la desnudez de vergonzada del cabaret se pusieron en contraste tomas naturales de desnudez pura y bella] (König 1990: 197).

Esa categórica diferencia entre una estética depravada y una decorosa no fue sólo aplicada a la desnudez del cuerpo, sino a la esfera del arte en general. El propio concepto de kitsch que he mencionado con anterioridad es ya utilizado por Fritz Karpfen en su texto de 1925 *Der Kitsch. Eine Studie über die Entartung der Kunst* y, asimismo, el concepto de *Entartung o entarteter Kunst* (arte degenerado) es precisamente el nombre que dio título a la exposición itinerante que organizó en 1937 el nacionalsocialismo para burlarse del arte de vanguardias, cuyos sueños y anhelos, por otro lado, aprovecharía y tergiversaría. [...]

La tradición estética alemana contaba con anterioridad con variados sueños de totalidad en su historia. Añadido al paroxismo nietzscheano, la influencia del concepto wagneriano de obra de arte total y la totalidad místico-cósmica a la que era tendente el expresionismo alemán entre 1910 y 1920 fueron espacios simbólicos de los que la estética fascista se reapropió y gustosamente tergiversó. Asimismo, los arcaísmos que tan gustosamente rescataba el expresionismo alemán en su esperanzada búsqueda de un alma primitiva que regenerase la comunidad o las tendencias nudistas del fin de siglo son recuperados en las dos partes de *Olympia*, documental que acogió y se reapropió de las expresiones estéticas que palpitaban y nutrían con anterioridad en el contexto alemán. (Mateos de Manuel, 2016, pp. 605-607; véase también y principalmente König, 1990)

Desde este contraste recalcan ambas exposiciones, además, una misma lectura retrospectiva del fotógrafo: despolitización y sexuali-

zación gay de su obra. “List’s photographic work wird als unpolitisch beschrieben [...] flüchtete er sich in einem Körperkult [...] die griechische Antike —in der Homosexualität gesellschaftlich akzeptiert ist— ein Sehnsuchtsort“ [El trabajo fotográfico de List es descrito como apolítico [...] él se exilió en una cultura del cuerpo de la antigüedad griega, en la que la homosexualidad era socialmente aceptada, como un espacio de anhelo].² Ningún curador se plantea, sin embargo, el deseo lésbico como negativo o reverso de la obra fotográfica de List, ni siquiera cuando se observa la dialéctica entre las fotografías 137 y 232, emplazadas al inicio del epígrafe.

Es apenas en 1933 cuando List llega a Grecia como resultado de la peligrosidad social del nazismo. Hasta entonces, su obra en torno a 1930 se compone de escenas pacíficas en Hamburgo, donde ya fotografía desde el gesto que caracterizó su producción estética: de rodillas. Parapetado tras la rueda de un coche, como un *voyeur* que participa de una complicidad a tres, List fotografía escenas de la cotidianidad en su ciudad natal. Lo hace a una distancia suficiente de los sujetos fotografiados, dejando constancia de su ser partícipe de una manera callada de vidas que, sin embargo, no pareciesen ser suyas. List constata sin llegar ni a poseer ni a denunciar, lo que hace que su estilo fotográfico sea peculiar por no encajar ni en el fotoperiodismo ni en la política. El de List es un gesto de servicio, que no de servidumbre hacia la realidad. Un gesto que el tiempo político va afeando en su obra hasta convertirlo en el equilibrio de una resistencia inconfesable; de una resistencia que ni siquiera es heroica u honrosa, que no es reconvertible en orquestación política, como se buscó con la escultura plantada *ad hoc* ante la fortaleza Breendonk, odiada por Jean Améry.³

Los responsables del Museo nacional han dejado todo como estaba en los años 1940-1944. Anuncios amarillentos sobre los muros: “Más allá del límite se disparará sin previo aviso”. No habría sido necesario erigir ante la fortaleza ese patético monumento a la resistencia —un hombre obligado a postrarse de hinojos que, sin embargo, yergue porfiadamente una cabeza con rasgos curiosamente eslavos—, no habría sido necesario esa estatua exhortatoria para explicar al visitante dónde se encuentra, qué acontecimiento se conmemora. (Améry, 2001, p. 82)

Con el transcurso de los acontecimientos, su gesto estético —fotografiar de rodillas— se relee como gesto político: saberse en un sistema fascista, saber que no puede decirlo, saber que es irrelevante decirlo, seguir haciendo fotos desde ese único lugar posible y pronunciable. Conciencia de saberse sometido, negarse a la felicidad propagandística, incluso si su estética es parte de la propaganda. Uno de los rasgos de los sistemas totalitarios es la avaricia, el narcisismo político: odiar que los ciudadanos no condenen cada minuto de su tiempo pensando en el poder y en los poderosos; odiar el carácter metafísico de una obra para obligarla a responder a la realidad; tener que entregar todo a Richelieu, como si el poder se jactase de poner un techo al cosmos. Caían las estrellas de la barriga de Nut y los hombres ya no pudieron más que buscarlas con la cabeza gacha en el suelo. Miseria estética de abortar lo nimio; extraña esa, la distracción totalitaria que se siente violentada, y por ello distingue, una mosca perdida en la llanura escénica de Núremberg. En 1953, foto 232 de la exposición, ya no había otro sentido de ese cuerpo a tierra. Ese es el significado negativo de la *Sehnsucht* que plasma el deseo lésbico en Herbert List: desde la ventana de su casa, ajeno a su propio gesto, se asoma a una calle de la que ya no es parte, siquiera distanciada; hay gemelas de falda, niñas sobre el empedrado; ese tiempo existe, pero ya no es accesible para el fotógrafo, que tan solo puede tender hacia él porque lo reconoce nuevamente como una dirección de la mirada. Esa *Sehnsucht* es algo distinto del recuerdo de lo que fue: es el recuerdo de lo que pudo haber sido y no fue, de una posibilidad no consumada. De ahí su etimología de búsqueda de mirada (véase la nota al pie 2). Se trata de encontrar en el pasado el punto en el que algo fue perdido porque no tuvo lugar. Surge ahí la fotografía. Dos vertientes sexualizadas de *Sehnsucht*: Hellas es refugio; Hamburgo, un imposible erótico.

Los curadores, sin embargo, no se inquietan por esa imposibilidad del sentido primigenio del gesto arrodillado (eso es retornar: no haber aprendido). Lo fundamental es el carácter social contemporáneo que pudiera representar Herbert List: que su modo de mirar erótico, que su modo de mirar homosexual, que su modo de mirar alemán, incluso siendo judío (sus abuelos), que su modo de mirar lo clásico no se identifiquen con la estética nazi; incluso siendo List el predecesor, junto con las Steichen de Isadora Duncan en la Acrópolis en los años veinte, del imaginario estético del que se apropiará el nazismo; incluso estando la estética de List influida inevitablemente por

Walter Hege, referente de lo clásico nacionalsocialista con su serie de la Acrópolis de 1928 (Sachsee, 1997, p. 123). Lo fundamental es el carácter social contemporáneo que no hubiera de representar Herbert List: que no sea interpretado como un discípulo de Hege, que su homosexualidad no adquiriera una legibilidad estética nazi. Este miedo latente de los modos de representación gay en la cultura alemana se ve también en las discusiones estéticas sobre el sadomasoquismo, fenómeno que algunos autores consideran una reapropiación erótica de los totalitarismos y la violencia y uniformización militar en los campos de concentración (véase Mateos de Manuel, 2018).

List was unable to publish his nudes in Germany, while the publishing house Arts et Métiers Graphiques in Paris let him know that they expected nudes that were “sufficiently masculine” requesting that he avoid any “ambiguity” or men of an “effeminate character”.

Lo sutil en Herbert List no sería, pues, el reverso del deseo lésbico, sino la metonimia del torso en la fotografía 102: “Contrary to the ways of seeing formed by the Nazi propaganda of this day, the two drops of sweat and a small scar under the breastbone subvert the illusion of a perfect art work, in this way emphasizing the figure humanity”. ¿En qué momento fracasó el proceso de desnazificación tras la Segunda Guerra Mundial para que cualquiera pudiese hoy ser acusado retrospectivamente de estetización nacionalsocialista? ¿Toda la desnazificación se redujo a la instauración de un doble lenguaje (esotérico y exotérico), a su supervivencia en un ocultismo de símbolos para iniciados? ¿Cuán grande es aún el tabú de la estética nazi y la fascinación que genera?

Dos finales para esa apoteosis-apocalipsis de lo clásico se presentan en las exposiciones: almacén y ruina. Por un lado, Grecia a la sombra o el *cultural kidnapping* del nazismo en el *NS-Verwaltungsgebäude, Central Art Collecting Point* (fotos de 1946, de la 202 a la 205). El coleccionismo fascista fue uno de esos hábitos que consiguieron generar admiración propagandística hacia los nacionalsocialistas: lo suficientemente cultos como para no destruir obras, lo que los pretendía menos malos a ojos de lo público, como si el expolio capitalizable fuese una forma legítima y encomiable de conservación (no sobran tus obras, sobras tú). Por otro lado, las fotografías de academias y calles destruidas de Múnich en 1945-46 (fotografías 193-196). No son

ruinas sino escombros, como mármol agusanado que no es ya memoria fantasmagórica (el París de Atget) sino el fracaso de la voluntad civilizatoria. “Do women have [therefore] to get naked to get into the Met-Museum?” I just do not want to visit museums any longer. I was born naked.



Fotografías de la exposición *Herbert List: das magische Auge y Präuschers Panoptikum. Ein Bilderbuch von Herbert List* tomadas por la autora, el 5 de agosto de 2023. Parte de una de las salas de la exposición permanente del Hamburger Kunsthalle.

Notas

1. Investigadora independiente.

2. Es difícil traducir con precisión la atmósfera emotiva del sustantivo o concepto alemán de *Sehnsucht*, tomado como nostalgia, anhelo, añoranza. El término *Sehnsucht* proviene de la composición de los verbos *sehen* [ver] y *suchen* [buscar], por lo que la nostalgia alemana es una forma pretérita de futuro o esperanza, más que la expresión de una pérdida. *Sehnsucht* es una dirección o búsqueda de una dirección hacia la que tender la vista, aquello que orienta al sujeto, a lo que el sujeto trata de mirar para sostenerse o buscar un punto de referencia. No es por tanto un sentimiento de pérdida o acto fallido, que respondería más bien al verbo *vermissen* [echar de menos algo porque ese algo no se encuentra, se ha perdido, no se sabe dónde está]. Es una llamada a la revitalización, es una experiencia de rememoración que vivifica y envuelve con protección al sujeto. En este sentido, la *Sehnsucht* no es tampoco melancolía



Fotografías de la exposición *Herbert List: das magische Auge y Präuschers Panoptikum. Ein Bilderbuch von Herbert List* tomadas por la autora, el 5 de agosto de 2023. Retrato de la artista e intelectual Evgenia Tsanana (<http://www.evgeniatsanana.com/>).

[*Melancholie*], que es una experiencia de insatisfacción y tristeza ante la incapacidad del orden presente y la experiencia y conocimientos adquiridos para tender a un más allá u orden metafísico que dé sentido al mundo y a la existencia (el ángel de Dürero). Por ello, la *Sehnsucht* es una emoción o experiencia perceptiva de orden contemplativo u apolíneo, más intelectual y absorta que desgarradora a nivel pasional, aunque trate de tender a lo infinito u extático (eso es lo que le da su carácter direccional y no puntual). La *Sehnsucht* es más un vector que un punto aislado en el espacio estético. De ahí que el curador exponga que Herbert List se refugia en el mundo griego desde la *Sehnsucht* y no desde otra forma de nostalgia: porque List busca un punto de referencia artístico que no ha desaparecido, que revitaliza y desde el que crear refugiándose.

3. <https://europeanmemories.net/memorial-heritage/national-memorial-fort-breendonk/>
<https://www.dreamstime.com/belgium-breendonk-statue-memory-prisoners-breendonk-belgium-april-fort-breendonk-served-as-concentration-camp-image216459951>

Bibliografía

AMÉRY, JEAN (2001). *Más allá de la culpa y la expiación: tentativas de superación de una víctima de violencia*. Valencia: Pre-Textos.

ANUARIO DE ESTADÍSTICAS CULTURALES (2022). Nota-resumen museos y colecciones museográficas.

https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwis4uCW1Zf9AhV6g_0HHfOQDrgQFnoECA4QA-Q&url=https%3A%2F%2Fwww.culturaydeporte.gob.es%2Fdam%2Fjcr%3A8973abb1-58db-43bb-a14b-5aee-0b6479e2%2Fnota-resumen-museos-y-colecciones-museograficas-2019.pdf&usg=AOvVaw0YNI4Ldc3_EBQL-rS3icWos

ARENDT, HANNAH (1972). *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus.

BERGER, JOHN (2017). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

BYRNE, KEVIN JAMES (2020). *Minstrel Traditions: Mediated Blackface in the Jazz Age*. New York: Routledge.

DUARTE RODRIGUES, ANA (2013). Do Women Have to Be Naked to Get Into the Met Museum? The Guerrilla Girls' Odissey: Models and Meanings, *European Review of Artistic Studies*, vol. 4, n. 2, pp. 45-58.

ESPOSITO, ROBERTO (2003). *Comunitas. Origen y destino de la comunidad*, trad. de Carlo Rodolfo Molinari Marotto, prólogo de Jean-Luc Nancy. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

ESPOSITO, ROBERTO (2005). *Immunitas. Protección y negación de la vida*, trad. de Luciano Padilla López. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

GOMBRICH, E. H. (1992). Gombrich (1992): *Aby Warburg. Una biografía intelectual, con una memoria sobre la historia de la Biblioteca a cargo de F. Saxl*. Madrid: Alianza Editorial.

GUERRILLA GIRLS (2020). *Guerrilla Girls: The Art of Behaving Badly*. Chronicle. <https://www.guerrillagirls.com/store/the-art-of-behaving-badly>

KÖNIG, OLIVER (1990). *Nacktheit. Soziale Normierung und Moral*, Darmstadt, Opladen, Westdeutscher Verlag.

LÓPEZ, DAVID LUIS (2015). Retrato homenatge, *Asparkia* 27, 201-204.

MARCUSE, H. (1968). *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Barcelona: Planeta-De Agostini.

MATEOS DE MANUEL, VICTORIA (2016). El silencio de Salomé. Seis coreografías sobre lo dionisiaco en la modernidad [tesis doctoral], Universidad Complutense de Madrid.

MATEOS DE MANUEL, VICTORIA (2018). Bibliografía de la asignatura Teorías Feministas (curso 2018-19), Máster Universitario en Estudios de Género, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en https://eprints.ucm.es/view/people/Mateos_de_Manuel=3AVictoria=3A=3A.html

MATEOS DE MANUEL, VICTORIA (2023). Reseña de: Romero López, Dolores/ Zamostny, Jeffrey (eds.) (2022): *Towards the Digital Cultural History of the Other Silver Age Spain*. Berlin: Peter Lang Verlag, El Catoblepas. Revista crítica del presente, n° 203, 15. <https://www.nodulo.org/ec/2023/n203p15.htm>

SACHSEE, ROLF (1997). Fotografie als NS-Staatsdesign. Ein Medium und sein Mißbrauch durch Macht, in Honnef, Klaus/ Sachsee, Rolf/ Thomas, Karine (Hrsg.), *Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870-1970*, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, pp. 118-134.

SCHELER, MAX (2017). *El puesto del hombre en el cosmos*. Madrid, Escolar y Mayo.

STOLZENBERG, ANDREAS/ KETELSEN, THOMAS (2012): "Aby Warburg in Köln. Ein Vorwort" en Hürtig, Marcus Andrew/ Ketelsen, Thomas (ed.): *Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel*, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Foundation Corboud, Verlag der Buchhandlung Walther König, pp. 7-12.

WARBURG, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.

WINCKELMANN, J. J. (1989). *Historia del arte en la Antigüedad seguida de Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos*. Madrid: Aguilar.