



E LA MONSTRUOSIDAD A LA ALTERIDAD EN LA OBRA DE DIANE ARBUS

From monstrosity to otherness in Diane Arbus's work

Gloria Inés Ocampo Ramírez*

Resumen: la monstruosidad, característica escondida, negada y exhibida, en distintas épocas y contextos culturales en Occidente, subsiste y se muestra insistentemente a pesar del ocultamiento; se da a conocer en diversas manifestaciones artísticas, literarias y cinematográficas. En el presente artículo derivado de la investigación del mismo nombre, presentada como trabajo de grado de la Maestría en Estética de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, interesa particularmente hacer un recorrido por la obra fotográfica de la artista norteamericana Diane

Arbus, desde la reflexión que nos presenta a partir de su única y peculiar manera de percibir el mundo, los rostros de la monstruosidad y la diferencia, así como de la normalidad y la alteridad.

Palabras clave: monstruosidad, alteridad, feminidad, infancia, doble, Diane Arbus.

Abstract: monstrosity, a feature that throughout Western culture has been hidden, denied and displayed, is still persistently shown despite the concealment; it is disclosed in various artistic, literary and film expressions. This paper, derived from a research of the same name -and submitted as final work for the Master's degree on Aesthetics at Universidad Nacional de Colombia, Medellín-, is mainly focused on the photographic work of the American artist, Diane Arbus. We discuss Diane Arbus's unique and peculiar

* Artista Plástica de la Universidad de Antioquia, Magíster en Estética de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Línea de profundización en Semiótica y Hermenéutica con énfasis en Estudios Visuales. Docente de cátedra de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia y del Centro de Estudios Técnicos CESDE, Medellín – Colombia, gocampo772@hotmail.com

Fecha de recepción: 15 de enero de 2013
Fecha de aceptación: 17 de junio de 2013

way of seeing the world, the different faces of monstrosity and difference, as well as those of normality and otherness.

Keywords: monstrosity, otherness, femininity, childhood, double, Diane Arbus.

INTRODUCCIÓN

La sociedad como institución colectiva y proyección del individuo, está sujeta a introspecciones constantes que indagan sus elementos estructurantes como método regulador y regenerativo en la tarea de acentuar su identidad, haciendo uso constante para esto de la formulación de categorías distintivas, excluyentes y opuestas. Es en esta atmósfera evolutiva donde la presencia y empleo de la monstrosidad se hace recurrente como método efectivo de demarcación de la norma. Para este fin, las artes plásticas han sido una herramienta eficaz que permiten la propagación y puesta en común de las variaciones en los límites. Fue en este contexto donde se desarrolló la obra fotográfica de Diane Arbus, que constituye una de las colecciones más grandes e importantes en el ámbito fotográfico del siglo XX. Su obra refleja una búsqueda espiritual y personal intensificada por su alto grado de conciencia de la temporalidad y colectividad de su época, preguntándose constantemente por lo que la rodea y la afecta. Su trabajo conmueve, impacta, porque exhibe los arquetipos de la cultura norteamericana, anticipando un derrocamiento de los valores de la sociedad de la que hacía parte y a la que tanto criticó; sus monstruos se ven reflejados hoy en día como personajes absolutamente normales y aceptables socialmente, dando paso a la alteridad pues, «al acostumbrarnos a lo que anteriormente no soportábamos ver ni oír, porque era demasiado chocante, doloroso o perturbador, el arte cambia la moral, ese conjunto de hábitos psíquicos y sanciones públicas que traza una borrosa frontera entre lo que es emocional y espontáneamente intolerable y lo que no lo es» (Sontag, 1973:51). Esta reflexión busca presentarle al lector un panorama de la monstrosidad en el ámbito artístico, cultural y social y su relación e influencia en la obra de Arbus.

LA PERSISTENCIA DEL MONSTRUO

El pensamiento dicotómico, propio de Occidente, tiende a juzgar moralmente las acciones y las características del hombre, valiéndose para ello de pares de opuestos tales como: bueno-malo, correcto-incorrecto, normal-anormal, sano-patológico, entre otros. Categorías que a su vez tienen un efecto excluyente —más o menos violento en cada época y cultura— de la diferencia, de lo heterogéneo, de lo caótico que —por diversas razones— simplemente se desvía o no se ajusta al anhelado y sobreidealizado bien. Es en el contexto de esta tradición que se ha sostenido y reeditado largamente la imagen del monstruo —del latín *monstrum*, mostrar—, como aquel individuo sobrecargado de rasgos negativos y que por tanto es preciso, a nombre del orden y de lo bueno, esconder, ocultar y negar o, en el peor de los casos, eliminar. Diremos que las diversas estrategias frente al monstruo varían de acuerdo con el momento histórico y los contextos culturales, de modo tal que llama profundamente la atención la pervivencia y mutabilidad de dicha imagen, y lo necesaria que la misma resulta para la instauración y validación de las estrategias de poder que la excluyen. O sea que en Occidente, cada forma de pensamiento dominante ha requerido siempre —para justificarse— de las imágenes de lo monstruoso, por tanto, el orden y el centro, el caos y lo periférico, se reclaman mutuamente.

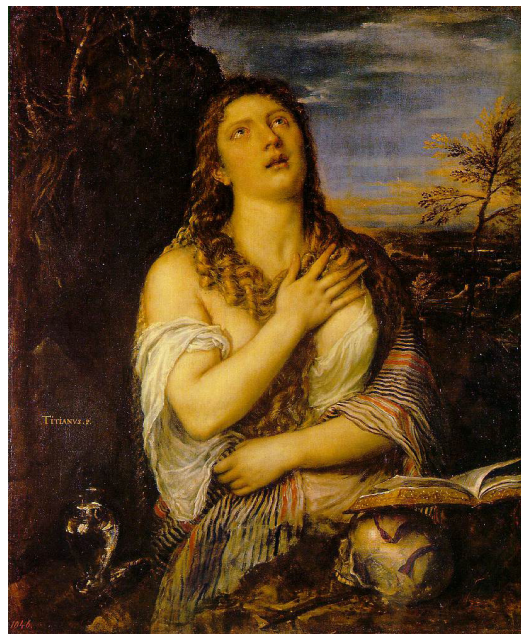


Diane Arbus, *Gemelas Idénticas*, 1967

De ahí pues, que tanto lo feo y lo desagradable a la vista, como lo que física, moral y socialmente transgreden las normas establecidas, se considere monstruoso, es decir, que muestra lo no aceptado aunque —en muchos casos— secretamente deseado.

En sus distintos momentos, la cultura occidental ha delimitado bien sus monstruos para caracterizar y mostrar con ellos lo desviado, lo extraño, lo imperfecto, lo raro, lo anómalo, así como lo maravilloso, lo asombroso y lo extraordinario; tanto en lo espiritual, psicológico y moral, como en lo físico, lo social, lo político. Y el arte es el campo privilegiado donde se guarda la memoria de los diversos rostros y aspectos adoptados por lo monstruoso a través de la historia, el arte cristaliza dichas imágenes de tal modo que en ellas tenemos el registro de las variadas concepciones del mal, de lo angustioso y finalmente

de la fragilidad humana, a lo cual nos referimos como algo extraño y ajeno a nuestra condición, como algo monstruoso. Desde las primeras manifestaciones artísticas de la Prehistoria, se tienen imágenes y relatos de seres fantásticos y terribles, seres metamórficos y extraños que nos asustan y a la vez nos enseñan cómo debemos actuar. Posteriormente, en la tradición y en el imaginario judeocristiano, por ende patriarcal, se representa a la mujer como un ser monstruoso, en personajes como la prostituta, seductora y lujuriosa, que lleva a los hombres a la perdición, lo cual se ilustra en figuras como Eva, Magdalena, Betsabé y Salomé, entre otras, que muestran cómo el mal se personifica y se encarna en cuerpo de mujer. De igual modo, en la Edad Media, las brujas y hechiceras representan la fuerza del mal: amantes del demonio -a quien deben sus lujuriosos poderes de encantamiento- se relacionan con la noche, la danza, la luna, la s0ñ8exualidad desmedida y el libertinaje.



Tiziano, *Magdalena penitente*, 1565

Pero la comprensión mágico religiosa de lo desviado o deforme será relevada en la modernidad por explicaciones fundadas en la naciente racionalidad científica, donde disciplinas como la psiquiatría, la antropología, la sociología el psicoanálisis, permitirán por ejemplo, en el siglo XIX, alimentar el imaginario según el cual se asume que el mal y la dimensión negativa de la mujer

está asociada a su apetito sexual desmedido, a su deseo caprichoso e insaciable, a su gran poder de destrucción y manipulación. Es la época que ya no hablará tanto de brujas y demás seres fantásticos sino que crea y potencia categorías como *femme fatale*, mujer histérica, mujer vampiresa, entre otras, para nombrar de tales formas todo aquello que de lo femenino escapa o subvierte

el ideal virginal, doméstico y virtuoso conveniente al espíritu burgués del momento (Eco, 2007). Es sobre todo en la literatura, en la poesía, en el arte y en la naciente industria del cine, donde con mayor fuerza se destacan y se celebran tales rasgos que muestran la disidencia moral de la mujer, mostrándola «como fuerza ciega de la Naturaleza, realidad seductora pero indiferenciada, ninfa insaciable, virgen equívoca, prostituta que vampiriza a los hombres, belleza reptiliana, primitiva y fatal» (Puleo, 1997:169). Véanse por ejemplo las imágenes de la vampiresa en obras como *El Vampiro* de Edward Munch, y las mujeres que recrea Gustav Klimt. De igual modo, véase en E.T. A Hoffmann, Charles Baudelaire, Edgar Alan Poe

y Oscar Wilde, sus célebres cantos a la belleza seductora y destructiva, desestabilizadora del orden establecido. Y en el campo teórico, véanse los estudios de Sigmund Freud y Jean Martin Charcot sobre la histeria, sobre la necesidad de darle la palabra y aprender de ella acerca del cuerpo y de la sexualidad femenina. En estas diversas fuentes parece que queda insinuado que la tendencia a vincular lo femenino -particularmente lo que tiene que ver con la sexualidad- con lo monstruoso, en nuestra tradición, es producto de un imaginario masculino, temeroso ante la dislocadora fuerza femenina, tal como apuestan José Miguel Cortés y Mario Praz, por ejemplo.



Edvard Munch, *La vampira*, 1895

EL MONSTRUO SE MUESTRA

Fiel a la condición del *monstrum*, la modernidad no se priva de extraer réditos de una variada lista de seres anómalos física o psicológicamente. Es así como en las grandes ciudades la exhibición, venta y exposición de tales seres llegó a ser un auténtico negocio, que se lucraba de una sociedad que los rechazaba o se aproximaba con fascinación morbosa: los monstruos se convierten así en objetos de atracción y curiosidad,

en protagonistas centrales de los espectáculos de las ferias y los circos. Particularmente, en este sentido, nos encontramos con el Circo Americano de Phyneas Taylor Barnum, un empresario norteamericano que se dedicaba a exhibir de forma ambulante distintos shows protagonizados por personajes monstruosos como enanos, gigantes, hombres micro cefálicos, albinos, obesos, siameses, entre otros fenómenos (Dylan, 2012: 14).



Curiosidades del Circo de P. T. Barnum

Aunque la observación del llamado monstruo produce miedo y repugnancia, así como fascinación y curiosidad, lo más llamativo del siglo XIX, al respecto, es que renueva la concepción de tal individuo, de modo que ahora lo considera tan humano como cualquiera, y lo que pretende la ciencia es explicar su peculiaridad, deformidad o desviación, es decir, que la ciencia individualiza al monstruo, lo convierte en caso médico, clínico, patológico en todo caso. Nace así el interés por captarlo científicamente: «se ha acabado definitivamente, en efecto, con la monstruosidad como manifestación diabólica o divina, aberración curiosa, producto grotesco de los delirios de la imaginación femenina, fruto incestuoso de la relación entre el hombre y la bestia» (Courtin, J., 2005).

En el seminario sobre *Los Anormales* (Foucault, 2007), y en la obra colectiva *Historia del cuerpo* dirigida por Alain Courbin, principalmente la tercera parte del volumen III, titulada *Desviaciones y peligros*, en su primer capítulo: «El cuerpo anormal. Historia y antropología culturales de la deformidad» escrito por Jean Jacques Courtine y Georges Vigarello, podemos constatar cómo la exposición del monstruo, el loco, el deforme, tiene además una finalidad ejemplarizante y normatizante en el transcurso del siglo XIX, pues es el momento de la consolidación del capitalismo, de la psiquiatría

y de las disciplinas sociales y humanas, a partir de lo cual es necesario promover la formación de individuos normales, sanos, económicamente productivos, y moral y políticamente correctos y disciplinados, pues no de otro modo es sostenible en el tiempo el ideal de una nueva época y nuevo orden social, económico, político, moral, etc.

Diane Arbus, *Sin título*, 1967

Es también en el siglo XIX cuando la imagen del monstruo se masifica gracias a la aparición de dispositivos técnicos como

la fotografía y el cine, que permiten la democratización de la imagen, del retrato y por ende, la imagen del monstruo. Desde sus comienzos, en el cine no se hizo esperar la presencia del monstruo, «pues los monstruos, desde la invención del cinematógrafo en el cambio de siglo, habían abandonado las barracas para invadir las pantallas» (Courtin, J., 2005: 243). El género de horror en el cine está presente incluso desde la misma invención de este, pues la proyección de la película de los hermanos Lumière atemorizó de tal manera a los espectadores, que estos salieron asustados de la sala pensando que el tren los iba a arrollar; de este modo, aparecen diferentes películas que relatan historias del más allá, de monstruos, y que tienen como tema central la pérdida de la identidad, son muestra de ello: *El gabinete del doctor Caligari* (1919) dirigida por Robert Wiene, *Nosferatu* (1922) por F.W. Murnau, *Frankenstein* (1931) por James Whale, y *El doctor Jekyll y Mr. Hyde* (1931) por Rouben Mamoulian, en las que se exponen personajes monstruosos característicos del cine de horror. Será pues la película *Freaks: La parada de los monstruos* (1932) de Tod Browning, el culmen de este género.

La parada de los monstruos, película inclasificable, acontecimiento singular en la historia del cine, rompe en efecto de manera radical con el horror tranquilizador de las convenciones del cine de miedo... un escalón esencial en la historia de las representaciones del cuerpo anormal, un umbral en la genealogía de la percepción de la deformidad humana (Courtin, J., 2005).

Freaks: La parada de los monstruos, es una historia de amor entre dos personajes de circo, distintos física y psicológicamente, donde se encuentra la obsesión por el dinero que lleva a Cleopatra, la protagonista de la historia, a envenenar a su supuesto amado, el enano Hans.

Cleopatra, al verse descubierta por la comunidad circense, se burla y jacta de su belleza comparada con ellos que son

«monstruos». En sí misma es una historia simple pero que da cuenta de la vulnerabilidad y fragilidad del ser humano en todo sentido. Es una película que recrea con una gran potencia visual la aberración y la monstruosidad, pero que adquiere sentido, en cuanto refleja la solidaridad y el compañerismo como cualidades humanas; enseña que la monstruosidad está presente en gestos, actos y pensamientos del hombre, más que en su imagen o apariencia física.



Afiche de la película *Freaks: La parada de los monstruos*

DIANE ARBUS O LOS ROSTROS DE LA ALTERIDAD

Las imágenes que presenta el cineasta de inicios del siglo XX Tod Browning en *freaks: la parada de los monstruos*, reclaman los más profundos temores del hombre y lo obligan a enfrentarse con esos miedos subestimados que se pretenden ocultar y recubrir con el ideal de belleza. Browning posee una visión ominosa de las diferencias, visión particular que en cierta medida, influencia a un sinnúmero de artistas y directores posteriores a él como David Lynch, Tim Burton, David Cronenberg, y particularmente a la fotógrafa Diane Arbus, quienes poetizan e idealizan lo monstruoso y lo abyecto, puntualizando sobre la fragilidad humana, sobre la imperfección inherente a todos, de la cual habitualmente apartamos la vista.

La diferencia ha sido culturalmente excluida, apartada y discriminada en la medida en que es distante de lo socialmente considerado normal, aun así la disparidad nos colma de curiosidad; en el encuentro con la otredad se alteran los parámetros y los criterios de valor en los que se soporta la relación cotidiana con los demás y con nosotros mismos: «el rostro del otro suscita una impresión de la que no siempre es fácil deshacerse» (Le Breton, 2010: 61), aún más cuando esa alteridad es monstruosa. Los actores de la película de Browning, *Freaks*, son actores naturales, lo cual quiere decir que sus deformidades y desproporciones son reales, hecho que cautiva a quien observa la película y que apasiona enormemente a la fotógrafa norteamericana Diane Arbus, quien desarrolla su obra en la década de los sesenta:

La película cautivó a Diane, porque los monstruos no eran imaginarios sino reales, y esos seres -enanos, idiotas, contrahechos- siempre habían sido para ella motivo de atracción, de reto y de terror, porque constituían un desafío a muchas convenciones. A veces Diane pensaba que su terror estaba vinculado a algo que yacía en lo más profundo de su subconsciente, cuando contemplaba el esqueleto humano o la mujer barbuda pensaba en un ser oscuro y antinatural que llevaba oculto dentro de sí misma (Boswort, 1999: 86).

Ser espectadora de la película culmen de Browning, desató en Arbus un latente y potente interés que desde niña confiesa sentir hacia determinados seres extraños y diferentes, aquellos fenómenos repudiados por la sociedad. Esta película suscitó en ella el interés de direccionar su búsqueda artística en torno a estos individuos: buscándolos, persiguiéndolos e indagando en sus vidas para luego retratarlos directamente.

Diane Arbus, antes llamada Diane Nemerov, nace el 14 de marzo de 1923 en Nueva York en el seno de una rica familia judía, propietarios de tiendas de ropa en Manhattan. Fue siempre una niña mimada, rodeada de lujos y comodidades, pero también de soledad y carencias afectivas, sus padres

siempre estuvieron ausentes y delegaron la crianza de sus hijos a las niñeras e institutrices. A los dieciocho años contrae matrimonio con Allan Arbus, de quien no solo toma su apellido sino también la técnica de la fotografía: él es su primer maestro, con quien trabaja como asistente durante muchos años en los encargos de fotografía de moda para las revistas más famosas de la época, como *Vogue* (Boswort, 1999: 83). Sin embargo, Diane Arbus consideraba este oficio como «demasiado frívolo, demasiado efímero» (Boswort, 1999: 84), razón por la cual decide retirarse para encontrar su horizonte como fotógrafa.

Una pasión que nunca la abandonó, fue de observar y analizar todo lo que la rodeaba, particularmente si se trataba de algo extraño, repudiado por la sociedad, o diferente:

En su infancia le habían prohibido que mirara todo lo que fuera «anormal»: un albino con los ojos rosa a medio cerrar, un bebé con labio leporino o una mujer gorda como un globo debido a alguna misteriosa deficiencia glandular. Como se lo habían prohibido, Diane los miraba con más atención, y desarrolló una profunda simpatía por toda rareza humana. Esas criaturas extrañas habían tenido madres normales, pero habían salido del útero, alterados por una misteriosa fuerza que no llegaba a comprender. (Boswort, 1999: 86)

La reflexión de la que parte la obra de Arbus se solidifica gracias al ocultamiento y repulsión hacia la extrañeza y la anormalidad imperante en la época, y sobre todo en su familia, lo que la lleva a curiosear, perseguir y escudriñar en la vida de seres extraños, marginados, diferentes, que encontraba en las calles de Nueva York. Arbus aboca su interés no solo en la simple curiosidad que le causa la vida de estos personajes sino que se deleita retratando a estos individuos, considerados en diferentes épocas como seres monstruosos o casos científicos: gigantes, albinos, enanos, hermafroditas, anormales, así como de igual forma se interesa por capturar con su lente personas normales físicamente, develando en ellos la marginalidad, la

enajenación, el ensimismamiento. . . Diane Arbus revela la monstruosidad camuflada en la supuesta normalidad, nos enseña que nadie es tan normal como intenta manifestarse. Con la destreza de su mirar, Arbus pasa del interés por la monstruosidad más destacada, hacia la más sutil alteridad. Pero –para llegar a ser lo que fue- Arbus también recibió gran influencia de Lisette Model, fotógrafa judía nacida en Viena en 1906, quien le enseña que la fotografía es una emoción pura que posee el poder de perturbar al otro (Boswort, 1999: 96). Gran fotógrafa y retratista, interesada en fijar en sus imágenes la vejez, la mendicidad, la fealdad. . . temas cotidianos y ordinarios que realzados en formatos grandes y composiciones a blanco y negro generaban gran dramatismo. Model aparte de ser fotógrafa fue una excelente docente que enseñaba a sus alumnos la técnica fotográfica, pero además que la relación entre fotógrafo y fotografiado debía ser descarnada, visceral, para lograr fotografías de calidad. Lecciones que aprendió y puso en práctica en la realización de su obra su alumna más aplicada, Diane Arbus, quien va más allá de la monstruosidad, rastreando la alteridad en el rostro humano, poniendo en vilo las nociones de identidad, de lo femenino, la infancia y el doble, enseñándonos en sus fotografías de mujeres, de niños, de gemelos, esa pulsión monstruosa que está presente en cada ser humano sin importar sus condiciones físicas, morales o sociales.

En sus retratos pone en escena lo inmostrable, lo que socialmente hemos aprendido a reprimir y evitar, en palabras de Freud, lo que debiendo permanecer oculto se ha manifestado revelándonos la propia humanidad en el rostro del otro, en la otredad.

Cuando observamos las fotografías de Diane Arbus, notamos que en la mayoría de esos hombres existe un alejamiento de la norma, una potencia de marginación, de oposición y resistencia a lo establecido, que desborda. El acto de mirar al otro, de enfrentarse a él cara a cara, el rechazo de su imagen pero al mismo tiempo el reconocerse

en ella, es la expresión misma de la alteridad, pues el otro siempre se presenta y se conoce por medio del rostro ya que «fuera del rostro humano, no hay en el mundo figura alguna que permita a una multiplicidad tan grande de formas y de planos penetrar en la unidad de sentido tan absoluta» (Le Bretón, 2010:50).

En el rostro del otro se reconoce la propia identidad: variable, inestable, fracturada. Hay una estrecha relación entre la construcción del individuo y la presencia inmediata del otro, y de lo otro de uno mismo, una doble apertura hacia la alteridad; relación compleja y no necesariamente idílica, agradable y armónica, más bien es un encuentro en el que el otro y lo otro se muestran, y al mismo tiempo se ocultan; nos afirman y al mismo tiempo nos inquietan e interrogan: «la alteridad es socialmente transformada en estigma, la diferencia engendra el diferendo. El espejo del otro ya no es susceptible de esclarecer el propio» (Le Bretón, 2010:249). No obstante, es en ese otro en quien nos identificamos y a la vez pretendemos no parecernos.

CONCLUSIONES

A pesar de que Susan Sontag (*Estados Unidos visto por fotografías, oscuramente*, 1973) pretendió hacer ver la obra de Arbus como una sórdida y engañosa imagen de la sociedad norteamericana de su época, por el contrario esta nos devela un sinnúmero de rostros, donde es imposible no reconocernos y encontrarnos reflejados a pesar de las distancias sociales, culturales y temporales. Su gran legado fotográfico ha marcado la obra de muchísimos artistas como Amy Arbus, quien también se dedica a la fotografía y plasma en sus imágenes la gran influencia que su madre ejerció en ella, no solo como artista sino como persona, Joel Peter Witkin, Ashkan Honarvar, David Lynch, Stanley Kubrick, David LaChapelle, Annie Leiovitz, Nan Goldin, Richard Avedon, entre muchos otros artistas que reflejan en sus obras un gran interés por la diferencia, por la otredad y la marginalidad que redunda en su sociedad y que buscan

plasmarse de manera particular. Su gran aporte a la fotografía fue notorio y aún más visible después de su muerte en 1971, momento en el que se inicia una serie de exposiciones, en las que el legado de la artista trasciende la penumbra para irradiar toda su luz hasta nuestros días. Aún hoy su obra no pierde vigencia, pues devela para nosotros -a través de su visión tan particular- un mundo que cuanto más nos inquieta, más descubrimos como íntimamente nuestro. Su obra va más allá del interés por la diferencia manifiesta bajo la forma de la marginalidad e irregularidad, es decir, su obra trasciende la monstruosidad física, mental y social, para adentrarse de modo sutil, pero implacable, en la otredad y alteridad inherente a cualquier rostro, a cualquier gesto o rasgo, alteridades que en sí, configuran un mundo del que todos hacemos parte.

BIBLIOGRAFÍA

- Baudelaire, Ch. (2003). *Las flores del mal*. Bogotá: Panamericana.
- Boswort, P. (1999). *Diane Arbus, una biografía*. Barcelona: Circe.
- Corbin, A. (Comp.) (2005). *Historia del cuerpo*. Madrid: Taurus.
- Cortés, J. M. G. (Comp.) (1997). *Orden y caos, un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama.
- Dylan, M. P. (2012). *Freaks: La historia del Circo Barnum*. Madrid: Nowtillus.
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.
- Freud, S. (2006). *Estudios sobre la histeria*. Argentina: Amorrortu.
- Le Breton, D. (2010). *Rostros. Ensayo de antropología*. Buenos Aires: Letra Viva.
- Praz, M. (1999). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: El Acantilado.
- Puleo, A. (1997). Mujer, sexualidad y mal en la filosofía contemporánea. *Daimon*. 14, 167-172.
- Sontag, S. (1973). *Sobre la Fotografía*. Buenos Aires: Edhasa.
- Wilde, O. (1999). *El retrato de Dorian Gray*. España: Atenea, 1999.
- Freud, S. (27 de julio de 2011). *Lo siniestro*. [On line]. Disponible en: http://www.librodot.com/searchresult_author.php?authorName=F
- Goldman, J. (27 de julio de 2011). *Diane Arbus: The Gap between Intention and Effect*. [On line]. Disponible en: http://www.craigmorrison.com/IMG/pdf/Diane_Arbus.pdf.
- Gubern, R. (18 de octubre de 2011). *Del rostro al retrato*. [On line]. Disponible en: <http://ddd.uab.cat/pub/analisi/02112175n27p37.pdf>.
- Gruel, V. (16 de octubre de 2011). ¿Régimen de rostridad o rostrología? Hacia una socio-lógica del rostro. [On line]. Disponible en: <http://societarts.com/sociologia/%c2%bfregimen-de-rostridad-o-rostrologia-hacia-una-socio-logica-del-rostro/>.
- Millet, Ann. (16 de octubre de 2011). *Exceeding the frame: The photography of Diane Arbus*. [On line]. Disponible en: <http://dsq-sds.org/article/view/881/1056>.
- Navarro, O. (21 de octubre de 2011). *El rostro del otro: una lectura de la ética de la alteridad de Emmanuel Lévinas*. [On line]. Disponible en: www.armario.cl/XAutores/IJKL/Levinas/El_rostro_del_otro.pdf.
- Vásquez R., A. (18 de octubre de 2011). *Sloterdijk: entre rostros, esferas y espacio interfacial. Ensayo de*

una historia natural de la afabilidad. [On line].
Disponible en: <http://www.revistadefilosofia.com/17-05.pdf>.

_____ (18 de octubre de 2011). *Rostros y lugares del anonimato en la sobremodernidad.* [On line].
Disponible en: http://www.margencero.com/articulos/articulos_taber/anonimato.html