



¿PICASSO, DALÍ O FRIDA TENÍAN REDES SOCIALES?

La vida como espectáculo o un antecedente para la construcción moderna de subjetividades virtuales

Picasso, Dalí or Frida had Social Media? Life as a Spectacle or an Antecedent for Modern Construction of Virtual Subjectivities

JAVIER GONZÁLEZ TORRES

Fundación Victoria – Universidad de Málaga, España

KEY WORDS

*Photography
Iconic Value
Show
Social Networks
Virtual Personalities*

ABSTRACT

They were not users of Facebook, Twitter and Instagram; neither bloggers, youtubers or influencers. Pablo Picasso, Salvador Dalí y Frida Kahlo did not know the multiple functions of networked technologies. However, their lives as creative artists and imbued with an unprecedented media spectacular, are a notable source of iconic influence. The numerous photographs that the three of them carried out are a singular antecedent so that today, decades in between and through social networks, contemporary users construct their own virtual subjectivities taking them as models.

PALABRAS CLAVE

*Fotografía
Valor icónico
Espectáculo
Redes sociales
Personalismos virtuales*

RESUMEN

Ni usuarios de Facebook, Twitter e Instagram; tampoco bloggers, youtubers o influencers. Pablo Ruiz Picasso, Salvador Dalí y Frida Kahlo no conocieron las múltiples funciones de las tecnologías en red. Sin embargo, sus vidas, unidas a sus potencialidades como artistas creativos e imbuidas de una espectacularidad mediática sin precedentes, constituyen de por sí una notable fuente de influencia icónica. Y es que, en efecto, las numerosas fotografías que los tres protagonizaron son un antecedente singular para que hoy, décadas de por medio y a través de las redes sociales, usuarios contemporáneos traten de construir sus propias subjetividades virtuales al amparo de aquellos.

“Allí donde el mundo real se transforma en simples imágenes, las simples imágenes se convierten en seres reales, motivaciones eficientes de un comportamiento hipnótico”
Debord, G. E. (1967). *La Société du spectacle*.
París: Buchet-Chastel
Cap. 1, 18.

El pensador francés Guy Ernest Debord (1931-1994) fue un revolucionario capaz de conceptualizar actuaciones y hechos que, en determinados campos y con el paso del tiempo, han resultado ser verosímiles. Criticado por la vaguedad de sus opiniones, ciertamente alabado en otras ocasiones, su legado literario no puede pasarse por alto en cuanto a la exposición de una serie de ideas que marcan el carácter volátil de ciertos grupos que conforman la sociedad globalizada y tecnológica en la que vivimos.

Una de esas sentencias es la que presagia la conversión del mundo en una falsificación de sí mismo; un entorno con apariencia real donde el conocimiento histórico se sustituye por un mal uso de la verdad y la consiguiente desinformación que de ésta deriva. El establecimiento de un extenso catálogo de comportamientos y gestos, sencillos y simples, que cuentan con una poderosa consistencia material y están rodeados de un aura atrayente, tiene su reflejo en la hipnotización de una comunidad sugestionada e inoculada ante tales premisas.

Cuando han pasado más de cuarenta años de la edición de su más conocido libro, las palabras con las que se abre este trabajo parecen ser una sagaz premonición de ciertos comportamientos que en la actualidad se advierten en las redes sociales. El rechazo a la experiencia viva y vivida, propia del contacto humano en directo, así como la aceptación sin ambages de una construcción artificial de la personalidad, ofrecida abiertamente a través de numerosas cuentas firmadas por *celebrities*, ofrecen por entero un ‘suculento’ menú de mercancías degradadas convertidas en infalible pauta de comportamiento. Se trata, parafraseando de nuevo a Debord, de un espectáculo virtual, ‘pseudomoralizante’, que incluso llega a sustituir el papel que tradicionalmente detentaban las religiones en las sociedades clásicas a modo de asidero para la explicación de determinados fenómenos. En este sentido, el espectador, conocido como *follower*, pasa a convertirse en sujeto pasivo que acepta el estado de las cosas sin cuestionárselas, ‘clickeando’ con ‘me gusta’ dichas actuaciones.

Tales pautas de comportamiento se definen desde la sociología filosófica y la teoría política actuales como propias de un contexto

‘posthumano’¹: un momento histórico en el que la persona se ve necesitada de ‘re-conectarse socialmente’ con el entorno que le rodea, asumiendo el uso y disfrute de la tecnología como algo consustancial a su propio ser, a modo de extensión de su cuerpo y de su alma. A ello hay que añadir, en distintas ocasiones, la aceptación de un estado melancólico en el que se dan por asumidas las denominadas ‘retóricas de la lamentación’, propias de unas circunstancias espacio-temporales que admiten como herencia válida e irreflexiva un mundo en crisis. El borrado de las fronteras entre aquello que es humano y el amplio abanico de cuestiones que no lo son, ponen en evidencia la base natural que debiera regir la actuación diaria de los hombres y mujeres de hoy, del todo despersonalizados e individualizados al quedar absorbidos por los intereses privativos de la mercantilización oportunista de la vida ‘dirigida’, por los poderes fácticos.

En paralelo a estas cuestiones, la construcción de personalidades virtuales cuenta con un factor trascendental: la imagen, fija o en movimiento, de un personaje. La fuerza de ésta radica en su potencialidad visual, icónica, en la fuerte carga cosificadora de cuestiones concretas. Un *look casual* en contraste con presencias más bien premeditadas; naturalidad frente a poses forzadas, guiños a la cámara y al entorno; denuncias de preestablecidos clichés, situaciones extravagantes o narcisismo en estado puro conforman un amplio catálogo de roles y propuestas.

Estas premisas no son novedosas; de hecho, están en la base de la propia historia de la fotografía desde que a finales del siglo XIX el perfeccionamiento de la tecnología, el abaratamiento de los costes y el cada vez más sencillo acceso a los medios de reproducción condujeran a la popularización del retrato fotográfico. Un aspecto que igualmente fascinó a distintos artistas, en especial a quienes vivieron y protagonizaron las Vanguardias históricas y las derivaciones más inmediatas de éstas, entendiéndose que un uso particular del mismo cumpliría con un doble objetivo: el de experimentar con procedimientos estéticos distintos a los tradicionales y, también, utilizar su potencial icónico a favor de publicitar una imagen concreta del universo particular del artista. Una línea que claramente se puede seguir en las tomas que Picasso, Dalí y Frida ‘ofrecieron’ a amigos, amantes y fotógrafos con la clara intención de potenciar sus ya de por sí sobredimensionadas trayectorias artísticas.

Unas intenciones que deben situarse en un contexto previo a la formación de los imperios mediáticos y a la sociedad de la comunicación, coincidente con las décadas en las que se cimentan los parámetros específicos que derivarán en el establecimiento de los *media* como uno de los

¹ El concepto que a continuación se explicita ha sido ampliamente tratado por Braidotti, R. (2013). *The Posthuman*.

poderes más decisivos, a la par que sugestivos, de la contemporaneidad. Los múltiples canales expresivos utilizados para hacer llegar a los distintos estratos sociales determinados mensajes audiovisuales ya habían sido explorados/experimentados en momentos anteriores por distintos creadores, aunque con intereses mucho más personales. Promoción, publicidad y frenesí son algunas de esas fórmulas enfático-intencionales que los artistas objeto de este estudio pusieron en práctica a partir de la explotación visual de su imagen personal y creativa, mucho antes que Barthes y Eco codificaran el estudio semiótico-crítico de la cultura visual, imbricada en los medios de comunicación a través de la teoría del doble plano de investigación – simbólico y taxonómico– con el que se siguen analizando incluso hoy los distintos campos que conforman el amplio discurso publicitario.

Todo aquello que se pudiera fotografiar o grabar, con la intención de ‘congelar’ un instante concreto y ‘almacenar’ gestos específicos, conforma un procedimiento que acabará convirtiéndose en la génesis de la cultura visual y tecnológica actual. El interés por parte de la sociedad de consumir, visualizar y guardar en su memoria inmediata tales propuestas –a través de imágenes fijas o en movimiento–, provocarán un cambio cultural e histórico donde cada código visual desarrolle intenciones diversas. En la génesis de ese proceso complejo y como influencia decisiva para el posterior desarrollo del mismo, deben incluirse las actuaciones y propuestas fotográficas que a continuación se detallan².

Las fotos de Picasso, Dalí y Frida: Un claro antecedente de la vida como espectáculo

El poder de fascinación que sobre esta trilogía de creadores ejerció la fotografía como medio de transmisión de ideas y cauce para la concreción de determinadas personalidades, sigue siendo hoy motivo de atracción, salvando las distancias, por sus procedimientos y medios. Un acercamiento que se produce mucho antes de la existencia del mundo globalizado, la cultura *mainstream* o las confusas visiones *new age* de la tecnotrascendencia. Es curioso como, a partir de las décadas de 1910/1920, Picasso, Dalí y Frida establecieron por su cuenta y sentidos distintos, relaciones de inmediatez con la cámara fotográfica. En un principio, la utilidad del registro fotográfico se centraba en dejar

² Una aportación novedosa al modo en el que Picaso y Dalí, así como otros pintores españoles como Miró o Tàpies, pudieron utilizar la fotografía como un juego a partir del cual reformular sus trabajos pictóricos, lo aportan Zabalbeascoa, A. y Fontcuberta, J. (2000). *The artist and the photograph*. Barcelona: Actar.

constancia visual del resultado de sus diversas obras³, así como utilizar determinados fotogramas como inspiración para las mismas e incluso como recurso plástico –es una de las bases, por ejemplo, de los conocidos *papier collé* y *cliché-verre* picassianos–. De ahí se pasa a su utilización más novedosa: convertir su actividad artística en ‘objeto de estudio’ para fotografías que, aprovechándose de tales planteamientos, logran introducirse en la intimidad de los talleres para captar la esencia misma tanto del proceso creativo articulado como del ‘hacedor’ de éste, verdadero protagonista de las tomas.

Vuelven en este sentido a cobrar vigencia las opiniones de Debord si las relacionamos con dichas actividades; es especialmente certero al afirmar que las imágenes que son reflejo de la vida de las personas se unen hasta conformar una realidad parcial, un pseudo-mundo aparte, autónomo, convertido en objeto de contemplación para el resto de la sociedad⁴. Su muestra provoca que sobre éstas se ejerza una mirada engañosa, a la vez que se forme una falsa conciencia que otorga crédito, en términos de verosimilitud, a cuanto se observa. Con ello nace el espectáculo propiamente dicho, puesto que estas imágenes contribuyen a crear una relación social entre personas que quedan del todo mediatizadas, coartadas y sugestionadas tanto por su poder icónico como por asimilar/representar hechos, momentos y sensaciones distintas a las habituales. A la difusión de tales actitudes contribuyen las técnicas de difusión masiva de imágenes, otorgando un carácter tautológico –por consiguiente reiterativo, inútil e incluso vicioso– a un mismo significado.

El aura fotogénica de Picasso

El pintor malagueño es quizá uno de los personajes cuya imagen ha sido captada por multitud de objetivos. Desde los usados por Henri Cartier-Bresson, precursor de la consideración de la fotografía como obra de arte a través del desarrollo del ‘instante decisivo’, pasando entre otros por los de Dora Maar, Robert Capa, Robert Doisneau, Man Ray, Gyula Halász Brassai, Juan Gyenes, Roberto Otero, Denise Colomb, Arnold Newman, Jacques-Henri Lartique, André Villers, Hebert List, Cecil

³ Significativa es la documentación fotográfica que Dora Maar realiza entre los meses de mayo y junio de 1937 del proceso creativo de *Guernica*, la icónica pintura realizada por Pablo Ruiz Picasso en su taller-buhardilla de la parisina rue des Grand-Augustins. La relación sentimental entre la fotógrafa adscrita al surrealismo y el creador del cubismo fue siempre una ‘montaña-rusa’ que acabó, diez años después, con el internamiento de la primera en un sanatorio psiquiátrico. Las opiniones de ésta las recoge Baring, L. (2017). *Dora Maar: Paris in the time of Man Ray, Jean Cocteau, and Picasso*. Nueva York: Rizzoli Publications.

⁴ Véase Debord, G. *Op. cit.*, cap. 1, 2.

Beaton, Lucien Clergue o David Douglas Duncan⁵. Un contacto que en mayor o menor medida, prolongado en el tiempo o centrado solo en momentos concretos, da como resultado un extenso *corpus* fotográfico que ha sido ampliamente difundido y estudiado por la historiografía; es más, en alguna que otra ocasión, los fotógrafos llegaron ellos mismos a publicar tanto alguna de las fotografías como también una serie de reflexiones sobre la vida del artista, convirtiéndose tales aportaciones en volúmenes de necesaria referencia para el estudio de la historia del arte y la personalidad de quienes tienen un nombre inscrito en ella por méritos propios.

En este sentido, destacan las apreciaciones de Duncan al definir al genio picassiano: “mi imagen más clara [...] es la de un ser humano verdaderamente valiente e indefectiblemente encantador; ama tanto su trabajo que le molestan esas horas cuando no puede estar haciendo algo”⁶. Entre ambos surgiría, desde luego, una relación singular; reflejo de tal afirmación es el día en el que se conocieron: el 8 de febrero de 1956 se presentó en su casa de La Californie, cerca de Cannes, al sur de Francia, diciendo que era amigo del conocido Robert Capa⁷, con la intención de conocer a Picasso y fotografiarlo; Jacqueline, partidaria de aislar al pintor de ciertos contactos externos, accedió sin embargo a ello y lo subió hasta el segundo piso, donde se encontraba éste justo en el momento en el que estaba tomando un baño. La fotografía en cuestión es toda una declaración de principios en la que el protagonista, libre de prejuicios, apenas se siente importunado ante la presencia del desconocido y mantiene una actitud divertida y espontánea.

Figura 1. Pablo Picasso en su bañera. La Californie, 8 de febrero de 1956.



Fuente: Fotografía incluida en Duncan, D. D. (1980). *Viva Picasso: a Centennial Celebration 1881-1981*. Nueva York, Viking Penguin, p. 138.

⁵ Éste último es quien va a realizar el más completo trabajo biográfico del artista puesto que desde la década de 1950 va a convertirse en testigo silencioso –junto a su cámara Leica– del devenir cotidiano del creador y su relación tanto con el trabajo, como con los amigos, los hijos o cualquier otra cuestión diaria, por insignificante que pudiera parecer. Se le asigna la autoría de más de 10.000 fotografías.

⁶ Cfr. Duncan, D. D. (1958). *El mundo privado de Pablo Picasso*. Nueva York: Ridge Press.

⁷ Fallecido dos años antes cuando captaba una batalla en la guerra de Indochina.

Son esos aspectos de la vida privada del personaje, expuestos sin un patrón descriptivo y alejados de todo relato tradicional, los que más llamaron la atención. Así lo explica, por ejemplo, Brassai; desde que se conocieron en París a finales de la década de 1930, fueron frecuentes los encuentros entre ambos, teniendo en ellos la fotografía un papel importante. A ello contribuyó sin duda el convencimiento picassiano –en consonancia con otros movimientos estéticos de su tiempo– que atribuía a la reproducción fotográfica el haber liberado a la pintura de los límites de la realidad objetiva. Un contexto metodológico que mostraba así dos realidades distintas: el interés por la recreación de la realidad que queda impresa en el carrete emulsionado, inserto en el interior de la cámara, y esa otra novedosa realidad que el ojo del pintor vanguardista aprehende, actuando con la plena libertad de ejecución sobre el lienzo para romper las normas convencionales de la representación y, de paso, hacer guiños continuos a la memoria con tal de perpetuar un mínimo registro reconocible. Una dualidad interesante de la que el propio Brassai es testigo al plasmar en sus fotos un proceso creativo en el que Picasso busca ante todo esculpir/pintar la esencia misma del ser humano y del mundo que le rodea a través de nuevos caminos estéticos⁸.

Tal es el nivel de camaradería y complicidad que se establece entre el artista y el fotógrafo que, necesariamente, traspasa las fronteras de la amistad y se proyecta tanto sobre las fotografías como en las vidas de ambos. Por ejemplo, cuando en 1953 André Villers conoció a Pablo Picasso cuando éste trabajaba en los talleres de cerámica Ramié, en Vallauris, surgió entre ellos una particular complicidad. No se limitaba sólo a que el fotógrafo pudiese captar a través de su cámara la vida cotidiana del pintor o que incluso llegasen a editar años después un libro conjunto exponiendo una experimentación artística en la que se yuxtaponían materiales diversos sobre negativos⁹; la relación incluso derivó en un ejercicio de sana vecindad –dada la proximidad entre los domicilios de ambos–, siendo habitual que las dos familias compartiesen circunstancias tan concretas como la compra de alimentos o la crianza de los hijos. Familiaridad también correspondida por el genio malagueño y Lucien Clergue, demostrando que la edad no es impedimento alguno para congeniar. Picasso fue el

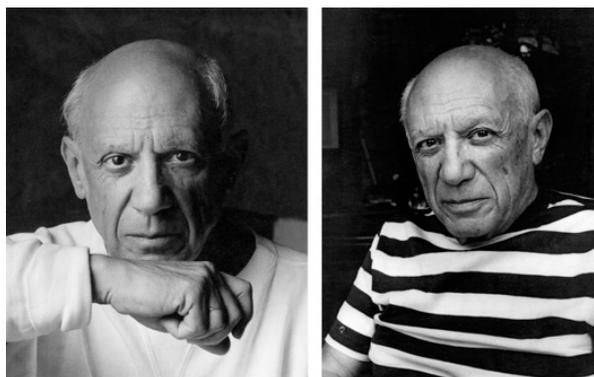
⁸ Tales apreciaciones son el resultado de las largas conversaciones que fotógrafo y pintor tienen, de las que además son partícipes otros artistas como Henri Matisse, Salvador Dalí, Paul Eluard, André Bretton, Jean Cocteau, Jean Marais o George Braque. La desmitificación de quien por entonces era considerado como un ser inabordable se advierte en cada uno de los capítulos escritos por el rumano. Vid. Brassai, G. (1964). *Conversations avec Picasso*, col. Blanche. París: Gallimard.

⁹ La edición de treinta impresiones de huecograbado en blanco y negro, numeradas al dorso, se realiza en 1962 con el título de *Diurnes. Découpages et Photographies*, contando con textos de Jacques Prévert.

padrino de su segunda hija, Olivia, e incluso llegó a aconsejar al fotógrafo que acudiera al médico pues advirtió en un extraño cambio de color de los párpados inferiores de éste la proximidad de una enfermedad¹⁰.

En todo caso, la fotogenia de Picasso es incuestionable. Su potente físico dominado por unos ojos profundos y tremendamente expresivos, la gesticulación continuada de sus manos ajadas por el trabajo, su comportamiento extrovertido en eventos públicos¹¹ o el caos reinante en los espacios de creación en los que desarrolla su quehacer cotidiano, son algunos de los detalles que hacen llamativa la presencia del pintor a ojos del fotógrafo. Incluso éstos llegan a reconocer la fascinación que éste siente por la cámara de fotos, así como el rechazo a otras formas de registro audiovisual. En ello influye, seguramente, un aura singular: la de alguien que, frente al objetivo, es capaz de trascender su propia presencia porque cuenta con una atractiva fuerza comunicativa, una personalidad fuera de lo común y una hipnótica capacidad para 'seducir' a la cámara. Esa triple cuestión es la que siempre debe ponerse en valor cuando se observa cualquier instantánea protagonizada por el artista.

Figura 2. Dos de los más conocidos retratos de Pablo Ruiz Picasso en donde puede advertirse el particular sentido fotogénico del artista.



Fuente: La primera es de Arnold Newman (1954) y, la segunda, de René Burri (1957).

¹⁰ Opiniones extraídas de una entrevista realizada al fotógrafo con ocasión de la exposición titulada *Picasso, mi amigo*, montada en el Instituto francés de Madrid. Vid.: Lucien Clergue: "Picasso salvó mi vida". *Suplemento El Cultural, diario El Mundo*. 21.03.2003.

[<https://www.elcultural.com/noticias/arte/Lucien-Clergue-Picasso-salvo-mi-vida/4980>]

¹¹ Al respecto de éstas son interesantes los 291 negativos y 18 diapositivas realizados por Juan Geynes desde 1954 que la malagueña Fundación Picasso adquiriera en 1996. El catálogo razonado de las mismas, está a cargo de Inglada R. (2012) (Coord.). *Picasso: ¡Fuego eterno!* Málaga: Ayuntamiento- Museo Casa Natal. De entre las fotografías publicadas en el mismo, destacan las que reflejan la fiesta de celebrada en la residencia del pintor en Nôtre-Dame-de-Vie, en Mougins, con ocasión de su 80 cumpleaños.

Dalí o la configuración contemporáneo-surrealista del showman

Fascinado ante el poder de crear una nueva realidad visual y fuertemente inspirado por la tecnología que la hace posible. Así podría definirse la conmoción que en la mentalidad de Salvador Dalí produce el mundo de la fotografía, en paralelo a aquellos otros creadores que abandonaron los métodos artísticos tradicionales y apostaron por experimentar nuevas vías expresivas, cargadas de soluciones novedosas. Y es que el propio objetivo de la cámara puede convertirse en un ojo impersonal, no humano, capaz de registrar imágenes nítidas, limpias, no contaminadas por prejuicios, manías ni intenciones. Un proceso que, en palabras del artista de Figueras, se define como "pura creación del espíritu"¹², siendo capaz de fijar el inconsciente de la mirada y desvelar novedosas asociaciones poéticas.

A esa manera de mirar el mundo 'de otra manera' contribuye notablemente el grupo de los surrealistas. Aunque los miembros adscritos a éste desarrollan iniciativas y procedimientos distintos, el objetivo es común, estando próximo a conseguir cada uno la captación de ese 'instante maravilloso' del que hablaba el propio André Bretón. Y, en ese sentido, la búsqueda en lo cotidiano de esos novedosos ángulos, perspectivas y maneras se convierte en labor cotidiana para Man Ray, René Magritte, Lee Miller, Roland Ponrose, Claude Cahun, Raoul Ubac o Paul Nogué, entre otros tantos, además del propio Dalí. Quehaceres fotográficos que en muchas ocasiones guardaban para sí mismos, pues cada toma, imbuida de ese comentado aspecto puro, llevaba implícita la captación de una 'magia' natural que correspondía al ámbito de lo privado. La visualización de aquellas fotografías de manera personal¹³ o en alguna reunión grupal, llevaría a cada surrealista a vivir una fascinación sin precedentes y, por lo tanto, satisfactoria en cuanto a garantía particular de su decidida apuesta por el azar, el subconsciente y la libertad asociada a la actividad irracional. En definitiva, el respaldo a cuanto ellos mismos habían determinado como un actitud netamente surrealista, explicitada tanto en el manifiesto inaugural de la tendencia, como en las numerosas publicaciones editadas a modo de revistas.

En el proceso daliniano de generar imágenes, las intervenciones pictóricas sobre fotografías y una amplia serie de *collages* configuran durante la década de 1930 una primera aproximación

¹² Dalí, S. (1927). "La fotografía, pura creación de l'esperit", *L'Amic de les Arts* 18.

¹³ Estas fotografías captan la ilusión en la que fotógrafo y espectador son partícipes de un momento privilegiado, el instante privado en el que sus miradas se cruzan. De ahí el carácter documental de las mismas en cuanto a su capacidad para reflejar un estado de ánimo y una actitud concretada. Vid. De Diego Otero, E. (1996). *Els cossos perduts. Fotografia i surrealistes*. Barcelona: Fundación "La Caixa".

intencionada al todopoderoso mundo de la imagen gráfica. Ello no es óbice para que, con anterioridad, Dalí hubiese tomado un contacto con la reproducción fotográfica; éstas quedan ligadas a la captación de instantes relacionados con el mundo académico y a las amistades generadas con sus compañeros de la Residencia de Estudiantes de Madrid. La exultante juventud del pintor catalán, la del poeta Federico García Lorca y la del cineasta Luís Buñuel, entre otros destacados miembros, se aprecian en un divertido y familiar álbum de recuerdos.

Es justamente en 1933, pasada esa etapa juvenil, cuando Dalí realiza un singular trabajo colaborativo junto a Man Ray, enviado por la revista *Minotaure* a Cadaqués y Barcelona con la intención de ilustrar a posteriori un artículo firmado por el catalán y titulado *De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern Style*¹⁴. Siguiendo las indicaciones que le hacía el pintor –tanto de angulación, composición y puntos de vista, como cualquier otra, habida cuenta del sugerente título del artículo–, el fotógrafo captó tomas paisajísticas de las particulares formaciones geológicas del cabo de Creus y otras de algunos de los edificios más significativos levantados en Barcelona bajo diseño de Antoni Gaudí. Con tales premisas pretendían ambos establecer la conocida inspiración formal existente entre las construcciones modernistas y el natural modelado de la naturaleza catalana, aunque todo ello hubiese a su vez que pasarlo por el particular filtro crítico de Dalí.

Pero el interés daliniano por la fotografía y su fuerza expresiva dará un paso más en la década siguiente, la de 1940. Unas fechas que quedan marcadas por la interesante colaboración que el pintor establece con el fotógrafo de la revista *Life*, Philippe Halsman, saldada con la creación de distintos *tableaux vivants* así como de variadas imágenes emblemáticas. De las actuaciones premeditadas destacan: *Dalí Atomicius* (1948) y *La Calavera o In voluptas morsen* (1951)¹⁵; en cuanto a las segundas, son conocidas las que juegan con el aspecto gallardo del bigote del artista, dando como resultado la edición del opúsculo *Dalí's Mustache* (1954), un ingenioso y absurdo intercambio verbal-fotográfico conformado por treinta y dos tomas.

¹⁴ Editado en el número doble 3-4 de la revista (12.12.1933). La publicación, en activo entre 1932 y 1939, se editaba en París por Skira, siendo dirigida por Stratis Eleftheriades. En ella participarían prácticamente todos los miembros del grupo surrealista así como otros significativos artistas de las segundas vanguardias que se desarrollan en el período de entreguerras.

¹⁵ Un par de aproximaciones al significado de tales propuestas se hayan en los estudios monográficos realizados con ocasión tanto de la exposición conmemorativa del centenario del nacimiento del artista como de una de las más completas retrospectivas dedicada a éste: Fanés, F. (2004). *Dalí: mass culture*. Madrid-Figueras: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Fundación Gala-Salvador Dalí; y, Borja-Villel et alii. (2013). *Dalí. Todas las sugerencias poéticas y todas las posibilidades plásticas*. Madrid-París: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Centre Pompidou.

Todos estos ejemplos sugieren que la relación que establecen ambos creativos es de una complicidad importante; no sólo por el proceso de ideación y preparación previa que, por ambas partes, es necesario realizar sino, también, por la edición, manipulación y retoque que a posteriori debe ejecutarse con tal de ofrecer un resultado adecuado a lo previsto en un principio. Este carácter técnico es del todo interesante por cuanto supone una clara intencionalidad de subvertir el orden, estado y disposición de los elementos de una composición, entendida en su génesis en términos de tradicional *bodegón* pero en cuya formulación procedimental intervienen elementos de casualidad que provocan, a su conclusión, una estampa novedosa, llamativa y poderosamente subversiva.

Figura 3. A la izquierda, dos de las fotografías más icónicas del pintor figuerense, incluidas en *Dalí's Mustache* (1954), único libro dedicado por completo a la particular fisonomía del bigote. A la derecha, la conocida toma titulada *Dalí Atomicius* (1948).



Pero hay más. El discurso visual y las poéticas dalinianas no pueden entenderse sin su relación especial con la fotografía, hasta el punto que el enorme catálogo de tomas se han convertido en idiosincráticas muestras de la particular personalidad del artista. A ello contribuye, sin duda, su carácter mitómano y su más que calculada excentricidad, lo cual hará posible que en torno a él se sitúen siempre una importante pléyade de fotógrafos prestos a plasmar tanto los variopintos procesos de creación como su vida pública y personal. Una relación que es recíproca, pues el propio pintor usa y se sirve del registro fotográfico siempre: pensando, pintando, reclamando su atención, posando, conversando, etc. Una actitud que a su vez supone una trascendental aportación a la historiografía puesto que esos retratos, convertidos en muchos casos en icónicas imágenes, permiten conocer mejor a la persona y al artista; aunque, en el caso daliniano, los límites entre uno y otro se difuminen hasta crear un producto único, una marca propia que se anticipa al mundo de la publicidad contemporánea y que consigue irradiar una especial espectacularidad al mezclar aspectos del *star-system* hollywoodiense con las derivaciones personales del surrealismo.

Man Ray, Francesco Scavullo o Gyula Halász Brassai consiguieron captar, entre otros, la profundidad, la inquietud y el misterio que refleja la imagen del artista universal a partir de su sintomática y para nada desapercibida presencia;

Cecil Beaton, el ‘notario del mundo elegante’, cuya profesionalidad permitía convertir en mito a quien posara para él, anotó en su diario tras una sesión con Dalí y Gala en el hotel St. Regis de Nueva York, en 1936, “que le adoraba por ser un individuo de lo más original pero hoy me he alarmado ante su mal aliento”¹⁶; o Marc Lacroix, quien no solo actuó como colaborador del pintor en su fase creativa más espectacular y visual –fundiendo las propuestas estereoscópicas con el experimentalismo técnico que permite ver una imagen en relieve–, sino que también captó de él sus actuaciones más personales: sus sentimientos ante la tragedia y la muerte.

El propio pintor estaba además convencido de la necesidad de capturar esas imágenes y de ser, a su vez, captado por el fotógrafo. A su creatividad se le atribuye una particular sentencia que corrobora de por sí la anterior información: “además del implacable rigor a que el testimonio fotográfico somete nuestro espíritu, éste es siempre y esencialmente el vehículo más seguro de la poesía y el proceso más ágil para percibir los más delicados trasvases entre la realidad y la superrealidad”.

A ese espíritu prosaico con el que Dalí entiende el mundo de la fotografía hay que ligar el álbum de más de 8.000 instantáneas que fue encontrado, a la muerte del artista, en su casa de Portlligat. Catalogadas por el Centro de Estudios Dalinianos (Figueras)¹⁷, parecen realizadas con una Kodak Retina II-C y no son más que ejemplos palmarios de la particular óptica daliniana de entender y sentir el arte: *objet-trouvés*, paradojas visuales, relojes blandos o situaciones escatológicas son algunas de las referencias que aparecen. Se entiende por ello que fueron destinadas a la intimidad, como resultado de un momento único, privilegiado; ello no es óbice para que a su vez reflejen particularidades oníricas al haber sido tomadas sin ninguna artificialidad. Es más, la neutralidad mecánica, objetiva, que otorga la cámara de fotos es capaz de plasmar un registro hiperreal del paisaje a retratar –sea éste natural o premeditado, disponiéndose una serie de objetos y personas dentro de una composición concreta–. En esa particularidad reside cierta densidad simbólica ligada a una garantía mucho más específica: la de lograr, según el pensamiento de Salvador Dalí, la definición paranoico-crítica necesaria¹⁸.

¹⁶ Opiniones recogidas por el propio fotógrafo y publicadas en Beaton, C. y Vickers, H. (2014). *Cecil Beaton: Portraits and Profiles*. Londres: Frances Lincoln.

¹⁷ Al álbum original se le han añadido otras dos series más, aunque con un número de fotografías mucho menor: una procede de los fondos de Melitón Pascua y, la otra, son unas secuencias en las que aparecen el pintor, su esposa y un pescador de Port Lligat.

¹⁸ Teoría desgranada en Jeffet, W. (2010). *Dalí doubled: from Surrealism to the Self, a new critical view of Dalí*. San Peterburgo (Florida): The Dalí Museum.

Figura 4. Man Ray (1932) y Francesco Scavullo (1973) retrataron en momentos diferentes a Salvador Dalí. La primera foto se corresponde con la sesión para la portada de la revista Life, haciendo el autor un uso antinatural de la luz para lograr cierta sensación de misterio; la segunda, otro posado, es más bien una toma que pretende ahondar en el perfil psicológico del representado. En ambos casos y pese a la distancia temporal, los ojos de Dalí son quizás el punto de atención que atrapa a todo espectador.



Frida Kahlo: del activismo revolucionario-social al feminismo étnico

En su casa, la fotografía era el sustento principal del que vivía su familia. No en vano, Wilhelm (Guillermo) Kahlo¹⁹ había estudiado fotografía en la universidad de Erlangen-Nuremberg y en 1901, por desavenencias con su madrastra, se había instalado en Ciudad de México donde regentaba ya su propio estudio. Fueron éstos, años complicados: la muerte de su primera esposa, María Cardeña, durante el parto de su tercera hija o su segundo matrimonio con Matilde Calderón, no exento también de dificultades. Sucesos que corrieron en paralelo a su trayectoria profesional, donde la influencia ejercida por su suegro –quien al parecer poseía también un negocio dedicado a la fotografía en Oaxaca– resultó crucial. Al menos realizó trabajos para el gobierno mexicano, plasmando ejemplos paradigmáticos de la arquitectura colonial y publicando, a la vez, otras instantáneas de diversa temática en reconocidas revistas. Pero quizá su obra más significativa son los retratos familiares de sus hijas y amigos más cercanos, así como las propias tomas que el fotógrafo plasmó su propio rostro con la intención de ser recordado.

¹⁹ Según fuentes de su propia familia, era descendiente de judíos húngaros; sin embargo, un reciente estudio ha desvelado que más bien su procedencia es burguesa. Cf.: Herrera, H. (1983). *A Biography of Frida Kahlo*. Nueva York: Harper-Collins; y, Franger, G. and Huhle, R. (2005). *Fridas Vater. Der Fotograf Guillermo Kahlo*. Munich: Schirmer-Mosel. De estos estudios se extraen los datos siguientes sobre su biografía e intereses profesionales.

En esta contextualización, la vida de la joven Frida quedaría marcada por las labores técnicas de su progenitor, con quien colabora como aprendiz en distintas etapas. Pero en su personalidad y como es sabido, también hizo mella la enfermedad. El ‘tumor blanco’ o poliomielitis padecida a los 6 años, provocó consecuencias irreversibles en su físico: su pierna y pie quedaron deformes tras un largo período de convalecencia; a ello hay que sumar el accidente de autobús sufrido en septiembre de 1925, del que tardará meses en recuperarse al provocarle lesiones en el hueso pélvico y columna vertebral, entre otras significativas secuelas. Sin embargo, las adversidades no serán impedimento para gestar una carrera artística que la acabará convirtiendo en uno de los referentes plásticos más interesantes del siglo XX. Un proceso en el que la interiorización de ideas políticas, ligadas al nacionalismo-socialista que sustenta la Revolución mexicana, son parte fundamental de su actividad militante y artística. Reivindicaciones que desarrolla en paralelo a su interés por conseguir el reconocimiento social de la mujer en un mundo dominado por los *egos* masculinos.

Segura de sí misma y con un enorme talento creativo, Kahlo apostaría por convertir su presencia física, fustigada por los episodios accidentales comentados, en poderosa imagen visual: masculinizó su aspecto para hacerlo más rudo, aceptando entre otras cuestiones el vello facial como parte del desarrollo hormonal y natural de la persona y, obviando los manidos estereotipos de género, optó por detentar un ideal de vida en absoluta libertad de pensamiento y acción. Temas tabúes entonces como las diversas facetas de la sexualidad, el aborto, la lactancia o la maternidad se van a convertir en parte sustancial de sus pinturas, a través de las cuales logra dar voz a mujeres reprimidas y enjauladas, presas de clichés heteropatriarcales. De ahí su predilección por el mundo del autorretrato, utilizado como arma contrapuesta a las costumbres trasnochadas y como fiel reflejo de su particular identidad personal. Un género que no solamente se sirve de la pintura sino que, además, enfatiza a través de la fotografía. Una primera imagen de esa capacidad de transgredir lo acostumbrado puede advertirse en los retratos familiares en los que posa junto a su padre, madre y hermanas vestida con un traje de chaqueta y pantalón, más propio del género masculino. Hay quien al respecto sugiere ciertos rasgos ligados a la androginia y al travestismo; no obstante, estas escenas parecen ser más bien producto de una acción reivindicativa por parte de la mexicana.

Figura 5. Conocido retrato familiar de los Kahlo, realizado en la década de 1920. Obsérvese como Frida, la primera a la izquierda, viste con una indumentaria típicamente masculina en contraposición a los vestidos del resto de las mujeres del clan.



En esa senda contraria a determinadas actuaciones preconcebidas y aceptadas sin ambages por la sociedad, el interés de Frida también se centra en hacer protagonistas de su quehacer plástico a mujeres reales, potenciando sus virtudes y defectos, sus aspectos positivos y negativos. Ella misma se siente parte fundamental de ese grupo social denostado, ejerciendo como lideresa de todas ellas al mostrar su propia capacidad de superación ante momentos de adversidad. Resulta significativo que tal caso de temprano ‘empoderamiento’, en el que se fortalece la identidad personal-grupal y se lleva a cabo un proceso de reinención por parte de la mujer .se lleve a cabo en paralelo a otras reivindicaciones sociales que, a la misma vez y desde ámbitos tan distintos como la política y el arte, tienen lugar en Estados Unidos y Europa. Un camino doloroso que abre puertas y que permite derribar barreras, aunque no está exento, como todo en la vida, de instantes de retroceso y penalidad. En el caso de Frida, incluso, tachonado del interés por hacer visible la compleja situación que vivían determinados clanes indígenas, cuya identidad tribal y costumbres culturales apenas subsistían al magma colonizador del todo globalizador.

André Breton, tras conocer el trabajo de la mexicana en una exposición montada en París en 1939, lo calificó como “la mecha de una bomba”. Sin embargo, la intención de Frida estaba lejos del sentir de los surrealistas, con los que llegó a

exponer en varias ocasiones, desligándose por completo de las etiquetas con las que la tendencia 'marca' sus proyectos afines y apostando, de nuevo, por hacer presente su propia realidad, aquella que partía de sus volubles estados de ánimo y que no era más que la consecuencia inmediata de la acción-reacción que ocasionaba en su interior cada episodio de su corta vida. El arte argumentado en las pinturas y las fotografías de Kahlo fue la forma más sincera de expresión de sus propias vivencias, en las que también tienen cabida los encuentros y desencuentros con su esposo, el conocido muralista Diego Rivera. Ella misma define su particular posicionamiento artístico como una vía experiencial de su tragedia interior, marcada por el infortunio: "ahora habito un planeta doloroso, transparente como el hielo. Es como si hubiera aprendido todo al mismo tiempo, en cosa de segundos [...] envejecí en algunos instantes, y ahora todo es insípido y raro. Sé que no hay nada detrás; si lo hubiera, lo vería..."²⁰.

El activismo de Frida y su comportamiento políticamente incorrecto no pasa desapercibido, tampoco, para el mundo de la fotografía. No lo hizo ni siquiera para su propio padre, Guillermo Khalo, quien la inmortalizó desde casi su nacimiento hasta 1932. Se trata de una sucesión de instantáneas intimistas que abarcan desde la frescura propia de la edad infantil hasta la rebeldía militante de la adolescencia, reflejándose cronológicamente el proceso de conversión de la persona –en paralelo a su crecimiento físico y desarrollo madurativo–, en icono viviente que trasciende los límites de su propia actividad profesional. Ese rol activista que desde el punto de vista estético-político consiguió moldear la pintora mexicana, queda glorificado en esta secuencia en las que se aprecia, a la vez, su decidida transgresión social y la puesta en valor de virtudes culturales propias de la ancestral etnia mexicana, apreciable en los complementos y aderezos con los que codifica un singular *look*.

Figura 6. Secuencia retratista firmada por Guillermo Kahlo de su hija en 1911, 1912, 1919 y 1932.



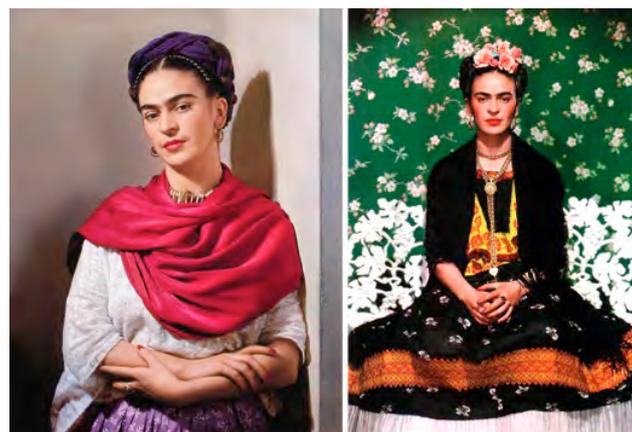
El fascinante personaje creado, en el que la imprecisa ambivalencia de su imagen unida a la sinceridad con la que proyectaba su poderosa fuerza biológica bastaban, cobró aún más realce en

²⁰ Texto extraído del *Papel para Alejandro Gómez Arias*, firmado por Frida Kahlo en 1926. Este testimonio y la descripción temperamental del carácter de la creadora mexicana están tomados de Tíbol, R. (2002). *Frida Kahlo, una vida abierta*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma.

las fotografías de Man Ray, Gyula Halász Brassai, Martin Munkacsy, Pierre Verger, George Hurrel, Tina Modotti, Edward Weston, Fritz Henle, Julien Levy, Manuel y Lola Álvarez Bravo o Gisèle Freund²¹. La escenografía que rodea a las mismas potencian el pionero carácter performativo que rodea las apariciones de Frida y su premeditada puesta en escena, con independencia del lugar en el que éstas se producen²²: desde la observación minuciosa de las aguas de un estanque a la naturalidad descarnada de una pose desnuda, sin olvidar aquellos momentos donde la debilidad física hacen decrecer el disfrute de las bondades propias del hogar, la compañía de los animales o la relación con el entorno más inmediato.

De todas estas instantáneas destacan las llevadas a cabo por el húngaro Nickolas Muray, amigo y amante de la artista, cuya relación se mantuvo entre 1937 y 1946. Las mismas no hacen más que incidir en las cuestiones estéticas y reivindicativas anteriormente expuestas a las que se unen la propia esencia conductual de Kahlo, casi siempre mirando a la cámara en claro gesto de complicidad y rodeada de elementos simbólicos que refuerzan su imagen más emblemática. En muchas de ellas incorpora de manera novedosa el color, convirtiéndose así la labor retratista en pionera dentro del mundo de la fotografía²³.

Figura 7. Serie representativa de Kahlo realizada por Nickolas Muray, en su estudio neoyorkino (1939)



²¹ Gran parte de esas tomas están editadas en Ortiz Monasterio, P. (2010) (Coord.). *Frida Kahlo: sus fotos*. México D.F.: Ediciones RM-Museo Frida Kahlo.

²² Véase al respecto el estudio de Toro, A. de (2014). "Las 'nuevas meninas' o 'Bienvenido Foucault', 'performance' – 'escenificación' – 'transmedialidad' – 'percepción'. Frida Kahlo: Diario - fotografía - pintura". *Frida Kahlo revisitada. Estrategias transmediales, transculturales, transpicturales*. Hidesheim-Zurich-Nueva York: Georg Olms Verlag.

²³ La mayoría de ellas se editaron en la compilación llevada a cabo por Grimberg, S. (2004). *Nunca te olvidaré... De Frida Kahlo para Nickolas Muray. Fotografías y cartas inéditas*. México D.F.: Editorial RM.

Las nuevas subjetividades virtuales y su relación con el pasado icónico inmediato. Notas conclusivo-ensayísticas para un estudio futuro

Resulta evidente que caracterizaciones iconográficas apuntadas por las numerosas fotografías protagonizadas por Pablo Ruiz Picasso, Salvador Dalí y Frida Kahlo, siguen resultando atrayentes hoy por su potente carga visual, fundamentada concreción estética e histórica significación. Ello nos lleva a plantear la existencia de ciertos paralelismos entre las mismas y diversas escenas que en la actualidad inundan cuentas particulares en abierto, alojadas en internet, utilizadas para crear una particular cosmología y subjetiva egolatría a través de registros fotográficos. Tan significativos recursos, anclados tanto a la pantalla de un *smartphone* como a la de un ordenador, requieren de una atención precisa y, sobre todo especializada. Para ello se requiere la utilización analítica de criterios fundamentales de disciplinas tan variadas como la historia del arte, la antropología y la sociología. La interacción de las mismas, dentro de un espectro comparativo entre las publicaciones *on line* de supuestas *celebrities* permitirá distinguir originales y copias, innovaciones y tergiversaciones, influencias y derivaciones, certezas fundamentadas y ficción virtual.

La notable expansión que en los últimos años ha vivido el modelo participativo de la web 2.0 a partir de la proliferación de blogs, redes y plataformas de compartición de vídeo y fotografía, ha cambiado la naturaleza misma de las relaciones entre los miembros de la aldea global. Las formas que los usuarios de las mismas desarrollan, han hecho proliferar distintas maneras de 'visualizar su presencia', encontrando en la imagen el medio más adecuado, directo y concreto, con el que establecer una determinada puesta en escena y el autodiseño de una vía de autoproyección personal. Los comúnmente denominados *selfies*, entendidos desde un punto antropológico como 'egofotos', y las poses que simulan espontaneidad, cercanía y naturalidad, esconden una 'realidad subjetiva' de identidades despersonalizadas.

Y es que la presencia obligada en Internet parece conllevar de manera implícita la necesidad de proyectar una vida 'propia' en donde lo divertido, lo extravagante, lo anómalo y lo supuestamente novedoso actúen cual valores diferenciadores de la personalidad de cada cual. El acto de comunicación conlleva además rasgos de superioridad moral, política, cultural, ética o religiosa, pues lo compartido ha venido a sustituir a otros valores más tradicionales. En el mundo de la conectividad permanente y ubicua, el exceso de imágenes y la consiguiente hipertrofia que su consumo deriva, no hace más que desvirtuar los límites físicos de

cualquier realidad cotidiana, dando a conocer aspectos parciales y arbitrarios como la parte de una supuesta 'megarealidad', de un todo que, en su conjunto, no existe. A ello contribuyen, por ejemplo, los publicitados excesos sentimentales o cualquier otra absurda 'hiperexposición' procedente de un ejercicio derivado de la libertad de hacer, actuar y opinar. Un camino que puede resultar singular pero que, a su vez, linda con lo grosero, lo ignorante o lo estúpido.

Nacen así y proliferan en red las denominadas nuevas 'egologías mediáticas'²⁴, insertas en un mundo reducido a lo percibido y sentido por 'el yo', rechazando con ello la realidad social común y apostando por un neo-narcisismo que necesita reflejarse continuamente sobre la prístina superficie de una pantalla, a modo de visión cada vez más psicomórfica²⁵. A esta estrategia pertenecen las cuentas verificadas –y por lo tanto auténticas, mostrando la insignia azul que así lo corroboran– de conocidas personalidades del mundo del cine y la televisión, la política, la música y la moda, entre otras disciplinas, uniéndose a ellos controvertidos *bloggers*, *youtubers* o *influencers*, a su vez conectados por *Facebook*, *Twitter* o *Instagram*.

Algo muy diferente a aquellos artistas anteriormente comentados. Ciertamente es que Picasso podría ser definido como "un rey sol, un astro dominante; las mujeres eran los planetas satélites, girando satisfechas sobre sí mismas, acercándose a la estrella, a veces alejándose"²⁶. No se cierne ninguna duda sobre las premeditadas excentricidades de Dalí, su estudiada puesta en escena y la alta estima que él mismo daba a su propia opinión, anteponiéndola incluso a otras más fundamentadas y analíticas. La rotunda personalidad de Frida Kahlo tampoco puede verse ignorada, venciendo clichés y convencionalismos, a la vez que luchando por establecer fuera de éstos los límites de actuación. Sin embargo hoy, esos nuevos 'egos' pululan por la red sin un criterio concreto. Sus actuaciones no derivan de culturas preestablecidas, de pensadas premeditaciones o de una intención militante; estamos más bien ante vacuas sugerencias que en ocasiones permiten huir de una realidad más compleja y, en otras, derivaciones estratégicas de *marketing* publicitario. En todo caso y sin caer en una definición generalista, estas fotografías contemporáneas pueden servir de particular escape a través del que 'ofrecer' a *followers* un universo de idílicos episodios a imitar o productos a consumir. Una

²⁴ Una interesante aproximación al término y a cuantos elementos derivativos contiene es aportada por Martín Prada, J. (2016). "Nuevas egologías mediáticas". *Re-visiones. Política de las imágenes, ficciones de lo común*, 6. Madrid: Facultad de Bellas Artes-Universidad Complutense.

²⁵ Término apuntado y desarrollado ampliamente por Sennet, R. (1979). *El declive del hombre público*. Barcelona: Península.

²⁶ Widmaier Picasso, O. (2003). *Picasso, retratos de familia*. Madrid: Alga, p. 35

selección de ellos constituirá la base fundamental de un próximo estudio cuyos antecedentes quedan, ya en éste, claramente establecidos.

Quizás, esas 'egologías' de la era tecnológica no sepan comprender el pasado y ni conozcan a los artífices más preclaros que lo hicieron posible. Por lo que el 'retuiteo' de las siguientes palabras de

Frida Kahlo quedarán en un simple 'postureo', pese a la convencida certeza con que las pronunció la pintora mexicana: "Tan absurdo y fugaz es nuestro paso por el mundo que sólo me deja tranquila el saber que he sido auténtica, que he logrado ser lo más parecido a mí misma que he podido".

Referencias

- Baring, L. (2017). *Dora Maar: Paris in the time of Man Ray, Jean Cocteau, and Picasso*. Nueva York: Rizzoli Publications.
- Beaton, C. y Vickers, H. (2014). *Cecil Beaton: Portraits and Profiles*. Londres: Frances Lincoln.
- Borja-Villel et alli. (2013). *Dalí. Todas las sugerencias poéticas y todas las posibilidades plásticas*. Madrid-París: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Centre Pompidou.
- Braidotti, R. (2013). *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press Ltd.
- Brassaï, G. (1964). *Conversations avec Picasso*, col. Blanche. París: Gallimard.
- Debord, G. E. (1967). *La Société du spectacle*. París: Buchet-Chastel.
- De Diego Otero, E. (1996). *Els cossos perduts. Fotografia i surrealistes*. Barcelona: Fundació "La Caixa".
- Dalí, S. (1927). "La fotografía, pura creació de l'espirit", *L'Amic de les Arts* 18.
- Duncan, D. D. (1958). *El mundo privado de Pablo Picasso*. Nueva York: Ridge Press.
- (1980). *Viva Picasso: a Centennial Celebration 1881-1981*. Nueva York, Viking Penguin.
- Fanés, F. (2004). *Dalí: mass culture*. Madrid-Figueras: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Fundación Gala-Salvador Dalí.
- Franger, G. and Huhle, R. (2005). *Fridas Vater. Der Fotograf Guillermo Kahlo*. Munich: Schirmer-Mosel.
- Grimberg, S. (2004). *Nunca te olvidaré... De Frida Kahlo para Nickolas Muray. Fotografías y cartas inéditas*. México D.F.: Editorial RM.
- Herrera, H. (1983). *A Biography of Frida Kahlo*. Nueva York: Harper-Collins.
- Inglada R. (2012) (Coord.). *Picasso: ¡Fuego eterno!* Málaga: Ayuntamiento- Museo Casa Natal.
- Jeffet, W. (2010). *Dalí doubled: from Surrealism to the Self, a new critical view of Dalí*. San Peterburgo (Florida): The Dalí Museum.
- Martín Prada, J. (2016). "Nuevas egologías mediáticas". *Re-visiones. Política de las imágenes, ficciones de lo común*, 6. Madrid: Facultad de Bellas Artes-Universidad Complutense.
- Ortiz Monasterio, P. (2010) (Coord.). *Frida Kahlo: sus fotos*. México D.F.: Ediciones RM-Museo Frida Kahlo.
- Ruiz Picasso, P., Villers, A. and Prévert, J. (1962). *Diurnes. Découpages et Photographies*. París: Galería Berggruen.
- Sennet, R. (1979). *El declive del hombre público*. Barcelona: Península.
- Tibol, R. (2002). *Frida Kahlo, una vida abierta*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma.
- Widmaier Picasso, O. (2003). *Picasso, retratos de familia*. Madrid: Algaba.
- Zabalbeascoa, A. y Fontcuberta, J. (2000). *The artist and the photograph*. Barcelona: Actar.