

La fotografía de William Yang: memoria y recuerdo como terapia ante la devastación del sida

Photography by William Yang: Memory and Recollection as Therapy in the Face of the Devastation of AIDS

Parra Montero, Francisco 
Universidad Complutense de Madrid
fparra@ucm.es

Recibido: 24-06-2024
Aceptado: 03-02-2025
Publicado: 31-03-2025



Citar como: Parra Montero, Francisco. (2025). La fotografía de William Yang: memoria y recuerdo como terapia ante la devastación del sida. *ANIAV - Revista de Investigación en Artes Visuales*, n. 16, p. 15-29, marzo. 2025. ISSN 2530-9986. <https://doi.org/10.4995/aniav.2025.21940>

PALABRAS CLAVE

Fotografía; William Yang; sida; compromiso; melancolía; terapia; recuerdo.

RESUMEN

El fotógrafo australiano William Yang fue pionero en retratar el ambiente gay del país austral, siendo testigo directo del impacto que el sida causó en la comunidad homosexual, a la cual él pertenecía, documentándolo de manera desgarradora. Muchos de sus allegados murieron a causa del virus del VIH, lo que le impulsó a inmortalizarlos durante el transcurso de la enfermedad para luchar contra el estigma, siendo el documento sobre Allan, un ex amante, el más representativo y completo. Con el tiempo, muchas de las imágenes captadas adquirieron vida dentro del proyecto *Sadness* (Yang, 1996). Este se convirtió en la mejor terapia contra el dolor por la pérdida a la vez que se constituía como agente del recuerdo. Un artista singular que creó conciencia por medio de reminiscencias poéticas y contribuyó, desde las antípodas, a normalizar al paciente de esta enfermedad en la sociedad de una manera peculiar y distinta a muchos otros profesionales que se embarcaron, también, en la lucha por visibilizar al enfermo de sida. Trabajos reivindicativos que, en el caso de Yang, proponían un paralelismo entre la vida y la muerte, haciendo arte a partir de su vida personal.

KEYWORDS

Photography; William Yang; art; AIDS; engagement; melancholy; therapy; memory.

ABSTRACT

William Yang is one of the foremost Australian professionals of recent decades as both a social documentary photographer and a performance artist. A pioneer in portraying the gay environment in the southern country since the 1970s, he was a direct witness to the impact that AIDS caused in the homosexual community, to which he belonged, documenting it in a heartbreaking way. His works share the commitment with many other professionals around the world who, through photography, fought against the stigma towards HIV patients, creating a genre within this artistic discipline during the hardest years of the epidemic. Claim works that in the case of Yang propose a parallelism between life and death making art from his personal life, since many of those portrayed were friends and lovers. The body tormented and infected by the virus became a fundamental theme, highlighting the series of snapshots about Allan in Sadness, his former lover whom he accompanied in the last moments of his life. A unique artist who created awareness through poetic reminiscences and contributed, from the antipodes, to normalize the patient of this disease in society.

INTRODUCCIÓN

La memoria es la mejor de las armas de las que el hombre dispone en la lucha contra el olvido, siendo la fotografía uno de sus posibles aliados en el combate. A esto se une el comentario de Susan Sontag (2003, p. 8): “Se le atribuye demasiado valor a la memoria y no el suficiente a la reflexión”. En este sentido, las imágenes fotográficas son el instrumento perfecto tanto para rememorar el pasado como para reflexionar sobre un momento en la vida de una persona, como lo demuestran las tomadas por el fotógrafo australiano William Yang. Transgresor en esa parte del mundo al mostrar las vivencias del colectivo homosexual al público en general, fue considerado un cronista del ambiente *queer* australiano, documentando su apertura y normalización desde el primer Sydney Mardi Gras, en 1978 (Arrow y Woollacott, 2020).

Su trabajo fotográfico forma parte intrínseca del discurso histórico entorno a los avances en derechos de esta comunidad, así como su liberación y las tragedias que le sobrevinieron de manera inesperada, siendo el sida la más traumática, tal y como reconoce (Yang, 1997). Es decir, Yang no era consciente, a pesar de su militancia, de que con el tiempo tendría que educar la mirada hacia el colectivo homosexual de manera mucho más contundente. El mundo festivo que retrataba se desmoronó. Las fiestas donde predominaba la carne desnuda desaparecieron y los participantes en ellas comenzaron a replantearse la manera de relacionarse. De fotografiar el cuerpo desnudo y provocador de muchos hombres, pasó a plasmar la devastación del sida y la profunda pena que esta le produjo, configurándose un contraste que, aún llamativo, no dejaba de ser desolador.

Cabe decir que el virus del VIH alborotó el comportamiento del ser humano respecto al disfrute de la sexualidad. Australia no fue un caso excepcional. A pesar de que el país llegó a ser un modelo a seguir, en cuanto a su prevención, los efectos fueron demoledores (Sendziuk, 2003). Como geografía aislada la virulencia llegó más tarde, pero la animadversión hacia su portador fue igual que en el resto del mundo, recordando a lo

acontecido con otras plagas repudiadas a lo largo de la historia y dejando en evidencia la hipocresía, falta de sentido común e ignorancia que el ser humano podía llegar a sentir, aunque avanzara intelectualmente (Sontag, 1989). En este ambiente hostil William Yang se encargó de desestigmatizar la enfermedad mediante la comunión con seropositivos, amigos íntimos, principalmente, en trabajos de corte humanista, en muchos casos didácticos, capaces de conmocionar a cualquier persona honrada. Su obra aportó un nuevo enfoque, dentro de la campaña emprendida por muchos otros fotógrafos alrededor del mundo, para honrar a los enfermos y reivindicarlos. La función social del origen de estas imágenes con el tiempo, pasó a convertirse en una evocación hacia los retratados, ya que, como dice Foster, si en nuestro pasado sucede algo extraordinario nuestras facultades físicas y psicológicas se activan después, recordando dichos acontecimientos con claridad (Foster, 2021).

Es decir, la mayoría de las instantáneas tomadas dieron como resultado *Sadness* (1990), un trabajo consistente en la combinación de imágenes proyectadas, música en vivo y palabras habladas cuya temática giraba alrededor de la muerte y el duelo. Se trataba de una actuación con diferentes estados, a modo de capas, llena de emotividad (Caluya, 2006). El valor principal de esta obra de arte radicaba en que no solo retrataba la pérdida de seres queridos, sino que esta era contada de manera visceral. Al incorporar las imágenes dentro de una actuación, adquirían un valor añadido porque las interpretaba, consiguiendo una conmoción mayor, a pesar del poder que por sí solas tenían. Funcionaban a modo de triángulo, donde los vértices eran la estética, la pérdida y la tristeza que se interrelacionaban hasta desentrañarlo, o tal y como dice Guach (2005, p. 157): “una actitud vital humana que define nuestros vínculos con el pasado y las vías por las que recordamos y nos define en el presente”. Yang manipuló las imágenes para sacar a colación nuevos significados que, gracias al poder de la memoria, se convirtieron en la mejor terapia.

El trauma, por muy profundo que sea, puede entablar una relación con el arte. Un acontecimiento trágico, y máxime si es inesperado, tiende a no ser entendible dentro de los parámetros predeterminados de la comprensión (Eyerman, 2011). Es por ello que la obra artística puede ser la mejor terapia para asimilarlo y combatir la nostalgia. Yang, a la vez que intentó educar con su obra a una sociedad respecto a un tipo de enfermo, esta le sirvió, con el tiempo, para rememorar a modo de ejercicio de identidad, ya que se resistía al olvido, a la inexistencia del doliente, que, a su vez, formaba parte de su círculo sentimental. Barthes (2000) nos hablaba de la eclosión del tiempo con la memoria, el cual, a la vez que es casual, nos puede lastimar y enfrentarnos con el enorme vacío que provoca una pérdida. Tisseron (2000, p.25), por su parte, comentaba:

El fotógrafo, más que fijar el mundo, lo acompaña. La fotografía no es tanto un modo de detener el mundo según la forma clásica de la “muerte simbólica” como un modo de intentar tocar la herida del tiempo vivido.

En este sentido las fotografías tomadas por William Yang a sus amigos y amantes consiguieron su primer objetivo de cara a la sociedad, pero a la vez le dejaron huella, provocando que las rescatara para atacar la melancolía y crear historias que, narradas, se convirtieran en un bálsamo. Su rastro era el mejor testimonio de una época trágica en

la reciente historia de la humanidad. La paradoja que encierra el devenir podía resumirse en parte de la obra de este fotógrafo, ya que como decía el citado Tisseron (2000, p. 59):

La fotografía vivida en la exaltación de capturar la vida está constantemente amenazada por el sentimiento trágico de pérdida irreparable [...]. Dicha pérdida puede ir acompañada entonces por un sentimiento depresivo: es la nostalgia de la desaparición definitiva del instante y todo aquello que, de forma fugitiva, lo acompaña.

No hay que olvidar que el hombre tiende a buscar un lugar donde poder continuar viviendo, a pesar de la ausencia de sus seres queridos. De este modo, William Yang, como artista, pudo encararse con la muerte de muchos de ellos, revisitándolos, desde lo más íntimo. Estos eran Nicolaas, Scotty, Peter Tully, David McDiarmid y en especial Allan. El óbito, de este modo, era comprendido por el fotógrafo como un género artístico que evocaba un acontecimiento traumático mediante una propuesta que lo recordara, admitiera y transformara en una experiencia fundamental en su vida (Pollock, 2013).

1. Fotografiando la devastación del sida

La fotografía nos paraliza, con la clara intención de sobrevivirnos. Es una disciplina que habla de la presencia, pero sobre todo de la ausencia, al tiempo que nos disgrega. La desaparición de otros nos enfrenta con lo que ya no está. William Yang utilizó la cámara para testimoniar parte de su historia reciente como homosexual, siendo la devastación del Sida parte de ella. De este modo, realiza una serie de fotografías a un antiguo amante, Allan, con el que se encuentra cuando visitaba a un amigo en el St. Vincent's Hospital de Sydney. En el trabajo que realizó en torno a su figura William nos muestra el desarrollo de su enfermedad hasta la muerte. En las imágenes se perciben los miedos, angustias, resignación y escasa fe de este mientras convive con la enfermedad. El propósito del artista fue recuperar su dignidad y visibilizarlo con una clara estrategia política.

El declive físico de un amante es conmemorado mediante su rastreo con vistas a rememorar el exterminio que el VIH originó en la comunidad gay de Sydney. El espectador tiene el privilegio de entrometerse en el penetrante mundo íntimo de la agonía y el óbito, mientras Yang nos documenta el último año de vida de su antiguo amante, con decencia y delicadeza. Barthes (2000, p. 95) comentaba: "La fotografía era una imagen sin código, no una copia de lo real sino una emancipación del pasado". El trabajo sobre Allan, recogía un periodo de dolor y lucha.

La fotografía no es una estampa que muestra un tiempo real, por el contrario, se encarga de conservar el momento. A su vez permite que esta exista a pesar de que el acontecimiento que presente desaparezca. Es decir, la fotografía conserva el instante de la desaparición. En el caso de Yang, utilizó la retrospectiva con la clara intención de recomponer su significado mediante una revisión de las imágenes tomadas. William es ante todo un profesional intrépido. El trabajo entorno a Allan supuso un hito para su obra y para el mundo de la imagen documental en este país. Una de sus particularidades y que, en cierto modo, le diferenciaron de muchos de los trabajos realizados por otros fotógrafos, alrededor del mundo, radicaba en que con ese material elaboró una obra en la que combinaba las imágenes captadas, de naturaleza simple y sin ningún tipo de artificio, con comentarios escritos a mano con los que, a modo de diario, buscaba estrechar lazos con el enfermo.

Es decir, las capturó teniendo en mente la narrativa, otorgándoles un lugar dentro de la historia. Esta particularidad requería de información escrita, a modo de impresiones. A veces eran palabras sueltas con las que buscaba expresar empatía, tristeza o conmoción.

En el trayecto final de la existencia de Allan, donde se ha convertido en un despojo, vamos a comprobar distintos aspectos en su semblante: alegría, humildad o resignación. Este método de trabajo creaba sinergias con el de Duane Michals, uno de los primeros fotógrafos en documentar la enfermedad. Ambos hicieron uso de la combinación de texto e imágenes para crear algunas de las más efectivas obras sobre el impacto que el sida tuvo en la comunidad gay, quedando latente, en ambas obras, el trastorno emocional (Reed, 2011). Al igual que Mikhailov (2004) entrelaza el texto y la imagen a modo de reconstrucción del recuerdo por la ausencia de su exmujer en *Look at Me I Look at Water... or Perversion of Repose*, William Yang nos relata con nostalgia los momentos vividos con Allan. Nos encontramos ante una nueva mirada de la realidad pasada y vivida en la que percibimos un cambio a la deriva del recuerdo.

El trabajo en torno a este hombre se basaba en 19 retratos intencionadamente directos. En la primera instantánea ya le observamos en el hospital, tras haber sido infectado por el virus (Figura 1). Aparece tumbado en una cama, mirando al objetivo. La obsesión del autor por el rostro humano queda latente desde comienzo de la retrospectiva. Lo consideraba lo más extraordinario que se puede contemplar en la Tierra, siendo una parte importante de nuestra composición genética. Al ser la primera referencia de comunicación del ser humano, desde la infancia, el de Allan muestra ante el mundo su propio yo, de ahí que la imagen nos llame la atención (Hanusiak, 2008).

Se hacía imprescindible luchar contra los prejuicios de la otredad. Bartlett nos habla de que, si ciertas vidas no son catalogadas como tales, o desde el comienzo no son entendibles dentro de los parámetros de la sociedad, tales vidas no serán sufridas ni



Figura 1. Allan, del monólogo *Sadness*. William Yang. 1990. Gelatina de plata. 50.7 × 40.4 cm. *The Art Gallery of South Australia (AGSA)*. Adelaida.

extrañadas en el sentido amplio de la palabra (Duque, 2010). El devenir de una persona, en el momento que contraía el virus del VIH, se encontraba ante esa circunstancia. Mikhailov creó un relato del porvenir como instrumento de la mejora social a través de un estudio de los márgenes sociales. El realismo que contenían las imágenes lo utilizó de manera ofensiva, provocando un fuerte impacto en la vida de Occidente. A partir de su *Disertación inacabada* plantea un nuevo uso de la fotografía publicitaria en las antípodas del utilizado por las clases dominantes (Mikhailov, 1998). Apostaba por la recuperación de los despojos en una estrategia donde el protagonismo lo adquirirían los excluidos o lo banal, tal y como lo entendía Walter Benjamin (1989). Esta banalidad se convierte en una obra fotográfica donde se incluían a los marginados como alternativa al poder excluyente. Las obras entorno al sida podían entenderse así.

De este modo, la fotografía salvada de la indiferencia emerge como espíritu de alteridad, que seduce al que observa, al situarse en un lugar intermedio entre familiaridad y rareza. En este sentido Yang, como fotógrafo, resucita a su examante Allan, enfermo de sida, mediante imágenes tomadas para evocar una serie de sentimientos y reivindicarlos ante el espectador, al tiempo que le reintegra en la sociedad de la que fue expulsado por su enfermedad. Este paso al frente de la fotografía confirma la verdad de un discurso, a la vez que se constituye como hallazgo expresivo que facilita su comprensión, y la identifica con la vida. Yang nos lanza estas imágenes, absolutamente privadas, a un ámbito público para adquirir conciencia con la complicidad del enfermo, al cual la sesión le resulta sanadora, componiendo una historia única.

El artista fue consciente de que, en ocasiones, un relato necesitaba de palabras para que fuera mejor entendida. En su obra las utiliza para reflejar lo que la imagen significa para él, invitando al receptor a comprender, de manera privilegiada, el significado personal y más profundo de la instantánea. Al mismo tiempo lograba conseguir un impacto tanto gráfico como narrativo (Foster, 2021). Así, en la siguiente imagen podemos ver a Allan junto a su mejor amigo Jeffrey (Figura 2). La imagen, la única en que aparece acompañado, confirma lo dicho por Kaplan (2001) con relación a cómo la fotografía de retrato se transforma en un acto donde se comparte, de manera universal, la semblanza del retratado, solo o acompañado, frente a la lente de la cámara. La actitud positiva de esta, gracias al visitante, confirma cómo el protagonismo que el sida consiguió alcanzar en la sociedad y en los medios de comunicación fue, en gran medida, mérito de estos fotógrafos, ya que sus obras, de manera crítica, constataban las vivencias personales que experimentaron mientras convivieron con la enfermedad, en la mayoría de los casos (Aliaga y Cortés, 1993). La disminución tan inapelable de la población gay afloró el activismo cultural, con una profunda carga pública y política (Crimp, 2005).

El objetivo de Yang fue siempre transmitir sentimientos y emociones confiando en la bondad y el perdón del ser humano. Como descendiente asiático, su etnicidad en Australia había sido relegada en una sociedad predominantemente anglosajona, a pesar de haber nacido en Mareeba, Queensland (Caluya, 2006) y de ser descendiente de tercera generación afincada allí, lo que le creaba una mayor empatía con cualquier colectivo discriminado. William Yang era consciente de ello, y máxime al ser homosexual. Hablar del cataclismo del sida, de manera sincera, formaba parte de sus principios como

artista, creando sinergias con Diane Arbus, quien dio protagonismo a seres considerados vulnerables bajo un criterio estético de insignificancia y objetividad.

Dentro de esta atmósfera vemos imágenes de Allan tanto en el hospital como en su hogar (Figura 3), esperanzado e ilusionado por momentos, en una estética creíble y cotidiana, siendo fácilmente identificadas dentro de la tradición del retrato. De este modo contemplamos estampas estremecedoras de su examante. La inapelable devastación que su cuerpo sufre por el virus es mostrada tal cual, mientras leemos comentarios de Yang que inciden en la tragedia. La crudeza de la obra, nada artificiosa, nos invitaba a meditar sobre nuestro posicionamiento ante comportamientos irracionales.



Figura 2. Allan, del monólogo *Sadness*. William Yang. 1990. Gelatina de plata. 50.7 × 40.4 cm. The Art Gallery of South Australia (AGSA). Adelaida.



Figura 3. Allan, del monólogo *Sadness*. William Yang. 1990. Gelatina de plata. 50.7 × 40.4 cm. The Art Gallery of South Australia (AGSA). Adelaida.

De este modo vemos su último aliento y el deterioro tan acelerado que sufre su cuerpo (Figura 4). Sus ojos, a diferencia de las fotografías anteriores, ya no consiguen mirar a la cámara. A esta circunstancia Peggy Phelan (2005) la denomina claustrofobia de una visión que se encoge, es decir, es la representación de poseer una visión más honda que uno mismo. La boca aparece ligeramente abierta, lo que sugiere una respiración aparatosa y dolorosa. La blancura de la almohada del hospital higieniza la imagen mientras que su suavidad resalta las facciones de su rostro (Caluya, 2006). La barba sin afeitar, las manchas en su piel y el cansancio de sus ojos hacen el resto hasta que entra en coma y fallece. Esta decencia escrupulosa, de un estilo documental basado en el blanco y negro, es típica de Yang, la cual se neutraliza con el retrato de Allan y su entorno, que le resultan familiares.

Por consiguiente, se puede intuir que fotografiar no es únicamente inmortalizar una imagen real de manera mecánica, sino que se trata de una representación donde, tal y como apunta Sontag (2003, p. 23):

La imagen fotográfica, incluso en la medida en que es un rastro (y no una construcción elaborada con rastros fotográficos diversos), no puede ser la mera transparencia de lo sucedido. Siempre es la imagen que eligió alguien; fotografiar es encuadrar, y encuadrar es excluir.

Yang selecciona, a conciencia, momentos concretos en la recta final de Allan, con el que crea un discurso secuenciado, en el que entran a colación sus sentimientos, los cuales pueden variar en función de su estado de ánimo. Esto confirma como, en ocasiones, el lenguaje que se entabla en el arte nunca es predecible ni funciona de manera automática (Lotman, 1979). En la obra de Yang, la crudeza de la devastación del sida es plasmada de forma instantánea, tal y como lo entiende Sontag, para enfrentarse con el vacío que la enfermedad dejaría en su vida y, a su vez, crear conciencia. Dentro de un contexto de la posmodernidad, las imágenes pueden carecer de esquematización y, en un alto porcentaje, de cualquier rasgo de romanticismo, circunstancia que, en apariencia, haría



Figura 4. Allan, del monólogo *Sadness*. William Yang. 1990. Gelatina de plata. 50.7 × 40.4 cm. The Art Gallery of South Australia (AGSA). Adelaida.

que su enfoque pareciera inocente a quienes las observan. Estableciendo una conexión con Barthes, basada en lo luminosa comunión que surge entre el sujeto fotografiado y el receptor de la imagen (Barthes, 2000). Yang otorga a la luz el poder de ser una capa palpable y carnal encontrando su atmósfera en la expresión o en la mirada. Algo indomable dentro de la personalidad del ser humano. La simplicidad, en muchos casos, de su obra consigue desnudar el alma, confiado en que esta particularidad es de lo más efectiva (Caluya, 2006). De este modo consigue una emotividad que rezuma tristeza pero que, al mismo tiempo, resulta sanadora por la claridad de las imágenes.

Según Watney (1995) la fotografía entorno al sida dejaba al descubierto el pasado sexual del retratado, siendo su pose ante la cámara una confesión. En el momento que el receptor contemplaba las imágenes se daba de bruces, sin contemplación, con los efectos más desoladores y la angustia que rodeaba al enfermo (Martínez y Gacharná, 2018). Eran imágenes repletas de una carga emocional desde un ángulo psicológico, simbólico o físico, donde la descomposición del cuerpo se mostraba sin vergüenza (Martínez, 2005). Esto se resume en la imagen que Yang tomó sobre una vigilia con velas en la que se congregaban los allegados supervivientes de personas fallecidas a causa del sida, en Sydney (Figura 5).

Yang, de modo impetuoso, quiso mostrar a la audiencia la importancia de esas fotos. Al tomarlas, evidentemente tenía en cuenta ciertas cualidades técnicas y sentimentales las cuales pasaban por lo nítido de la composición y la emoción capturada, volviéndose emblemáticas de un momento crítico en el pasado reciente de la humanidad. Para Barthes (2000) el referente que la fotografía lleva consigo, a diferencia del resto de las imágenes, es que no se puede negar la presencia del que la toma en el lugar donde fue



Figura 5. *The last candle, AIDS vigil.* William Yang. 1994. Gelatina de plata. 23.4 × 35.2 cm. National library of Australia (NLA).

tomada. Desde las antípodas William Yang nos introdujo en la más absoluta intimidad de seres humanos, estando presente en cuerpo y alma. A esto se suma la opinión de Cartier-Bresson, quien sostenía que cualquier pensamiento debía realizarse antes o después de captar una imagen, considerándolo una manera de desentrañar la claridad del entendimiento fotográfico (Freeman, 2022). Yang tenía en mente esta filosofía de trabajo de ahí que, a la hora de abordar sus fotografías en torno al tema, recordara lo importante que había sido para él la comunidad gay y sus luchas, así como las vivencias con las personas de este colectivo.

2. La obra *Sadness*: terapia ante el dolor y agente del recuerdo

Bartlett (1932) expuso que lo que el ser humano recuerda está, de algún modo, condicionado por su responsabilidad privada y emocional con el evento primitivo que compone ese recuerdo. Esta particularidad de la memoria el autor la considera reconstructiva. Es decir, la modelamos en función de nuestras propias expectativas y el hueco que en nuestras vidas ha dejado. Yang documenta la devastación del sida en seres queridos para después crear una representación que funcione como terapia ante la ausencia. El diálogo fotográfico forma parte esencial del tratamiento mediante el cual el observador se acerca a una imagen tomada. La aceptación del dolor que propone Mikhailov pasa por comenzar de nuevo la fase de reinserción social. Sus imágenes contienen el dolor suficiente para que reflexionemos sobre las injusticias. Un diálogo fotográfico que funciona a modo de terapia aproximándonos a la indiferencia de la sociedad ante ciertos temas.

En el caso de Yang, la manera tan sencilla de luchar por lo cierto, lo único y esencial del sujeto, en este caso el sida en amigos homosexuales, acentuaba su intención de ser un fotógrafo con conciencia social. Las fotografías de Allan rastreaban, de forma cronológica, en sus efectos hasta el desenlace esperado. El modo de exponerlas era desde la melancolía, porque en el momento de hacerlo la muerte ya había ocurrido. Con el tiempo, en *Sadness*, utiliza las imágenes como agente del recuerdo, no solo de manera personal. Al fin y al cabo, el artista era conocido principalmente por su faceta como fotógrafo que explora temas relacionados con la identidad sexual y cultural, pero esta práctica era habitual en su obra, la cual se caracteriza por integrar imágenes audiovisuales, actuación y escritura para evocar momentos vividos y sentimientos encontrados (Grehan y Scheer, 2016).

El polifacético artista rememora lo que recuerda, lo vivido con estos amigos y amantes, de ahí que, al observarlos como un epitome incompleto, la memoria excede toda opción de consumación. Su obra, y máxime siendo autobiográfica, le condena de por vida a tenerse que enfrentar con su pasado. Para Mayka Lahoz (2022) la memoria forma parte de uno de los vértices del recuerdo. De este modo nuestra biografía se convierte en una ventana que, abierta de par en par, permite encarnarnos con nuestros aciertos y errores, también con la pérdida y el hueco que esta ha dejado en nuestras vidas.

La imagen es lo único que nos queda ante la falta de la escena fotografiada. Es la huella del pasado o, como dice Dubois (2008, p. 50): “La consecuencia de este estado de

hecho es que la imagen inicial únicamente remite a un solo referente determinado". La singularidad radica en la comunión eterna entre lo que el fotógrafo captó y la imagen en sí. La fotografía "es un fragmento de la realidad visible del entorno, una parte de ese *continuum* perceptible" (Costa, 2008, p. 37). Yang nos invita a mirar a través de imágenes que nos excitan de manera física e intelectual. Quiere que no olvidemos, que recordemos al igual que él. Se trata de una ilusión por retener momentos que le acechan con desesperación y nostalgia. Su angustia ejemplifica su incapacidad de realizar un rastro, más allá de encontrar una huella. Dubois (2008) recuerda una carta de Baudelaire escrita a su madre con relación a este respecto. El reencuentro con el rastro y la huella es temido por el poeta, queriendo estar presente en su madre a través de su imagen.

Hacer memoria, tal y como comenta Mayka Lahoz, es ensalzar, encumbrar. Las múltiples pérdidas y ausencias que el ser humano experimenta a lo largo de la vida quedan inscritas en la memoria perdiendo, en algún momento, su valor real (Lahoz, 2022). Gracias a la fotografía adquieren una dimensión imperecedera que reconstruirá nuestra existencia. Los recuerdos personales de Yang se convierten en una preciada pertenencia que ensalza, a modo de imágenes, donde aflora la nostalgia.

Esto nos confirma como, en la fotografía, la huella testimonia un paso. Por el contrario, el rastro atestigua las ganas de elaborar una inscripción con la que nos queremos encontrar. Yang, elaborando un *collage* con amigos y amantes, atesora el calado tan sincero y el vacío tan profundo que dejaron tras su muerte a causa de una enfermedad tan cruel como inesperada. Daniel Blaufuks, mediante la fotografía, nos trasmite lo que experimentó en campos de concentración, de manera directa, haciéndonos reflexionar sobre los confines de la comunicación en aras de testimoniar un acontecimiento. En su empeño comenta que una fotografía es un espejo que tiene memoria (Blaufuks, 2014), lo que en cierto modo le asemeja con Yang en lo concerniente a la recuperación de recuerdos traumáticos para no olvidar. Las fotografías se caracterizan por mostrar, en muchos casos, un punto de vista y dejar testimonio de manera particular de la realidad.

Walter Benjamin (1989) apela a que el valor del rito tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres amados, lejanos y fallecidos. Las fotografías enseñan lo que ya no existe, confirmando su poder para activar recuerdos. Responden a nuestros sentimientos al rememorar tiempos pasados, testimoniando que algo ocurrió realmente. Yang, en *Sadness*, se enfrenta a lo que Barthes denomina una catástrofe al testimoniar algo que ya no se encuentra presente. Un instante diluido en el paso del tiempo. Tanto Barthes, como Sontag y Benjamin coinciden en la espectralidad de la fotografía (Saona, 2007). Allan, junto con el resto de los amigos muertos a causa del sida, funciona a modo de fantasmas en la mente de Yang que aparecen resintiéndose a ser olvidados. Al tiempo el artista evoca un amor que el destino volvió a cruzar en su camino para no olvidarle o recordarle mejor (Figura 6). Esta sensación del menoscabo de la memoria es reflexionada por el escritor Milan Kundera cuando reconoce que el olvido es un gran problema para el hombre ya que supone el fin como pérdida del yo. El autor húngaro lo identifica como el compendio de todo lo que recordamos, sintiendo el ser humano pavor por la pérdida de un pasado (Kundera, 1979). La profunda desolación que el sida causa en Yang es utilizada como bálsamo.

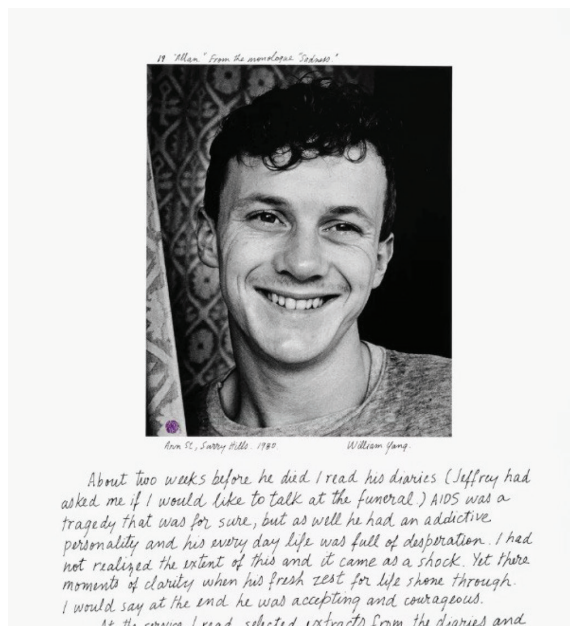


Figura 6. Allan, del monólogo Sadness. William Yang. 1990. Gelatina de plata. 50.7 × 40.4 cm. The Art Gallery of South Australia (AGSA). Adelaida.

CONCLUSIONES

El recuerdo es un concepto intrínseco en el ser humano mientras que la fotografía es una huella que nos ayuda a recordar. La memoria equivale a un tránsito, siendo este el sentido de la propia existencia. En el transcurso los recuerdos van creciendo y se entremezclan unos con otros, aflorando algunos con mayor facilidad. En este sentido, todos tejen nuestra biografía (Lahoz, 2022). Durante los años más críticos del sida no existió un retrato representativo del síndrome debido al abanico de pacientes y sus dramas personales, aunque la mayoría remarcaba al hombre, al ser humano, y las secuelas provocadas por el virus, característica presente en la obra de William Yang, ya que, desde sus comienzos, esta tuvo un profundo carácter humanista.

No debemos olvidar el poder de comunicación que tiene una instantánea y la evidencia de que es mucho más que la simple captura de momentos y medio para narrar una historia. Existe una conexión entre sujeto y fotógrafo y cómo esta traspasa el compromiso personal a uno de carácter universal con el simple objetivo de que cualquier ser humano se identifique. En cuanto a dicho reconocimiento recordar el interés mostrado por Barthes y Sontag sobre la estrecha relación entre dicha disciplina y la realidad como nexos fundamentales del ejercicio fotográfico, el cual radicaba en su preocupación por la defensa del correcto uso de la cámara (de la Peña, 2008).

En este sentido Yang siempre quiso sentirse cómodo como ser humano, de ahí que su trabajo lo enfocara de manera autobiográfica. La subcultura gay fue un filón del que supo retroalimentarse y con la que, con el tiempo, formar un mosaico de amigos perdidos, paisajes memorables y momentos personales que alteraron su existencia. Parte de la tristeza de su obra reside en la ausencia de todos estos amigos que le dejaron por las enfermedades provocadas por el sida, a comienzos de los 90. Este sentimiento tan abrumador y legítimo fue constante. William Yang capturó el viaje de despedida de muchos de ellos, registrando parte de sus vidas y recuerdos. Compartió una coherencia comunicativa de la imagen en relación con la realidad, autolimitando una cierta expresividad y mostrando una empatía acorde con su trabajo. Esta circunstancia Sontag (2003) la denomina heroísmo de la visión.

La información, cuando accede a nuestra memoria, podemos recuperarla y este acto se puede hacer tanto gracias al reconocimiento como al recuerdo. Es decir, reconocer supone ser conscientes de que un estímulo se asemeja a otro ya vivido mientras que recordar implica recuperar uno que no está presente. De este modo Yang reconoce a su círculo más cercano, constatando su presencia, a la vez que recuerda las vivencias y sentimientos en torno a ellos.

La moral colectiva de este profesional, ética y sentimentalmente tolerable, evitó su banalización guiado por el sentido común y el compromiso (de la Peña, 2008). La particularidad es que algunos de sus trabajos terminaban con una foto de cada uno de los retratados cuando estaban sanos, a modo de antídoto contra tal desolación. Es complicado entablar una distinción entre memoria colectiva y memoria individual, aunque resulta fácil deducir que esta última no puede ser propiedad de tan solo un individuo (Lahoz, 2022). Yang comparte las imágenes constantemente, curando con ellas las heridas. Rememora para actualizar sentimientos y, de paso, para recomponer su presente.

FUENTES REFERENCIALES

- Aliaga, J. V. y Cortés, J. M. (1993). *Identidad y diferencia: sobre la cultura gay en España*. Barcelona: Egaes.
- Arrow, M. y Woollacott, A. (2020). *Everyday revolutions: remarking gender, sexuality and culture in 1970s Australia*. Sydney: ANU press. <https://doi.org/10.22459/ER.2019>
- Barthes, R. (2000). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Trans. R. Howard. London: Vintage.
- Bartlett, F.C. (1932). *Remembering: A study in social psychology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Benjamin, W. (1989). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus.
- Blaufuks, D. (2014). *Toda a Memoria do Mundo*. Lisboa: Ed. MNAR.
- Caluya, G. (2006). The Aesthetics of Simplicity: Yang's *Sadness* and the Melancholic Community. *Journal of Intercultural Studies*, 27, 83-100. <https://doi.org/10.1080/07256860600607744>

- Costa, J. (2008). *La fotografía creativa*. México: Sigma-Trillas.
- Crimp, D. (2005). *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid: Akal.
- de la Peña, I. (2008). *Ética, poética y prosaica*. Ensayos sobre fotografía documental. Madrid: Siglo XXI editores.
- Dubois, P. (2008). *El arte fotográfico. De la representación a la recepción*. Buenos Aires: La marca editorial.
- Duque, C. (2010). Judith Butler y la teoría de la performatividad de género. *Revista de educación y pensamiento*, 17, 85-95.
- Eyerman, R. (2011). Intellectuals and cultural trauma. *European Journal of Social Theory*, 14, 453-467. <https://doi.org/10.1177/1368431011417932>
- Foster, J. (2021). *La memoria*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica.
- Freeman, M. (2022). *La mente del fotógrafo. Pensamiento creativo para captar mejores fotografías*. Barcelona: BLUME.
- Grehan, H. y Scheer, E. (2016). *William Yang: stories of love and death*. Sydney: ReadHowYouWant.com Ltd.
- Guach, A. (2005). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Materia*, 5, 157-183.
- Hanusiak, X. (2008). *Beyond recognition*. Recuperado 18 junio 2024 de: <https://www.theage.com.au/entertainment/movies/beyond-recognition-20080913-ge7dm4.html>
- Kaplan, L. (2001). Photography and the Exposure of Community: Sharing Nan Goldin and Jean-Luc Nancy. *Angelaki*, 6, 7-30. <https://doi.org/10.1080/09697250120087914>
- Kundera, M. (1979). *El libro de la risa y el olvido*. Barcelona: Tusquets.
- Lahoz, M. (2022). *La trama de la memoria. Una filosofía del recuerdo y del olvido*. Barcelona: Tusquets Editores S.A.
- Lotman, Y. M. (1979). *Estética y Semiótica del Cine*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A.
- Martínez, J. (2005). *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*. Murcia: Akal.
- Martínez Rod, P. y Gacharná Muñoz, J. (2018). *La imagen faltante. Muerte y duelo en la fotografía latinoamericana*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona.
- Mikhailov, B. (1998). *Disertación inacabada*. Barcelona: Scalo.
- Mikhailov, B. (2004). *Look at Me I Look at Water, Or, Perversion of Repose*. Gotinga: Steidl.
- Phelan, P. (2005). *Unmarked. The politic of performance*. Londres: Routledge.
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Argentina: Fiordo.

- Reed, C. (2011). *Art and homosexuality, a history of ideas*. New York: Oxford University Press.
- Saona, M. (2007). *Los mecanismos de la memoria*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- Sendsiuk, P. (2003). *Learning to trust: Australia response to Aids*. Sydney: University of South Wales.
- Sontag, S. (1989). *El SIDA y sus metáforas*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Alfaguara.
- Tisseron, S. (2000). *El misterio de la cámara lúcida*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Watney, S. (1995). "El espectáculo del SIDA". En: Llamas, R. (comp.), *Construyendo Identidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*. Madrid: Siglo XXI.
- Yang, W. (1996). *Sadness*. Sidney: Allen & Unwin.
- Yang, W. (1997). *Friends of Dorothy*. Sydney: Macmillan.

BIOGRAFÍA

Francisco Parra Montero (Madrid, 1972). Doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Graduado en Historia del Arte y Turismo con máster de Estudios Avanzados en Arte Español, especializado en época Contemporánea. Tesis Doctoral en torno a Joan Miró junto con diversos artículos publicados. Investigaciones centradas en el arte de la fotografía.