



Wendy  
McMurdo



## Gemelos de identidad La obra de Wendy McMurdo

Un *Doppelgänger* es un monstruo mítico del folclore alemán que escoge al azar a una persona inocente y la persigue en la sombra, observando sus hábitos, aspectos, expresiones e idiosincrasias. A medida que pasa el tiempo, el *Doppelgänger* empieza a parecerse a su víctima seleccionada, a comportarse como ella, y finalmente se convierte e incluso sustituye a esa persona, sin que nadie se dé cuenta. La propia palabra se compone de otras dos, derivadas del alemán *doppel* (doble) + *gänger* (una modificación de *gehen*, 'ir'). El *Doppelgänger* se introduce en la lengua franca del psicoanálisis gracias al muy citado ensayo de Freud sobre lo siniestro (*unheimlich*), en el que define las experiencias siniestras como aquellas que se producen cuando 'algo que siempre fue familiar a la vida psíquica... sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión' (\*). Enraizado, por tanto, en los oscuros recovecos de nuestros miedos y ansiedades, lo siniestro se despliega mediante repetición y coincidencia, a medida que invoca el sentido de fatalidad, de algo inexorable, de la casualidad convertida en destino. Freud identifica tres fuentes principales de lo siniestro —y las tres aparecen en el centro mismo de las fotografías digitalmente manipuladas de Wendy McMurdo, con sujetos de aspecto corriente combinados con imágenes gemelas, *doppelgänger* de sí mismas. Las tres experiencias que determinan lo siniestro son 1) cuando nos encontramos frente a un ser sobre el cual no podemos estar seguros de si es inanimado o vivo, mecánico o viviente; 2) el temor de perder la vista, es decir, de no poder confiar en nuestros ojos para obtener información y para reconocer lo

## Identity Twins The Work of Wendy McMurdo

A *Doppelgänger* is a mythical monster of German folklore who randomly chooses an innocent person and pursues them in their shadow, observing their habits, appearances, expressions and idiosyncrasies. As time passes the *Doppelgänger* starts to look like his selected victim, behave like them, and eventually becomes and even replaces that person, without anyone noticing. The word itself is made of two, derived from the German *doppel* (double) + *gänger* (a modification of *gehen*, 'to go'). The *Doppelgänger* enters the lingua franca of psychoanalysis thanks to Freud's much-quoted essay on the uncanny (*unheimlich*), in which he defines uncanny experiences as resulting when 'something which is familiar and old-established in the mind ... becomes alienated from it only through the process of repression'. Rooted, therefore, in the dark recesses of our own fears and anxieties, the uncanny unfolds through repetition and coincidence as it invokes the sense of fatefulness, of something inescapable, of chance becoming destiny. Freud identifies three principal sources of the uncanny — and these are all at the heart of Wendy McMurdo's digitally-manipulated photographs of ordinary-looking subjects combined with 'doppelgänger' twin images of themselves. The three experiences which determine the uncanny are 1) when we are faced with a being whom we cannot be sure is inanimate or alive, mechanized or living; 2) the fear of losing sight, i.e., of not being able to trust our eyes for



Henrik Galeen  
 El estudiante de Praga / The Student of Prague. 1926 (BFI)

familiar; y 3) el temor de enfrentarnos con nuestro propio doble, el *Doppelgänger*.

Las fotografías de McMurdo, con su ambiente algo alucinógeno, siguen una rica tradición de las obras visuales y literarias del siglo XX, que han asumido y contextualizado tales ejemplos de lo siniestro. La aterradora aparición de múltiples identidades propias es un tema recurrente desde los primeros tiempos del cine, cuando se descubrió que la pantalla podía dividirse y, en otro sentido, ser manipulada, permitiendo al actor 'encontrarse consigo mismo' a través del milagro de la postproducción. En la película *El estudiante de Praga* rodada por Henrik Galeen en 1926, el joven en cuestión vende su imagen especular a un brujo y luego es víctima de la maldición de un gemelo maléfico que destruye su vida al cometer una serie de crímenes. Finalmente, se ve obligado al suicidio, al matar a su doble criminal y, por tanto, matarse a sí mismo: tanto su parte 'inocente' como la 'culpable'. En un capítulo de *Si en una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino, un magnate contrata a innumerables sosias para que ocupen su lugar, para protegerse de los secuestradores, ocultar sus aventuras amorosas, confundir a sus enemigos. Finalmente se pierde a sí mismo, enjaulado en una maraña caleidoscópica de efigies de sí mismo, asesinado por múltiples asesinos y amantes.

El simbolismo psicológico de estas dos obras es muy claro: son retratos literales de temas como el castigo autoinfligido, la represión, el rechazo de los aspectos desagradables o incontrolables de la propia personalidad, la esquizofrenia y el no reconocimiento de una imagen

information and for recognizing the familiar; and 3) the fear of confronting one's own double, the *Doppelgänger*.

McMurdo's photographs, with their somewhat hallucinatory feel, follow in a rich twentieth century tradition of visual and literary works which have impersonated and contextualized such instances of the uncanny. The frightening apparition of multiple selves is a recurring theme since the early days of cinema, when it was discovered that the screen could be split and otherwise manipulated, allowing the actor to 'meet himself' through the miracle of post-production. In Henrik Galeen's 1926 film *The Student of Prague*, the young man in question sells his mirror image to a warlock, and then is cursed with an evil twin who destroys his life by committing a series of crimes. He eventually is forced into suicide, killing his criminal double and, thus, himself: his 'innocent' side as well as the 'guilty'. In a chapter of Italo Calvino's *If on a winter's night a traveller*, a tycoon hires countless look-alikes to take his place, to ward off kidnapers, to mask his love affairs, to confuse his enemies. He eventually loses himself, caged in a kaleidoscopic tangle of self-effigies, killed by multiple murderers and mistresses.

The psychological symbolism of these two works is easily read: these are literal portrayals of such themes as self-inflicted punishment, repression, denial of the unsavoury or uncontrollable sides of one's personality,



Alighiero Boetti  
*Gemelos / Twins*. 1968

deseada de uno mismo en las propias acciones reales. Enfrentarse con uno mismo dentro de los confines ocultos de una conciencia culpable es bastante incómodo; tener que sentarse y conversar, de hecho, con su propia encarnación, observando los tics, el narcisismo y otros hábitos poco halagüeños de la propia persona física, resulta positivamente insoportable.

Aunque este temor es un aspecto central de los retratos de dobles (triples, cuádruples y aún más) de Wendy McMurdo, las suyas no son imágenes siniestras. A diferencia de los *Doppelgangers* de Galeen o de Calvino, que presentan figuras amenazadoras que personifican una especie de advertencia mortal, en las autoconfrontaciones de McMurdo el encuentro no es violento ni inesperado. Al igual que en el collage *Gemelos* (1968) de Alighiero Boetti, donde el artista levita muy alegremente, cogido de la mano consigo mismo en un jardín, en las obras de McMurdo parecemos ser testigos de una especie de sereno aunque trascendental encuentro. Sus sujetos posan como si llevaran a cabo una especie de inevitabilidad relajada. Aunque no estamos seguros de que esas imágenes sean reales o no, es decir, en términos freudianos, de si las personas fotografiadas son seres mecánicos, fabricados digitalmente o criaturas vivientes, no nos asusta esa desconcertante —y no resuelta— imposibilidad. La psicosis asociada a lo siniestro parece aquí virtualmente curada.

Generalmente, McMurdo elige como sujetos a personas muy jóvenes, a menudo niños pequeños. Se trata de una opción estratégica que acentúa la falta de familiaridad con



Wendy McMurdo  
*The Somnambulist*. 1995

schizophrenia, and the non-recognition of a desired self-image in one's real actions. Facing oneself within the hidden confines of a guilty conscience is unpleasant enough; having actually to sit down and converse with its embodiment, observing the ticks, narcissism and other unflattering habits of one's physical person is positively unbearable. Although this fear lies at the centre of Wendy McMurdo's double (triple, quadruple, and further multiplied) portraits, hers are not sinister images. In contrast, to Galeen's or Calvino's *Doppelgangers*, which present menacing figures who embody a sort of death warning, in McMurdo's self-confrontations the encounter is neither violent nor unexpected. Like Alighiero Boetti's collage *Twins* (1968), in which the artist levitates quite cheerfully, hand in hand with himself in a garden, in McMurdo's works we seem to witness a kind of serene, if momentous, meeting. Her subjects are posed to perform a kind of relaxed inevitability. Though we are unsure whether these images are real or not, i.e., in Freudian terms, whether the people photographed are mechanized, digitally manufactured beings or living creatures, we are not frightened by this bewildering – and unresolved – impossibility. The psychosis associated with the uncanny, here, seems virtually cured.

Usually McMurdo chooses as her subjects the very young, often small children. This is a strategic choice which accentuates the unfamiliarity with



Giulio Paolini  
**Mimesis / Mimesis.** 1975

el propio yo físico: un 'yo' que cuando somos niños parece crecer 'monstruosamente' y es, despiadadamente, cada día menos reconocible. En los niños, muchísimos acontecimientos rayan en lo desconocido, lo que se traduce en el recurso de la infancia a una rica e intensa vida imaginaria que puede florecer y hacerse más fuerte y duradera incluso que la vida cotidiana. (Recordemos la invención, por parte de muchísimos niños, de un 'amigo invisible', un compañero imaginario que, como un doble, te sigue a todas partes). En algunas de las obras de McMurdo, por ejemplo en *Helen, Backstage, Merlin Theatre (The Glance)* (1996), el doble es visto literalmente en el instante del encuentro inicial, cuando uno se encuentra por primera vez con la realidad de su propio yo físico: tengo los ojos demasiado grandes, las piernas torcidas, el pelo incontrolable. Se trata de una especie de retrato del primer momento de conciencia física siendo niños, cuando admitimos observar y realmente observamos por vez primera la mano que la naturaleza nos ha dado, enfrentándonos literalmente con la realidad corporal que, al menos según la convicción freudiana de que 'la anatomía es el destino', conformará nuestras vidas. Una indecisión y una curiosidad levemente temerosa se advierte en la inclinación hacia un lado de la figura de la derecha, juguetona, como si quisiera ser amistosa pero sin atreverse a aproximarse demasiado, como nuestra primera tentativa de considerar nuestra imagen de nosotros mismos, la conciencia corporal y la concepción sobre uno mismo. Otros retratos de la misma niña, como *Helen, Sheffield* 1996 (1997) parecen seguir un orden cronológico, como



Wendy McMurdo  
**Helen, Backstage, Merlin Theatre, (The Glance)** 1996. 1997

one's physical self: a self which as children seems to grow 'monstrously' and relentlessly less recognizable each day. For children, so many events verge on the unfamiliar, resulting in childhood's recourse to a rich and vivid imaginary life which can flourish, becoming stronger and more durable even than the everyday. (Witness the invention, by so many children, of an 'invisible friend', an imagined companion who, like a double, follows you everywhere.) In some of McMurdo's work, such as *Helen, Backstage, Merlin Theatre (The Glance)* (1996), the double is seen literally in the instant of the initial encounter, when one is faced for the first time with the reality of one's physical self: my eyes are too big, my legs are crooked, my hair has a will of its own. This is a kind of portrait of the first moment of physical awareness as children, when we admit to and really observe for the first time the hand nature has dealt us, literally facing the bodily reality which will at least according to Freud's conviction that 'anatomy is destiny' shape our lives. A hesitancy and slightly fearful curiosity is signalled in the righthand figure's playful, sideways bend, as if wanting to be friendly but daring not to come too close, like our first tentative reckoning with self-image, bodily awareness and proprioception. Other portraits of the same girl such as *Helen, Sheffield* 1996 (1997) seem to follow chronologically, as if depicting events subsequent to the first encounter. Now little Helen is



Edouard Manet  
*En el invernadero / In the Conservatory*. 1879

si mostrasen acontecimientos posteriores al primer encuentro. Ahora la pequeña Helen es 'fotografiada' jugando tranquilamente con su recientemente presentado 'yo' —aunque con evidentes luchas de dominación como las que pueden verse en ese juego infantil que consiste en ver 'quién sale ganando'. En cierto sentido, aprender a vivir con uno mismo es una tarea que descubrimos en la infancia y que nunca dominamos del todo. Los retratos de infancia de McMurdo señalan un periodo inicial de nuestras vidas, cuando pensábamos que esta coexistencia sería fácil.

McMurdo era antes pintora, y la quietud y el rigor de composición de su obra lleva los sellos distintivos de un estilo 'teatral', figurativo y pictórico. Su obra, en este aspecto, puede traernos a la memoria la de Jeff Wall, que de modo similar, mediante imágenes fotográficas, se convierte en un 'pintor de la vida moderna' (como era considerado Manet el siglo pasado), al captar la esencia visual de la existencia contemporánea. Si comparamos, por ejemplo, el cuadro *En el invernadero* de Manet (1879) (a menudo comparado, por otra parte, con *Mujer y su médico*, 1980-81 de Jeff Wall), con la fotografía de McMurdo *Catherine Cowan, Merlin Theatre, Sheffield* (1995), son evidentes la matriz pictórica y el uso económico de una gama limitada de signos de fondo. Al igual que en el encuentro en el invernadero, aquí la reunión se produce en el banco de un parque, un símbolo del ocio burgués y un escenario falsamente idílico para un encuentro casual o amoroso. McMurdo ha colocado un enorme telón rojo detrás de su sujeto, quien, de modo



Wendy McMurdo  
*Catherine Cowan, Merlin Theatre, Sheffield*. 1995

'photographed' playing comfortably with her recently introduced self — although with obvious struggles for domination as seen in this playground game of 'who's on top'. In a sense, learning to live with oneself is a task we discover in childhood and never quite master. McMurdo's childhood portraits mark an early period in our lives when we thought this coexistence would be easy.

McMurdo was formerly a painter, and the stillness and compositional rigour in her work bear the hallmarks of a 'theatrical', figurative and painterly style. Her work can recall that of Jeff Wall in this respect, who similarly, using photographic images, becomes a 'painter of modern life' (as Manet was deemed last century) in capturing the visual essence of contemporary existence. If we compare, for example Manet's *In the Conservatory* (1879) (a painting often compared, moreover, with Jeff Wall's *Woman and Her Doctor*, 1980-81) with McMurdo's photograph *Catherine Cowan, Merlin Theatre, Sheffield* (1995), the painterly matrix and economical use of a limited palette of background signs is well illustrated. Like the encounter in the conservatory, here the meeting occurs on a park bench, a symbol of bourgeois leisure-time and the falsely idyllic setting for a chance or amorous encounter. McMurdo has draped a huge red curtain behind her subject, who, tellingly, is dressed in a floral print, to



revelador, va vestida con un estampado de flores, para resaltar la alusión de la escena a un falso jardín. Hojas y ramitas han sido intencionalmente, aunque artificialmente, esparcidas a sus pies, como objetos escénicos, para subrayar el decorado 'al aire libre' montado, no por casualidad, en un teatro. McMurdo ha organizado estas señales cargadas de sentido como si inteligentemente diseñara una trampa desde la que podríamos caer a otra realidad (encontrarse en un jardín), a otro medio (la pintura), a otro tiempo (la adolescencia). Nada, de hecho, es real o reconocible en nuestra existencia cotidiana (*heimlich*), y nada aquí tiene significado por sí mismo. Las referencias zigzaguean hacia atrás y hacia adelante, como si rebotaran contra las apariencias de cada uno de los elementos premeditadamente colocados aquí, sin que puedan nunca reposar sobre un único elemento estable de 'verdad'. En el cuadro de Manet, aunque la mujer con aspecto de muñeca también parece evadirse de la realidad, lindando entre un ser 'real' e 'irreal', el hombre situado detrás de ella parece algo más vivo, creíble y tranquilizador, aunque también amenazador y taimado, lo que le hace aún más 'real'. McMurdo nos niega ese tipo de presencia reconocible; cada figura es una 'no persona', un *doppelgänger*. No existe un momento de certidumbre, de referencia a algo que exista más allá del marco de la imagen en cualquiera de las fotografías de McMurdo, y por esta razón parecen tan surrealistas. Son imágenes profundamente irresolubles: incluso cuando se nos revela el secreto del Photoshop y de los medios digitales, las habilidades técnicas no son suficientes para explicar de

enhance the faux-garden allusion of her scene. Leaves and twigs have been purposefully, if artificially, strewn under her feet, like stage props to underline the 'outdoor' stage-set contrived, not accidentally, in a theatre. McMurdo has orchestrated these loaded signals as if cleverly laying out a trap in which we might fall into another reality (meeting oneself in a garden), another medium (painting), another time (adolescence). Nothing, in fact, is real or recognizable in our everyday (*heimlich*) existence, and nothing here stands for itself. The references zig-zag back and forth, as if bouncing off the appearances of every calculated element here, and can never rest on a single stable element of 'truth'. In Manet's painting, while the doll-like woman also seems to evade reality, bordering between a 'real' and 'unreal' being, the man behind her is somewhat more vivid, believable and reassuring – though also threatening and devious, which makes him all the more 'real'. McMurdo denies us any such recognizable presence; each figure is a *doppelgänger* non-person. There is no moment of certainty, of reference to anything that exists beyond the frame of the image in any of McMurdo's photographs, and for this reason they look so surreal. Hers are deeply unresolvable pictures: even when the secret of Photoshop and digital media is revealed to us, the technical feats do not



Orson Welles  
**La dama de Shanghai / The Lady from Shanghai. 1948 (BFI)**

forma convincente la sensación de lo siniestro en las imágenes de McMurdo.

El espejo, como el doble, es otro tema que se repite en el cine, el arte y los cuentos simbólicos, incluida la famosa escena de los espejos múltiples en *La dama de Shanghai* (1948), de Orson Welles. Las figuras de Welles y de su entonces esposa Rita Hayworth ('su otra mitad') se repiten ad infinitum, para arrojar sobre el espectador un chaparrón de imágenes de ambos iconos y acentuar el sentido de 'entrampamiento', de narcisismo hipnotizador y de la pasión que los consumirá a ambos. La fotografía de Wendy McMurdo *Lesley Victoria Morris 14.11.94* (1995) presenta a una mujer joven, vista igualmente desde numerosas perspectivas; una vez más, nunca se nos permite descansar sobre una de dichas perspectivas. La mirada de la modelo, por otra parte, nunca se dirige hacia uno de sus múltiples 'yoes', sino que mira hacia algún otro espacio exterior, hacia cinco objetos de atención distintos —o quizá cada uno es absorbido en su propia imagen reflejada en algún espejo fuera de campo, perpetuando infinitamente esas cinco 'yoes' idénticos. Como en el cuadro *La reunión, o Buenos días, señor Courbet* (1850), de Gustave Courbet, donde el artista pintó su propio encuentro con dos caballeros en un camino rural, sus miradas, nuevamente, nunca se cruzan sino que se desvían en otra dirección aparentemente aleatoria, para no encontrarse nunca. Del mismo modo, esta joven, pese a enfrentarse nada menos que con cinco réplicas de sí misma, ni una sola vez vuelve su mirada, no admite nunca, por tanto, el tipo de reconocimiento indispensable



Wendy McMurdo  
**Lesley Victoria Morris, 14.11.94. 1995**

suffice to explain away the uncanniness of McMurdo's pictures.

The mirror, like the double, is another theme repeated in film, art and symbolic tales, including the famous multiple mirror scene in Orson Welles' *The Lady from Shanghai* (1948). The figures of Welles and (his then-wife – 'his other half') Rita Hayworth are repeated ad infinitum, to shower the viewer with images of these two icons, and to accentuate the sense of entrapment, of hypnotizing narcissism and the passion which will consume them both. Wendy McMurdo's photograph *Lesley Victoria Morris 14.11.94* (1995) presents a young woman, similarly seen from many perspectives; once again we are never allowed to rest on a single one of them. The sitter's gaze, moreover, is never directed towards one of her multiple selves, but stares off into some other space, at five different objects of her attention – or perhaps each is absorbed in her own image reflected in some out-of-picture mirror, perpetuating these five identical selves infinitely. Like Gustave Courbet's painting *The Meeting, or Bonjour Monsieur Courbet* (1850), in which the artist has painted himself meeting two gentleman on a country road, their gazes once again never cross but venture off in some other, seemingly random direction, never to meet. So too this young woman, despite being confronted with no less than five self-replicas, not once returns her gaze, thus never admitting



para que se produzca lo siniestro.

En *Alicia en el País de las Maravillas* (1865), de Lewis Carroll, y en su secuela *A través del espejo y lo que Alicia encontró al otro lado* (1871), Alicia se sumerge en un mundo hipnótico y desconcertante de identidades que se transforman, violentos cambios de escala, encuentros no deseados. En *La reunión* (1995) de McMurdo, una muchacha muy joven se sienta con actitud expectante en una mesa de tamaño más pequeño de lo normal, esperando a que dos invitados más bien pequeños ocupen los asientos restantes en esta sesión de té vacía. Al fondo, un reloj marca los segundos, y en la penumbra podría haber otras criaturas, pero sólo nos atrevemos a centrarnos en la escena perturbadoramente tranquila de la escena central. McMurdo ilumina con gran destreza sus imágenes, con esa fuente de luz principal única, habitual en muchos cuadros y representaciones teatrales tradicionales. Aquí, la iluminación acentúa el vacío de los dos asientos adicionales y la posibilidad de ocuparlos y volverlos a ocupar con más y más personificaciones de esta fantasmal muchacha. Parece sugerir los temores de una persona adulta a que las grietas y escisiones de la propia personalidad puedan, con el tiempo, empezar a dividirse en versiones aún más extrañas del yo supuestamente unificado, y que esas diminutas sillas lleguen a reventar bajo el peso de unos adultos totalmente crecidos, indecisos, irreconocibles.

Este tipo de conflicto de identidad se escenifica aún más literalmente en la fotografía *The Joy Reynolds School*

to the kind of recognition indispensable for the uncanny to occur.

In Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) and the sequel *Through the Looking Glass and What Alice Found There* (1871), Alice plunges into a hypnotic and perplexing world of transforming selves, violent changes in scale, unwanted encounters. In McMurdo's *The Meeting* (1995), a very young girl sits rather expectantly at an undersized table, waiting for two smallish guests to fill the remaining seats at this empty tea-party. A clock ticks in the background, and in the shadows there might be other creatures, but we dare only focus on the disturbingly quiet event centre stage. McMurdo is very skilled at lighting her images with the single principal light source common to much traditional painting and theatre. The lighting here accentuates the emptiness of the two extra seats and, their potential to be filled and re-filled with still more incarnations of this ghostly little girl. It seems to suggest an adult's fears that the cracks and splits in one personality could, with time, begin to splinter into still more alien versions of the allegedly unified self, and that these tiny chairs eventually will heave under the weight of fully grown, unresolved, unrecognizable, adults. This kind of self-conflict is most literally staged in the photograph *The Joy Reynolds School of Theatre and Drama, Sheffield* (1997), in which budding,

of *Theatre and Drama, Sheffield* (1997), donde unos púgiles en ciernes, prepubescentes, atacan a otros muchachos idénticos en una parodia de una pelea a puñetazos. Aquí varias hebras de heno se esparcen por el suelo, sugiriendo una vez más, en las minucias de los detalles, un cuadrilátero de boxeo en un corral, los viejos combates a puño descubierto, lo que da a esta y otras obras un claro sabor de nostalgia. Ésta es, por otra parte, quizá su obra más escultórica, con la piel pulida con un acabado como de alabastro o de mármol. McMurdo ha encontrado además un dispositivo que permite ver una única figura desde múltiples posiciones, lo que sorprendentemente nos remite a la escultura barroca, que manipulaba al espectador al obligarle a observar las obras en sentido circular, sin conseguir nunca una visión singular, gratificadora, 'frontal'. McMurdo también frustra nuestra necesidad de decidir cuál de las muchas figuras es la real, aunque en este caso recibimos cierta ayuda: seguramente la figura aislada, superada en una proporción de dos a uno por sus oponentes de tamaño exactamente igual, es la figura que más cruelmente siente la 'realidad' y las injusticias de la vida 'real'. Los otros dos púgiles, si de algún modo podemos identificar a la figura solitaria de la izquierda como compuesta de carne y hueso, deben de representar algún tipo de aparición, un *Doppelgänger* planeado y organizado digitalmente, destinado a desafiar al yo integral. Asimismo, de los dos muchachos recostados en *Under the Bed, Summerfield* (1997), seguramente el buen chico de mirada serena, tumbado recatadamente en la cama, es el muchacho 'real', mientras que el 'hermano' al

pre-pubescent pugilists attack identical little boys in a mock fist fight. Here strands of hay are strewn on the floor, once again suggesting, in the minutiae of details, a barnyard boxing ring, the barefisted matches of old, giving this and other works a definite nostalgic flavour. This is moreover, perhaps her most sculptural work, with the skin smoothed to an alabaster or marble-like finish. McMurdo has moreover found a device through which to view a single figure from multiple vantage points, referring, surprisingly, to baroque sculpture, which manipulated the viewer into observing them in the round and never achieving a singular, gratifying, 'frontal' view. McMurdo also thwarts our need to decide which, of the many figures, is the real one, although here we are somewhat assisted: surely the figure on his own, outnumbered two-to-one by exactly equal-sized opponents, is the one most cruelly experiencing 'reality' and the injustices of 'real' life. The other two pugilists, if we can somehow identify the lone figure on the left as composed of flesh and blood, must represent some kind of apparition, a digitally masterminded *Doppelgänger*, out to challenge the integral self. Similarly, of the two boys reclining in *Under the Bed, Summerfield* (1997), surely the well-behaved, serene-eyed youngster lying demurely on the bed is the 'real' boy, while the sward brandishing, slithering 'brother' concealed under the bed is the

acecho con una espada, oculto debajo de la cama, es el indeseado *Doppelgänger*. Siempre pedimos identificarnos, como prójimos, con el buen chico: el mal chico debe de ser una especie de robot, un 'gemelo malo' mecánico, que generalmente se queda 'fuera de la imagen'.

McMurdo suele obtener el mayor provecho de lo siniestro, de la condición espectral de sus figuras. Figuras extrañamente quietas, al borde de una carretera en *Ross Needham, Derbyshire 11.4.95* (1995) o de pie e inmóviles en un bosque en *Lydia Cowal, Derbyshire 11.4.95* (1995) proporcionan el entorno, similar al de un cuento popular, para un encuentro turbador. Situados en el contexto de sus fotografías de *Doppelgänger*, llegamos a la convicción de que este fantasma adolescente de pecho desnudo que mira hacia el exterior de la imagen debe de estar viéndose a sí misma, imponiéndonos su presencia siniestra, desde el momento en que reconocemos a regañadientes que en cierto modo nos enfrentamos con nosotros mismos. Al igual que *Mirror Paintings* de Michelangelo Pistoletto, donde el artista literalmente obliga al espectador a entrar en el plano del cuadro, a menudo en compañía de dobles (*Dos mujeres desnudas bailando*, 1962, o *The Etruscan*, 1976), McMurdo, al colocar al espectador directamente en el sendero curvo que sale del marco, nos invita a compartir la experiencia de este encuentro indeseado e inexplicable.

El doble, por último, personifica también un deseo innato de simetría, el deseo de la infancia de organizar todas las cosas de dos en dos; no es casual que Wendy

unwanted *Doppelgänger*. We always beg to identify, as fellow human beings, with the good guy: the bad guy must be a kind of robot, a mechanized 'evil twin' ordinarily kept 'out of the picture'.

McMurdo often exploits the uncanny, spectre-like quality of her figures, achieved through computer manipulation, to great advantage. Oddly still figures along a roadside *Ross Needham, Derbyshire 11.4.95* (1995) or standing motionless in a forest *Lydia Cowal, Derbyshire 11.4.95* (1995) provide the folk-tale like setting for an unnerving encounter. Set in the context of her *Doppelgänger* photographs, we become convinced that this bare-chested adolescent ghost gazing out of the picture must be seeing himself, forcing his uncanny presence on us in our unwilling acknowledgement that we are somehow confronting ourselves. Like Michelangelo Pistoletto's *Mirror Paintings*, in which the artist literally forces the viewer into the picture plane, often in the company of doubles (*Two naked women dancing*, 1962, or *The Etruscan*, 1976), McMurdo, by setting the viewer directly on the curved path leading out of the frame, invites us to partake in the experience of this unwanted, inexplicable encounter.

The double, finally, also embodies an innate desire for symmetry, the childhood desire to organize all things in pairs, and it is no accident that Wendy McMurdo chooses for many of her works one of





Michelangelo Pistoletto  
**El Etrusco / The Etruscan**. 1976

McMurdo escogió para muchas de sus obras uno de los formatos más simétricos, el cuadrado. Sus múltiples identidades no son necesariamente, de hecho, la personificación de nuestro lado más despreciable, sino que podría simbolizar también el deseo de terminación, de conocimiento de uno mismo, de objetividad en la observación de uno mismo. Son cuadros conmovedores, como de fábula, imágenes dramáticas de un mundo solitario y vulgar, ocupado exclusivamente por nosotros mismos y donde únicamente nuestros pensamientos nos hacen compañía.



Wendy McMurdo  
**Ross Needham, Derbyshire 11.4.95**. 1995

the most symmetrical of formats, the square. Her multiple selves are not necessarily, in fact, the personification of one's most despicable side, but could also symbolize the desire for completion, for self-knowledge, for objectivity in observing oneself. They are stirring pictures, fable-like, dramatic images of a lonely, ordinary world occupied solely by ourselves, with only our thoughts to keep us company.

(\*) Sigmund Freud, "Lo siniestro", en *Obras Completas*, tomo 7, traducción de Luis López-Ballesteros, Biblioteca Nueva, Madrid, 1997, p. 2498.

Campo de Agramante, 30

Ediciones Universidad  
**Salamanca**

Centro de Fotografía  
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA