

## Heridas luminosas: infancias *queer* en la obra del artista austríaco Gottfried Helnwein

Dra. María José Punte  
(IIEGE/UBA, UCA)

PONENCIA LEÍDA EN EL IX CONGRESO INTERNACIONAL DE TEORÍA E HISTORIA DE LAS ARTES XVII JORNADAS DEL CAIA (CENTRO ARGENTINO DE INVESTIGADORES DE ARTE), CASA NACIONAL DEL BICENTENARIO, BUENOS AIRES (ARGENTINA), 27 AL 29 DE SEPTIEMBRE DE 2017.

“Eine Stadt spielte Toter Mann”, Gottfried Helnwein

Una ciudad que juega a hacerse el hombre muerto. La ciudad es Viena en los años sesenta. Para el artista plástico Gottfried Helnwein, nacido en 1948, esa ciudad –su ciudad–, es un escenario en donde solo puede vislumbrar ruinas. Eso, a pesar de que ya no sean visibles los escombros dejados por la guerra, luego de que la ciudad fuera prestamente reconstruida. Como logra plasmar en un cuadro algunos años más tarde, *I walk alone* (2003), hay un espectro que circula rodeado de cadáveres<sup>1</sup>. Nos hace pensar en el Ángel de la Historia de Walter Benjamin. Esta es una figura que se volverá recurrente en su obra: la de una niña con los ojos vendados. Pero su carrera como artista revulsivo había comenzado antes, luego de ser aceptado en la Academia de Bellas Artes con la acuarela *Osterwetter* (1969), cuando pinta un retrato de Hitler usando su propia sangre. Diez años más tarde, Helnwein arroja una piedra en las tersas aguas de la desmemoria austríaca con una intervención política hecha a través del arte. Se trata de otra acuarela, *Lebensunwertes Leben* (*Las vidas que merecen ser vividas*, 1979), que muestra a un infante muerto sobre un plato de comida. El cuadro es una respuesta a un episodio que se remitía al período del nacional-socialismo, el del envenenamiento de miles de niños como método eutanásico<sup>2</sup>. La cuestión de la “selección” va a ser retomada casi

---

<sup>1</sup> Las obras de Helnwein pueden ser consultadas en su página oficial <http://www.helnwein.com>.

<sup>2</sup> Helnwein reacciona ante una entrevista que el diario *Kurier* hace al Dr. Heinrich Gross, en el cual este admite públicamente haber utilizado este método cuando fuera Jefe de Psiquiatría en la unidad pediátrica del Hospital

diez años más tarde, en 1988, para una instalación que se realizará en conmemoración de los cincuenta años de la Noche de los Cristales, *Kristallnacht*, en la ciudad de Köln (Alemania). Allí reaparecen, y se establecen, las representaciones de infantes que se volverán la figura icónica de Helnwein.

Dicha instalación es la que de manera más explícita remite a la noción de archivo, no solo por la temática, que hace referencia a la dimensión monstruosa a la que conduce la concepción biopolítica de la modernidad cuando se la lleva hasta sus últimas consecuencias. El nacional-socialismo con su proyecto eugenésico protagonizó su versión más horrorosa, porque se jactó de ser la más eficiente. El dispositivo formal también evoca la idea de archivo. Allí vemos una serie de imágenes, ordenadas bajo un criterio que hace visible las formas de lo que Hanna Arendt llamó la “banalización del mal”. Se trata de retratos de niños y niñas que evocan el formato burocrático de la foto de identidad. El lugar elegido tampoco es casual. Se encuentran insertas en el espacio urbano, junto a una terminal de trenes. Es una evidente referencia a las deportaciones masivas, así como a los exilios obligados de miles de niños a los que se intentó salvar, pero a los que se condenó en muchos casos a la pérdida de la identidad<sup>3</sup>. En esta instalación, que ocupa una pared de cien metros, el artista recurre a la gigantografía así como a la serialidad, dos elementos que quedarán instalados en su *modus operandi*.

---

“Am Spiegelgrund” durante la guerra. Helnwein pinta este cuadro en tiempo récord. Lo hace publicar como respuesta en otro medio, el *Profil*, con una escueta e irónica esquela en donde agradece al Dr. Gross su intervención. Agradece en nombre de los niños, cuyo año se celebraba en ese mismo 1979, a la vez que reconoce que su reacción surge luego de haber visto la serie norteamericana “Holocaust”. La discusión que abre Helnwein con su pintura tiene consecuencias políticas, ya que conduce al enjuiciamiento del Dr. Gross por asesinato ([http://www.helnwein.com/news/news\\_update/article\\_843-Lebensunwertes-Leben-Helnweins-open-letter-to-euthanasia-doctor-Heinrich-Gross](http://www.helnwein.com/news/news_update/article_843-Lebensunwertes-Leben-Helnweins-open-letter-to-euthanasia-doctor-Heinrich-Gross)). Otros cuadros posteriores de Helnwein que se refieren a la experimentación con niños durante el nacional-socialismo son, por ejemplo, los que conforman la serie “Angels Sleeping” (1999) o “Epiphany III (Presentation at the Temple)” (1998).

<sup>3</sup> Es la temática que retoma W.G. Sebald en su novela *Austerlitz* (2001).

La plasmación de rostros infantiles va a seguir vinculada a otro rasgo llamativo: el de la espectralidad de esas representaciones. El uso de la fotografía subraya el carácter espectral de esta aproximación a la figura del infante. Jutta Teuwsen hace notar que estxs niñxs aparecen representados de una manera que resulta poco usual para las imágenes vinculadas con infancia: exhiben una extrema seriedad, las caras están pintadas de blanco, los ojos cerrados. Por otro lado, se trata de niñxs comunes y corrientes, lo que subraya la arbitrariedad del concepto que se elige como marco de la obra, el de selección, y que vuelve a la cuestión de las vidas con valor y aquellas sin valor. El uso de la gigantografía obliga a darle a esos rostros una inusitada visibilidad. Por otro lado, la fotografía implica mostrar imágenes diferentes sobre el evento evocado, porque esxs niñxs aún están vivos. Por eso es que la obra de Helnwein suele ser definida como de un “hiperrealismo siniestro”, un realismo que expone lo *Unheimlich*<sup>4</sup>. Lo interesante de esta intervención es que, a pesar de la supuesta inocencia de las imágenes, logró suscitar respuestas airadas, aún pasados cincuenta años de los hechos. Las obras fueron vandalizadas. Una vez más, Helnwein mete el dedo en la llaga al exponer de manera muy sencilla un contra-archivo, y no necesariamente en torno de sucesos que no estuvieran bien documentados. El hilo parece dejarse cortar por el punto más frágil, lxs niñxs. Pero, sobre todo, lo que provoca es que el paseante no pueda evitar la confrontación con esas miradas.

El tema dominante de este artista ha sido desde los comienzos en los años setenta hasta el presente la figura de lxs niñxs. La infancia que representa Helnwein es, antes que nada, una que aparece como maltratada y objeto de violencia. A lxs niñxs se los ve yacientes

---

<sup>4</sup> El realismo fotográfico que va a primar en las obras a partir de los años noventa apunta a la cuestión de que esa escena tuvo lugar. Al mismo tiempo, la técnica de transcribir las fotos mediante la pintura al óleo remite al hecho de que la escena que ve el espectador es un acto de transformación, que es traído al presente, por lo tanto, puesto en movimiento y revitalizado (Teuwsen).

como si estuvieran muertos, mutilados, con los ojos vendados, chorreando sangre, con instrumentos que hacen pensar en la tortura. Estxs niñxs no sonrín; nos miran desde un estado que parece desdibujarse entre la vida y la no-vida<sup>5</sup>. En parte, el artista explica los comienzos de esta obsesión como un resultado de su infancia en la Viena de post-guerra, en un ámbito de un catolicismo opresivo y de una sociedad aquejada de negacionismo, que lo hacía sentir impotente frente a los horrores (Teuwsen)<sup>6</sup>. A medida que se acerca al presente, la temática va girando en dirección a un tipo de violencia larvada, mucho menos explícita. Lxs niñxs que vemos y que nos miran parecen cargar una pena que ellxs llevan sobre sí mismos. Sus obras comienzan a confrontarse con la cuestión del rol del infante en las sociedades contemporáneas, sobre todo en las de aquellos países en los que sus necesidades básicas parecerían estar cubiertas y sus derechos ser respetados. En la serie *The Disasters of War* (2007), por ejemplo, la cultura de la muerte estaría más vinculada con los medios masivos, los video-juegos y la televisión. La crítica de Helnwein apunta contra la cultura materialista y tecnologizada en la que se obliga a vivir hoy a lxs niñxs, y que puede llegar a convertirlos a ellxs mismxs, eventualmente, en sujetos de violencia. Esta es, para Helnwein, la peor forma de violencia que se puede cometer contra lxs niñxs, la de convertirlos en máquinas de guerra.

---

<sup>5</sup> En ese sentido, responden a lo que Giorgio Agamben describe como la noción de la “larva” y que él adjudica a una condición existencial del estadio llamado “infancia”, esencial a la estructuración del tiempo humano. La larva hace referencia a un signifiante inestable de la relación entre un tiempo que fluye y un tiempo que se fija. Reaparece siempre que se pone en vilo esta relación entre lo diacrónico y lo sincrónico. La muerte es la instancia que produce esa inestabilidad, por lo que la larva sería uno de sus primeros efectos. Es lo que culturalmente entendemos como el “fantasma”, un ser “vago y amenazante” que queda oscilando entre el mundo de los vivos y el de los muertos. El niño recién nacido metaforiza también a esa larva, al igual que el muerto que retorna. Ambos han sido tradicionalmente vinculados con los ritos de pasaje, sean estos el nacimiento o la muerte (2007, 119-126).

<sup>6</sup> Ya en los años setenta, trabaja con un cruce entre el autorretrato y las representaciones de niñas. Siguiendo la tendencia del Accionismo Vienés, se lanza a hacer performances con niñas, como por ejemplo su primera modelo, Sandra. La hacía aparecer con la cabeza vendada y con objetos quirúrgicos en el rostro. De la misma manera, se representaba a sí mismo. En los setenta y ochenta se hace habitual en su trabajo la representación del infante herido o mutilado (Teuwsen). Otro tema que aparece desde los comienzos es su confrontación con el nazismo, mediante el acto de hacer visible lo negado. La serie que explícitamente aborda la temática es “Epiphany” de 1993 a 1998. Su intención siempre apuntó a anular los mecanismos de negación.

A pesar de una supuesta impotencia, en los infantes de Helnwein anida una indudable furia helada, algo que está a punto de estallar. Esos rostros que nos interpelan producen un rasgamiento en la superficie opaca de lo real. A causa de eso es que me parece acertado definir el funcionamiento de esas imágenes, sobre todo en virtud del trabajo aplicado a las contra-luces, como el de una herida luminosa. Resuena, entonces, una definición de Georges Didi-Huberman a propósito de la imagen, que nos invita a pensarla como algo mucho más complejo que una mera ocupación del espacio plano. La cita de Didi-Huberman dice: “Tal vez la imagen no pueda pensarse radicalmente sino más allá del principio de superficie. El espesor, la profundidad, la brecha, el umbral y el habitáculo: todo eso obsesiona a la imagen, todo esto exige que miremos la cuestión del volumen como una cuestión esencial” (2014, 56). Nos aporta la noción de volumen, pero también la de una vida de la imagen, o de lo que por su parte el teórico W.J.T. Mitchell piensa como el deseo de la imagen, eso que la imagen quiere.

Esta cuestión del volumen es un nodo central de la interpretación que hace la teórica Kathryn Bond Stockton a propósito de la niñez *queer* o de lo *queer* en la infancia. Y tiene que ver, justamente, con una concepción particular de la temporalidad que reniega de una trayectoria que, al ser concebida como lineal, se plantea también como jerarquizada. Según Stockton, la condición de *queer* de lxs niñxs se revela antes que nada a partir de formas ficcionales, y se vincula con ciertas imágenes que los sujetos adultos proyectan sobre los infantes, produciendo fantasmagorías. La figura del infante *queer* puede ser encontrada en cualquier niño o niña, ya que para Stockton la infancia se define por sus derivas, por una configuración subjetiva caracterizada por no ser lineal. De ahí que ella afirme que “*Scratch a Child and you will find a queer*” (2004, 278).

Stockton se basa en ficciones tanto visuales como narrativas, interesada sobre todo en los sistemas de desvíos o de lateralidades que hablan de otra manera de comprender la idea

de crecimiento. A partir de ahí, elabora una serie de modelos para abordar determinadas figuras de la infancia. Entre otras, se concentra en algunas muy usuales en nuestros imaginarios actuales que la vinculan con las apariciones fantasmales o con lo no humano, sobre todo con lo animal. En esa serie explora problemáticas tales como sexualidad infante, masoquismo infantil, actos criminales, o la vinculación con el dinero. Sobrevuela siempre la impresión que tienen los adultos de que los actos son difíciles de entender: no se comprenden sus motivos. Otra paradoja que analiza la autora es la que se produce en el siglo XX, el así llamado “el siglo de la infancia”, mediante la cual por un lado se sacraliza la figura del infante, pero por el otro se le generan nuevas exigencias, sobre todo afectivas. Esto se percibe en un discurso que protege a lxs niñxs, alejándolos del sistema de trabajo (el trabajo infantil se volvió un tabú social), a la par que se los tiene por extremadamente valiosos, casi un “*commodity*”. Y sobre todo valiosos en sentido afectivo para lxs adultxs.

La idea de crecimiento que propugna esta autora, que se aparta de lo normativo, es una que lo concibe a partir de la noción de volumen. No es, por lo tanto, ni unívoco ni lineal. Por eso, ella opta por rechazar la noción de crecimiento unidireccional e ineluctable que se refleja en el término inglés usado para referirse a la noción de crecer: *to grow up*. Stockton prefiere pensar las dinámicas de crecimiento a partir de la idea de los movimientos laterales que percibimos cuando miramos a lxs niñxs. Ella usa el término de *sideways*. Estos movimientos son relacionales y dispersos, por lo que, en consecuencia, generan volúmenes. Se vinculan también con lo no dicho, lo no explícito (*to speak volumes*). La imagen que nos devuelven esos infantes a los que vemos, funciona como un sistema de proyecciones a los costados, que ofrece un juego de luces y sombras, una zona variable, iridiscente, que puede llegar a ser de difícil o nula inteligibilidad. Por eso es que los adultos denominamos a los infantes de esa manera: son aquellos que no tienen habla. Pero es la mirada adulta la que

piensa los motivos infantiles como erráticos e inexplicables. Otro componente de la idea de crecimiento normativo que rechaza esta autora es la de una demora que se entiende como esencial a este estadio de la vida, y que está hablando más de un deseo adulto. Desde la mirada adulta, se generan una serie de expectativas con respecto a los ritmos en los que los sujetos infantiles deberían crecer. Esa demora tiende a ser fetichizada, acuñando ideas fija(da)s acerca de la infancia tales como las de inocencia o pureza<sup>7</sup>. De ahí que gran parte de las ansiedades o temores con respecto a lxs niñxs y sus conductas tienen que ver con esa idealización de la demora, así como de la noción de lugar originario. A la infancia se la ubica en un espacio impoluto y paradisíaco.

Las representaciones infantiles de Helnwein parecen reflejar de varios modos esta concepción que relativiza o desafía una trayectoria temporal lineal. Lxs niñxs que vemos, aparecen adultizadx en la medida en que resulta arduo para el contemplador separar lo que suele identificar visualmente con lo infante y con lo adulto. Las imágenes que han representado a los infantes tanto en las obras de arte como en los objetos suntuarios, tienen una historia, como sabemos a partir del trabajo del historiador de los anales Philippe Ariès. En una mirada que hoy nos parece tal vez demasiado panorámica y escueta, Ariès nos hace notar las fluctuaciones y contingencias de esas imágenes. Pero, lo que sí resulta claro es que su trabajo nos hizo tomar conciencia de la concepción de infancia como definida históricamente. Para el caso que estamos viendo, resulta interesante recuperar la idea de que la representación del niñx no siempre fue imaginable. Los infantes no fueron visibilizados

---

<sup>7</sup> En ese sentido argumenta también Tison Pugh cuando afirma que es la supuesta asexualidad la que hace *queer* a lxs niñxs, Surge de las paradojas desde las cuales los adultos encaran a los menores. La tensión entre inocencia y sexualidad emerge cuando se niega a la segunda y, en consecuencia, se celebra la inocencia como un estado esencial para los infantes. La inocencia responde más a una construcción ideológica que se produce ante la contradicción de querer retrasar el crecimiento de los sujetos, mediante la negación de su acceso a un conocimiento sobre la sexualidad (2011, 1-6).

durante largos períodos históricos. Por lo que no podía decirse que “existieran”. Para el sistema icónico medieval, a los niños sólo se los podía representar con rasgos adultos, pero en menor escala. De ahí que el modo en que Helnwein presenta a sus niños podría pensarse a partir de este antecedente y plantearnos qué significa la infancia como estadio o como edad de la vida.

Las imágenes producen una forma de superposición de estos dos momentos que suelen ser experimentados como estadios temporales y temporarios. Helnwein logra hacer visible eso que propone Stockton de hacer emerger temporalidades que rodean al sujeto y generan figuras. Puede ser que, como afirma la crítica a propósito del pintor, eso se produzca por la seriedad de esos niños; su aire de preocupación, incluso de profunda tristeza. No hay nada lúdico en ellos, ni espontáneo. Los elementos de tortura de la obra inicial, inconcebibles en nuestra actual aproximación hacia la infancia, los sacan del lugar de protección al que los adjudicamos. Pero también las situaciones en las que se los exhibe junto con los adultos, borroneando la separación o la distancia. A eso se suman los recursos que tienden a desdibujar la temporalidad histórica. Al vestirlos con uniformes nazis, la imagen busca traer al presente un pasado que se desea enterrar. Se puede vincular este rasgo de intromisión de lo anacrónico con lo que la autora Elizabeth Freeman define como una forma de “resistencia temporal” (*temporal drag*), un elemento que aparece como algo que demora, que lleva hacia atrás o que hace permanecer algo del pasado en el presente. Para ella, esta forma de temporalidad alternativa es esencial a una temporalidad *queer*, es decir, a una que se presenta como alternativa a la crononormatividad, al tiempo lineal y reglado de la modernidad (2010). A su vez, aparecen imágenes tomadas de los “manga” o de las historietas, que diluyen la frontera entre ficción y realidad, como sucede constantemente en los medios masivos.



Si como se afirma en una novela de la autora argentina Lucía Puenzo, “Crecer es dejar de ser una promesa” (*La maldición de Jacinta Pichimahuida*, 2007), cabe preguntarnos qué clase de promesa es la que se visualiza a través de las figuras de infancia de Helnwein. ¿Promesa de qué son esos niños fantasmales? ¿Qué nos prometen? Parecen más portadores de una maldición que de otra cosa. Helnwein, que proviene de sociedades con altos estándares de vida, nos devuelve sobre todo la figura de lo que la socióloga Sandra Carli denomina “el niño consumidor”, uno de los modelos que hace tangibles procesos socio-culturales de doble faz: homogeneización, por un lado; heterogeneización, por el otro<sup>8</sup>. Es decir, la globalización comunicacional y cultural que es la contra-cara de una desigual distribución de los bienes producidos. Las prácticas visuales de este artista austríaco, se encuadran dentro de la función que Sandra Carli adjudica al sistema de imágenes vinculados con la infancia de ser un “laboratorio social”. De ser, por lo tanto, un analizador privilegiado de la historia reciente para indagar en los cambios materiales y simbólicos en nuestras sociedades.

Esos infantes no cumplen más la función de ser presencias mudas, la forma de la inefabilidad, a pesar de que no les concedemos la prioridad del logos. Si nos los escuchamos hablar es porque los estamos marginando de los procesos comunitarios en los cuales todos estamos inmersos. Les estamos negando ciudadanía, por las razones que fuere. En esa misma tesitura, esos niños dejan de ser expresión de un tiempo futuro, siempre diferido y utópico<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Sandra Carli opone dos figuras de infancia que se constituye en espejo, es decir, como opuestas y simétricas, pero a la vez complementarias. Son la del “niño de la calle” y la del mencionado “niño consumidor”. Se ven con claridad en el caso argentino que ella analiza, que es el período de la historia argentina que va de los años ochenta a los años noventa. Carli constata un proceso agudo de mercantilización de bienes y servicios para la infancia, que va de la mano de un claro reconocimiento de los derechos de los niños. Al mismo tiempo eso se da con un aumento de la desigualdad en el acceso a esos bienes para una parte considerable de la población infantil.

<sup>9</sup> Aunque con algunas salvedades, es posible coincidir con la posición que toma Lee Edelman con respecto a la infancia a la que se utiliza en numerosos discursos vinculados con la política identificada con una noción de futuro. Edelman rechaza esta idealización del “Niño” (“Child”), con mayúsculas, que termina siendo una

Ellxs se constituyen como marcas de nuestro presente, siempre actuante, para nada sigiloso. Ellxs no buscan conmovernos por una supuesta fragilidad que queda bien expuesta en imágenes de las cuales ya estamos bastante saturados. Y pienso en el caso del niño sirio, Ayrán, muerto en las costas italianas hace dos años. ¿Cómo nos impactó esa imagen? ¿Cuántxs niñxs más lo siguieron? Hoy las tenemos en vivo y en directo, y no necesitamos esperar unos treinta años como en el caso de la pintura *Lebensunwertes Leben*. Sabemos que no hay diferencia entre uno y otro caso, porque ya nos lo explicó muy bien Judith Butler.

Contra la tendencia social a absorber a los infantes dentro de las “máquinas de guerra” contemporáneas, Helnwein propone a sus niñxs como lo que Nicolás Bourriard denomina “máquinas ópticas” (2005, 9), que dejan en nuestras orillas sus “desechos recalcitrantes”, los desechos de nuestra cultura, concernientes en este caso particular a las infancias actuales. No puede no llamarnos la atención el cambio estético que se da en estas figuras a partir del nuevo milenio. Los infantes parecen desmaterializarse, evocando los mundos clonados o virtuales, la evaporación de lo corpóreo que producen los dispositivos visuales y los medios de comunicación. También se van volviendo más andróginos. Lo cierto es que esos rostros son espectrales porque retornan, es decir, porque cobran vida. Parecen salir de los cuadros hacia quienes los miran, en un efecto que tiene una carga cinemática. Esas miradas frontales buscan, sin lugar a dudas, interpelarnos y desean romper el lugar adjudicado de la subalternización.

---

ontologización de algo que se percibe como un “niñx interior”, un horizonte perpetuo de sentido siempre diferido puesto al servicio de organizar las relaciones comunitarias. Sería la figura del niñx en tanto que beneficiario fantasmático de toda intervención política. Edelman se inscribe en la línea que sostiene que las representaciones culturales que toman como centro a la infancia no sólo han sido sentimentalizadas (hay una particular inversión de afectos en ellas), sino que han sido utilizadas para corporizar el *telos* del orden social. Es decir, se los usa como justificación para sostener ese orden en custodia permanente (10). Frente a nuestro sometimiento a lo Simbólico, dice Edelman, lo *queer* permite funcionar como resistencia a esto. Ese Niñx del cual habla, es uno que responde a nuestro actual régimen epistemológico, y funciona como una figura para esta inversión compulsiva en el no reconocimiento de la figura.

## Bibliografía citada:

- Agamben, Giorgio (2007 [1978]). *Infancia e historia*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Ariès, Philippe (1962). *Centuries of Childhood. A Social History of Family Life*. Trans. by Robert Baldick. New York, Alfred A. Knopf.
- Bourriaud, Nicolas (2015). *La exforma*. Trad. Eduardo Berti. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Butler, Judith (2009 [2004]). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Trad. Fermín Rodríguez. Buenos Aires, Paidós.
- Carli, Sandra (2010). "Notas para pensar la infancia en la Argentina (1983-2001): figuras de la historia reciente". *Educação em Revista*. Belo Horizonte, v. 26, n.01, abril 2010, 351-382.
- Didi-Huberman, Georges (2014 [1992]). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires, Manantial.
- Edelman, Lee (2004). *No Future. Queer Theory and the Death Drive*. Durham and London, Duke University Press.
- Freeman, Elizabeth (2010). *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham and London, Duke University Press.
- Pugh, Tison (2011). *Innocence, Heterosexuality, and the Queerness of Children's Literature*. New York and London, Routledge.
- Schmid, Claudia (2009). *Der Künstler Gottfried Helnwein. Die Stille der Unschuld*. Ein Film von Claudia Schmid. Dokumentation. 116 min. Bildersturm. DVD.
- Spiecker, Oliver (2013). *Malen heißt sich wehren. Gottfried Helnwein im Gespräch mit Oliver Spiecker*. Berlin, Braus.
- Stockton, Kathryn Bond (2004). "Growing Sideways, or Versions of the Queer Child: The Ghost, the Homosexual, the Freudian, the Innocent, and the Interval of the Animal". Steven Bruhm and Natasha Hurley, Editors. *Curiouser. On the queerness of children*. University of Minnesota Press. Minneapolis/London, 277-311.
- Stockton, Kathryn Bond (2009). *The Queer Child. Or Growing Sideways in the Twentieth Century*. Durham and London, Duke University Press.
- Teuwsen, Jutta (2017). "Das Kind im Werk Gottfried Helnweins: Die Ästhetik des Widerstands". [http://www.helnwein.com/texts/dissertations/article\\_5753-Das-Kind-im-Werk-Gottfried-Helnweins-Die-AEsthetik-des-Widerstands](http://www.helnwein.com/texts/dissertations/article_5753-Das-Kind-im-Werk-Gottfried-Helnweins-Die-AEsthetik-des-Widerstands). En línea. Acceso: 08/02/2017.
- [www.helnwein.com](http://www.helnwein.com)