



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Artes y Diseño

Las condiciones de representación en el autorretrato del siglo XXI
i-Portrait

Tesis

Que para obtener el Título de:
Licenciado en Artes Visuales

Presenta: Francisco Ortiz Trejo

Director de tesis: Maestra Karina Erika Rojas Calderón

CDMX 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi hermano el OSO

Agradezco infinitamente el amor, tolerancia y comprensión que me brindó mi Madre, así como a mis hermanos y seres allegados que me acompañaron en el camino, sin quienes ésta tesis no habría sido posible.

Igualmente quiero agradecer y reconocer a mi asesora Karina, por su profesionalidad y entrega. Naturalmente, no es responsable en modo alguno por los errores que pueda tener este trabajo...pero sin su ayuda abrían sido más numerosos sin duda.

Índice

Introducción

Primer Capítulo	10
1.1. El Retrato y el Autorretrato	10
1.1.1. El Retrato	10
1.1.2. El Autorretrato	11
a) Breve reflexión histórica sobre el autorretrato y el retrato	13
1.2. Condiciones de representación en la vida de tres pintores	16
1.2.1. Alberto Durero	17
1.2.2. Rembrandt	23
1.2.3. Hermenegildo Bustos	30
Segundo Capítulo	39
2.1. La representación	39
2.2. Condiciones de representación	41
2.2.1. Reflexión en torno a la representación en la actualidad.....	42
2.3. El Atractivo por la mentira: reflexión en torno a la realidad visual o sobre la post-verdad	46
2.4. La Vanidad	52
a) Breve historia sobre el concepto de Vanidad	53
b) El espejo blanco: análisis iconográfico del espejo en la Vanidad	55
2.5. Revisión sobre tres condiciones representación propuestas como universales en la actualidad: el iPhone, la selfie y la red social Facebook	60
a) Sobre iPhone	61
b) Sobre la selfie	62

c) Sobre Facebook.....	65
d) Otros ejemplos	69
Tercer Capítulo.....	72
3.1. Antecedente de la serie iPortrait	72
3.2. iPortrait	73
3.3. Análisis simbólico e iconográfico de la serie iPortrait.....	77
Conclusiones	86
Anexo Serie iPortrait	89
Fuentes de información	95

Lista de figuras

<u>Figura 1</u>	19
<u>Figura 2</u>	20
<u>Figura 3</u>	21
<u>Figura 4</u>	26
<u>Figura 5</u>	27
<u>Figura 6. Dos retratos fotográficos del siglo XIX</u>	30
<u>Figura 7. Pintura en miniatura de la escuela española. Ignacio Díaz Carvajal 1823</u>	30
<u>Figura 8</u>	31
<u>Figura 9</u>	31
<u>Figura 10</u>	32
<u>Figura 11</u>	32
<u>Figura 12</u>	32
<u>Figura 13</u>	38
<u>Figura 14. El chato como Van Gogh. Óleo sobre tela 10 cm x10 cm 2017. Francisco Ortiz</u>	41
<u>Figura 15. Derecha: Smoking Salmon. Oil in boar 12x14 inches 2001. John Brisio</u>	41
<u>Figura 16</u>	43
<u>Figura 17</u>	45
<u>Figura 18</u>	50
<u>Figura 19</u>	60
<u>Figura 20</u>	61
<u>Figura 21</u>	63
<u>Figura 22</u>	63
<u>Figura 23</u>	67
<u>Figura 24</u>	69
<u>Figura 25</u>	71
<u>Figura 26</u>	72
<u>Figura 27</u>	73
<u>Figura 28</u>	74
<u>Figura 29</u>	77

Introducción

El poeta romano Horacio escribió que para encontrar la paz se debía alejar de los grandes amores, se refería por supuesto a la pasión, la cual solo trae consigo flaquezas y desventuras. Esto puede parecer absurdo e incluso ridículo, pero esta tesis habla de la aventura de amor con un iPhone. Ante esto, ¿acaso no es el amante quien se ve en la necesidad de ceder ante el capricho del amado, haciendo así que aquel con su encanto le manipule, para así, ofuscado por su belleza comience a ver las cosas como aquel las ve, sentir las y olerlas? En consecuencia, la visión del amado, inevitablemente, se convierte en la visión del amante.

¿**Sabe** tu teléfono tus más íntimos secretos? A través de él escribes a tus seres allegados, visitas tus sitios web favoritos, revisas tus redes sociales y casi todas tus actividades diarias las realizas en él, so pretexto de ser una herramienta. Si la respuesta a la pregunta anterior es afirmativa, entonces ha dejado de ser un simple teléfono, es ahora un confidente y un objeto de deseo, pues su sistema operativo o “forma de pensar” ha influenciado la manera en que percibes la realidad; igual que un amante, su visión ahora es la tuya.

En los tres capítulos que conforman esta investigación, por medio de diferentes análisis y reflexiones, se realiza un estudio sobre cómo la interacción con un dispositivo móvil modifica de modo tajante la manera de percibir la realidad visual; asimismo, a esta investigación compete el género pictórico del **autorretrato**. Así pues, se ha denominado este fenómeno como **condiciones de representación**, las cuales son paradigmas y esquemas que se deben seguir para comprender una producción visual inmersa en una época determinada. Esta tesis expone la existencia de tales condiciones dentro de la producción pictórica tanto actual como pasada, de tal forma que funge como un análisis y una refutación plástica al contexto contemporáneo.

Vale destacar que esta inquietud surgió a partir de un documental amateur llamado “*Everything is a remix*”, donde el autor planteó que la creación es resultado de la mezcla y variación de diversos elementos ya existentes. Resulta algo sorprendente pensar que la invención del teléfono en el siglo XIX fue patentada el mismo día por diferentes inventores, o que el cálculo matemático estaba siendo desarrollado por otro

matemático ajeno a Isaac Newton, ¿cómo es posible algo así? Las artes visuales no están exentas de estas condiciones y factores que generan nuevas creaciones, producto de la mezcla y variación de cosas ya existentes. En la pintura contrasta bastante este hecho, pudiendo haber hasta 10 cuentas en Instagram de diferentes pintores cuya producción se apega a los mismos esquemas de representación, ¡pintando prácticamente igual!

Esta quimera de la homogeneidad en las artes visuales es consecuencia de la constante interacción con las máquinas, fenómeno que ya ha sido observado por filósofos y psicólogos que han advertido el impacto de la tecnología en general sobre la conducta humana. El interés respecto a esta cuestión es saber cómo estas condiciones se hacen evidentes en el discurso plástico, en un discurso que aquí se propone y que lleva por nombre iPortrait, el cual consta de una serie de autorretratos y cuya intención es responder y evidenciar esta problemática.

Ahora bien, universalmente han existido condiciones de representación en el arte, tanto en el autorretrato como en otras prácticas. Estas engloban una manera en la que el mundo se percibe, se pueden encontrar ejemplos que determinan una forma o estilo en el que se va a pintar, y por ende, la forma en que serán vistas las cosas.

En la primera parte, dentro del marco histórico, se lleva a cabo un análisis de tres diferentes pintores en distintas épocas que practicaban el retrato y el autorretrato, mostrando las condiciones a las que fue sujeta su producción pictórica en concretos lapsos de su vida. Este análisis se hizo con la finalidad de conocer cómo otros pintores fueron influenciados y condicionados por elementos existenciales de su entorno; sociales, religiosos, y por supuesto, artísticos.

Posteriormente, en una serie de reflexiones se examinan las condiciones de representación del retrato y autorretrato de esta segunda década del siglo XXI: Facebook y la *selfie*. Es este lapso particular, y precisamente del año 2016 a 2018, dado que la fugacidad con la que cada tecnología es reemplazada resulta impresionante. La *selfie*, las redes sociales, la teoría de la velocidad, todo ello se revela en la producción de pintores coetáneos, y tiene un porqué que va más allá de

una simple tendencia. Además, está sumergido en un contexto que comprende a un mundo entero, a una configuración global que repercute en la representación pictórica.

En la tercera parte se incluyen la serie de pinturas que se realizaron en el intervalo de un año que se compone únicamente por autorretratos. A través de ello se busca evidenciar las condiciones que sometieron el proceso de creación, y proveer una contestación a un Facebook superficial y una *selfie* insensible, contraponiendo una visión humana natural, con una tendencial y autómatas. Se trata pues de la parte artística y pictórica de esta tesis.

Finalmente, este escrito se erige como uno de los primeros documentos dentro de la pintura que aborda cuestiones relacionadas con las redes sociales y las tecnologías de uso universal, es allí donde radica su relevancia, puesto que al tratarse de un acontecimiento global es de suma importancia reflexionar y escribir en torno a él.

Primer Capítulo

1.1. El Retrato y el Autorretrato

En la historia de la pintura, desde su albor, hasta la cúspide y decadencia de determinadas épocas y sociedades, la humanidad ha manifestado la necesidad de proyectar y representar la realidad; el mundo visible, sensorial y vivencial, por medio de una interpretación personal o colectiva.

Desde un estado primitivo como lo es la mimesis, donde solo se goza de un facsímil del modelo en sus cualidades visibles hasta interpretaciones más complejas para encontrar un ideal, la pintura representa al mundo objetivo y es en esta búsqueda de un ideal en la cual se introduce el retrato y el autorretrato. Ambos, como fenómenos latentes en las manifestaciones artísticas, fungen como un testimonio en la eternidad, de la existencia propia y la de los demás, por lo cual tienen un papel indispensable dentro de las artes. Por lo tanto, es menester definir su función y conocer su historia.

1.1.1. El Retrato

Yo te miro como el agua en que te lavas,
el aire en que te mueves y
la luz que resplandece en ti
que te ve todo el tiempo.

Extracto de la película *Rembrandt 1926*

Para empezar, se expone la definición del retrato con la siguiente cita, en la cual se acatan los puntos y las condiciones que posee como género.

El retrato –leemos en la *Encyclopaedia britannica*- es una evocación de ciertos aspectos, sometidos estos a la reserva de una visión del otro, de la que inmediatamente se piensa que puede ser subjetiva... es evidente que de una noción del retrato como imagen fiel de su modelo se ha pasado a la de un conjunto de signos donde cada uno, sea este el pintor o el espectador, reconstruye a su gusto la imagen de una persona apenas determinada...no existe ningún motivo para pensar que la noción sobre el retrato no ha de sufrir igualmente variaciones de sentido en relación a otras épocas ¹

¹ Francastel G, y P. 1998. *El retrato*. Madrid: CÁTEDRA cuadernos de arte. 9-10

Asimismo, el retrato figurativo, como género en las artes visuales, ha cumplido diversas tareas como ser un simple recuerdo familiar, una evocación de alguna deidad, la imposición de un poder político a través de una imagen o un signo religioso; por ende, acorde a la definición anterior, ha existido y existe una configuración sobre lo que es su función y su definición, misma que sufre mutaciones dependiendo de las condiciones existenciales de cada lugar inherentes a su contexto particular.

De igual modo, como género dentro de la pintura se encuentra supeditado al capricho de la persona retratada, del artista y de la época, basado en los elementos simbólicos predominantes de su momento: el poder, la moda, el *status* económico, el carácter y también en los gustos, vivencias, prejuicios, concepciones e ideas de cada cual; es así que existen diversas formas de representar; hay bustos, retratos cortesanos, de cuerpo entero, perfiles, retratos familiares, etc. Así, se diría que lo único que ha cambiado a lo largo del tiempo es la pose, la ropa y la cara, y aquello que ha permanecido inmutable es el hecho de que como seres de carne y hueso se está condenado a la muerte y al olvido.

La esencia del retrato es perpetuar verazmente la imagen y carácter del ser, la manifestación de su evidencia física² vista por otro, para perdurar en el tiempo y ser presentada ante los demás. Por ello, se concluye que este se define como una representación de la imagen visual y simbólica de otro ser, y que su función varía de acuerdo con su contexto particular.

1.1.2. El Autorretrato

El autorretrato³ constituye el acto de mirarse en el espejo, de verse reflejado frente a frente con sí mismo.

² Battistini, M, Impelluso, L. y Zuffi, S. 2004. *El retrato*. Madrid: Arte Carrogio S. A. Ediciones. 7-12

³ La constitución etimológica de la palabra autorretrato se compone por el prefijo –auto (por sí mismo)- y –Retractus/retrahere- (hacer volver atrás). En las raíces francesas e inglesas se compone por *self* (sí mismo) y *portrait* o *portret* (descrito, pintado) ambas acepciones connotan significados diferentes.

Ocurre –escribe Gonzalo Vélez- en un momento de inversión, de mimesis, o de autofagia. Es un catalizador del tiempo, o su fijación absoluta...realiza un acto de disociación de la personalidad – aunque este casi siempre dura solamente el lapso en que el artista es al mismo tiempo actor y actuado, pintor y pintado.⁴

Ahora, en Occidente, el autorretrato pictórico se entiende como la acción de pintarse a sí mismo sobre un soporte de tela, madera o metal; es importante esta distinción pues también puede hacerse un autorretrato a través de una descripción escrita.

Cabe señalar que existen muchos cuestionamientos morales y filosóficos en torno a evocar la imagen de uno mismo, quizás para algunos significa un escrutinio del ser y para otros un acto narcisista. Pero a pesar de ello, el retrato y autorretrato son, indudablemente, consecuencia de una búsqueda universal humana, motivada por diversos fines y que en la mayoría de las civilizaciones que han existido ha tenido lugar de acuerdo con el concepto que se tiene de los mismos.

Sin embargo, en el sentido estricto de la palabra, tanto el retrato como el autorretrato pintados sobre un soporte son propios de Occidente⁵, puesto que solo los pintores y filósofos del Renacimiento italiano dotaron al género de conceptos como la Individualidad; en cuanto a rasgos identificables del semblante y reconocibles a la memoria, en consecuencia apareció la tradición de la representación y la autorrepresentación de manera artística, con un discurso, una postura, tratando algún tema filosófico, existencial o científico. Cuando el individuo se puede identificar con rasgos diferenciados⁶ y su signo pasa a segundo término, se habla de un retrato y un autorretrato, en contraste con las representaciones de máscaras u otros objetos que insinúan una cara, no un individuo; este es el retrato como signo.

⁴ Garmendia, M. Moreno, E. Pedroza, F. y Ugalde, N. 2012. *Cien Autorretratos Mexicanos*. México: CONACULTA, INBA, CENIDIAP. 129-140

⁵ ...no son retratos en absoluto, aun cuando ostenten cabezas perfectamente humanas. Obedecen estas a una convención que puede diferir de un lugar a otro...están sometidas a una *uniformidad estereotipada* que excluye toda idea de retrato. Francastel. Op. Cit., p.12.

⁶ Nos dirigimos hacia la presencia, hasta la sustitución del modelo por la imagen; por otro lado, nos dirigimos hacia la reproducción y el parecido, por tanto, a la comparación con el modelo.

A diferencia del retrato, el autorretrato únicamente está bajo el designio que el pintor le quiera conferir. Solo obedece a sus juicios y prejuicios, al don que la existencia le ha obsequiado, que es llanamente el de *existir*, y a sabiendas de que un día dejará de hacerlo, en un acto desesperado dona su efigie para la posteridad.

a) Breve reflexión histórica sobre el autorretrato y el retrato

Con respecto a la historia de este género, es posible remontarse hasta el mismo comienzo de la humanidad, si se hace referencia, por ejemplo, a la cueva de las manos en Argentina o los **murales de Bonampak** en Chiapas. Estos cumplían una función social específica, así como las tumbas egipcias, siguiendo un ritual religioso, contenían un retrato del difunto y diversos objetos, como las encontradas en la necrópolis de Filadelfia fundada por los griegos y de donde proviene uno de los retratos más célebres de la antigüedad clásica y egipcia que es *la europea*⁷, y funcionaba como adorno para una tumba. En Grecia y Roma pretendía una presentación de poder en el caso de los gobernantes, una exaltación de la belleza corporal para los atletas y deidades, y también fungía como elemento decorativo dentro de las casas.

Posteriormente, en la Edad Media, el género pasó a manos de la iglesia y solo se representaba como un signo de algún santo o idea, como la trinidad. El autorretrato en Europa apareció oficialmente con Durero, al ser de los primeros en exponer una crítica, al refutar contundentemente contra un sistema. Las características que hoy posee como las paradojas del espejo, el carácter del alma, la proyección del yo, el ideal, el autoconocimiento, etc. Se consolidan a partir de que el pintor deja de considerarse un simple artesano, cambio que llegó con el Renacimiento Italiano, cuya idea central era el hombre y su potencial creador.

⁷ El retrato es un hecho propio de las civilizaciones evolucionadas porque es resultado de una meditación elevada. Un primitivo no deja captar su imagen, sea fiel o no. La imagen posee a sus ojos un carácter de realidad: no representa, existe por si misma...

Cabe señalar que en Europa la función de estos géneros fue variando en concordancia con la zona geográfica, momento cronológico e influencias externas que ejercían mayor o menor peso. En el caso del Renacimiento italiano fue la época clásica la que determinó la búsqueda de su ideal de perfección y directriz artística, retomando nuevamente conceptos platónicos y pitagóricos. Movimiento que fue detonado por una serie de circunstancias como el peso de un pensamiento dogmático medieval que censuraba la contemplación de la naturaleza, el descubrimiento del continente americano y la consolidación de los estados europeos, eventos determinantes para el surgimiento del movimiento renacentista. Dicho lo anterior, Alberto Durero, de quien se habla más adelante, fue influenciado por la corriente humanista: la obsesión de la perfección, la mimesis precisa y minuciosa con enfoque matemático, proveniente de una cultura germana-flamenca, fueron condiciones perceptuales, existenciales y técnicas adoptadas para el resultado de su obra.

Volviendo al tema que aquí ocupa, a mediados del siglo XVII comenzó el desprendimiento del retrato preciso, riguroso y mimético, cercano más a un ideal generalizado que a la “realidad”⁸, los principios humanistas del Renacimiento, donde se centraba nuevamente el hombre como punto de partida, el hombre como modelo clásico⁹, como individuo y con atractivo científico, eran reemplazados por una conciencia nacionalista, y que acataba al espíritu popular de cada región y a las necesidades viscerales del artista. Las variantes que ha tenido el retrato figurativo después del Renacimiento no han sido muchas, tal vez la más relevante sea justamente la de la pintura no figurativa, como ejemplo, la liberación de los prejuicios visuales que llegaron con el Cubismo.

Como se mencionó, los retratos están basados en experiencias de vida, por tanto están influenciados por las decisiones políticas, reformas religiosas, revoluciones

⁸ En los primitivos Neerlandeses, los retratos parecen interesarse por una representación microscópicamente exacta de la imagen externa. Schneider, N. 2002. Antecedente del retrato europeo. *El arte del retrato*. Editado por Taschen. 15-20. Köln, Alemania.

⁹ El problema que planteó a los pintores del siglo XV, la búsqueda de un parecido artísticamente viable y los esfuerzos por interpretar el mensaje del rostro humano. Hennessy, J. P. 1985. El culto a la personalidad. *El retrato en el renacimiento*. Editado por Akal editorial. 9-78. Madrid. España. p 8

tecnológicas, por traumas o gustos, y aplica tanto para quien es visto como para quien contempla. Queda claro, entonces, que el retrato y autorretrato como géneros poseen condiciones de representación, que son identificables en el discurso artístico; empero, esto no censura su creación de la genialidad y la creatividad, por el contrario, muestra cómo la realidad se presenta como un molde de barro informe, de distintos colores y texturas y el artista lo transforma en arte, pero no deja de ser barro.

1.2. Condiciones de representación en la vida de tres pintores

A continuación se muestran las condiciones existentes y de representación en los diferentes momentos de la vida de grandes retratistas del arte. La directriz por la cual se encamina el siguiente capítulo busca exponer la existencia de las distintas condiciones de representación y cómo estas se ven reflejadas dentro de la producción de determinados pintores. Para tal efecto se han tomado como referente tres artistas de diferentes épocas y localidades, pues se ha considerado que representan de la mejor manera lo que se desea tratar aquí; de igual forma, estos tres antecedentes componen lo que posteriormente es el referente plástico para la producción pictórica que se trabajó para este proyecto.

En tanto, el aparato crítico que se utiliza para la evaluación de los tres artistas consiste en una pequeña revista a su vida, haciendo hincapié en los estilos preponderantes, las influencias de maestros y configuraciones estilísticas de obras del pasado, así como los acontecimientos históricos de mayor relevancia. Al final de cada análisis se ordenan en forma de lista dichas observaciones, con el propósito de tener claro bajo qué criterios se están evaluando las condiciones de representación.

1.2.1. Alberto Durero

El primer referente de este capítulo es Albrecht Dürer, artista alemán muy reconocido nacido en la ciudad de Nuremberg en el año 1471 y muerto en 1528. Hijo de un orfebre procedente de Hungría y engullido por el estilo flamenco de los países bajos, sería quien le brindaría sus primeras enseñanzas manuales en el oficio de la orfebrería, dominando la técnica del buril para realizar más tarde sus aclamados grabados, técnica con la cual adquirió una precisión minuciosa y detallada. Posteriormente ingresó al taller de Michael Wolgemut, quien seguía la corriente de representación del gótico tardío. Además, realizó dos viajes a Venecia, en la Italia renacentista que redescubría a los clásicos, tomando elementos de esta, variándolos y adaptándolos a la sociedad alemana de Nuremberg.

Ahora bien, la importancia en este artista y por la cual se le hace mención es por el hecho de ser considerado uno de los primeros en explorar profundamente, con elementos críticos y transgresores, el autorretrato. Al contrario de las ideas de la edad moderna, los dogmas católicos prohibían la autorrepresentación, incluso en la Italia renacentista se le estaba prohibido al artista firmar sus obras. Esta prohibición se basaba en el principio de que el único capaz de crear debía ser Dios, por tanto, el artista se consideraba un instrumento para dicha creación. Aunque después se diría de Miguel Ángel que su creación superaría a la de la naturaleza, los desnudos de la capilla Sixtina, en su momento, fueron censurados.

Por otro lado, es de mencionar que Durero nació entre dos siglos y encarna la síntesis de la corriente humanista del Renacimiento italiano¹⁰ y la cultura germánica Gótica¹¹, como también las influencias y transformaciones ideológicas de representación en el mensaje iconográfico que veremos más adelante. Su vida transcurrió en una ciudad al

¹⁰ Importante de mención son los tratados que Durero escribió, al explicar un método con cánones y formas de confección en la pintura, acentuando su influencia metódica y científica heredada por los humanistas. Por ejemplo, la construcción de un cuerpo de 8 cabezas.

¹¹ Perarnau, A. S. 2010. Introducción. *Durero Genios del Arte*. Editado por Susaeta Ediciones, S.A. 7-25. Barcelona. España.

sur de Alemania, Nuremberg, cuya arquitectura evidencia un sistema feudal aún latente en el 1500. No obstante, la Edad Media llegaba a su fin con el nacimiento del pensamiento humanista y la creciente reforma protestante iniciada con la protesta de Espira, los avances en la ciencia: “y sin embargo se mueve”, diría Galileo ante el santo oficio, el descubrimiento de un nuevo continente, el hartazgo por la venta de indulgencias, etc., arrebatando poder a la iglesia católica, lo cual desembocaría en una guerra. Se trataba pues de una ciudad en transición y cambio.

Dicho lo anterior, una de sus más enigmáticas piezas es el **Autorretrato como Cristo**, catalogado así por las similitudes que presenta con las representaciones e imágenes existentes del mismo. Obra en que se basa el siguiente análisis, tomando consideraciones de su contexto social, religioso y artístico. Según las especulaciones e hipótesis se trata de un *imitatio Christi*, conjetura que se sospecha tiene su origen en un libro escrito en 1400 por Tomás Kempis, donde trata de instruir al alma en la perfección cristiana, proponiéndole como modelo al mismo Jesucristo. Es preciso recordar que una de las razones del movimiento protestante es justamente que este hundía sus raíces en elementos de la tradición católica medieval, la cual era una piedad laica antieclesiástica centrada en Cristo. Algunos afirman que se trata de Durero obedeciendo esta idea, otros dicen que es Durero proclamándose como demiurgo, creando como crea dios, desafiando a los dogmas religiosos, las convenciones sociales, o tal vez sí estaba pintando a Jesús e inconscientemente o accidentalmente proyectando su ego; y otras muchas interpretaciones al respecto.

El cuadro tiene un discurso formal y simbólico particular, sigue los lineamientos de representación gótico y flamenco de Cristo; representaciones minuciosas generalmente sobre madera, rostro frontal, vestido con la pelliza o túnica, siguiendo los cánones medievales que a su vez están influenciados por los esquemas geométricos de Marco Vitruvio, acordes a la filosofía matemática de los pitagóricos y los ideales platónicos de belleza y perfección. Esta forma de representación de Cristo es conocida como *pantocrátor*, que significa todo poderoso, la cual muestra los elementos simbólicos arriba mencionados; la mano diestra levantada para impartir la bendición y la izquierda ostentando los Evangelios o Sagradas Escrituras.

Así pues, el pantocrátor que se observa en la Figura I, mosaico italiano anónimo hecho a mediados del siglo V, casi mil años anterior al autorretrato de Durero, muestra cómo el artista no dotó a esta imagen de una sola pizca de realidad empírica, en contraste a una fotografía que sí lo hace. Más bien plasmó en ella ideas y convenciones de su tiempo. En efecto, los elementos simbólicos como la señal con la mano, la aureola, cabello, barba, o la pelliza, ya están presentes y van a determinar una tradición respecto a lo que es la representación de Cristo.

En la figura II, hecha un milenio después por Jan Van Eyck, se aprecia en el rostro, esta tradición que podría llamarse milenaria sobre la manera en que se veía Jesús. Se observa una acentuación más marcada de la simetría facial, y como es de suponerse, con el avance del refinamiento de los materiales, las obras adquirirían un carácter más natural, apegado a un modelo quizás real. El triángulo presente en la geometría del rostro¹², la simetría de ambos ojos, labios y nariz, parecieren ser más la proyección de la mitad del semblante reflejada en un espejo; así mismo, los atavíos que lleva puestos determinan indiscutiblemente que se trata de Jesús.

En ese orden de ideas, en el año de 1521, un pintor alemán llamado Hans Holbein el joven, coetáneo de Durero, confeccionó una obra titulada **El cuerpo de Cristo muerto en la Tumba**. La pintura parece una fuerte crítica por el hecho de presentar al hijo de Dios en un estado de putrefacción corporal, poniendo a prueba su estatus divino y posterior resurrección, la cual era defendida por las escrituras la iglesia. Esta crítica iba acorde con la reforma protestante y el pensamiento científico que bullía con el Renacimiento.

Igualmente, Alberto Durero, con su autorretrato, reaccionó ante esta situación. Bien pudo encontrar otro medio u otro tema para hacerlo, o utilizar un modelo parecido a Jesús como referente. No obstante, se tomó a sí mismo como modelo, pues era lo que las condiciones existenciales, de vivencia y sobre representación de su siglo exigían. No hay duda de que se trata de un *Ecce homo*, cualquier persona no instruida en las artes diría que es una imagen más del hijo de Dios, por los elementos simbólicos y cánones de representación dichos hace un momento, la aseveración proferida está

Battistini, Impelluso y Zuffi. Op. cit., p.41

basada en la radiografía que se le hizo al cuadro, en la cual se observó que los ojos en su principio no eran simétricos, sino que estaban hechos tal cual Durero los había visto, pero los cambió de tal manera que obedecieran a la configuración existente.

Vale aclarar que Durero no fue el único que tomó como modelo a Jesús, pero sí el único que se retrató a sí mismo como él, personificándolo y enfrentando igual que artistas modernos de su tiempo a un sistema. En conclusión, se tienen las siguientes condiciones existenciales y de representación que influenciaron al autorretrato de Alberto Durero como Jesucristo.

Consideraciones:

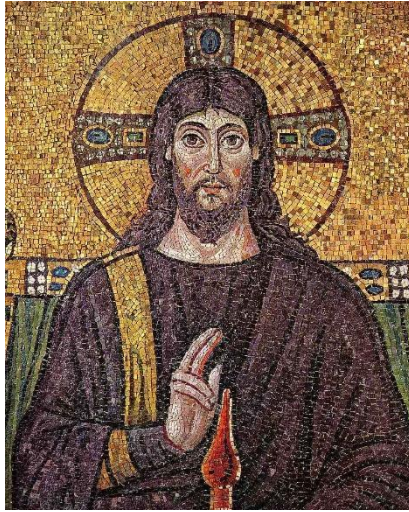
Contexto particular

Social y religioso:

Su padre engullido en la tradición flamenca *realista*, quien fue su primer maestro, los pintores flamencos, tres viajes a Italia que le dejaron profundamente marcado. La Reforma protestante luterana, la creciente inconformidad con el dominio católico-español; la guerra de Carlos V y el decreciente poder de la iglesia ante los avances de la ciencia.

Elementos plásticos

El fin de las representaciones góticas y la constante influencia renacentista sobre Europa. Las tradiciones de representación anteriores sobre Cristo y la evocación de conceptos y signos que configuraron que se trataba de una imagen de Cristo: la aureola, el canon de simetría, la señal de la mano. Utilización del espejo como recurso óptico para la construcción de la imagen.



Pantocrátor:
Cristo rodeado de santos y
ángeles
Mosaico
Italia
526

Figura 1



Jan Van Eyck
Retrato de Cristo
Óleo sobre madera
1440

Figura 2



Alberto Durero
Autorretrato como Cristo
Oleo sobre tabla
1500

Figura 3

1.2.2. Rembrandt

Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, Leiden 1606- Ámsterdam 1669. El maestro del autorretrato por excelencia, pues es el único artista a quien se puede atribuir la concepción de una autobiografía pintada, además de abordar de manera progresiva y como un elemento de un discurso biográfico al autorretrato. Es importante añadir aquí la idea que se tenía por autobiografía¹³ en el tiempo de Rembrandt y cómo esta se asienta como género literario en el siglo XVI; por ejemplo, el caso de Benvenuto Cellini, quien fuera el primer artista en escribir una retrospectiva en la última etapa de su vida. Empero, la relación intrínseca que existe entre la autobiografía y el autorretrato va más allá de una mera retrospectiva. El autorretrato no acomete una narración descriptiva de sucesos que han tenido lugar, sino que se acerca o trata de acercarse a la esencia que compone al alma y cómo va cambiando con el paso del tiempo:

No pinto el ser, pinto el pasar. No el paso de una edad a otra, o, como dice el pueblo, de siete años en siete años, sino de día en día, de minuto en minuto, si mi alma pudiese revelarse plenamente, no me buscaría, me encontraría; ella está en aprendizaje, y se pone a prueba.

Michel de Montaigne¹⁴

En concordancia con esta descripción hecha por Montaigne, se halla un Rembrandt muy alejado del narcisismo novelesco de Televisa y se hace un acercamiento a un hombre que ha escrutado los misterios más profundos de su ser. Stoichita mencionó, dentro de su análisis, que para tal efecto Rembrandt se vio a sí mismo tal cual era y se representó como otros personajes, con el fin de comprender las pasiones del alma, las vejaciones y los largos ratos de estudio frente a un espejo, volverse un comediante, espectador y actor.

¹³ En la literatura del siglo XVII comienza a ocupar un amplio espacio la narración autobiográfica, ya sea en retrospectiva a la vejez, ya sea vertiendo episodios de la propia vida en textos ficticios, o como anotaciones de diario.

Schneider. Op. Cit., p. 113

¹⁴ Stoichita V. I. 2009. Capítulo X <Pintar el paso del tiempo> Autorretrato y autobiografía en la obra de Rembrandt. *Como saborear un cuadro*. Editado por Ensayos Arte Catedra. 237-254. Madrid, España.

Es importante indicar que dentro de este análisis se hace énfasis solo en el periodo de transición que Rembrandt vivió de una ciudad pequeña a una cosmopolita. Puede haber otros ejemplos al respecto como cantidad de autorretratos que se hizo a determinada edad y cómo estos mermaron en distintos momentos, pero para ello sería necesaria otra tesis.

Continuando con el relato Rembrandt, fue hijo de un molinero en la ciudad de Leyden, estudió latín en la Universidad de Leiden, encontrando su inclinación hacia la pintura. Aprendió en el taller de Jacob Van Swanenburgh y Pieter Lastman, posteriormente se mudó e instaló su taller en Ámsterdam, ciudad donde pasó el resto de sus días. La vida de Rembrandt estuvo marcada por el éxito y la calamidad. Su pintura está impregnada de una espiritualidad extraordinaria; la funesta pérdida de sus seres queridos, la abundancia y riquezas desbordantes dotaron su obra de una profunda sensibilidad.

Las crisis financieras y familiares, los insomnios, el estrés, la alegría y la tristeza dibujan ojeras, arrugas, pintan manchas y marcas. Es el tiempo que hace de artista y esculpe el rostro del pintor¹⁵

En las primeras obras de Rembrandt hay un fuerte acento marcado por su maestro Lastman, tanto en el estilo como en los motivos pictóricos. No obstante, dentro de su prolija producción hay una constante: sus autorretratos que resuenan como insistentes gotas de lluvia que abarcan desde su edad joven hasta el año de su muerte. Por consiguiente, es necesario abordar un análisis sobre la transformación progresiva de su obra juvenil influenciada por Pieter Lastman; obras de tema religioso y paleta renacentista con colores intensos, a sus obras de temprana madurez en sus primeros años en Ámsterdam.

Por lo tanto, se debe mencionar que Ámsterdam era un importante centro financiero en el siglo XVII, acorde con el auge nacional, siendo Holanda una potencia gracias al mandato de Mauricio de Orange. Se trataba de una ciudad cosmopolita debido a que importaba y exportaba de sus puertos bienes de todo el mundo, eso incluía pinturas,

¹⁵ El espejo de las paradojas: Rembrandt. Serie *Paletes*, emisión de Alain JAUBERT. Video. Duración: 28:43

atuendos, tendencias, artesanías, etc.; de modo que tenía un trozo de cada parte del mundo.

Además, Rembrandt descendía de una familia de campesinos, y vivía en Leiden, lugar donde tendría sus primeras enseñanzas en el oficio de la pintura. Asistió como estudiante a la Universidad de Leiden (*Rijksuniversiteit Leiden*), inculcándosele una enseñanza en latín y mitología grecolatina, lugar donde probablemente comenzó a mostrar interés por los temas bíblicos, así como sus representaciones, sin embargo, su devoción sería encaminada a la pintura.

Como en el caso de Alberto Durero, los pintores holandeses tenían una influencia italiana muy marcada, Lastman no era la excepción. Al igual que Durero, este había hecho un viaje a Italia donde conocería la obra de Caravaggio, Rafael y Miguel Ángel, quedando profundamente influenciado por estos. En los primeros autorretratos de Rembrandt se aprecia un escrutinio más de los mohines del semblante que una introspección profunda del espíritu humano; introspección característica de sus obras maestras. La teatralidad de Caravaggio¹⁶ y el colorido renacentista absorbido por Lastman influenciaría a Rembrandt a dotar de ese dramatismo sus primeras pinturas.

Ahora, en sus autorretratos se aprecia una tosquedad en el tratamiento de la cara y una experimentación en el uso del *claroscuro*, forma estilística tomada de Caravaggio. Cuando el pintor se mudó a Ámsterdam su obra cambió radicalmente. Como se mencionó, esta ciudad era un centro pequeño que contenía un trozo de cada parte de mundo, y por tanto todas las tendencias artísticas europeas se encontraban ahí, Rembrandt las conoció todas. Tanto su obra de carácter religioso como sus retratos y autorretratos adquirieron sutileza y refinamiento magistrales.

De esa forma, **La compañía militar del capitán Frans Banninck Cocq** o **Ronda de noche** y **La milicia cívica de San Adrián de Haarlem** de Frans Hals, **Autorretrato a la edad de 30 años vistiendo ropas antiguas** de Rembrandt y **Retrato de hombre** de Tiziano y el **Retrato de Baltazar Catiglione** de Rafael, son obras que tienen resonancia en la producción de Rembrandt. De pronto parece como si se tratase de la

¹⁶ Moles, A. 1991. La imagen como teatro. *Leer imágenes*. Editado por reimpresión. 319-360. México: Trillas.

obra **vidas paralelas** de Plutarco, libro donde el autor buscaba un paralelismo de las hazañas de héroes y personajes relevantes griegos con los romanos, por consiguiente, teniendo una pintura similar, Rembrandt con Rafael tendría su resonancia, no solo en el motivo pictórico sino también en el proceder, como firmar la obra únicamente con el nombre de pila; pero las condiciones existenciales de cada uno proveían un discurso diferente.

De igual modo, la pintura y sus instrumentos también ejercen una condición. No se sabe con certeza si Rembrandt utilizó la proyección óptica¹⁷ en sus obras, o bien se valió del reflejo de un espejo. Pero ambas tecnologías, presentes en ese tiempo debieron repercutir sobre la obra del maestro. Si el espejo en el siglo XVI ya era un utensilio de uso doméstico y Veermer en Delft poseía una cámara oscura en su estudio, resulta congruente pensar que en Ámsterdam también existían dichas herramientas, y que seguramente su uso ya tenía un refinamiento profesional. Como hoy los proyectores que facilitan la tarea del pintor, o las deformaciones que proporciona Photoshop para obtener otros resultados, así mismo pasó con los lentes y los espejos en 1600. De ser cierta la hipótesis de David Hockney, esto quiere decir que así como en los años setenta la impresión fotográfica configuró un lenguaje de representación entre los hiperrealistas y fotorrealistas al modificar el entendimiento perceptual de la imagen, también debió pasarle a los pintores en el 1600 con el uso de la proyección óptica sobre un soporte. Maestros, ciudades, tendencias y vida fueron las directrices de la producción del maestro Rembrandt.

Por otra parte, una condición ya existente desde hace muchos años tuvo mismo impuesto sobre el pintor: el Cristianismo y su evangelio. Una de las aportaciones más grandes de esta cosmogonía fue la de elevar a los pobres y desdichados al reino de los cielos, volviendo la “fealdad” una cualidad extraordinaria y extravagante, rebosante de belleza; este fue el nacimiento de lo pintoresco. La doctrina de Jesús suponía abandonar toda riqueza mundana y amar al prójimo. En muchos autorretratos

¹⁷ Hockney, D. 2002. Haciendo marcas. *El conocimiento secreto: el redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*. 34-56. Barcelona, España: Ediciones Destino.

Rembrandt parece un vagabundo y gran parte de sus modelos (como en Caravaggio) eran gente del pueblo.

No cabe duda de la extraordinaria maestría de Rembrandt Van Rijn, las influencias y condiciones en él no quitan en lo absoluto su genialidad e innovación, este capítulo iba a llevar por nombre *la influencia de la luz*, dado que en la producción pictórica propuesta para esta tesis no hay momento en que no tenga presente la luz barroca del maestro. De otro lado, una importante característica que es referente para este trabajo reside en el hecho de que en este momento, como en el siglo XVII, la autobiografía está tomando un camino opuesto, pues ya no está basada en aspectos emotivos o espirituales sino en un simple *like*. En conclusión, se obtienen las siguientes condiciones de representación.

Consideraciones

Contexto particular

Social y Religioso

Su maestro Lastman, la influencia italiana, la religión cristiana y su práctica. El auge nacionalista en Holanda. Leiden y posteriormente Ámsterdam, donde conocerá los pintores europeos de renombre. La creciente popularidad de la autobiografía.

Elementos plásticos

Uso del claroscuro de Caravaggio, utensilios y ropas que determinan un status. Empleo de la pintura como expresión matérica.



Autorretrato

Rembrandt Van Rijn
Oleo sobre tabla
49 cm x 39 cm
Loudon Collection
1630

Figura 4



Autorretrato

Rembrandt Van Rijn
Oleo sobre tela
97,5 cm x 79 cm
London, National Gallery
1640

Figura 5

1.2.3. Hermenegildo Bustos

En la apología que escribe sobre Hermenegildo Bustos, Raquel Tibol lo describió como pintor de pueblo, haciendo referencia al carácter bucólico de sus retratos. Diego Rivera, uno de los mayores representantes de la pintura nacionalista, refiriéndose a Bustos, habló de un genialísimo caso¹⁸. Es posible decir que se trata de un caso muy particular que vale la pena analizar, pues a diferencia de los otros dos, su pintura no puede ser enmarcada dentro de las condiciones de su tiempo, pues él no vivía en una ciudad cosmopolita que tuviese un tráfico constante de imágenes y doctrinas artísticas, se trata de un caso muy romántico donde el hombre aprendió únicamente a través de la observación y apreciación.

Bustos no inserta ningún juicio personal frente a sus retratados; no evalúa, no sesga su visión. Tan solo observa con prudencia, y esa es la manera como se revela ante él la verdad y la sinceridad interior.¹⁹

Don Hermenegildo Bustos nació en el municipio de Purísima del Rincón, Guanajuato el año 1832 y murió en el mismo lugar en 1907. De origen humilde, fue hijo de Serafina Hernández y José María Bustos, de este último aprendería el oficio de la crónica que posteriormente introduciría en sus diarios y le dotaría de una erudición y conocimiento excepcional. Su producción, en su mayoría retratos, resulta muy extravagante por el hecho no haber tenido formación alguna. Se especula que probablemente tomó clases por un periodo de 6 meses con Juan Nepomuceno Herrera, habitante cercano a la ciudad de León, sin embargo, esto no puede ser respaldado de manera contundente²⁰.

¹⁸ OCLC. Mexican Folkways, n. 5, México, 1926.

¹⁹ Lara Elizondo, L. 2010. Pintor aficionado, su obra se acerca a la de los primitivos flamencos. *Amadeo Modigliani, Hermenegildo Bustos*. Editado por PROMOCIÓN DE ARTE MEXICANO, 58-67. México, D.F.: QUALITAS compañía de seguros

²⁰Lara Elizondo. Op. cit., p.61

Igualmente, Bustos fue heladero, albañil, escritor, cronista, músico; parece haber sido arrancado del Renacimiento por sus múltiples virtudes²¹, según Aceves Barajas. Practicaba todos estos oficios para ganarse la vida, vivía con su esposa, no tuvo hijos y pintaba a sus amigos, vecinos, familiares y a clientes particulares. A diferencia de los artistas anteriores, no se puede hablar con certeza respecto a alguna influencia teórica en su pensamiento que se viera reflejada en su obra. No obstante, sí se pueden referir ciertas influencias pictóricas como las pinturas en los retablos de las iglesias hechas por los maestros novohispanos.

A diferencia de los pintores anteriores, Bustos tuvo en la teoría y en la práctica una formación autodidacta, aprendió a pintar por sí mismo; aunque resulte exagerado pensar algo así para la extraordinaria calidad de su pintura. Como se estableció, se ha especulado que tuvo un maestro en la ciudad de León, pero al igual que el uso de la lente y la cámara oscura en la obra Caravaggio o Vermeer, no se puede afirmar. Como consecuencia de esta condición autodidacta, la obra de Bustos no se ajusta a una condición de representación determinada.

Entre tanto, en el siglo XIX se producía en México, como en el resto de Occidente, una querrela entre las vanguardias y el clasicismo académico, pero Bustos resultó ajeno ello. Solo podría considerarse a la reciente fotografía química como una condición de representación dentro de su obra, instrumento que sin duda Bustos conoció. En la Ciudad de México del siglo XIX se encontraba en auge la obra del pintor español Pelegrín Clavé, aunque poco tenía que ver con la obra de Bustos, este representa la tendencia en México del retrato; el esquema preponderante sobre cómo verse. Por otro lado, también en aquellos años se encontraba en creciente uso la fotografía química; hay que apuntar aquí que la pintura en miniatura se practicaba desde hace mucho tiempo como un ornamento en las élites españolas. Muchos de los elementos iconográficos que utilizaban estas pinturas fueron adoptados por la fotografía: las dimensiones, el formato oval, la pose y vestimenta, pero eran en blanco y negro.

²¹ Aceves Barajas, P. 2005. Su aspecto humano. *Hermenegildo Bustos*. 25-36. México. Guanajuato: Editorial Nuestra Cultura, Ediciones la rana

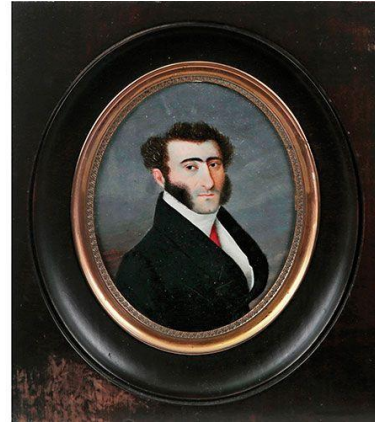


Figura 6. Dos retratos fotográficos del siglo XIX

Figura 7. Pintura en miniatura de la escuela española. Ignacio Díaz Carvajal 1823

A continuación se analizan tres retratos hechos por Bustos. En ellos se evidencian las características mencionadas y la transición progresiva de su observación, su refinamiento sutil de percepción del color: carnaciones, telas y atmósferas.

Dicho lo anterior se inicia con el primer **retrato de su esposa Doña Joaquina Ríos de Bustos**. Esta pintura mide aproximadamente 38 cm x 30 cm, está realizada como la mayoría de su obra, sobre lámina de cobre y está pintado con óleo. Esta es una de sus pinturas más tempranas, puede distinguirse una torpeza en la colocación de los colores, las transiciones de este, los pesados contrastes entre piel, cabello y tela. En términos iconológicos, obedece a la estructura del retrato de $\frac{3}{4}$, forma que se practicaba desde los romanos. En esta pieza aún no se distinguen la maestría que lo caracterizó; quizás esta sería desarrollada con el estudio y observación de las pinturas que se encontraban en las iglesias, pues como se dijo, no se tiene ninguna constancia de que haya aprendido con alguien el oficio. Sin embargo, esta idea es muy difícil de creer, es posible pensar que sí tuvo un maestro que le enseñó a obtener pigmentos y a preparar los soportes.

Muchos años después de este primer retrato de su esposa hizo otro. En cuanto a aspectos formales, el tamaño, a diferencia de la gran mayoría de su obra, es más grande y está pintado sobre lino. En este ya se observa la sutileza de la que se ha venido hablando; los colores de la piel dan una sensación muy viva, tan digna de comparación con Rubens. Del mismo modo, también se puede ver la torpeza o inocencia de ciertos elementos presentes, como el misal y las proporciones del cuerpo; se debe recordar que en la enseñanza académica aprender las proporciones del cuerpo era esencial.

A modo de complemento, se procede a hablar del **Retrato de Máximo Martínez**. Está pintado sobre lámina al óleo y no debe medir más 15 cm, posee un refinamiento sin igual, a los ojos de un pintor, la colocación del color es magistral, produce una sensación muy viva; tomando en cuenta que el tamaño es menor que los dos anteriores. Con relación al color, la cámara fotográfica aún producía imágenes en blanco y negro, Bustos desarrolló una sensibilidad inusual en cuanto a la percepción del color; la interacción de este en el medio pictórico. Así mismo, se percató también de las estructuras de un rostro: el semblante no es simétrico en lo absoluto, es por ello que el retrato de Cristo de Van Eyck se ve raro, no se ve perfecto y natural, se ve deforme.



(Izquierda) La Virgen y el Niño Jesús ofrecen azucenas como símbolo de pureza a San Luis de Gonzaga y a San Estanislao de Kotska. , 1750

Oleo / tela
102.5 cm x 73.7 cm
MC015
Figura 8



(Derecha) La virgen con el niño

Hermenegildo Bustos
Óleo sobre tela
Figura 9

Consideraciones

Contexto particular

Educación autodidacta.

México gobernado por un poder centralista, donde los avances y las tendencias mundiales no llegaban a los alrededores.

Elementos plásticos

Influencia del lenguaje iconográfico de la reciente fotografía.

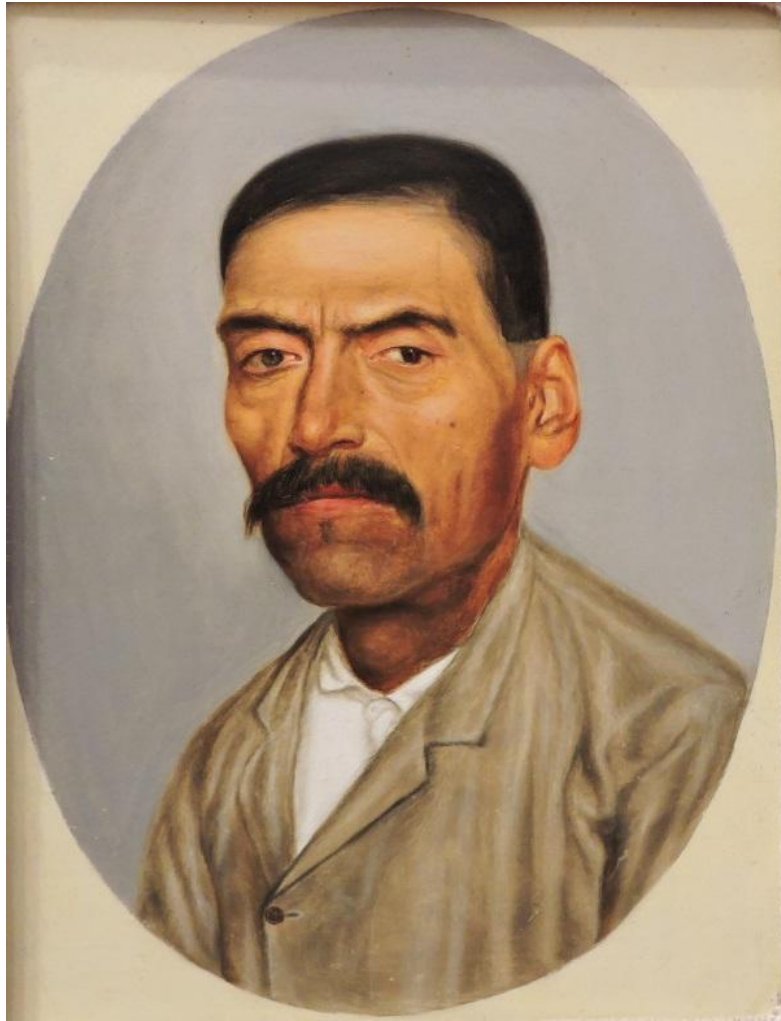


Retrato de Doña Joaquina
Ríos de
Bustos, S/F
Óleo sobre lámina
36 cm x 25 cm
Colección CONACULTA-
INBA
Figura 10



Doña Joaquina Ríos de Bustos con mantón
Óleo sobre tela
1861
65.5 cm x 49.5 cm
Colección museo Regional de Guanajuato Alhóndiga de
Granaditas-INAH

Figura 11



Máximo Martínez
Óleo sobre lámina
16.5 cm x 11.5 cm
Colección CONACULTA-INBA
Figura 12

Como resultado de lo expuesto en estos tres capítulos, se puede decir a manera de conclusión, que la existencia de condiciones de representación, vivenciales, sociales y religiosas determinan ciertos elementos en las pinturas de maestros que han existido. Por ende, no se puede hablar de genuina y exclusiva creatividad para un caso aislado, como escribió el rey Salomón; no hay nada nuevo bajo el sol. Sin embargo, se puede afirmar que a pesar de estas condiciones en el contexto particular de cada artista, es imposible condicionar totalmente una obra producto del espíritu humano.

De igual manera, el análisis que se hizo para discernir la diferencia entre el retrato y el autorretrato brinda una comprensión más profunda sobre lo que cada cual quiso expresar en su tiempo. Sería muy atrevido introducir en esta investigación todas las demás disciplinas que componen las artes visuales, pero se puede decir que comparten ciertos rasgos que evidencian condiciones de representación.

Para concluir, al entender la diferencia tanto simbólica como histórica de un género plástico, sea retrato, bodegón, desnudo, etc., se comprende que van más allá de un mero capricho, son consecuencia de una exploración y un afán por conocer y entenderse a sí mismo. Las separaciones de clases, guerras, cambios de gusto, etc., determinan esta consciencia. Es por ello que las producciones plásticas se ajustan a la cosmovisión de cada generación o condiciones de representación.

Por su parte, el autorretrato se erige por excelencia como el género plástico más íntimo e importante de todos, a lo largo de este capítulo se pudo ver cómo su valía radica en el hecho de ser un ejercicio de autocrítica, franqueza y artisticidad, y se puede establecer que es evidencia del contexto que rodea al pintor, reflejo de su alma; mostrándose como lo más cercano que se puede estar a la verdad.

Acorde con lo anterior, la intención de este capítulo fue demostrar la existencia de lo que se ha denominado como condición de representación, que no son sino paradigmas y esquemas que se deben seguir para comprender una producción visual inmersa en una época determinada. Por otro lado, es un poco contradictorio pensar acerca de condiciones en una disciplina artística, pues esta se supone debe ser libre; por tal razón se realizó este análisis, se pretende plantear la existencia de estas condiciones pero también que no son una cruz que se carga por siempre; esto debido a que cada

pintor que se analizó cambió de manera tajante los paradigmas de su tiempo. Esa fue la premisa de este relato, entender la procedencia de las obras de arte, entender al creador, su generación y su época.

De tal modo, en el siguiente capítulo se tratan las condiciones de representación que existen en la actualidad y su presencia en el lenguaje plástico del retrato y autorretrato.

Segundo Capítulo

2.1. La representación

"El arte es una mentira que nos permite decir la verdad"

Pablo Picasso

El arte de la pintura consiste en hacer visible aquello que es invisible, ¡pintad el aire que no se ve! La pintura en su expresión figurativa o abstracta hace visibles las significaciones e interpretaciones que se perciben del mundo. La representación puede aplicar para ambos casos, no obstante, aquí se hace referencia solo a la pintura figurativa o representativa. Para ejemplificar de manera clara lo que aquí se expone es importante que se comprenda y logre discernir la diferencia entre objeto, signo y símbolo: el objeto es el elemento que puede ser comprobado de manera empírica, es decir, por la experiencia; el signo es el elemento gráfico que representa de forma abstracta completa o parcialmente al objeto; finalmente, el símbolo es el significado que tiene ese signo, puede ser personal o colectivo.

Ahora bien, etimológicamente, el verbo representar se compone de dos prefijos *Re* (reiteración), *Prae-pre* (delante, antes), y por el verbo latino *esse* que significa ser. Se podría definir que la representación es aquello que "es" antes del ser, dependiendo del contexto en el que se esté. Para Platón, este "antes" eran las sombras de su caverna.

Cabe agregar que el concepto de representación linda sobre el siguiente paradigma: el nivel de iconicidad, el nivel de modelización de la realidad y el grado de abstracción que la imagen posee. Como primera instancia, la iconicidad debe comprenderse como el grado de separación o distancia que una representación tiene sobre el objeto representado -la dialéctica entre objeto-signo-, de tal forma que englobe la idea general de este. Seguidamente, se halla el nivel de modelización o idealización; este se refiere a la deformación específica que el símbolo, signo o ícono hace del objeto que toma como referencia; como ejemplo se pueden tomar los caracteres que representan un sonido dentro de cada idioma. Finalmente, el nivel de abstracción que es una consecuencia de la especialización del intelecto: dentro de este tema figura la pintura,

la cual dentro de su composición engloba diferentes factores que pueden determinar a qué periodo perteneció, qué estilo posee y qué referentes tomó el pintor.

Sumado a lo anterior, su definición según el diccionario de la Real Academia Española de la lengua es hacer presente algo con palabras o figuras que la imaginación retiene y ser imagen o símbolo de algo, o imitarlo perfectamente. Bajo este entendido, la representación evoca semióticamente un fenómeno de la realidad, y lo hace presente; o como en su raíz etimológica apunta, reitera algo ya existente.

Es de señalar que la representación no es un modelo que se encuentre estático, siempre está cambiando por las nuevas convenciones y cánones sociales que establecen cómo se ve la realidad. Ernst Gombrich ejemplificó este problema preguntándose ¿por qué los egipcios se representaban de perfil y alargados?, describiéndolo como el enigma del estilo, pues al final, nadie sabe realmente el porqué. Entonces, se puede decir al respecto que la representación es una expresión inherente que los seres humanos desarrollan en el afán de poseer (mímesis) o explicar el mundo (lenguaje), y que con cada generación esta se deforma y cambia; y al hacerlo, la producción de obras de arte cambia su lenguaje.

De ese modo, en este capítulo se analizan las condiciones de representación, el contexto visual en el que se encuentran y las condiciones actuales de la segunda década de este siglo; además, se exponen dos conceptos base para sustentar la parte teórica de esta tesis.

2.2. Condiciones de representación

Dado que ya se han mencionado condiciones de representación en la vida de pintores de trascendencia universal como Rembrandt y Durero. Es posible afirmar que estas condiciones de representación consisten en esquemas y modelos que se imponen, consciente o inconscientemente, sobre la producción de pinturas, esculturas, imágenes, y prácticamente todo aquello que sea visual. Empero, no necesariamente deben ser visuales, hay condiciones vivenciales únicas que pueden cambiar completamente un lenguaje iconográfico predominante. Las condiciones de representación, a pesar de ser impuestas, pueden ser modificadas.

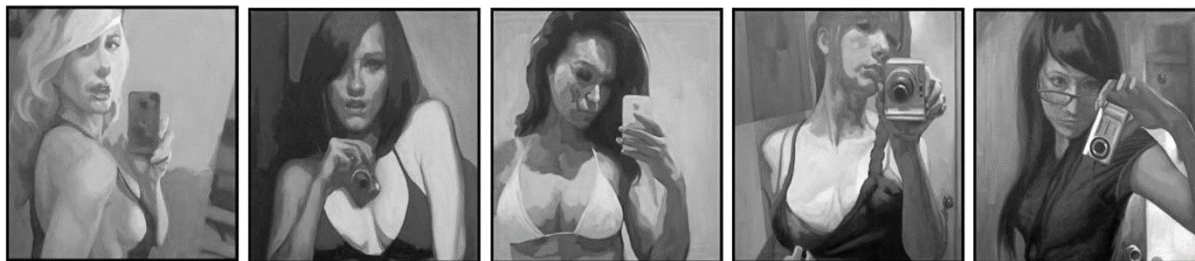
Asimismo, la influencia de estas condiciones proviene de las convenciones sociales que predominan sobre cómo ver las cosas, o cómo interpretarlas. A lo largo de la historia, han tenido lugar distintas condiciones visuales que se pueden identificar, por ejemplo, la invención de la perspectiva de Brunelleschi: pinturas, grabados y en general, la percepción visual en Occidente fue condicionada por una noción compositiva de espacialidad que provenía de un esquema arquitectónico. Esta percepción perduró casi 300 años hasta la llegada del cubismo. Sucedió también con la música; Pitágoras estableció una distancia entre las tonalidades que imperó casi milenio y medio, esta afinación producía una música armónicamente perfecta. Esto fue así hasta la creación de la obra *Das wohltemperierte Klavier/Clave bien temperado* de J.S. Bach, en la cual planteó una afinación tonal diferente, y es la que universalmente se utiliza en la música académica hoy en día.

Lo anterior conduce a pensar que una representación objetiva que se sujeta a una rigurosa observación mimética puede ser deformada y modificada, con el fin de adecuarse a un paradigma de un determinado momento. Haciendo mención nuevamente a la perspectiva, pero 100 años después de su invención, Francisco Pacheco escribió: “Dice Leonardo de Vinci: primero se debe aprender perspectiva, después las medidas de todas las cosas; y luego imitar las obras de mano de valientes maestros...Rafael y Miguel Ángel se ajustaron y perfeccionaron con la imitación de las

cosas mejores de la naturaleza”²². Es pertinente añadir que Pacheco reitera constantemente que la pintura debe superar en perfección a la naturaleza, bajo la configuración de belleza renacentista, sin embargo se halla aquí, que la pintura española del siglo XVI de la cual Diego Velázquez o Sánchez Cotán son representativos, no se ajusta a un modelo idealizado como los maestros italianos, sino más bien a una observación cruda y bruta de la realidad, haciendo a un lado cualquier noción de perspectiva o belleza.

Lo dicho hasta aquí supone que en el presente, como lo fue en el pasado, existen condiciones objetivas (herramientas tecnológicas) y subjetivas (conceptos, teorías, religiones, vivencias) que derivan en una configuración perceptiva de la realidad visual. Esto es lo que se puede denominar **Condición de Representación**.

2.2.1. Reflexión en torno a la representación en la actualidad



Carlos Cárdenas.

PERFILES

Óleo sobre tela, 170 cm x 170 cm (políptico de 5 piezas de 50 cm x 50 cm c/u)

Figura 13

Según Ernst Gombrich, cada etapa de la historia tiene sus propios esquemas de representación²³, los cuales se ven reflejados en la producción de imágenes, pero

²² Pacheco, F. 1871. Libro I Qué cosa sea la pintura y su definición, explicación y antigüedad. *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Editado por Mariano de la Roca y Delgado, 1-9. Madrid: Librería de D. León Pablo Villaverde

²³ -Todo artista tiene que conocer y construir un esquema antes de poder ajustarlo a las necesidades del retrato- Reflexiones sobre la revolución griega,

Ernst Gombrich.2004. Arte e ilusión. P.99

también en el proceder e ideologías de las personas presentes en ese tiempo. Estos esquemas son formados por los creadores de imágenes; artistas, fotógrafos, productores de cine y editores, son quienes con base en esquemas anteriores, idean variaciones de estos, y surgen nuevos.

...la vista es la que establece nuestro lugar en el mundo circundante; explicamos ese mundo con palabras...lo que sabemos y lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas²⁴.

Es así como nacen nuevos estilos de representación, estos no solo reinciden en el lenguaje visual, también en el científico. Como ejemplo de ello, Newton en su teoría de los colores propuso la existencia de siete colores, que coincidían con los siete tonos musicales, para así demostrar que la naturaleza sonora y visual tenía un paralelismo perfecto. Da Vinci, en sus dibujos anatómicos, observó nervios en lugares donde no hay, obedeciendo más a las descripciones del médico Galeno que a lo que realmente veía. Esto demuestra que la existencia de filtros perceptuales sobre la realidad visual modifica de forma tajante la representación de la misma. Dichos filtros toman la forma de prejuicios, reglas y estereotipos sobre lo que es la belleza y el atractivo, cuestiones que se analizan más adelante.

Para comenzar con el análisis sobre lo que es la representación objetiva en estos momentos es necesario remontarse cuando las imágenes se volvieron de consumo cotidiano, proliferando en cualquier parte.

La universalidad de las imágenes, haciendo referencia a un consumo global, empezó a partir de la llegada del cine; sin embargo, en el caso de México, el *boom* de las imágenes comenzó en los años 80, cuando el *American way of life* se estableció y los mercados internacionales comenzaron a producir un sinfín de publicidad de productos y formas de vida que llegaban hasta el lugar más recóndito; espectaculares, comerciales, series televisivas, películas, revistas y periódicos establecieron un lenguaje de representación, creándose una realidad idealizada.

Así pues, las ropas utilizadas, los interiores minimalistas, los ángulos de pose y el color de piel son algunos de los elementos que constituyen el paradigma de cómo se ve el

²⁴ Berger, J. 2000. El presente está solo. *Modos de ver*. Editado por Jonh Berger, Sven Blomberg, Chris Fox, Michael Dibb y Richard Hollis. 7-11. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili, SL. p. 7

mundo, o más bien como los estadounidenses lo ven. Prácticamente, todo lo ideado en los ochenta perdura hasta hoy, solo que ahora está sobre una pantalla. Así lo vaticinaba José Emilio Pacheco cuando escribía en la boca de Jorge: "...me imagino que pasará cuando cada persona tenga su propia pantalla de cine en casa"²⁵, hoy en día cada persona tiene un pequeño cine en el bolsillo con el pretexto de ser un teléfono.

El perfil americano de ver el mundo se basa en lo superfluo, en lo ideal y material, y hasta ahora ha perdurado, al menos en lo que concierne a una pintura figurativa; no obstante, dentro de este *way of life*, ya no americano sino mundial, está optando por una liberación del ser, como los movimientos pro feministas y de la comunidad LGTB, quienes abren las pautas a convenciones sociales más "tolerantes", y por tanto, a retratos más incluyentes. Esta forma de representación en el retrato no es nueva, pintores como Giuseppe Arcimboldo o el mismo Rembrandt exploraban las posibilidades simbólicas de diferentes objetos o mohines para denotar un estado anímico singular, pero a grandes rasgos se puede decir que es en este contexto particular en el que el lenguaje de la representación se encuentra inmerso en una visión universal de todos para todos, y todos somos uno, y de una estupidez desenfrenada por lo *cute*.

²⁵ Pacheco, E. P. 1997. *El principio del Placer*. México: Editorial Era. P.45



Figura 14. El chato como Van Gogh. Óleo sobre tela 10 cm x10 cm 2017. Francisco Ortiz

Figura 15. Derecha: Smoking Salmon. Oil in boar 12x14 inches 2001. John Brisio

En segunda instancia, ahora haciendo referencia a una condición objetiva de ver la realidad, se tiene que la partícula más pequeña e indivisible de la imagen es un píxel. El píxel es el pilar de la imagen²⁶ en este siglo; hoy todo es imagen digital. Las imágenes impresas y las pinturas están reducidas a un sector mucho más pequeño, que poco a poco se irá reduciendo más y más, dado que la tendencia de uso del dispositivo móvil va en incremento. Esta realidad se ve en píxeles, estos píxeles obedecen un código llamado RGB y este paradigma de una u otra forma, cambia la manera de percibir el mundo. Antes una pintura era vista con luces de vela o luz de sol, por tanto se veían más opacas y oscuras. Hoy los museos al restaurar las pinturas las dotan de un brillo excesivo, para que parezca más una pantalla digital iluminada por detrás que una pintura.

Para concluir, es necesario manifestar que este modo de percibir el mundo, aunque por ahora sea general, en el futuro va a diversificarse, cada nación tiene su propia identidad y al parecer se está tratando de arraigar nuevamente un nacionalismo, pero esta vez un *nacionalismo light*.

²⁶ Digital; de los dedos. Lo digital se entiende como toda aquella tecnología con la que el ser humano interactúa a través de un sistema de símbolos y signos en un código binario (computadora) sobre una pantalla, pero también a aquello que tiene que ver con los dedos.

2.3. El Atractivo por la mentira: reflexión en torno a la realidad visual o sobre la post-verdad

*She looks like the real thing
She tastes like the real thing
My fake plastic love*

RadioHead, Fake Plastic Trees

La mentira ha acompañado a los seres humanos siempre, desde la inocencia con la que se le censura a un niño a no robar o a mentir a sus padres, hasta los mismos fundamentos de la doctrina católica, teniendo en cuenta que Eva, atraída por la mentira de la serpiente, precipitó el destierro de la humanidad hacia la tierra, condenándola a un castigo sin descanso y a una constante flagelación²⁷. En consecuencia, también se puede afirmar que la historia de la mentira es en cierta medida la historia de la pintura, pues uno de los principios de la mimesis es engañar al ojo.

Por su parte, Platón representó la mentira como las sombras en su famosa alegoría de la caverna, siendo el reflejo y representación de una esencia inmutable y trascendental de la idea, a la cual solo se puede acceder por medio del alma y no por los sentidos, que engañan y ciegan a la mente²⁸, esta *idea* posee en sus virtudes: la belleza, lo bueno y lo útil. No obstante, el atractivo que posee la belleza, concepto tan complejo por su subjetividad, no recae en la verdad, ni en lo útil, ni en el bien, sino en la mentira.

Asimismo, sus cualidades fantásticas han resultado desde los días de Platón más atractivas, seductoras y acogedoras que la propia verdad, por ello el filósofo se vio

²⁷ Al respecto puede leerse en el libro *El diablo*, que Satanás primero intentó seducir al hombre antes que a la mujer, sin embargo a este le tentó con la verdad, y viendo su respuesta negativa se fue con la mujer a quien cautivo con la mentira diciendo “seréis como dioses”. Papini, G. 2011. Por qué Adán se dejó tentar. *El diablo*. 79-81. México D.F: Editorial Porrúa.

²⁸ Murdoch, I. 1982. *El fuego y el sol: Por qué Platón desterró a los artistas*. México: Fondo de Cultura Económica. p. 24

obligado a desterrar a los pintores de su república, para evitar que la producción de imágenes que estos hiciesen no depravaran a los buenos ciudadanos. Como ejemplo de las consecuencias de la mentira, medio milenio después de la muerte de Platón, el emperador Augusto se vería en la necesidad de exiliar al poeta Ovidio por su controversial manuscrito **El arte de amar** (*Ars amatoria*), pues fomentaba el adulterio, y esto friccionaba con la moral de los romanos más conservadores, y en ese momento el emperador buscaba la paz y prosperidad de Roma.

En la Edad Media, San Agustín de Hipona reflexionó sobre la mentira en su obra **Contra mendacium**: la mentira es una comunicación falsa, unida a la intención de engañar- y discernía ocho formas que la mentira podía tomar:

1. *La mentira en la enseñanza religiosa.*
2. *La mentira que hace daño y no ayuda a nadie.*
3. *La que hace daño y sí ayuda a alguien.*
4. *La mentira que surge por el mero placer de mentir.*
5. *Las mentiras dichas para complacer a los demás.*
6. *Las mentiras que no hacen daño y ayudan a alguien.*
7. *Las mentiras que no hacen daño y pueden salvar la vida de alguien.*
8. *Las mentiras que no hacen daño y protegen la "pureza" de alguien.*

De acuerdo con ello, Santo Tomás de Aquino definiría así los distintos tipos: la útil, la humorística y la maliciosa. Los tres tipos de mentira son pecados; las dos primeras son pecados veniales, mientras que la mentira maliciosa es pecado mortal. Entre estas, la que aquí compete es la quinta: la mentira que nace por complacer a los demás.



Imagen extraída de una página de Facebook “la guía del varón”

Figura 16

Hoy en día, esta idea de la mentira se adecúa al neologismo de *post verdad*²⁹ o *posverdad*³⁰, que se aplicó en un principio a las estrategias políticas de propaganda y compro de voto, pero que en términos visuales aplica muy bien. Esta se distingue de la mentira por el hecho de que es una mentira forzada a ser verdad, terminando siéndolo en cierta medida por el sostén que le proveen los medios masivos de comunicación, como se observa en la imagen citada. Así, se asume que todo lo que está en una pantalla y fue visto por el lente de una cámara es verdad, estos prejuicios finalmente transmutan a un cinismo colectivo.

La posverdad consiste en la relativización de la veracidad, en la banalización de la objetividad de los datos y en la supremacía del discurso emotivo. La posverdad no es sinónimo de mentira sino que “describe una situación en la cual, a la hora de crear y

²⁹ Jaimovich, D. 2016. Por qué la mentira es más atractiva que la verdad. Infobae. TECNO. <https://www.infobae.com/tecno/2016/12/21/por-que-la-mentira-es-mas-atractiva-que-la-verdad/>

³⁰ Posverdad, como ha señalado Villanueva, se referirá a toda información o aseveración que no se basa en hechos objetivos, sino que apela a las emociones, creencias o deseos del público. En las bases de datos de la RAE, posverdad aparece con registros de uso que se remontan a 2003.

modelar la opinión pública, los hechos objetivos tienen menos influencia que las apelaciones a las emociones y a las creencias personales”³¹.

Por otra parte, Jean Baudrillard lo definió como la era de los simulacros; signos sin significado que suplantán a la realidad³², incluso llegó a declarar la misma **muerte de la realidad**, por el hecho de que no hay teoría que pueda ofrecer verdad alguna en este momento. Anteriormente, la verdad era avalada por instituciones como la televisión o la radio, conformadas por expertos en determinadas materias y recibía no solo el consentimiento de dichos expertos sino de la población en general, pero hoy la información está tan diversificada y habita tanta gente en el mundo que ya no se puede de ninguna manera corroborar si algo es verdadero o ficticio, como ejemplo se encuentran los documentales de alienígenas o *realitys* televisivos de supervivencia, que al final no son más que patrañas e invaden el juicio general de escepticismo.

La ilusión se produce cuando un mismo efecto puede ser explicado por dos causas completamente distintas...la inteligencia, que no tiene datos para decidir cuál de las dos causas es la verdadera, puesto que el efecto es el mismo, presupone siempre la causa ordinaria, y como su actividad no es reflexiva ni discursiva, sino directa e inmediata, esta falsa causa se nos presenta como objeto intuitivo, que es lo que constituye la apariencia engañosa.³³



Man vs Wild, este era un reality show que se transmitió en el año 2006. Causó tanto furor entre los televidentes (yo incluido), porque en las escenas vistas, realmente parecía que se encontraba perdido en la selva o el desierto enfrentando graves peligros y comiendo cuanto encontrase para sobrevivir. En esta imagen, durante el filme de algún episodio, se ve tranquilo el equipo comiendo el almuerzo.

Figura 17

³¹ Zarzalejos, J. A. 2017. La era de la posverdad: realidad vs percepción. Comunicación, Periodismo y 'fact-checking'. *UNO*. No 27. https://www.revista-uno.com/wp-content/uploads/2017/03/UNO_27.pdf (consultado el 11 de diciembre 2018).

³² Beuchot, M. 2009. Cultura y simulacro: Jean Baudrillard. *Historia de la filosofía en la posmodernidad*. Editado por Editorial Torres y Asociados. 87-105.

³³ Schopenhauer, A. 2017. *El mundo como Voluntad y representación*. CDMX, México: Editorial Porrúa. p. 21

De esta suerte, la mentira es una de las herramientas que posee el consumo; la seducción orquestada por el ideal de la belleza se vuelve irresistible. Hay que apuntar que el consumo no vende solo productos (objetos), vende épocas, tendencias, esquema³⁴, procederes, deseos y sobre todo, vende la concepción de una individualidad: las carcasas de los teléfonos celulares, los fondos de pantalla, la vestimenta, las series en Netflix, los hábitos alimenticios; todo ello es un encasillamiento del individuo, bajo la idea de yo.

Acomodados en el mito de la objetividad, la fotografía no solo ha permitido el engaño, sino que lo ha facilitado.

De esa forma, al apuntar a esta reflexión se encuentra que la existencia de un Facebook o un YouTube resulta inevitable, porque venden belleza y seducción, ofrecen aceptación, comodidad, y realidades alternas. La foto de perfil que representa la imagen de un individuo obedece a un canon de apariencia de lo que estéticamente se puede considerar como atractivo, por tanto se basa en prejuicios de atractivo y seducción. En consecuencia, el cuerpo sufre una penosa metamorfosis³⁵, por ello los filtros fotográficos que tiene cualquier celular, que con cada nuevo modelo que sale al mercado posee una cámara fotográfica más poderosa, deforman y distorsionan la realidad visual más y más. No falta mucho para que incluyan en sí mismo una pequeña versión de Photoshop para manipular y desfigurar de manera más acentuada la realidad.

Esta serie de prejuicios, en cuanto a lo atractivo y seductor, se remontan desde Grecia, donde dichos conceptos (bajo el de belleza) podían dividirse de dos maneras: belleza objetiva y subjetiva. La primera obedecía a reglas simétricas y proporcionales de la propia naturaleza, siendo un ejemplo de esto el número áureo; y la segunda a cuestiones completamente subjetivas propias de cada era, como a la sensación, la

³⁴ Al respecto véase los *Esquemas de representación* Los límites del parecido, Arte e ilusión, E. H. Gombrich.

³⁵ Beuchot. Op. cit., p.93

emoción y el gusto³⁶. La escultura de un atleta que obedeciese a la regla de las ocho cabezas podía ser considerada como bella, y un ser humano que tuviera la misma cualidad podía ser considerado como atractivo. Un *status* de poder o posición social también repercutía en esta idea de lo atractivo, sobre todo en cuanto a las prendas de vestir.

En ese sentido, no sería una sorpresa que los retratos de la gente adinerada de Rubens tuvieran una fuerte connotación idealizada sobre lo que era verse bien y ser atractivo, puesto que la imagen de poder que proyectaban las personas retratadas era muy importante, y este lenguaje se representaba a través del color que simbolizaba dinero, por ejemplo, el negro. En los años de Rubens, teñir una tela de ese color era carísimo.

Se debe destacar que la única diferencia con aquellos tiempos es que ahora, prácticamente todo el mundo puede hacer esa idealización sobre la realidad (cualquiera posee un móvil con cámara y filtros) convirtiendo la mentira en verdad. El atractivo que recae en la mentira, esta postverdad del siglo XXI, yace en el hecho de que no es tan cruda y brutal a la vista, como lo es la verdad. Es más confortable vivir engañado, es más cómodo y fácil de aceptar; desgraciadamente, la mentira sigue siendo lo que es, y en algún momento, como la manzana de Newton, tendrá que caer. Así se concluye el estado de la realidad visual en la actualidad.

³⁶ Tatarkiewicz, W. 2015. 10 Belleza Clásica. *Historia de seis ideas Arte, Belleza, Creatividad, Forma, Experiencia Estética*. Editado por Francisco Rodríguez Martín, 219-227. España: Editorial TECNOS.

2.4. La Vanidad

Non Serviam (No serviré)

Vulgata, Biblia Sacra

En la pintura existe un concepto particular del cual parte un género: las *Vanitas* o naturalezas muertas alusivas a la muerte y lo vacío, empero, este concepto encuentra cabida más en la práctica del autorretrato que en la representación de simples objetos. La Vanidad se entiende como la vacuidad existente de esta vida, y lo vano que resulta cualquier apego material: dinero, belleza, salud, prosperidad, etc. Pues al final es la muerte la que aguarda, vanidad de vanidades, todo es vanidad y atrapar vientos, decía el antiguo rey de Israel Cohélet. En suma, este concepto es tan viejo y se encuentra presente en la mayoría de las cosmovisiones del mundo.

Para comenzar, es posible tomar como primer antecedente los análisis y reflexiones de la religión cristiana; heredera de la cosmovisión griega de Platón. Esta condena y censura a la vanidad; es decir, el apego al mundo sensible, a las riquezas y todo lo mundano. En la Roma republicana coexistieron el epicureísmo y el estoicismo, de este último el cristianismo tomó la mayoría de sus elementos sobre la recompensa en la otra vida y se basaba por supuesto en todo rechazo material; lo cual solo funcionaba como un consuelo para los desdichados.

Entonces, estos elementos de rechazo y abstención fueron tomados por los pintores para representar metáforas y moralejas sobre la fugacidad de los objetos y los placeres, por eso generalmente las pinturas que representaban la vanidad iban acompañadas del cráneo, debido a que el inevitable y obligatorio final de todos es la muerte.

a) Breve historia sobre el concepto de Vanidad

El primer referente que se trata respecto a la vanidad como concepto es el castigo del rey Sísifo. Según el mito griego, Sísifo intentó eludir la muerte en dos ocasiones, pero al final fue atrapado por Hades y llevado al inframundo, allí le condenaron a cargar por toda la eternidad una piedra, que debería subir a la cima de una colina, y al llegar, la roca descendería y él debería comenzar de nuevo. La alegoría representa el intento vano del hombre por vivir por siempre, su miedo a no morir, desaparecer o ser olvidado.

Por su parte, Albert Camus analizó esta cuestión en su ensayo titulado “*Le Mythe de Sisyphe*”, donde abordó una teoría existencialista que se basa en lo absurdo de la vida humana y el escape que posee con el suicidio. Para él resultó absurda cualquier actividad humana, pues están relacionadas todas con cargar una piedra. Camus vio en Sísifo a un héroe, como Prometeo, por negar la muerte, siendo condenado a una tarea inútil. Es necesario recordar que Prometeo fue condenado por darle el fuego al hombre, y que con él, el hombre prolongó su existencia, al iluminarse. Camus confirió esta condición de héroe a Sísifo por darle sentido a una actividad absurda, llegó a la conclusión, igual que Salomón, de que la paga del hombre es regocijarse dentro de sus propias obras.

Este primer esbozo de la vanidad era para la cultura grecorromana un desafío a los dioses, a los límites que habían impuesto sobre los seres humanos, y que debían ser castigados: *hibrys*. Esa es una de las características que componen a la vanidad y la soberbia, pues ambas van de la mano; desafiarlo todo de forma altiva. Por esta razón, la vanidad se considera peligrosa y engendradora de todos los males, justamente el término *hibrys* viene de una piedra que se encontraba en una isla y que era muy complicada de caminar, todo aquel que lo hacía se le consideraba un temerario que desafiaba a la muerte³⁷.

³⁷ Documental Los siete pecados Capitaes: La vanidad. History Chanel.

<https://www.youtube.com/watch?v=K-LA87cNuK4>

El segundo antecedente es el que redactaron los teólogos cristianos, siendo más precisos Evagrio Póntico el solitario, quien estableció la primera lista de los pecados capitales, que incluía por supuesto a la vanidad. Esta lista fue el resultado de una serie de meditaciones sobre las tentaciones y deseos que privan al hombre de piedad y amor a Dios, ¡si queréis gozar el sol, vuelve las espaldas a las sombras! Dentro de esta lista colocaba a la Vanidad (al igual que los griegos y latinos) como el peor de todos los males.

Posteriormente, Gregorio Magno sintetizó estos pecados en siete, introduciendo a la vanidad como sinónimo de la soberbia: Satanás, quien fue consumado por la idea de la soberbia y superioridad sobre los demás, enfadado por la creación de Jesús, se reveló ante dios y las huestes celestiales. En esta pugna, Lucifer profirió las palabras: no serviré, pues aseguraba que Dios atentaba contra su libertad. En palabras del Arcángel Miguel, en un pasaje memorable del libro, “El paraíso perdido de John Milton”, este le dice a Lucifer que sin darse cuenta era esclavo de sí mismo. Después de esta guerra, en castigo, Lucifer fue condenado al infierno. Podría concluir que la moraleja de esta historia es que la vanidad precipita a la desgracia.

Actualmente, la vanidad es considerada como una cualidad si es bien direccionada, los psicólogos distinguen que puede llevar a un desarrollo personal más completo, pues uno en cierta forma persigue lo mejor para sí; aunque eso ya es otro asunto.

Ahora bien, en cuanto al autorretrato, la vanidad es el concepto que le rige al mostrar las cualidades humanas más íntimas y naturales que se poseen. Es imposible negar la naturaleza altiva y soberbia, y yendo más allá, es más doloroso y evidente que no se puede evitar la muerte, por eso el autorretrato se plantea como un desafío contra la eternidad, sobre la formidable afirmación ¡yo existí! El acto de contemplarse a sí mismo con sinceridad y franqueza es lo que se llama vanidad.

b) El espejo blanco: análisis iconográfico del espejo en la Vanidad

Frente a la opacidad de los objetos de uso diario, los artísticos se plantan ante nosotros con una luz propia. Su brillo, no obstante, como el de la luna, es un reflejo.

Luis Argudín



Figura 18

Hay dos elementos presentes en las representaciones de vanidades en la pintura europea: el cráneo y el espejo³⁸. El primero simboliza la muerte, lo efímero; y el segundo: la ilusión, lo irreal, la mentira y la verdad, lo seductor y lo homicida. Se debe recordar que Narciso murió por un espejo, pues fue por el reflejo en un estanque que se ahogó.

Mientras tanto, la función concreta que cumple un espejo es universalmente conocida desde que se tiene consciencia de la imagen propia. Un metal, un cristal o un lago pueden cumplir la tarea del espejo; reflejar. Los artistas y sabios analizaron sus propiedades físicas y filosóficas durante mucho tiempo, sobre sus parábolas, paradojas y las acepciones que podía adquirir en un sentido semiótico. Verbigracia el espejo de la malvada madrastra de Blancanieves, estaba obligado a siempre decir la verdad en cuanto a la belleza: la reina malvada, la malvada madrastra de Blancanieves, solía preguntarle a su espejo cada día: espejo mágico dime una cosa, ¿qué mujer de este reino es la más hermosa? A su vez, este respondía que ella, sin embargo, Blancanieves al cumplir 17 años se volvió más hermosa, y el espejo no tuvo más que decirle a la reina que ella ya no era la más hermosa. Bajo este precepto, se halla que el

³⁸ Stoichita, V. I. 2000. 4 Espejos. *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, editado por Anna María Coderch, 176-185. Barcelona, España: Ediciones del Serbal.

espejo puede comprenderse de manera metafórica como un reflejo fiel y exacto de la “realidad objetiva”; esta característica es la que la fotografía heredó del espejo, al ser un testimonio fidedigno de la verdad.

Del mismo modo, se tienen casos donde el espejo en vez de representar la veracidad se plantea como todo lo contrario. El espejo de Alicia, de Lewis Carol, representa una bifurcación de la realidad, en la cual funge como la entrada a otro mundo, siendo espejismo y falacia de la verdad. Por otro lado, la función del espejo como la representación de las emociones y pasiones del alma, es por ello que los vampiros al carecer de ella, no pueden apreciar su reflejo en un espejo³⁹. Resulta así que el espejo posee una ambivalencia contradictoria, debido a que miente y dice la verdad al mismo tiempo.

Ahora, sobre su sentido filosófico, se puede citar nuevamente a Platón, quien consideraba a la pintura como un espejo, reflejo e ilusión de la verdad, siendo no más que una sombra que aleja de la esencia verdadera; la idea. Empero, para Aristóteles no es así, concibió el arte como un objeto o criatura con una esencia distinta, como una forma que habita en el alma del artista y este expresa sobre un material informe⁴⁰, así el arte no es ya un simple reflejo sobre un espejo sino un fenómeno autónomo. Es así que se vuelve a encontrar con aquella ambivalencia mencionada.

Dentro de la cultura de la semejanza, mimesis y parecido, se puede ver que el espejo cumple un papel esencial en la dialéctica entre objeto y signo, entre realidad e imagen; este fenómeno afecta directamente a la pintura figurativa y la práctica fotográfica, puesto que son dotadas con la metáfora especular, es decir que los signos naturales deben ser fieles al objeto original⁴¹, y por tanto, si se pinta o se toma la foto de un perro, debe corresponder con la experiencia empírica del sujeto para poder así identificar que efectivamente se trata de un perro.

³⁹Fontcuberta, J. 2002. Elogio del Vampiro. *El beso de Judas Fotografía y verdad*, 35-53. Barcelona, España: Editorial Gustavo Lili, SA

⁴⁰ Barach, M. 2001. La antigüedad. *Teorías del arte de Platón a Winckelmann*. Editado por Fabiola Salcedo Garcés. 15-48. Madrid: Alianza editorial

⁴¹ Stoichita. Op. cit., p. 87

Quizás hoy se diría que el espejo cumple un simple uso de tocador, refleja visualmente el cuerpo y nada más, eso estaría bien para simples objetos sin noción de presencia y existencia, pero la verdad es que un reflejo o representación puede ir más allá de una servil reproducción de la realidad, puede manifestar, como en la cita del principio, una luz propia.

Para continuar con el análisis, pero desde otro punto de vista, resulta pertinente hablar del espejo en la cosmovisión Tolteca: *Tezcatlipoca y Quetzalcóatl*. Esta idea se basa en un relato que habla del recorrido que Quetzalcóatl realizó para alcanzar su estado de divinidad, convertirse en sol, nacer del inframundo (o de la tierra) y vencer a Tezcatlipoca en un juego de pelota. El sentido alegórico de la historia es algo complicado de entender, dado que no tiene una lectura de principio a fin, sino que se basa en periodos y movimientos que experimenta el alma⁴² en su recorrido para alcanzar un estado divino⁴³.

La zona arqueológica de Tula, antigua capital de los toltecas, es una construcción que se ha interpretado simbólicamente como un reflejo/representación del movimiento de los planetas: venus, la luna y el sol; es aquí donde tiene lugar esta historia.

Como ya se dijo, el relato describe el trayecto de Quetzalcóatl y las vicisitudes por las que tuvo que pasar. El mito está compuesto por cuatro periodos, en cada uno Quetzalcóatl pasa por un lugar específico de la ciudad y es simbolizado por el movimiento de un astro. Aquí solo se trata lo que se denominó como segundo periodo o estrella vespertina. Este habla de cómo Tezcatlipoca se apareció frente a Quetzalcóatl y le mostró un espejo negro: cuando Quetzalcóatl se encontraba en un estado ascético, Tezcatlipoca se presentó ante él y lo emborracho con pulque, le mostró en el espejo negro su divinidad falsa o como otras interpretaciones refieren, lo sedujo con los placeres del mundo. Después de eso, Quetzalcóatl terminó fornicando con su propia

⁴² Este concepto se encuentra presente en el pensamiento griego. Ellos representaban el cuerpo en cualquier posición o movimiento para reflejar la vida interior. Sócrates recomendaba a los artistas que representaran los movimientos del alma mediante la observación exacta de cómo “los sentimientos afectan el cuerpo en acción”. Gombri, E. 2008. La historia del arte. Londres: Editorial PHAIDON. p. 77

⁴³ Documental Tula: el espejo del cielo. Director: Alberto Davidoff. Duración: 47 minutos

hermana y se exilió a sí mismo de la ciudad, para posteriormente regresar y recuperar nuevamente su travesía y llegar a ser deidad.

Cabe destacar que Tezcatlipoca significa el espejo que humea, y es representado por diferentes nombres, pues posee muchos atributos como *Tloque' Nahuaque'* -El que posee lo que nos rodea, *Titlacahuan* -Aquél de quien somos esclavos, *Moyocoani* -El que se crea a sí mismo⁴⁴; incluso se le relaciona como un brujo o un fantasma que crea ilusiones. Sahagún refería que era hijo de las dos deidades creadoras de la carne *Ometecuhtli* y *Omecíhuatl*, y podía identificársele con diferentes colores o aspectos; el primero era el negro, luego el rojo *Xipe Totec*, el azul o *Huitzilopochtli*, y finalmente, el blanco que era *Quetzalcóatl*⁴⁵.

Conociendo esto no hay duda de que los toltecas comprendían de una manera muy sofisticada a la percepción, y cómo esta podía adquirir diferentes colores e interpretaciones de fenómenos concretos de la realidad. En palabras de Schopenhauer, este milagro de la percepción es "...el mundo que me rodea no existe más que como representación, esto es, en relación con otro ser: aquel que le percibe...".⁴⁶

Hasta aquí se comprende que la alegoría referida, en cuanto al espejo, apunta al fantasma e ilusión que evoca una representación. Para Platón eran las sombras de la caverna y para Schopenhauer no era otra cosa que la percepción inherente a nuestra condición humana. Sin embargo, se debe apuntar que Quetzalcóatl fue embriagado. Cuando una sustancia estupefaciente entra al sistema nervioso, la información que se recibe del exterior es deformada y filtrada, así la realidad se vuelve otra, pero solo momentáneamente. En este caso, el alcohol quizás solo signifique un momento de ofuscación o vanidad que corrompió su juicio.

⁴⁴ DORIS HEYDEN, Tezcatlipoca en el mundo Náhuatl. p. 84.

<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn19/304.pdf>

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 87.

⁴⁶ Schopenhauer. *Op. cit.*, p. 21.

Por otro lado y siguiendo de forma análoga con la cualidad ilusoria y fantasmagórica de la representación o el espejo, un sistema operativo está hecho homólogo al pensamiento humano, a la estructura lineal; por ende, es un reflejo, uno emocional e intelectual pues las máquinas generalmente adquieren valores sentimentales que sus usuarios les confieren, ya sea por el valor monetario que tienen u otra cosa. Se podría considerar que la mayoría de los teléfonos son utilizados con fines de ociosidad; placer.

De esa manera, se está ante el espejo blanco, el que muestra los placeres del mundo, seduce y engaña. Es esta la relación que se plantea con el mito de Quetzalcóatl; el espejo de esta década es el iPhone, el cual se trata a continuación.

2.5. Revisión sobre tres condiciones representación propuestas como universales en la actualidad: el iPhone, la selfie y la red social Facebook

A continuación se exponen las condiciones que repercuten sobre la producción en la que está basada esta tesis, así como también en la obra de otros artistas. Tales condiciones son expuestas con el propósito de comprobar que han estado, siguen y seguirán latentes en el lenguaje visual. Las tres citadas en el título son las que se considera que han tenido más influencia y universalidad en el autorretrato. La trascendencia que radica en ellas es el uso globalizado que tienen y la rapidez con la que cambian; y más importante, la determinación y configuración que les ofrece la pantalla de un teléfono.

a) Sobre iPhone⁴⁷

Ninguna condición de representación sería posible sin un medio tangible para establecerla y difundirla, en este caso se hace referencia al teléfono móvil o inteligente, nombrado así porque al igual que una computadora funciona con un sistema operativo que trabaja de manera análoga al pensamiento humano.

Una vez en una platicaba con un compañero de trabajo sobre la creación del hombre. La charla surgió porque le pregunté cómo funcionaba una computadora (él es programador) y por qué cualquier ser humano era capaz de utilizarla; él respondió que se debía a que la máquina fue hecha semejante al pensamiento del hombre, por tanto se está frente al reflejo de la mente, podría decirse que incluso del alma.

Es de mencionar que el tamaño de un teléfono inteligente le brinda la capacidad de estar estrecha e íntimamente relacionado con su propietario, por ello su sistema operativo, su forma de “pensar” reverbera en la mente, una mente lineal que se descompone por la constante interacción con él; un medio popular moldea lo que se ve y cómo se ve⁴⁸. Esta disolución se puede entender, desde luego, como una condición de representación. El sistema operativo también aplica a internet y sus buscadores (Google, Yahoo, Ask), dado que su estructura de recopilar información moldea los pensamientos: textos, diseños, imágenes y contenido multimedia tienen una consecuencia en la interpretación de la realidad.

Así mismo, la pantalla bidimensional con formato rectangular que se observa todos los días, los modelos de color RGB, los íconos de cada programa o aplicación, su organización, el modo en que ejecutan una tarea específica y la manera en que se le ordena hacerlo, la forma de comunicarse con otras personas a través de mensajes de texto o notas de voz. Todas esas simples funciones que cumple cualquier móvil

⁴⁷ Se nombra a esta condición como iPhone, en primera instancia, porque es el teléfono que actualmente utiliza el autor; en segunda porque es el dispositivo celular que más se ha vendido en el mundo, convirtiéndose así en el mejor representante de las condiciones a las cuales se hace referencia.

⁴⁸ Carr, N. 2012. HAL y yo. *Superficiales ¿qué está haciendo internet en nuestras mentes?*, editado por Pedro Cifuentes, 15-38. Coloma: Editorial TAURUS PENSAMIENTO.

condicionan al cerebro, lo hacen funcionar como un teléfono, la rapidez⁴⁹ con la que un mensaje llega a alguien jamás había sido tan veloz; es decir que el tiempo está seccionado de manera milimétrica, la especialización de los teléfonos hace que sobrecarguen al cerebro de información y más aún, lo vuelven dependiente de dicho artefacto.

Este fenómeno acerca de cómo la tecnología condiciona la representación no es algo nuevo. Un caso muy particular y sobre el cual es preciso detenerse es el programa televisivo *The joy of painting* con Bob Ross. No se conoce ningún pintor que no haya visto su programa, a mí en lo personal me gustaba. Lo interesante de este programa es que fueron las primeras clases de pintura a distancia y que dejaron escuela en mucha gente que practicaba la pintura de forma aficionada, cuando se hace referencia a “escuela”, se habla de una forma de interpretar y representar la realidad. Como consecuencia, si un día se tiene la oportunidad de ir a un tianguis de antigüedades o rarezas, se encuentra con muchos paisajes con una montaña en el centro, árboles o cabañas, hechos *alla prima* y con empaste realizados con cuchillo. Todo esto fue posible gracias a una televisión y quizás una videocasetera. En conclusión, el iPhone o cualquier teléfono inteligente es la fuente substancial que hace posible que existan las condiciones de representación de la actualidad, y también desde luego que sean universales, pues hoy en día todo el mundo tiene un móvil.

b) Sobre la selfie

Narciso miró su reflejo sobre el agua y ello fue suficiente para quedar engullido por la belleza que de su imagen percibía, Fausto quedó abrumado cuando Mefistófeles le mostró la olvidada imagen de su juventud, y así terminó entregándole su alma. En una foto de perfil ocurre lo mismo; la realidad visual no parece suficiente para cubrir las

⁴⁹ Órdenes de Velocidad: Estos dañan y sustituyen las capacidades perceptivas humanas.

Tiempo, Cuerpo y percepción en la imagen técnica.

García, A. 2010. Tiempo, cuerpo y percepción en la imagen técnica. Paul Virilio y la «estética de la desaparición». *STVDIVM. Revista de Humanidades*, ISSN: 1137-8417, no 16.

expectativas de realización personal, y se recurre a un alterno, un mundo utópico (un reflejo), donde no hay cabida para la fealdad, los dogmas o la infelicidad, solo hay un espacio para los ideales de una perfección inexistente, espacio para el entretenimiento, el ocio, el narcisismo (Facebook). Es fácil imaginar que desde el auge de la personalización⁵⁰ en los años ochenta, con la invención del *walkman*, los celulares, la globalización de las marcas de todo tipo, etc., la forma más óptima y astuta de encadenar a un sujeto a un reflejo sería con la simple ilusión y representación de su *alter ego*.

Así pues, la *selfie* es una ilusión, es el retrato y el autorretrato contemporáneo. Su invención podría colocarse en el año 2000 con la aparición de *MySpace*, pero otras fuentes apuntan a que su origen se remonta a la aparición del iPhone o el teléfono inteligente, en el año 2007. Aquí solo se habla de la *selfie* que se tiene como foto de perfil en Facebook, red social que apareció en el año 2004.

Igualmente, la *selfie* es vista con la cámara digital que tienen la mayoría de los teléfonos. Se trata de una tendencia universal, de tan fácil e inmediato acceso, que hasta hay *selfies* de gatos, pingüinos, esculturas y cualquier cosas que posea brazos en los lugares menos imaginados. Su característica principal es que reside en una plataforma web (Facebook, Myspace, Twitter, Instagram, etc.), posee comentarios y reacciones como un *like* o un *tweet* y por tanto, en términos concretos, es **pública**, sobre un medio con el cual puede interactuar con un público que es “irreal”. Otro término empleado y que apunta correctamente a su función es *ego-Shot*: “La cercanía del rostro, la mirada en el lente, que la imagen aparezca en el espacio en que se encuentra enmarcada, y cuyo propósito inmediato es introducir a la persona en una

⁵⁰ Lipovetski, G. 1986. Narciso o la estrategia del vacío. La era del Vacío Ensayo sobre el individualismo contemporáneo, editado por Joan Vinyoli y Michele Pendax, 49-79. Barcelona, España: Editorial Anagrama

identidad específica, delatan que se trata de una *Selfie*⁵¹. Acorde con esta definición, se puede concluir que cualquier efigie posteada en una red social y hecha pública es una *selfie*.

De esta forma, pueden discernirse distintas configuraciones que la *selfie* puede adquirir y también el mensaje que desea transmitir, al respecto hay diferentes análisis psicológicos sobre lo que quieren decir. Entre las más practicadas están: la *belfie* donde se muestran partes del cuerpo, *jobfie* donde la gente aparece en sus trabajos, *petfie* donde aparecen las mascotas y las más habituales *cellphonfie*, donde el celular se encuentra en el primer plano.

Cada estructura de la *selfie* tiene una composición iconográfica muy específica, generalmente pone énfasis en el semblante; aunque no es una regla. Denota un estatus económico, un nivel cuantitativo de felicidad, un deseo de complacencia y atracción, un talento o habilidad. Es la imagen, que como hicieran las tarjetas de visita en los años 20s, quiere mostrarse a sí mismo y a los demás. Este código es una condición de representación, pues al recaer toda la importancia en el cuerpo, el ego se agranda más y más, y cada individuo establece su configuración de belleza.

Este fenómeno es muy difícil de analizar en solo un apartado, debido a que lo practican millones de personas, sin embargo para esta tesis es suficiente, pues lo que a este interés concierne, solo son los elementos visuales y su significado.

⁵¹Castillo Pérez, A. 2014. De Rembrandt a la Selfie *Transparent technology and tools incorporated as generators of the artist image in Self-Portrait with Two Circles by Rembrandt van Rijn and Ego-shot Petra Cortright-selfie*. *Revista Digital art nodes*. No 14 https://www.researchgate.net/publication/276905268_From_Rembrandt_to_selfie_Transparent_technology_and_tools_incorporated_as_generators_of_the_artist's_image_in_Self-Portrait_with_Two_Circles_by_Rembrandt_van_Rijn_and_Ego-shot_Petra_Cortright-selfie

(Consultado el 26 de mayo 2017)

c) Sobre Facebook

Facebook⁵² está perfilado como la más importante red social en este momento, al menos en México⁵³, 62.4 millones de personas tiene acceso a internet y de estas el 71.5 % lo utiliza para acceder a sus redes sociales, según un estudio que realizó el INEGI en el año 2015⁵⁴. Esto es importante dado que así se puede concluir que prácticamente todo el mundo (por lo menos en las ciudades) tiene una cuenta en Facebook y tiene noción de lo que es su imagen digital ante los demás, pues debe tener una foto de perfil.

De tal modo, al tratarse de un acontecimiento mundial y de ingente relevancia, Facebook (así como los dispositivos móviles) se vuelve una parte importante de la cotidianidad y por tanto, impregna todas las manifestaciones humanas del ser: artísticas, psicológicas, y de relaciones sociales; además de que la interacción constante con dicho fenómeno reconfigura el pensamiento y la visión.

Ahora bien, las redes sociales, como las palabras le definen, son las conexiones que se realizan entre individuos, formando una sociedad y por ende, un código, en la cual todos están de acuerdo. Además, complementan el comportamiento social de las relaciones públicas y sentimentales, con el uso de recursos digitales, para crear una representación ideal de la realidad. Un claro ejemplo de ello es la representación de emociones y sentimientos a través de pequeñas figuras caricaturizadas llamadas *emojis* o emoticones.

⁵² Facebook es un sitio web de redes sociales creado por Mark Zuckerberg fundado en febrero de 2004 en la Universidad de Cambridge, Massachusetts, EU. Wikipedia. s.f.

<https://es.wikipedia.org/wiki/Facebook>

⁵³ Merca 2.0. 2014. Las redes sociales más utilizadas en México. <https://www.merca20.com/las-redes-sociales-mas-utilizadas-en-mexico/>

⁵⁴ Estudio INEGI. Estadísticas a propósito del día mundial del internet (17 de mayo)”

datos nacionales.

http://www.beta.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/aproposito/2018/internet2018_Nal.pdf



Emoticones de WhatsApp

Figura 19

Estos aspectos sentimentales se representan a través de símbolos y denotan un estado de ánimo, haciendo de ese modo al individuo “humano”. Facebook no fue la primera invención con la implementación ficticia de un *yo*. Desde los albores del internet, el usuario debía crear o personalizar un perfil para poder utilizar una computadora, dotando de fondos de pantalla, contraseñas, etc.; de igual manera, los videojuegos creaban un *alter ego*, al asumir el papel del personaje dentro del mismo. Empero, Facebook se centra en la creación de una apariencia sobre la *network*, tomada de lo real digitalizado⁵⁵. Entonces, se puede decir que la mayoría de personas que se tienen como amigos en el perfil son relaciones inexistentes.

Posterior a la aparición de Facebook surgió Instagram, que se compone únicamente de imágenes de formato cuadrado, y solo funciona su aplicación con teléfonos móviles.

En un mundo invadido por imágenes televisivas y digitales transmitidas instantáneamente, el espacio se disuelve, los objetos solo se manifiestan en su desaparición, todo se hace demasiado rápido para la percepción humana.⁵⁶

Esta plataforma está repleta de artistas visuales, la gran mayoría sube su trabajo y obtiene *likes* y seguidores. Es un bombardeo increíble de imágenes e imágenes, hasta se podría catalogar la línea temática y estilística a la que pertenece cada pintor; con pequeñas diferencias apenas discernibles. Tal vez pueda sonar atrevido y exagerado, pero es posible encontrarse 10 perfiles donde pareciera que es el mismo artista. En la

⁵⁵ Slavoj Žižek, El ciberespacio o la intolerable cerrazón del ser. P 150

⁵⁶García Vargas. Op. Cit., p.253.

Figura 17 se hace hincapié en este fenómeno. En el ejemplo A se observa un mismo tema barroco influido por las mismas condiciones, pero con una separación temporal de entre 10 y 20 años. En el ejemplo B se evidencia el mismo fenómeno, pero en la actualidad, con una separación de 9 o 10 meses.



De izquierda a derecha: Michelle Galaviz, Tim Benson y Sara Ortega⁵⁷

Figura 20

Las redes sociales no son otra cosa que un mundo utópico donde todos son artistas, todo es bello, aceptable y todo tiene solución. La sensibilidad humana ante tanta belleza se torna insensible, insípida; no es que no existan cosas grotescas o feas, sino que ya no se puede distinguir; José Luis Brea lo definió como la tercera era de la imagen, la *e-image*⁵⁸. Se trata de la desaparición de la materialidad, como consecuencia de la inminente construcción de la realidad virtual; así como Jean Baudrillard escribió, se está ante la muerte misma de la realidad. Esa es la condición de un Facebook.

⁵⁷ Al final del capítulo el lector encontrará dos ejemplos más de este fenómeno.

⁵⁸ Las imágenes de ahora poseen una percepción distraída... estas imágenes no perseveran en su estar o singularidad, sino que son remplazadas constantemente por otras. Brea, J. L. 2010. Industrias de la consciencia, economías de distribución. *Las tres era de la imagen imagen-materia, film, e-image*, editado por José Luis Brea, 48-51. Móstoles Madrid: Akal/Estudios visuales.

A continuación se enumera una lista con las condiciones de representación que se abordaron, apuntando la diferencia en aquellas que son de naturaleza técnica y las que son de índole conceptual.

Condiciones subjetivas

- Creación e idealización de la apariencia de un alter ego sobre un soporte irreal (red social)
- Proyección de un estatus social, como lo hicieron los atavíos en los retratos de Rubens, esta vez lo hace un móvil.
- Indiferencia e insensibilidad ante la imagen, tanto artística como publicitaria.
- Recodificación de la mente; del proceso lineal al proceso disgregado

Condiciones objetivas

- Condición de formato y escala
 Canon de encuadre para fotos del perfil: para el semblante, ojos, el trasero y los senos. Visualización de imágenes en formato rectangular para iPhone.
- Dispositivo acompañado de cámara fotográfica y editor, con la capacidad de proyectar filtros estéticos que **distorsionen la realidad visual**.
- Interacción constante con cualquiera sistema operativo.
- Fama transitoria con los disparadores de dopamina: *like* y *tweet*, que obligan al sujeto a continuar con la explotación de su apariencia.
- Deseo de complacencia y aprobación (lo que sea por un *like*).

d) Otros ejemplos



Figura 21



Figura 22

A) De izquierda a derecha

Caravaggio (Michelangelo Merisi da Caravaggio)

Judith Beheading Holofernes

Óleo sobre tela

195 x 145 cm

1598–1599

Artemisia Gentileschi

Judith decapita a Holofernes

Óleo sobre tela

1.99 m x 1.62 m

1620

Stanzione Massimo

Judith with the Head of Holofernes

Óleo sobre tela

199.4 x 146.1 cm

1635

Johann Liss

Judith and Holofernes

Óleo sobre tela

126 x 102 cm

1628

B Primer fila

Erika Lee Sears @erikaleesears

<https://www.instagram.com/p/Bll4T5GhrJ0/>

25 de julio 2018

Angela Sung @angothemango

<https://www.instagram.com/p/BjIMsQnISl2/>

Gouache 23 de mayo 2018

Thomas Ruckstuhl @ruckstuhlart

The decision, oleo sobre madera <https://www.instagram.com/p/BZNt14SAZ22/>

24 x 30 cm 19 de septiembre 2017

Segunda fila

Lori Ann Levy-Holm @loriannlevyholm

<https://www.instagram.com/p/B11PRavgSPp/>

Óleo 29 de julio 2018

Brian E Miller @brianmillerart

<https://www.instagram.com/p/BU7yZPWFkdO/>

Oleo 4 de junio 2017

Kara Terry @karaterryart

Oleo sobre tela

<https://www.instagram.com/p/BUYEERdINjp/> 21 de mayo 2017

Para resumir lo expuesto en esta sección se hace una revista a los apartados abordados: la definición de condición de representación es, a grandes rasgos, un esquema aprobado de manera unánime que determina la forma en que se ve la realidad objetiva, orquestada por diferentes conceptos. Es así que la obra pictórica y casi todo aquello que esté relacionado con la visión posee una condición de representación, puesto que el cerebro, a través del ojo, constituye nuevas estructuras y configuraciones de todo aquello que ve. La luz amarilla de un sol dota de más calidez a una persona que la luz de un sol blanco y opaco, de modo que un ínfimo cambio de color puede influir radicalmente en el carácter.

Posterior a esta definición, se reflexiona en torno al estado de la realidad visual en este momento, y el yugo bajo el cual la mentira le somete, deformando e idealizando la verdad, sobre todo en cuestiones que se refieren al físico (rostro). No cabe duda de que con tal de ganar un *like* se es capaz de todo, además toda esta maquinaria de estereotipos e idealizaciones provienen de lapsos por los cuales la imagen atraviesa, sea con fines publicitario y comerciales, o como icono y símbolo sociales.

De igual forma, dentro de este capítulo se citaron dos conceptos que se ha considerado que definen perfectamente el contexto que rodea a la pintura del autorretrato en este momento: el primero es la postverdad y el segundo, la vanidad. Denotando la diferencia entre el acto artístico, reflexivo, personal e íntimo, con el acto tendencial y compulsivo que constituye mirarse a sí mismo por medio de un teléfono. Así, este análisis simbólico e iconográfico de la vanidad funge como un prelude para la producción personal que realicé y de la cual parte esta tesis.

Para cerrar este capítulo se puede decir que dentro de estos conceptos y las condiciones de representaciones enlistadas, la producción visual de muchos pintores se ajusta a cánones ya institucionalizados, contradiciendo la naturaleza del mismo arte, el cual se supone debe ser “libre”. De esta suerte se brinda un entendimiento más profundo al contexto que rodea.

Tercer Capítulo

3.1. Antecedente de la serie iPortrait



Figura 23

Yo practicaba el retrato desde que entré a la FAD en el año 2012, sin embargo no fue hasta que ingresé al Taller 125 que empecé a tomarlo con seriedad; con base en un ejercicio que nos dejaron, teníamos que hacer el acto de enfrentarnos a nosotros mismos. La principal influencia que tuve fue la pintura de Juan Carlos del Valle, quien realizó una serie de autorretratos llamada *Yo mero; el autorretrato pictórico en la era de la selfie*, en el año 2015. Esta serie parte de la idea de la inmediatez en el autorretrato denominado *selfie*, contraponiendo el proceso que conlleva el acto reflexivo de uno mismo, con la banalidad de una *selfie* telefónica.

De tal forma, la exploración comenzó con un celular LG, y nombre al proyecto **La mirada del cíclope**. En este proyecto se planteaba una relación de la cámara de los teléfonos con los cíclopes de la Odisea de Homero, y con el concepto de *big brother* de la obra 1984 de George Orwell. La cámara de un celular que observa todo el mundo a través de su único ojo. Como escribió el director de cine Serguei Eisenstein acerca de la cámara de video: yo miro mecánicamente la realidad sin las limitaciones humanas.

Así los cíclopes se plantean ante las personas, observando y deformando todo. Es así como comenzaron los primeros acercamientos al autorretrato.

3.2. iPortrait

La serie lleva por título iPortrait, y consiste esencialmente en autorretratos. El título toma el sonido de la *i* latina en inglés, sonido patentado por Apple para identificar sus productos y la palabra francesa (inglesa) *portrait* que significa retrato; su traducción quedaría como retrato “yo”. La *i* en este contexto marca un momento, la época del “yo”: En los años sesenta le correspondió al automóvil⁵⁹ ser el símbolo urbano que marcaba una época, en los noventa al internet; en esta segunda década del siglo XXI corresponde a Apple con su iPhone y su sistema operativo. De igual manera, las redes sociales y en particular Facebook son quienes imponen un sistema de representación para el género del autorretrato.

Cada autorretrato connota una condición de representación, las cuales se analizaron en el capítulo anterior. Así mismo, están publicados en la red social Facebook, de tal manera que el público o los usuarios pueden interactuar directamente con ellos dando un *like*, me enfada, compartiendo o dejando un comentario; criticando o aplaudiendo la obra. Para realizar las obras se tomaron fotografías propias y en sesiones en vivo con un espejo. Esta acción se llevó a cabo para estudiar el comportamiento del reflejo directo en movimiento (espejo) y la imagen estática (foto); es evidente que en la segunda la observación es más puntual y delicada; y la primera más torpe, más humana.

⁵⁹ Al respecto véase el capítulo *El retorno y la reafirmación de la pintura, Capítulo sexto El fotorrealismo* : obra del pintor estadounidense Robert Bechtle



Imagen extraída del Facebook del autor, donde se muestra uno de los comentarios.

Figura 24

Entre tanto, los autorretratos son la forma en la que se percibe el mundo, o como el mundo se refleja en sí mismo:

En las pinturas y los edificios brilla la inteligencia y la habilidad del escultor. Además podemos ver en ellos la actitud y la imagen, por así decirlo, de su mente; porque en estas obras la mente expresa y se refleja de la misma forma que un espejo refleja la cara de un hombre que se mira en él.⁶⁰

Las cicatrices del tiempo, las cuitas amorosas, las frustraciones y los enojos definen un carácter y desde luego pintan el semblante. Esta forma de pensar y de ver la condición propia que se posee como seres sensibles, con un alma y un corazón, refuta un innegable síntoma de la sociedad en estos momentos; una sociedad insensible. -En la imagen pictórica se presentan formas de relación con el mundo, surgidas de una percepción natural propia de las facultades humanas⁶¹-, la *selfie* entierra mucho de estas facultades, convierte a la persona en un ser sin identidad.

Por lo tanto, la intención de la serie iPortrait fue mostrar la sensibilidad que tienen los seres humanos y que desarrollan ante su propia imagen, ante su cascarón, y verlo

⁶⁰ Wittkower, R. Y M. 1995. *Nacidos bajo el signo de Saturno: genio y temperamento de los artistas desde la antigüedad hasta la revolución francesa*. Madrid, España: Editorial Cátedra.

⁶¹ Virillio, P. 2014. Tiempo, cuerpo y percepción en la imagen técnica y la estética de la desaparición. STVDIVM. Revista de Humanidades. Ensayo de Ana García Varas. Universidad de Zaragoza, España.

como algo real en constante cambio -como hiciera Rembrandt o Hermenegildo bustos-, que debe ser liberado de dogmas y estereotipos sociales, pues no hacen otra cosa que privar al individuo de libertad y paz. En consonancia con lo anterior, la razón por la cual se trata de retratos pictóricos y no fotográficos o escultóricos, es el simple hecho de que se es pintor y la pintura parece el medio más natural y cercano a la representación. No se está tratando bajo ninguna circunstancia de inscribir aspectos reales de la existencia empírica, sino que al igual que se hiciera antes se pretende compartir la percepción que se posee con los demás, y hacer de ello una actividad lúdica y artística.

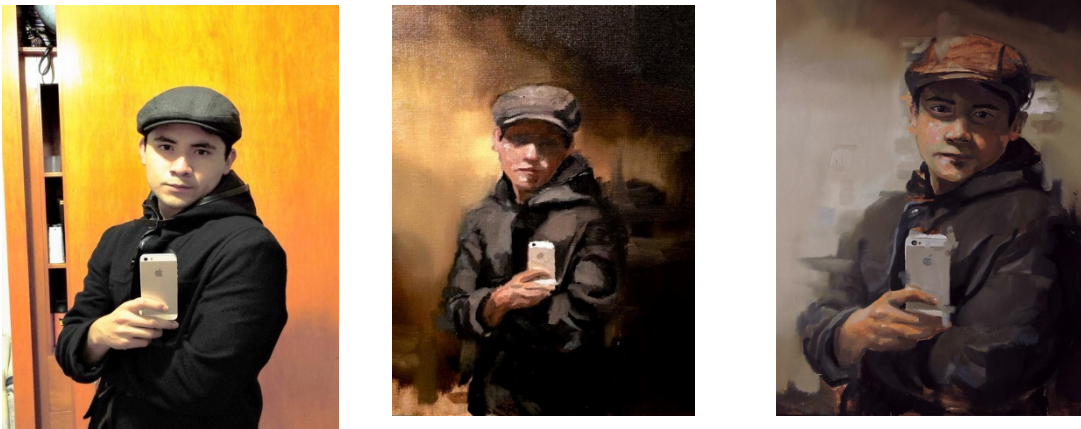


Serie iPortrait vista desde un iPhone

Figura 25

3.3. Análisis simbólico e iconográfico de la serie iPortrait

Autorretrato con un iPhone



De izquierda a derecha: referencia fotográfica, estudio y pintura

Figura 26

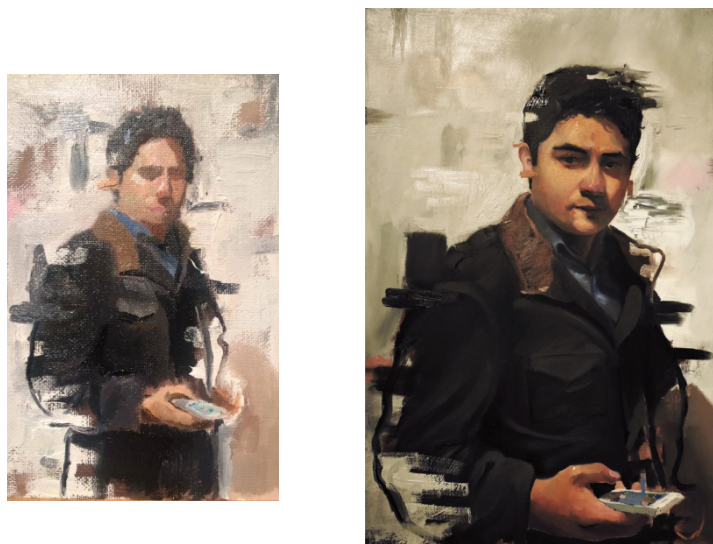
Esta fue la primera pintura que se realizó para la serie; se debe apuntar que no se trata de una *selfie*, en realidad se está posando con un iPhone como un utensilio estético que se inscribe en una tendencia de la propia *selfie*, donde el móvil tiene un valor simbólico, basado en la configuración de verse en el siglo XXI. El cuadro está hecho sobre un formato rectangular que remite a la pantalla de los dispositivos móviles, con la técnica de óleo sobre tela y mide 60 cm x 40 cm.

De igual modo, para realizar este retrato se tomó como referente aproximadamente 20 fotografías, las cuales se usaron para hacer una reproducción facsímil de mi semblante y proporción correcta de mano y cuerpo. Los elementos iconográficos y simbólicos que componen la obra son los siguientes: la boina, el gesto de la mano, el iPhone, la luz y el escenario neutro. Cada elemento representa un concepto particular: la boina simboliza universalmente el genio artístico, pasando a ser el uniforme institucional que el pintor y en general el artista utiliza; parecido a la bata de los doctores. Seguidamente está la mano, que tiene una posición exagerada o clásica, además se acompaña de la paleta de colores grises y atmósfera cerrada; estos elementos se emplearon para enfatizar el carácter barroco del cuadro y por supuesto, una profunda admiración hacia Rembrandt.

Posteriormente está el iPhone que se encuentra situado en el eje áurico, para así brindar equilibrio a la composición. El iPhone simboliza el icono universal de esta época y también el estatus social y económico⁶² que proveen las marcas comerciales, además es también el ojo que ve todo, pues los teléfonos inteligentes se caracterizan primordialmente por su conexión a la red.

⁶² Léase el Capítulo 2: sobre la *selfie*

Autorretrato como Anton Van Dyck



Estudio y pintura

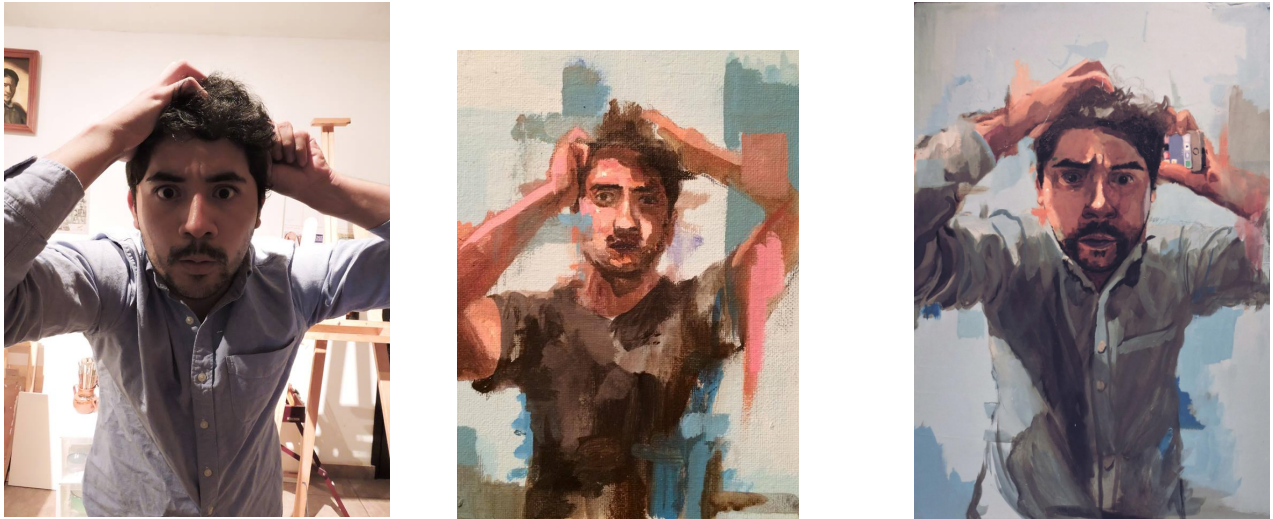
Figura 27

Esta es la segunda obra de la serie, hecha sobre lienzo con técnica al óleo; sus medidas son de 60 cm x 40 cm. Para realizar esta pintura se tomó como referencia 10 fotografías y dos estudios de color. Dicha obra es una reverberación de la primera, el atuendo y el celular en la mano tratan de simbolizar una “posición” social, así como el color negro de la vestimenta. Estos elementos se han colocado como reminiscencias del lenguaje iconográfico y pictórico de la pintura barroca; Rubens y su alumno Van Dyck. Estos dos pintores representaban al artista acomodado, erudito y de buen gusto (lo contrario a Rembrandt). Generalmente se pintaban a sí mismos con ostentosas vestimentas y objetos de valor para acentuar su estatus, y lo hacían como invectiva contra los juicios sociales que se tenían contra la pintura, considerada un arte manual e inferior.

En este autorretrato la intención fue más o menos la misma, solo que el objeto de valor es el iPhone, y es más o menos porque también podría interpretarse como un momento cotidiano y simple donde se revisaban las redes sociales. No obstante, la interpretación de esto último podría ser subjetiva. El cuadro posee una paleta de grises y blancos, recalca nuevamente la luz barroca que usualmente proviene del lado izquierdo; pero el fondo blanco es una contradicción al claroscuro. Vale aclarar que esta pintura fue la

única en la que los comentarios y demás interacciones fueron vedados para el público, pues se consideró que no era apropiado para la sensibilidad.

Autorretrato como Gustave Courbet



De izquierda a derecha: referencia fotográfica, estudio y pintura

Figura 28

Esta pintura se realizó hecha con acrílico, mide 60 cm x 40 cm, y al igual que la anterior se ajusta al formato rectangular de las pantallas de los celulares. Igualmente, está compuesta por una paleta de colores pasteles; características tendenciales de la pintura actual. Para hacerla se tomaron como base bocetos y fotografías.

Es de señalar que se trata de una apología al famoso pintor francés del siglo XIX Gustave Courbet. Este artista se encontraba inmerso dentro de su propio mito⁶³, había creado la idea del pintor bohemio y ebrio que se codeaba con los intelectuales y filósofos más destacados. Amante de la auténtica verdad, su pintura tenía un carácter realista. Este hombre es descrito como alguien hinchado por su propia personalidad, incapaz de aceptar cualquier crítica (síntomas de la soberbia). Por ello, se tomó este motivo por la expresión facial en el semblante.

Ahora bien, este autorretrato posee ciertas características que lo inscriben como una obra apropiacionista. Dentro del precepto de imagen apropiada en la cual uno de sus objetivos es tratar de reivindicar la pintura y situarla dentro de un contexto posmoderno,

⁶³ Clark, T.J. 1981. Gustave Courbet y la Revolución de 1848. *Imagen del pueblo*.27-40. Barcelona, España: Editorial GG Arte.

según Douglas Grimp⁶⁴, y el medio por el cual sería posible esto sería a través de los *mass media*, específicamente la fotografía, la cual por sus medios prácticos y de reproducibilidad reaccionaba contra el carácter individualista y conformista de la pintura que poseía un aura de objeto único e inmovible.

Bajo la definición de Craig Owens, quien consideraba que la imagen apropiada debía ser sometida a una serie de manipulaciones que la despojara de significación, para así adscribirla a un contexto contemporáneo, es que el **autorretrato como Gustave Courbet** adquiere su carácter millennial.

En la pintura apropiacionista se dio, pues, un proceso por el que imágenes muy familiares y emblemáticas, alegóricas, en definitiva, se hacían opacas y distantes respecto a sus orígenes, hasta el punto de que su significado pasaba a ser precisamente esta distancia.⁶⁵

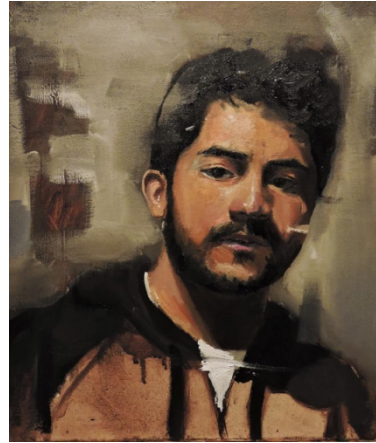
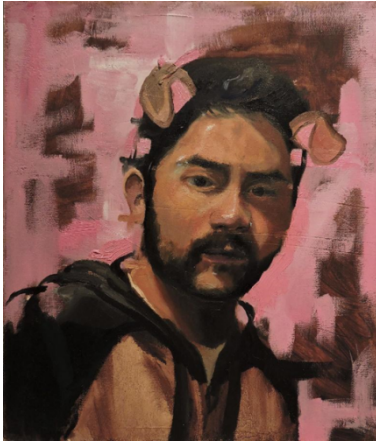
Se debe agregar que la obra original de Courbet funciona como referente icónico en su elemento simbólico más característico: la mueca de miedo o sorpresa, pero también a nivel práctico dado que el carácter que le da el óleo a un cuadro es muy distinto al del acrílico.

Así pues, se hizo este autorretrato como una reflexión en torno a sí mismo. Como se analizó en el capítulo referente a Rembrandt, el acto de personificación de distintos personajes célebres representa en la pintura un acto teatral, que va de la mano con un estado del alma y del tiempo. En este caso, no se puede evitar la soberbia, es casi como si fuera inherente al acto artístico, además ser honesto con uno mismo es muy difícil; es por ello que se tomó como motivo a Gustave Courbet.

⁶⁴ Guasch. Op. cit., p. 344

⁶⁵ Guasch. Op. cit., p. 347

Autorretrato con y sin Snap Chat



Este es el único díptico de la serie. Está hecho *alla prima* con la ayuda de un espejo, cada uno mide aproximadamente 30 cm x 25 cm y está pintado con óleo. Los dos son esencialmente ejercicios de observación, sin embargo están descontextualizados por las orejas de perro. Dichas orejas son uno de los tantos filtros que contiene una aplicación llamada *snapchat*; entre otras funciones suaviza la piel, la hace más blanca, e incluso crea la ilusión de delgadez.

Estos dos autorretratos son bastante lúdicos, es un filtro sobre otro filtro, sobre otro. Ya se había dicho que la visualidad o forma de ver en este momento era un desenfrenado atractivo por lo *cute*, personalmente se considera una idiotez, digna del humor gringo, pero la gran mayoría de contactos lo han utilizado y eso lo convirtió en un sinónimo del año 2017.

Entonces, al estar hechas con un espejo, estas pinturas muestran la torpeza con la que se observa todo, pero se ven más naturales, más reales, pues se ve como una cámara. Es por ello que el hiperrealismo (o más atinado fotorrealismo) no se acerca a la realidad objetiva que se percibe, sino a la de una máquina; es la interpretación de la interpretación, por eso se ve plano tanto en figuras como en color. Esta obra se ocupa de un sincretismo actual entre la máquina y el hombre.

Autorretrato como Finn el humano

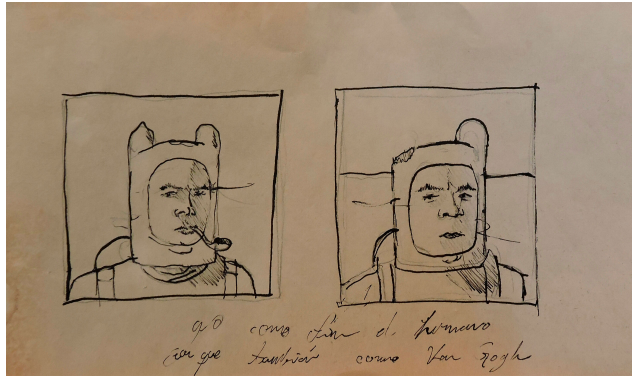


Figura 29

Esta es la segunda pintura hecha con acrílico sobre tela y como los dos anteriores, fue realizada *alla prima* con la ayuda de un espejo; mide 25 cm x 25 cm. La pieza es un mito contemporáneo, un simulacro de un posible futuro, representa una tragedia y una moraleja. Como ejemplos de mitos contemporáneos se puede encontrar el calentamiento global o el ímpetu con el que se defienden las invasiones alienígenas, que más allá de ser verdad o no, versan con un sentimiento general que quizás se ha experimentado; incertidumbre, miedo, emoción. Es necesario recordar que un mito, desde una acepción grecorromana, trata de dar una explicación no convencional a la realidad, usualmente con elementos fantásticos y metafóricos.

Vale resaltar que Finn el humano⁶⁶ es el personaje principal de la caricatura Hora de Aventura; es un héroe que salva princesas combatiendo monstruos y criaturas fantásticas. Lo interesante de esta serie es el mundo donde se desarrolla, es una era postapocalíptica, donde los seres humanos, animales y todo ser viviente fue aniquilado por la guerra de los hongos y los sobrevivientes mutaron en seres descabellados.

En este contexto, Finn representa el ideal de humanidad, busca de cierta manera salvar el mundo, pero está engullido por su adolescencia y pasión juvenil que le ciegan

⁶⁶ Finn el humano es el personaje principal de la serie animada *Adventure Time* de Cartoon Network.

y privan de juicio, ¡siempre se enamora de las princesas! Se hizo este retrato como Finn el humano porque es posible que se esté bajo condiciones similares, se encara un mundo superficial e ilusorio, pero al mismo tiempo no se puede evitar caer en los placeres mundanos, ¿a quién no le gusta recibir *likes*?

Así mismo, dentro de la pintura se introdujeron dos elementos icónicos de los autorretratos de Van Gogh: la oreja cortada y la pipa. Esto se hizo por la profunda admiración y respeto hacia este gran artista. La obra fue posteada como foto de perfil y considerada como bufa. Tal vez sí tenga un carácter cómico y chistoso, pero como en las demás, cada quien interpreta de distinta manera.

Conclusiones

Lo presentado en esta investigación permite exponer las siguientes conclusiones: se planteó esta tesis con el objetivo principal de identificar, inferir y analizar las diferentes condiciones de representación (prácticas y conceptuales) existentes en el discurso pictórico; referente a pintores de distintos periodos, como también en la producción de creadores contemporáneos, y por supuesto en la propuesta que se desarrolló para este trabajo; todo ello con la finalidad de adquirir un mayor entendimiento sobre el proceso creativo que el artista emplea en su tarea, entendiéndolo como una consecuencia inherente a un contexto específico de su tiempo, espacio, relaciones personales y experiencias de vida. De la misma forma, se llevó a cabo esta investigación para comprender la propia condición humana y el reflejo de esta; el arte.

De tal modo, la directriz de la cual surgieron las preguntas de esta investigación fueron sobre el género plástico denominado como **autorretrato**. En el breve recorrido y análisis que se hizo sobre este se respondió a cuestiones en torno a su función, origen e historia; y la diferencia en cuanto a otras ramas como lo son el fotográfico, el literario y el simbólico. Igualmente, se comprendió la definición de **condición de representación**, sin quedar duda alguna de su innegable repercusión sobre el lenguaje pictórico, el cual sufre distintas mutaciones, adiciones y sustracciones bajo distintos conceptos.

Posteriormente, en una secuencia de reflexiones se comprendió el contexto actual en el que la visualidad contemporánea se encuentra y con ello, dar cabida a una propuesta teórica que tratase de englobar y dar una respuesta a las tres condiciones de representación que propuse como universales y se expone dentro de una producción plástica propia: **iPhone, selfie y Facebook**.

Entonces, el análisis que se efectuó sobre los conceptos de **postverdad** y **vanidad** actuaron como un conector y sustento teórico, a lo que aquí resultan ser las condición universales que impone un sistema operativo. El primero como un concepto que define el estado en el cual el entendimiento de la verdad y lo real son deformados; y el segundo a la inquietud universal que el individuo sensible busca de sí mismo por medio del arte.

Eventualmente, al analizar las condiciones de representación contemporáneas, se presentaron distintos temas que exigían un análisis más profundo, cabe recalcar entonces la importancia sobre lo que la *selfie* significa en este momento: el autorretrato contemporáneo, y con base en ello expresar que es la manifestación artística por excelencia de todo el mundo. En la propuesta que se presentó y desarrolló se dio respuesta a estas inquietudes; la visión humana, íntima y espiritual contrapuesta a una tendencial. El estandarte de la fealdad, la torpeza, la verdad y la estupidez enarboladas por la pintura.

De otro lado, es indudable que las influencias visuales que repercuten en la producción del arte provienen de antecedentes específicos dentro de concretos momentos y espacios, estas son resultado de una búsqueda universal que es motivada bajo los mismos intereses. De acuerdo con esta tesis, se puede decir que hoy en día esto es, en gran medida, provocado por la interacción con una máquina (un iPhone) que se comporta como un reflejo de nuestras inquietudes como especie, englobando aspectos superficiales y formales: color, formas, hábitos, y a cuestiones que competen al espíritu; emociones y pasiones. Por ello, dentro de la serie **iPortrait** se quisieron mostrar las condiciones universales del contexto propio y develar la naturaleza humana; soberbia, vanidosa y egoísta.

No obstante, sería arriesgado concluir y cerrar esta investigación afirmando que las condiciones de representación son axiomas inviolables en la creación. Mucho de lo que se expuso puede llevar a la conclusión de que se está viviendo dentro de una singularidad visual, en la cual todo es arrastrado y absorbido por las mismas tendencias y esquemas de representación. ¿Cómo puede existir la originalidad y genialidad en un contexto donde todo es original y genial? ¿Cómo diferenciar la belleza si ya todo es bello? La condición del *like*, la fugacidad y consumo de imágenes suministra suficiente material para investigaciones más profundas en cuanto a las percepciones del ego, superficialidad, el mismo autorretrato, e incluso a los registros históricos de las sociedades, pues se halla ante un suceso de consecuencias globales.

En ese sentido, estas condiciones tienen resonancias en todas las manifestaciones humanas: escritas, musicales, financieras, etc.; pues como se dijo, todo está inmerso

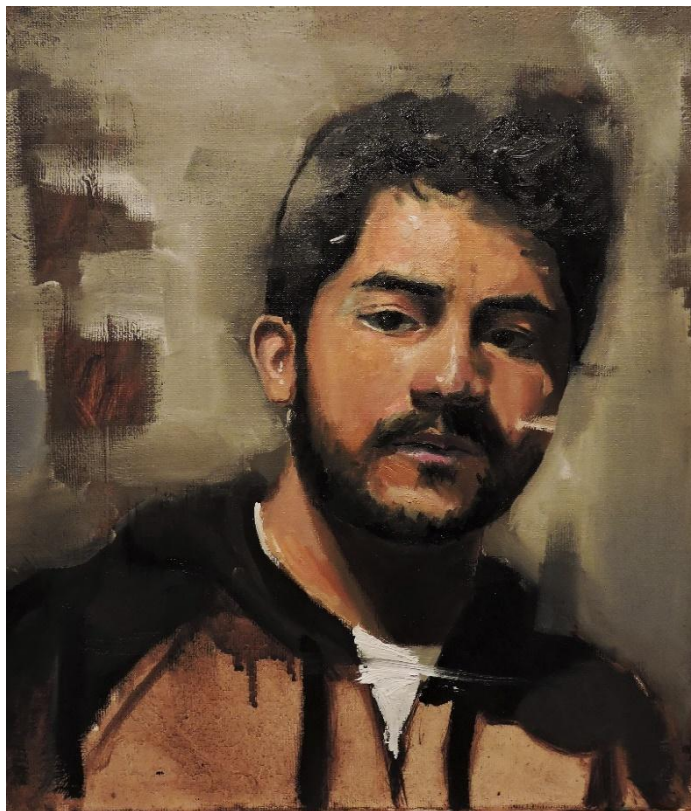
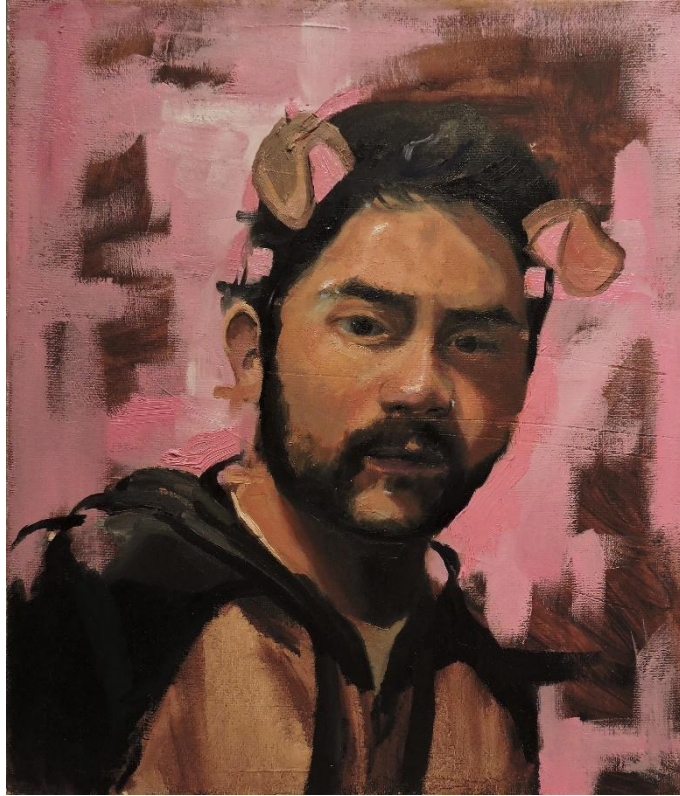
en un contexto particular del cual no se puede escapar, y casi la mayoría de inventos e ideas revolucionarias son consecuencia, y es posible decir que son exigencias del momento y el espacio presente.

Anexo Serie iPortrait











7. Fuentes de información

- Aceves, P. *Su aspecto humano. Hermenegildo Bustos. 25-36.* México. Guanajuato: Editorial Nuestra Cultura, Ediciones la rana, 2005.
- Barach, M. *La antigüedad. Teorías del arte de Platón a Winckelmann. Editado por Fabiola Salcedo Garcés.15-48.* . Madrid: Alianza editorial , 2001.
- Battistini, M, Impelluso, L, y S . Zuffi. *El retrato.* Madrid: Arte Carrogio S. A. Ediciones. 7-12, 2004.
- Berger, J. *El presente está solo. Modos de ver. Editado por Jonh Berger, Sven Blomberg, Chris Fox, Michael Dibb y Richard Hollis. 7-11.* . Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili, SL. p. 7, 2000.
- Beuchot, M. *Cultura y simulacro: Jean Baudrillard. Historia de la filosofía en la posmodernidad.* Editado por Editorial Torres y Asociados. 87-105. , 2009.
- Brea, J. L. *Industrias de la consciencia, economías de distribución. Las tres era de la imagen imagen-materia, film, e-image, editado por José Luis Brea, 48-51.* . Móstoles Madrid:: Akal/Estudios visuales, 2010.
- Carr, N. *HAL y yo. Superficiales ¿qué está haciendo internet en nuestras mentes?, editado por Pedro Cifuentes, 15-38.* Coloma: Editorial TAURUS PENSAMIENTO, 2012.
- Castillo, A. « De Rembrandt a la Selfie Transparent technology and tools incorporated as generators of the artist image in Self-Portrait with Two Circles by Rembrandt van Rijn and Ego-shot Petra Cortright-selfie. .» *Revista Digital art nodes. No 14,* 2014.
- Clark, T.J. *Gustave Courbet y la Revolución de 1848. Imagen del pueblo.27-40.* Barcelona, España: Editorial GG Arte., 1981.
- Estudio INEGI. « Estadísticas a propósito del día mundial del internet (17 de mayo).» 2018. http://www.beta.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/aproposito/2018/internet2018_Nal.pdf.

- Fontcuberta, J. *Elogio del Vampiro. El beso de Judas Fotografía y verdad*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Lili, SA, 2002.
- Francastel, G, y P. Francastel. *El retrato*. Madrid: CÁTEDRA cuadernos de arte. 9-10, 1998.
- García, A. «Tiempo, cuerpo y percepción en la imagen técnica. Paul Virilio y la «estética de la desaparición».» *STVDIVM. Revista de Humanidades*, ISSN: 1137-8417, no 16, 2010.
- Garmendia, M, E Moreno, F Pedroza, y N. Ugalde. *Cien Autorretratos Mexicanos*. . México: CONACULTA, INBA, CENIDIAP. 129-140, 2012.
- Gombri, E. *La historia del arte*. . Londres: PHAIDON, 2008.
- Gombrich., Ernst. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Gombrich, 2004.
- Hennessy, J. P. *El culto a la personalidad. El retrato en el renacimiento*. Madrid, España: Editado por Akal editorial. 9-78., 1985.
- Hockney, D. *Haciendo marcas. El conocimiento secreto: el redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*. Barcelona, España: Ediciones Destino. 34-56, 2002.
- Jaimovich, D. « Por qué la mentira es más atractiva que la verdad. .» *Infobae. TECNO*. 2016. <https://www.infobae.com/tecnologia/2016/12/21/por-que-la-mentira-es-mas-atractiva-que-la-verdad/>.
- Lara, L. *Pintor aficionado, su obra se acerca a la de los primitivos flamencos. Amadeo Modigliani, Hermenegildo Bustos*. México, D.F: QUALITAS compañía de seguros. PROMOCIÓN DE ARTE MEXICANO, 58-67 , 2010.
- Lipovetski, G. *Narciso o la estrategia del vacío. La era del Vacío Ensayo sobre el individualismo contemporáneo*, editado por Joan Vinyoli y Michele Pendants, 49-79. Barcelona, España: Editorial Anagrama, 1986.
- Merca 2.0. «Las redes sociales más utilizadas en México.» 2014. <https://www.merca20.com/las-redes-sociales-mas-utilizadas-en-mexico/> .

- Moles, A. *La imagen como teatro. Leer imágenes.* . México: Trillas, 1991.
- Murdoch, I. *El fuego y el sol: Por qué Platón desterró a los artistas.* . México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- OCLC. *Mexican Folkways, n. 5.* México, 1926.
- Pacheco, E. P. *El principio del Placer.* México: Editorial Era. P.45, 1997.
- Pacheco, F. *Libro I Qué cosa sea la pintura y su definición, explicación y antigüedad. Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas.* Madrid: Editado por Mariano de la Roca y Delgado, 1-9. Librería de D. León Pablo Villaverde, 1871.
- Papini, G. *Por qué Adán se dejó tentar. El diablo. 79-81.* México D.F: Editorial Porrúa, 2011.
- Perarnau, A. S. *Introducción. Durero Genios del Arte.* . Barcelona. España.: Editado por Susaeta Ediciones, S.A. 7-25. , 2010.
- Schneider, N. *Antecedente del retrato europeo. El arte del retrato.* Koln, Alemania: Editado por Taschen. 15-20, 2002.
- Schopenhauer, A. *El mundo como Voluntad y representación.* CDMX, México: . p. 21: Editorial Porrúa, 2017.
- Stoichita, V. I. *4 Espejos. La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea, editado por Anna María Coderch, 176-185.* Barcelona, España: Ediciones del Serbal, 2000.
- . *Capítulo X <Pintar el paso del tiempo> Autorretrato y autobiografía en la obra de Rembrandt. Cómo saborear un cuadro.* . Madrid, España: Editado por Ensayos Arte Catedra. 237-254. , 2009.
- Tatarkiewicz, W. *10 Belleza Clásica. Historia de seis ideas Arte, Belleza, Creatividad, Forma, Experiencia Estética. Editado por Francisco Rodríguez Martín, 219-227.* . España: Editorial TECNOS, 2015.
- Virillio, P. «Tiempo, cuerpo y percepción en la imagen técnica y la estética de la desaparición.» *STVDIVM. Revista de Humanidades. Ensayo de Ana García Varas. Universidad de Zaragoza, España.* , 2014.

Wikipedia. «Facebook.» s.f. <https://es.wikipedia.org/wiki/Facebook>.

Wittkower, R. Y M. *Nacidos bajo el signo de Saturno: genio y temperamento de los artistas desde la antigüedad hasta la revolución francesa*. Madrid, España: Editorial Cátedra, 1995.

Zarzalejos, J. A. « La era de la posverdad: realidad vs percepción. Comunicación, Periodismo y `fact-checking´.» *UNO. No 27.* . 2017. https://www.revista-uno.com/wp-content/uploads/2017/03/UNO_27.pdf .

Žižek, Slavoj. *El ciberespacio o la intolerable cerrazón del ser*. New York: s/e, 1999.