



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

LA SELFIE Y LA CONSTRUCCIÓN DEL SELF

TESIS
Que para obtener el título de:
LICENCIADA EN ARTES VISUALES

PRESENTA
MYRNA VALERIA SÁNCHEZ CRUZ

Directora de Tesis: Maestra Norma Angélica Barragán Gómez

CDMX 2018



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 madre que dijo no,
a mi padre que dijo sí,
a mi hermana que siempre ha estado ahí.

Índice

Introducción.....	4
1. Breve historia del autorretrato pictórico y fotográfico (<i>materialidad y formalidad del autorretrato</i>).....	8
1.1 De la pintura y de la fotografía.....	8
1.2 Entonces, ¿cómo surgió la selfie?.....	28
2. El <i>self</i> , la selfie y la construcción del <i>self</i>	32
2.1 Por fin, ¿qué es el <i>self</i> ?.....	32
2.2 La importancia de los antecedentes y las consecuencias de la Guerra Fría. <i>La institucionalización del individuo</i>	37
2.3 El <i>self</i> digital, el cuerpo-píxel y la experiencia como información <i>La ruina del cuerpo</i>	44
2.4 La selfie como dispositivo, sus características y la construcción del <i>self</i>	46
3. La selfie y el arte.....	53
3.1 ¿Qué sucede en el arte?.....	53
3.2 Mi obra como ejercicio crítico.....	57
Conclusiones.....	78
Bibliografía.....	82

Introducción

Dentro de los quehaceres artísticos más importantes está el reflexionar la *imagen* tanto en términos de iconicidad como de significación, además de entender la creación de cualquier tipo de imagen como una práctica siempre políticamente activa. A partir de estos dos entendidos, comencé a volverme más crítica en cuanto a mi accionar cotidiano, especialmente con lo relacionado a la creación de imágenes.

Las selfies llamaron mi atención, ya que, por cuestiones de convivencia, diversión, aceptación y autoreafirmación, se volvió la forma imaginaria más constante dentro de mis prácticas culturales, más allá de hecho, de mi propia producción artística.

Esta tesis presenta una investigación que construye un argumento sobre la autorepresentación y de cómo la selfie puede ser entendida como una imagen colectiva que refleja la digitalización del *self*, donde sus afectaciones y afecciones coinciden en la rectificación de una identidad atrofiada en términos de subjetividad, y a su vez un éxito para la individualización de una persona y su institucionalización -el eje central de la investigación es tanto la idea como la forma de autorepresentación visual. El resultado del *self*, después de la aparición de la selfie, es síntoma de nuestra realidad virtualizada (digitalizada) donde las experiencias y vivencias dejan de tener relevancia alguna, ya que el *self* es entendido como un juego de miradas (éste anteriormente aprendido y aprehendido),

aunado a la circulación de nuestra imagen (selfie). Lo visible y lo real se vuelven criterios base de nuestro tiempo.

De algún modo, para poder hablar de la selfie como fenómeno que construye identidad en términos de *self*, así como para hablar de autorretrato, hay que aclarar varios puntos, dentro de los más destacables está el concepto de autorretrato, entendido en esta investigación en su acepción tradicional, la cual dice “debe reflejar de manera fidedigna la interioridad y emotividad del sujeto y derivar en un supuesto testimonio biográfico del artista” (MUMA, 2018); otro de los puntos más importantes está el lingüístico, esta tesis no hubiese podido suceder sin una reflexión bilingüe entre el español y el inglés, es decir sin el entendimiento del vocablo anglosajón *self*, al que en el primer capítulo nombro *yo* (entiéndase *yo* cartesiano). Le doy este nombre porque su concepción como idea separada del cuerpo, o como aparece en las fuentes bibliográficas que revisé, apartada de un *shell* en sentido de caparazón, armadura o cobertura es demasiado tardía comparada con la generalización de *yo* –cuerpo y mente surgida como idea de máquina desde el Renacimiento.

En el segundo capítulo aclaro a qué me refiero con construcción de identidad en sentido del *self*, ampliando la explicación de los términos *shell* y *ghost* (alma, mente o imagen) dando también una breve explicación histórica del suceso que marcó socialmente a las sociedades globalizadas para que en ellas las selfies se incorporaran a su imaginario colectivo.

En el tercer capítulo hago un ejercicio crítico a través de mi obra artística, sobre el *self* y su construcción tanto en cuestiones socioculturales como en términos de imagen, temas abordados en el capítulo 1 y 2; tal ejercicio con el sentido de indicar porque la significación en el autorretrato podría ser retomada con más fuerza para una distinción en la construcción del *self*.

Además de la complicación del *self*, otros problemas lingüísticos me acompañan permanentemente a lo largo de la tesis, uno con el que he tenido que lidiar a regañadientes ha sido la noción anglosajona de ser y estar como una sola idea; sin embargo, este mismo problema da pauta a mi ejercicio crítico pensando el *self* desde el estar momentáneo. Para nosotros hispanohablantes cuando se habla de estar, se hace referencia a cuestiones de visibilidades, que en el primer capítulo llamo presencia, aunque debe ser entendido de igual manera como existencia, después sí hago una distinción más apropiada de dichos términos para poder diferenciar más puntualmente lo que logro percibir como el parteaguas generado después de la caída de las Torres Gemelas en la noción globalizada de existencia, en anglosajón ser.

Hasta aquí todo pudiera indicar que únicamente mis problemas son de lingüística, sin embargo, son sobre la interpretación y la construcción de imaginarios colectivos. Otro punto importante a considerar durante toda la tesis es que los autorretratos no cuentan historias, sino atrapan un momento del ser, o como decía Francis Bacon “*estados del ser*, son el momento cuando el pintor se mira cara a cara, ojo a ojo”¹, por lo tanto, todos los autorretratos que retomo deben comprenderse ampliamente, no solo como la representación de una cara. Para los fundamentos teóricos de la tesis selecciono solo algunos autorretratos, ya que veo en ellos las características necesarias para describir la selfie y narrar una noción de construcción del *self*.

Mi tesis es sobre Artes Visuales y es en el tercer capítulo donde hablo más propiamente sobre el arte y su relación directa con la

¹ Francis Bacon hace un juego de palabras que en su versión original dice así: “—or ‘states of beings’, as Bacon would say, a moment where the painter looks at himself face to face, eye to I” (Amselle, 2012). Traté de hacer la traducción lo mejor posible, para no que no se perdiera la esencia de la frase.

selfie tanto en cuestiones de obra en exposición como del mercado mismo del arte, debido a que tanto el contexto histórico y social y los precedentes artísticos que dieron su origen son elementos base para el pequeño ejercicio crítico que hago hacia la selfie a través de cinco cuadros que tienen mucha más intención de dibujo que de pintura.

Por otro lado, cabe mencionar que escojo hablar del autorretrato pictórico para explicar la selfie en primera instancia, solo por cuestiones de representación bidimensional y así no entrar en otro tipo de discusiones provenientes de lo escultórico, motivo por el cual, decidí hacer mi producción en formato bidimensional, aunque personalmente me pienso más como escultora.

En la conclusión, describo mis hallazgos conceptuales en torno a la selfie, pero más allá de éstos, explico las conexiones teóricas y prácticas producto de elaborar esta tesis, las cuales me están guiando firmemente en mi vida artística.

Por último, pido al lector una disculpa si la tesis pudiera parecer tediosa sobre todo en esos puntos ideológicos anglosajones difíciles de adaptar al español, desde mi entendimiento hay que considerar al inglés como una lengua no referente al cuerpo ni a la posición sino al concepto y éste último siempre “es” o “no es” alojándonos filosóficamente dentro del marco teórico “el ser”; mi investigación no pretende abordar este tema, sin embargo no hay que descartar del todo su relación directa con el *self*.

Capítulo 1

“The Evil Queen says to the mirror:
‘Mirror, mirror, on the Wall – who is the fairest of them all?’”
Snow White – Hermanos Grimm

Breve historia del autorretrato pictórico y fotográfico

1.1 De la pintura a la fotografía

De acuerdo con la Historia del Arte, el autorretrato formalmente comienza en el Renacimiento a mediados del siglo XV como consecuencia de la invención de la pintura al óleo por Jan van Eyck, el uso de la perspectiva por Filippo Brunelleschi y la invención de espejos convexos y cóncavos de cristal en Venecia.

Su surgimiento corresponde al cambio de pensamiento entre la Edad Media y el Renacimiento principalmente influenciado por el resurgimiento de la antigüedad, el descubrimiento del mundo y del hombre, el refinamiento exterior de la vida, el «cortesano» como el ideal del hombre, la crisis de fe, el desarrollo de la técnica (ingeniería, fundición, artillería, etc.) y la entrada en escena del «sujeto» de la de Modernidad. Jacob Buckhard en su libro *La cultura del Renacimiento en Italia* explica: «durante los tiempos

medievales, las dos caras de la conciencia –la que se enfrenta al mundo y la que se relaciona con el hombre mismo – permanecían, como cubiertas por un velo, soñando o en estado de duermevela. Este velo estaba tejido de fe, timidez infantil e ilusión; el mundo y la historia aparecían a través de él como maravillosamente coloreados y el hombre se reconocía a sí mismo sólo como raza, pueblo, partido, corporación, familia u otra forma cualquiera de lo colectivo. Es en Italia donde por primera vez el viento levanta ese velo. Se despierta, así, una consideración objetiva del Estado, y con ella un manejo objetivo de las cosas del Estado y de todas las cosas del mundo en general. Y al lado de esto, se yergue, con pleno vigor, lo subjetivo: el hombre se convierte en individuo espiritual y como tal se le reconoce [y se reconoce a sí mismo]».

En términos de representación dicho velo pudiera entenderse para Occidente como “El Sudario”, pedazo de tela en el que la cara ensangrentada de Cristo quedó registrada durante el *Viacrucis* (Figura 1 y 2). Existe otra tela con el mismo simbolismo del siglo VI proveniente del Imperio Bizantino del Este donde el rey Abgar de Edesa fue curado por un manto divino conocido como “Lienzo de Edesa”, el cual mostraba la cara de Cristo y su cabello, este manto se perdió en el siglo XIII siendo entonces reemplazado por “El Sudario” (Hall, 2014). Estos mantos representan la imagen de Cristo, pero al parecer implícitamente son la imagen del hombre, el hombre como raza, no presentan indicio alguno de particularidad, ni signo de individualidad, y mucho menos de subjetividad, debido muy probablemente a que el pensamiento religioso era el imperante en aquellos siglos y de acuerdo con ciertos pasajes bíblicos estamos los hombres hechos a imagen y semejanza de

Dios; en consecuencia no se reconoce una reflexión acerca del yo². menor aún era la importancia de cómo es el yo, por ende tampoco había imágenes de algún yo en particular.

Hasta antes de la Edad Media existen catalogados únicamente retratos hechos en bustos, exlibris, columnas y murales; sólo se tiene registro de un par de intrépidos monjes que en el decorado de las letras de los manuscritos que copiaban en sus abadías se retrataron, sin embargo, no encuentro registros que no muestren influencia alguna para el desarrollo del autorretrato.

John Berger en su libro *Modos de Ver*, explica más ampliamente en términos de visibilidad la aparición del sujeto en el Renacimiento, ya que la pintura adopta la visión en perspectiva o con punto(s) de fuga, provocando la conceptualización de la presencia de alguien en un punto específico del plano, siendo puntualmente espectador, por lo tanto, la pintura se deslinda de la



Figura 1. El Sudario, siglo XIV

² El simple hecho de ocupar yo dentro de un texto causaba revuelo en aquella época. Se tiene registro de que el primer libro en ocupar indiscriminadamente la palabra yo fue escrito por un artista italiano llamado Lorenzo Ghiberti, quien realizó su autorretrato en la decoración de las puertas del Bautisterio de Florencia, Italia (Hall, 2014).

visión binocular que obedece más a la visión de un dios, es decir de un todo visto por igual. Sin embargo, para hablar de un cuadro que reconozca a un alguien en un plano, me parece que debe estar acompañada del reconocimiento *a priori* de un yo³, viendo exactamente ese mismo plano. Este reconocimiento fue ocasionado muy probablemente por el uso del espejo, si los artículos científicos tienen un poco de verdad con respecto a la conciencia que se tiene de nuestra propia imagen y nuestro cuerpo que yergue delante de un espejo, entonces se puede entender éste último como herramienta para la elaboración de autorretratos tiene mucho más peso que la invención del óleo y por lo tanto la visión en perspectiva es producto del reconocimiento de uno mismo.



Figura 2. Santa Verónica con El Sudario, siglo XVII

El espejo desde del siglo XII forma parte de los símbolos clave para la pretensión de fama y estatus (Hall, 2014), elemento que es en algunos casos solo herramienta y en otros tantos es parte esencial compositiva de autorretratos tanto pictóricos como fotográficos, dicho objeto siglos más adelante será considerado metáfora en la construcción de significación de éstos y a su vez de significado en las selfies. El significado en las selfies existe por medio de los hashtags (los cuales explicaré en el tercer capítulo).

La pintura en perspectiva hasta cierto punto evidencia la conciencia del juego de miradas: si puedo ver, me pueden ver; ya que “la mirada

³ En mi experiencia artística, la producción de un cuadro donde se encuentre involucrado cualquier otro debe haber sucedido por el reconocimiento de un yo hacedor capaz de jugar con las visibilidades en un cuadro.

de alguien cualquiera combinada con la nuestra vuelve completamente creíble que nosotros somos parte *visible* del mundo [y viceversa]” (Berger, 2000). En el autorretrato no se necesita la mirada de alguien más, porque se está siendo sujeto y objeto al mismo tiempo, o mejor dicho en palabras de John Berger *viewer* y *viewed* (Berger, 2000), las cuales podrían entenderse como el observante y el observador lo que implica a alguien como “quien mira”, y el objeto donde se puntualiza la mirada.

En el autorretrato es la subjetividad la que está objetivando el contexto personal; desde mi producción artística puedo decir que la experiencia da forma a la metáfora de los ojos como sumadores de todo el contexto político, sociológico y económico del artista, a través de los trazos fuertemente influenciados por el espíritu de la época⁴. La conciencia de la reciprocidad natural de la visión, a mi parecer proporcionará en parte el contexto necesario para el desarrollo de la fotografía ya que las fotografías siempre toman en cuenta al observante y éste jugará un rol esencial en las selfies.

Durante este periodo la cultura visual se asentó como fenómeno, por ende, en el autorretrato existe el reconocimiento de un yo capaz, yo hago, yo creo, y que además está ubicado temporalmente (Vasari, 1996). Tal como se dio cuenta Giorgio Vasari cuando hacia la compilación de testimonios para su libro *La vida de los artistas*.

De acuerdo con mi experiencia artística, dentro de la elaboración de un autorretrato ese yo *hago* existente, recae en una serie de

⁴De acuerdo con las interpretaciones de José Ferrater Mora sobre Hegel, el espíritu de la época es el modo de ser o de actuar (o conjunto de modos de ser o de actuar) que expresa lo más esencial de un período histórico, dentro de este ser o actuar están todas las manifestaciones culturales, políticas, artísticas, religiosas, y hasta determinadas estructuras sociales y económicas. (Mora, 1979)

decisiones que por lo menos tienen cierto grado de conciencia del mundo y de uno mismo, no es nada sencillo confrontarse en el espejo, sabiendo que te juzgas mientras tus manos dan forma, colocan color y materialidad a todas esas cosas que están siendo juzgadas.

A mi parecer este género pictórico entre otros, resulta técnicamente un procedimiento largo y hasta cierto punto ritualista como algunos otros, en el cual aquellas muchas decisiones tomadas son a la misma velocidad en la que se trabaja con el pincel sobre el lienzo; ninguna es fortuita, ya que es increíblemente difícil borrar los errores, cubrirlos o solucionarlos formalmente. Además, cuando se juzga hay poca existencia de margen de error o bien de engaño. No tiendes a equivocarte al decirte quién eres delante de tu propio reflejo.

El autorretrato entendido desde la pintura se puede describir brevemente como “[...] un modo de experimentar la pintura del rostro humano sin que haya un modelo exterior, sin que nadie mande nada. Fusiona las dos instancias del pintor y su modelo ante el espejo que fusiona asimismo con el cuadro.” (Bernadet, 2017)

Dentro de los primeros autorretratos más destacados de la Historia del Arte son los de Alberto Durero nacido en Núremberg, pintor más famoso del Renacimiento Alemán, quién realizó alrededor de 16 autorretratos -incluyendo dibujos, pinturas e imágenes *by-stander* en tres altares. Uno de los autorretratos más importantes es aquel realizado en 1500 (Figura 3), donde se sitúa completamente de frente con un fondo negro, su pelo es café oscuro y el color de su piel juegan con el café intenso de su abrigo; esta pintura rompe con la simetría ya que está levantando ligeramente la mano derecha, sus dedos tocan ligeramente la zona del esternón. Este formato

anteriormente había sido frecuentemente utilizado para la elaboración de las representaciones de Cristo, el más destacado es el Lienzo de Edesa. Haciendo una analogía visual (la oscuridad del cuadro alude a ella también), pudiera decirse que Durero se autorreferenció como figura de Cristo (Hall, 2014). Desde mi muy particular punto de vista este autorretrato implica hasta cierto punto que para 1500 ya no hay ningún tipo de representación estrictamente exclusiva para lo divino, provocando una especie de empoderamiento en los artistas (se saben capaces de crear



Figura 3. Alberto Durero, Autorretrato. Hecho en el 1500

ligeramente más allá de copiar miméticamente⁵). También entiendo que la ruptura que este cuadro genera (si es que efectivamente genera alguna) es debido a la particularidad asignada al rostro en una pose propiamente destinada a Cristo, es una particularidad identificable con un yo más particular a un yo-Durero, en consecuencia, el artista se hizo visible.

Otro gran autorretrato del Arte es Las Meninas elaborado por Diego Velázquez en 1656. De acuerdo con Michael Foucault es una pintura que

⁵ La mimesis de acuerdo con Platón es la imitación de la naturaleza y el arte tiene por principal tarea la mimesis. Éste filósofo griego pensaba que el mundo de las ideas es el mundo de lo en sí, el mundo de la naturaleza es el mundo de las sombras y el arte como imitación de la naturaleza es el mundo de las sombras de las sombras, por lo que toda representación jamás es verdadera. La tradición visual de Occidente ha tenido desde siempre un mito fundador: la mimesis o la búsqueda de la representación real del mundo exterior. (Argudín, 2013)

pone en juego dos visibilidades incompatibles dentro de la formalidad de un autorretrato. En la primera visibilidad, el pintor es perfectamente identificable y la segunda es posible observar que se encuentra elaborando el cuadro porque está de pie, a un lado del bastidor con pincel y godete en mano, como haciendo una pausa para observar a cualquiera que esté en frente de él. En este punto, se presenta el umbral de observador y observado, ninguna mirada es estable, “los ojos del pintor lo apresan [al observador], lo obligan a entrar en el cuadro, le asignan un lugar a la vez privilegiado y obligatorio [...]. Ve que su invisibilidad se vuelve visible para el pintor y es traspone a una imagen definitivamente invisible para él mismo” (Focault, 1968). *Las Meninas* al hacer partícipe al espectador en el juego de miradas, le otorgan presencia, de igual manera le otorgan al pintor la capacidad de ser identificable; la identificación ya no solo sucede para con el pintor mismo, sino se vuelve un acto de reciprocidad visible (características que más adelante distinguirán a la selfie). Una tercera visibilidad incompatible es la provocada por el espejo ubicado en la parte trasera, a un lado de la puerta, ya que la invisibilidad que muestra “[...] no es la de lo oculto: no muestra el contorno de un obstáculo, no se desvía de la perspectiva, se dirige a lo que es invisible por la estructura del cuadro como por su existencia como pintura” (Focault, 1968). Este espejo permite ver al rey Felipe IV y a su esposa Mariana que no están presentes en el estudio de Velázquez, lo que conlleva a cuestionar sobre su presencia (la presencia y la existencia serán temas que la selfie retomará para su configuración). En esencia este cuadro no solo evidencia puntos ciegos, sino abre la puerta a una pregunta más interesante de autorreflexión dirigida a la presencia, la ausencia y

la existencia de alguien enmarcada en una representación, hecho que retomaré en el segundo capítulo.



Figura 4. Diego de Velázquez, Las Meninas. Hecho en 1656

Después de describir estas pinturas, daré un salto de más o menos 250 años en la Historia del Arte; no porque no haya aspectos interesantes y remarcables por investigar o reflexionar, sin embargo, para el enfoque de esta revisión sobre las autorepresentaciones, no son de gran aporte.

En la segunda mitad del siglo XIX Paul Cézanne se volvió un parteaguas para la pintura académica predominante desde el siglo XV. Introdujo una nueva concepción de la forma, el color y la disolución de contornos precisos en fluctuaciones de luz, así como el descubrimiento de las sombras coloreadas (Gombrich, 1950). Dichas concepciones lo llevaron a que su pintura se deslindara de la constante búsqueda de la mimesis, en sus autorretratos el rostro comienza a desdibujarse como si la pintura (en cuanto a material) fuese una especie de liquidez corriente. La mimesis desaparece



como exigencia técnica debido a la aparición de la fotografía. En efecto, Cézanne deja de verse como Cézanne, no hay más contornos delimitándolo, pudiera decirse que es un primer indicio de perderse en términos de existencia reflejado en la forma de pintar, sin embargo, sigue habiendo un yo-Cézanne (Figura 5) al igual que hubo un yo-Durero. En el libro *Lógica de la sensación* escrito por Gilles Deleuze comenta que Cézanne es quizá el primero en haber hecho deformaciones sin transformación, a fuerza de doblar la verdad sobre el

Figura 5. Paul Cezanné, Autorretrato con sombre. Hecho en 1872

cuerpo, aunque personalmente no lo llamaría verdad sino suceder.

El cambio drástico sucedido en la pintura con respecto a la deformación del cuerpo probablemente tiene mucho que ver con el comienzo de la masificación de la imagen fotográfica, la cual llegó a su auge en 1901 con la aparición en el mercado de la empresa Kodak cuya gran invención fue la cámara portátil Brownie (Neate, 2012), fenómeno que de algún modo contribuyó a ir poco a poco normalizando la toma de fotografías en el siglo XX e incluyéndolas en el imaginario colectivo, así como en su momento la práctica del autorretrato se normalizó en el Renacimiento.

La fotografía comenzó con el daguerrotipo (Calbet, 1997), pero si hablamos de la instauración social del daguerrotipo, considero que comenzó en Francia “el 15 de julio de 1839, un grupo de diputados propuso a la Cámara que el Estado adquiriera el invento de la fotografía y lo hiciese público; de este modo la fotografía ingresaba en la vida pública [es decir en lo social]” (Freund, 1983). La circulación de la imagen fotográfica en lo social juega otro gran papel en las características constitutivas de la *selfie*.

Desde mi particular punto de vista, la aparición del daguerrotipo eliminó metafóricamente las brechas entre la burguesía y la monarquía, “el 28 de julio de 1831, un parisino expuso su retrato al mismo tiempo que el de Luis Felipe, acompañándolos de la siguiente inscripción: «Ya no existe distancia alguna entre Felipe y yo; él es rey-ciudadano, yo soy ciudadano rey»” (Freund, 1983), ya que la forma de representación entre las clases sociales era la misma así como el autorretrato de Durero posiblemente rompió con la representación entre el hombre y lo divino, el daguerrotipo colocó a las clases sociales en el mismo nivel en cuanto a construcción de autorepresentación, además hace mucho sentido sabiendo que

después de la revolución francesa y la oleada de huelgas obreras en 1789 y 1820 – 1840 lo que más se clamaba era igualdad, este sentido de igualdad llegará al extremo entendiéndose como masa y dando cabida a la identidad colectivizada producto de la Guerra Fría⁶ y así tal vez abriéndose paso la selfie.

De acuerdo con Ernest Gombrich en su libro *La historia del arte* menciona que el arte moderno no habría llegado a ser lo que es sin el choque de la pintura con la cámara fotográfica; los artistas se vieron obligados a explorar caminos donde la fotografía no podía seguirles el paso. John Berger respecto a eso dice que cada fotografía es una manera de confirmar la realidad y al mismo tiempo de construirla por completo; las fotografías son testigos fieles de la presencia y la ausencia, porque en ellas se observa lo que ha sido registrado e inherentemente muestra todo lo que no está ahí. “[...]En medio de estos dos polos es exactamente donde la fotografía obtiene su significancia [...]” (Berger, 2008). En contraste con la pintura cuya significancia se funda en la relación entre los elementos presentes y sus significados simbólicos.

Pocos años después de Cézanne, apareció Vincent van Gogh nacido en Europa a finales del siglo XIX, sus autorretratos reflejan su caótico yo (Figura 6), [pero además el caos de una sociedad la cual estaba cambiando a pasos agigantados]; donde no había

6 “La llamada Guerra Fría fue una carrera armamentística y una guerra estratégica, un enfrentamiento político, económico, energético e ideológico donde participaron todos los países a nivel mundial divididos en dos grandes bloques: el occidental y capitalista, que contaba con Estados Unidos como líder; y el oriental y comunista, liderado por la Unión Soviética” (Guía de Materia, 2018). Este suceso histórico lo entiendo como el más importante próximo a mi realidad; es la prueba fallida de la última forma de oposición de “gran impacto” al sistema económico y cultural actual de las sociedades globalizadas, a lo que respecta a la argumentación teórica de la tesis, su importancia radica en su conclusión, ya que la disolución de la URSS como superestructura social terminó por modelar lo que actualmente se entiende como individuo.

manera de escapar de la aplastante nueva tecnología, de las primeras construcciones formales de ciudad, donde la sumisión de la gente al trabajo duro en fábricas, largas jornadas laborales y bajos salarios eran parte inherente del tan bien aclamado orden y progreso (Walther, 2011), reflejando así su contexto socioeconómico también dentro de un cuadro.

Van Gogh al respecto de la fotografía una vez le escribió a su hermano Theo diciendo:

“Me he dado cuenta de que hay muchos fotógrafos aquí, que son muy parecidos a los de todos lados y aparentemente tienen mucho que hacer. Pero siempre los mismos ojos convencionales, narices, bocas, cerosas y lisas y frías. Aun así, todavía siguen muertos. Los retratos pintados tienen una vida propia que proviene de lo más profundo del alma del pintor y donde la máquina no puede ir. Cuantas más fotografías uno mira, me parece, más se siente esto.”

Vincent van Gogh a Theo van Gogh, 14 de diciembre de 1885

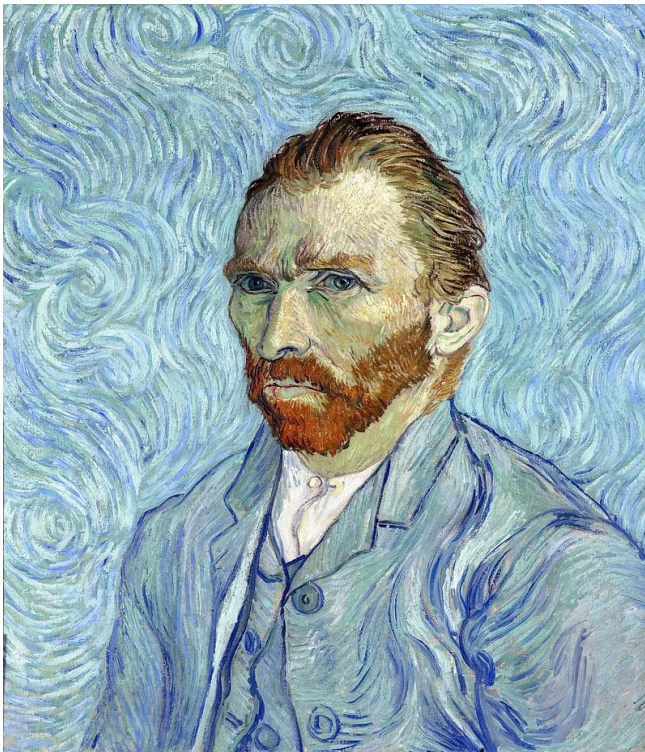


Figura 6. Vincent Van Gogh, Autorretrato. Hecho en 1889

Las características de la fotografía como su “[...] naturaleza mecánica, instantánea y tecnológica, su impersonalidad, capacidad de reproducción, inexistencia de un original y más recientemente de su naturaleza digital que la transporta al centro de la carretera informacional [...] (Argudín, 2013); han provocado un entendimiento diferente de la producción de la imagen y del cuerpo.

La importancia de Van Gogh para esta tesis radica en dos puntos estrechamente ligados; el primero y de mayor relevancia es que fue el primer pintor en notar una pérdida del yo que asemeja a la muerte, proveniente del uso de la cámara fotográfica y el segundo está relacionado con la presencia de “el alma del pintor” representada en los retratos pictóricos.

Vuelvo a dar otro gran salto en la Historia del Arte hasta llegar a la época de la post-vanguardia, contextualmente al periodo de la Guerra Fría.

Pablo Picasso en 1972 pintó Autorretrato (Figura 7), último cuadro de sí mismo tiempo antes de fallecer (estilísticamente aun corresponde al cubismo), éste a mi consideración también representa dos cosas: a) el autorretrato como género pictórico donde la capacidad de identificar al pintor se pierde, pero además



Figura 7. Pablo Picasso, Autorretrato. Hecho en 1972

donde la forma del rostro contiene toda posibilidad de distorsión y la imagen del que hace la pintura se vuelve un registro de presencia ante el peligro latente de desaparecer (morir o no existir), b) la afirmación paradójica que, mirándose con los ojos de la muerte, él ya se encontraba alejado del mundo de la realidad, “Picasso logra aquí ser modelo, pintor y espectador, es a la vez prisionero de la representación de su cuerpo así reflejado y espectador exterior

del espectáculo de la muerte. Se mira con narcisismo desde el exterior de su creación y a la vez sufre, encerrado dentro del cuadro, los cambios físicos” (Bernardet, 2017).

El espejo que ocupa Picasso no es el objeto que comúnmente conocemos para reflejarnos, en este caso reemplaza a la muerte; la muerte como espejo donde el sentido de vida se refleja, muy a diferencia de Velázquez quién ocupó el espejo para poner en juego invisibilidades incompatibles físicas (en sentido de presencia) en la autorrepresentación. Picasso en algún punto se supo mortal, eso lo aterró (de ahí también la gestualidad del cuadro), y la metáfora que nos proporciona con relación al espejo estará presente en los autorretratos de Francis Bacon y hasta en las selfies.

Después de ver como Picasso confrontó su propia muerte mediante el ejercicio del autorretrato, Francis Bacon el mismo año, evidenció la constante decadencia del yo y su desaparición (Figura 8).

El ensayo de Frédérique Amselle sobre los autorretratos de Francis Bacon y Lucian Freud explica que el autorretrato es un estado del ser, donde la pintura sobre el lienzo muestra los efectos del tiempo y el deterioro de lo que queda de uno mismo una vez que todas las capas de ropa y piel han sido arrancadas, como si el cuerpo pudiera terminar de desdibujarse o mejor dicho deformarse completamente.

A partir de mi experiencia práctica en pintura, Picasso en su último autorretrato probablemente se supo frágil y mortal, a diferencia Bacon, se sabe mortal desde que tiene pocos años de edad (Amselle, 2012), debido a que desde su nacimiento estuvo rodeado de conflictos bélicos entre los más estremecedores la Primera y Segunda Guerra Mundial, él mismo expresó en una entrevista con

Michel Archimbaud “siempre tengo un sentimiento de mortalidad”⁷, lo que según varios autores lo hacía consciente de la decadencia de la piel y la ruina del caparazón que protege el yo, para él hasta las ruinas también perecen (Amselle, 2012). El percer de las ruinas será visto por Occidente en la Zona Cero cuando no quedo nada más que polvo después de la caída de las Torres Gemelas.

En pocas palabras, para Bacon la elaboración de autorretratos es un diálogo con el tiempo y la muerte, a su vez las ruinas son ese punto intermedio entre ser y no ser como cuando la oruga dentro de su capullo está por volverse mariposa, sin embargo, la ruina no representa una metáfora tan bella; las ruinas juegan con lo visible y lo invisible, así como el espejo en Las Meninas. Dentro de éstas ruinas el cuerpo es obsolescencia, el caparazón que nos protege no funciona más.

Cabe recalcar que la ruina del cuerpo y su decadencia las entiendo un poco en el sentido de Bacon, pero un tanto más como Judith Butler, ella dice que hemos hecho al cuerpo menos, éste ahora es accesoriedad e incorporeidad⁸ (la accesoriedad material e ideológica), lo entiendo de esta manera porque para nuestros tiempo –el de Butler y el mío- la ruina desapareció, lo que se entendía como ruina durante la Modernidad, dejó de ser.

Deleuze en Lógica de la sensación describe al espejo en el autorretrato de Bacon como una pantalla (Frédérique Amselle la

⁷ El sentimiento de mortalidad del que habla Bacon, será para después de las Guerras Mundiales, un sentimiento fuertemente enraizado en las sociedades globalizadas, el cual décadas después se enfatizará con la caída del World Trade Center en Nueva York y el terrorismo.

Dentro de este sentimiento de mortalidad, se sabe que el cuerpo desaparece y se desvanece más allá de cualquier resistencia que la idea de ruina pueda ejercer.

⁸ Judith Butler en su ensayo titulado *How Can I Deny That These Hands And This Body Are Mine?*, ocupa la palabra *disembodiment*, traducida de alguna manera como des-cuerpamiento, a lo que yo asimilé a una accesoriedad e incorporeidad. (Butler, 2015)

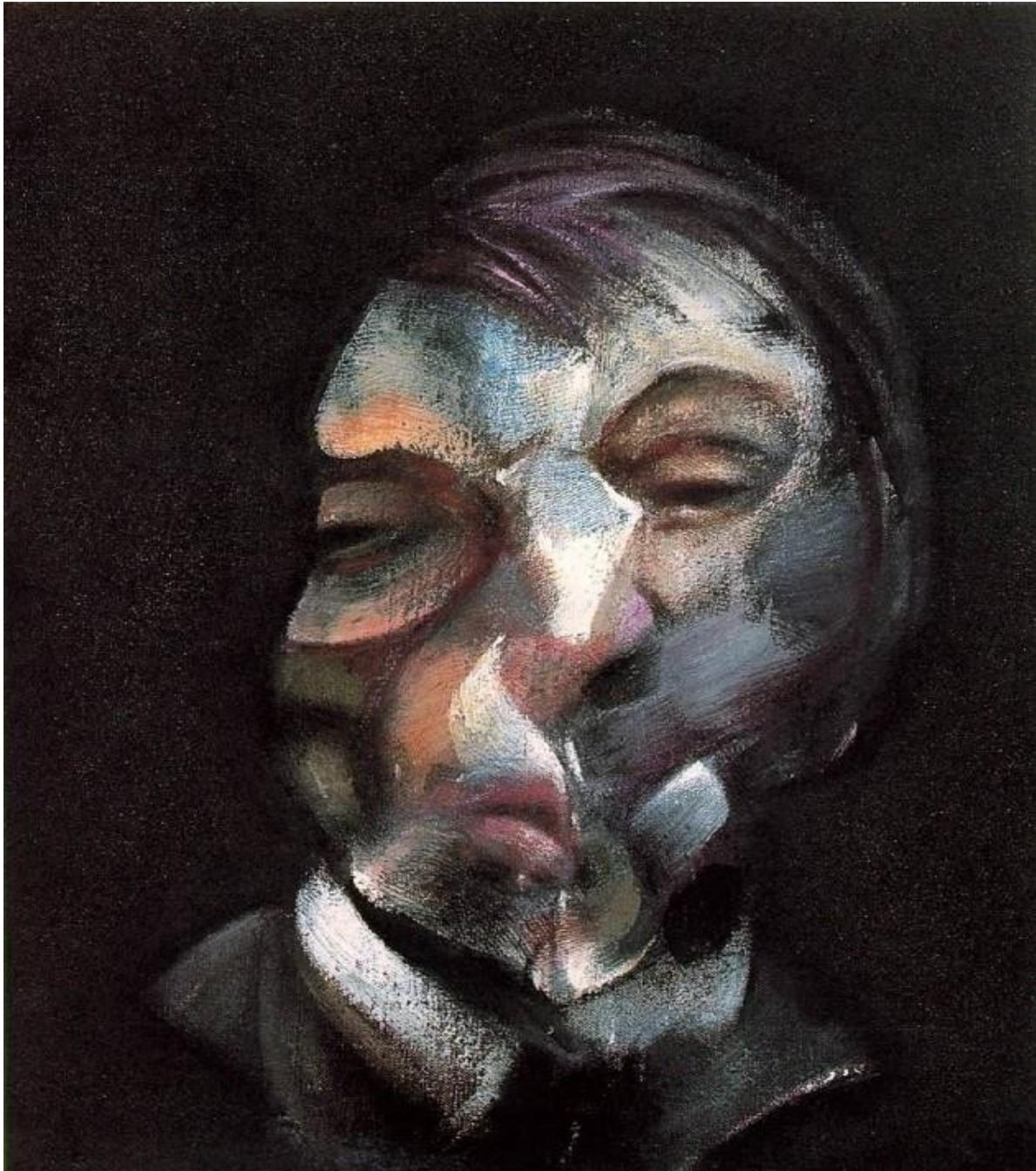


Figura 8. Francis Bacon, Autorretrato. Hecho en 1972

llama velo), en la cual el cuerpo se aloja, se alarga, se estira, se aplana y no tiene sombra; no es solamente el cuerpo aislado, sino el cuerpo deformado que se escapa a capacidad visible de los ojos (la materialidad de la ruina ha sido superada), "lo que hace de la deformación un destino, es que el cuerpo tiene una relación

necesaria con la estructura material: no solo la de enrollarse alrededor de él, sino que debe reunirse y disiparse.” (Deleuze, 1984)

La deformación en sus autorretratos especialmente en su serie de Trípticos Negros, muestra grandes guiños hacia los cuadros de Cézanne donde, de acuerdo con mis percepciones todo hecho recae sobre el cuerpo y el contorno que dibuja la forma se comienza a disipar. Para Deleuze, las deformaciones del rostro en Bacon indican la revelación de la tensión entre la representación del yo y su confrontación (a mi parecer como si esa confrontación estuviese por terminar), y la materialidad realista del yo está expresada en la representación del cuerpo en ruinas visto desde adentro del cuadro.

Según Amselle, tal vez se pudiera concebir el autorretrato como una “cara de la cara, no del yo, que se revela con pinceles y cuchillos” (Amselle, 2012). En mi opinión, la cara se vuelve símbolo de individualidad no de subjetividad, ni mucho menos pretexto de reflexión como sucedía en Van Gogh, la cara enmarca enfáticamente la idea de individuo único. La idea de individuo único junto con la cultura de masa que explicaré más adelante serán dos puntos más a favor del surgimiento de la selfie.

Las sociedades globalizadas a partir del contexto político y sociocultural de Francis Bacon, entendieron el yo como una invisibilidad fragmentada y disfrutable, de hecho, es en este periodo histórico donde el yo (cartesiano) se divide y por un lado queda el cuerpo que en léxico anglosajón obedece a *shell*, entendiéndose el cuerpo como un caparazón cuya única función es la de recubrir a la mente y a su vez haciéndose específica la referencia al *self* como identidad cuya colectivización se dio gracias a los cambios

socioculturales y políticos sucedidos durante la Guerra Fría; otra vez dándose así, paso contextual a la selfie, sin embargo, su desarrollo al igual que el del autorretrato sucedió por los avances tecnológicos que acontecieron décadas más adelante. Con respecto al cuerpo como caparazón, o bien *shell* y la definición de *self* el segundo capítulo es enteramente sobre ellos.

Solo para terminar de explicar mi compilación de artistas, cabe agregar a la norteamericana Cindy Sherman, cuya obra en especial sus series fotográficas de entre 1993 – 2005 son desde mi punto de vista es el ejemplo perfecto de la comprensión del yo fragmentado y del cuerpo que en algún punto decayó a solo volverse moneda de deseo y estandarización. Sus obras son autorretratos fotográficos; es la única artista-fotógrafa que tomaré en cuenta para explicar el surgimiento de la selfie. Comúnmente se disfraza en sus autorretratos, sus disfraces son el punto principal de la fotografía, pues con ellos logra interpretar varios roles sociales (Figura 9). Sus disfraces critican principalmente el imaginario social estadounidense, así como la conducta, costumbres y tradiciones norteamericanas que siempre terminan hablando de los cánones de una industria comercial. Sherman se objetualiza a sí misma a través del lente de la cámara, de hecho, hay hasta implicaciones mucho más complejas en cada fotografía, cada enfoque y toma realizada es un disparo; un disparo a la realidad. Y entonces ahora en el autorretrato fotográfico se es sujeto-objeto.

Cindy Sherman, no solo se autorretrata como un único individuo dentro de una sociedad como Van Gogh lo hizo; ella retrata a través de su cuerpo disfrazado, un espectro más grande de “identidades aparentes” como si al cambiar de disfraz pudiera proyectar un yo distinto basado en su funcionalidad, bajo las reglas de un sistema



Figura 9. Cindy Sherman, Sin título. Tomada en 1993

económico, y a su vez, remarca con contundencia la cultura de masas⁹, sin ésta última la selfie tampoco hubiese podido suceder.

⁹ La cultura de masas descrita por Giovanni Sartori en *Homo Videns* es aquella donde la televisión, dirige el sentir de la ciudadanía; en ella se prioriza al ver, sobre cualquier otra capacidad sensitiva. La televisión sustituye la abstracción, la relación entre entender y sentir se pierde, porque el mundo televisado ya está dado. La televisión es el nuevo velo que gobierna sobre los sentidos, en especial el ver. La pantalla descrita por Deleuze, es

La identidad no se nos da de una vez por todas, sino que se va construyendo y transformando a lo largo de toda nuestra existencia, nuestra mirada muchas veces encierra a los demás en sus pertenencias más limitadas, y es también nuestra mirada la que puede ser liberadora. Amin Maalouf en su libro *Identidades asesinas* define a la identidad como aquello que hace que yo no sea idéntico a ninguna otra persona y dice que la identidad de una persona está constituida por infinidad de elementos que evidentemente no se limitan a los que figuran en registros oficiales pero además dichos elementos generan diversas pertenencias; la construcción de identidad puede suceder por un accidente o un encuentro fortuito hasta por el hecho de tener detrás un legado milenarío (Maalouf, 1999).

Con todo lo anterior intento explicar la noción de autorepresentación desde distintas épocas para poder abordar la construcción del *self* en la selfie, en el siguiente capítulo.

1.2 Entonces, ¿cómo surgió la selfie?

Antes de hablar sobre la selfie como imagen, considero necesario dar el contexto histórico del que nace. El siglo XXI inicia estremeciendo a las sociedades globalizadas con los atentados “terroristas” de las Torres Gemelas y del Pentágono el 11 de septiembre del 2001, seguido de ataques “bioterroristas” de ántrax

real y sustituye al espejo que antes era la herramienta para llegar a uno mismo (Deleuze, 1984)

Este tipo de cultura habla a las masas, sin embargo, siempre de manera individual, no usa plurales en sus discursos, usa falazmente la subjetividad refiriéndose a individualidad.

que duraron varias semanas, pero, ¿qué tienen que ver estos sucesos con la selfie?

Para la cultura de masas, el ataque a las Torres Gemelas fue el primer evento de destrucción masiva transmitido en vivo por cadena nacional (RPP, 11) hecho que desde mi vivencia sembró pánico y terror de manera generalizada más allá de las fronteras de EUA, también generó un énfasis en la conciencia preexistente (a la que Francis Bacon llamaba “sentimiento de mortalidad”) de que toda persona puede dejar de ser en un abrir y cerrar de ojos, por motivos mucho más allá de la idea de un dios o del conocimiento de un médico. El ataque bioterrorista provocó la instauración del miedo ante todo aquello que no podemos percibir con los ojos.

Durante el atentado de las Torres Gemelas hubo gente que, al verse atrapada en un rascacielos, saltó por las ventanas dejando sus cuerpos en caída libre, el momento en que sus cuerpos se impactaron con el pavimento, a mi parecer la corporeidad se volvió accesoriedad, a su vez provocando lo que considero la incorporeidad de la existencia (Figura 10). La ruina en Bacon, se visibilizó, pasando de la deformación a la transformación. La selfie es en su totalidad una respuesta a este contexto histórico y social, el por qué lo pienso así, lo explico más adelante.

Al parecer, la selfie en cuanto a hecho tecnológico surgió gracias a un fenómeno parecido al sucedido en 1901, con la compañía Kodak y la invención de la cámara portátil Brownie (Neate, 2012), es decir hubo una masificación de la imagen, particularmente de la imagen digital. La imagen digital se desarrolló en 1994 también por la compañía Kodak junto con Apple (The Telegraph, 2018), sin embargo, este tipo de imagen se masificó hasta el 2001 cuando

una mayor cantidad de personas tuvieron acceso a ella ya sea por medio de cámaras digitales o por smartphones¹⁰.

En cuanto a vocablo, de acuerdo con la BBC, la primera vez que la palabra selfie¹¹ fue ocupada en la red, fue en el 2002 por un hombre australiano quien había publicado en un foro una fotografía fuera de foco de su rostro, su rostro estaba un poco herido por una caída que había tenido (BBC Mundo, 2013). Tiempo después, en el 2013, Oxford Dictionaries agregó este sustantivo a su lista de palabras válidas en la lengua inglesa y la definió así: “una fotografía que uno ha tomado de uno mismo, típicamente una tomada con smartphone o cámara web y compartida vía redes sociales”, definición de la cual rescato los siguientes términos, *oneself* [o *self*] y red social, sin embargo, explicaré su relevancia en el siguiente capítulo. El origen lingüístico del vocablo selfie es clave para comprender el comportamiento social que origina, y que a su vez recae en la producción de un tipo muy específico de imagen.

A mi parecer, la selfie impacta y compacta la historia del autorretrato tanto en forma como en idea, su contexto histórico, político y social inmediato los abordaré en la discusión sobre la construcción del *self* que corresponde al siguiente capítulo. Por cuestiones de sencillez al momento de ligar unos argumentos con otros decidí hablar de las características y de la selfie como dispositivo al final del segundo capítulo.

¹⁰ El diccionario Google lo define así: “es un teléfono celular con pantalla táctil, que permite al usuario conectarse a internet, gestionar cuentas de correo electrónico e instalar otras aplicaciones y recursos a modo de pequeño computador” (Google, 2018).

¹¹La definición oficial es la siguiente: “a photograph that one has taken of oneself, typically one taken with a smartphone or webcam and shared via social media” (Oxford University Press, 2016), la traducción al español dada, fue realizada por mí.



Figura 10. Autor desconocido, Jumpers. Tomada el 11 de septiembre de 2001

Capítulo 2

"I don't care what you think unless it is about me."

— Kurt Cobain

El *self*, la *selfie* y la construcción del *self*

2.1 Por fin, ¿qué es el *self*?

En el primer capítulo utilicé el *yo* para hacer referencia a la idea que tiene una persona de sí misma de saberse objeto de reflexión, sin embargo, revisando literatura sobre la definición del *self*¹², encontré el artículo titulado *The self-concept*, donde hallé que la sociología y la psicología anglosajona hacen una gran distinción en la formación conceptual del *self*, cabe existe una relación conceptual directa entre el *self* y *el ser*, ya que ambos ideológicamente decantan en identidad, por motivos de interés en

¹² Lingüísticamente hay una correlación entre la aparición del prefijo griego auto- y el desarrollo de ciertas prácticas como la escritura autobiográfica, de igual manera en el surgimiento de la *selfie* hay una correlación en el uso del prefijo sajón self-, de acuerdo con Oxford Dictionaries también tuvo origen durante la transición de la Edad Media al Renacimiento. Auto- significa "propio o por uno mismo" (Real Academia de la Lengua Española, 2017). Self- significa "el ser esencial de una persona que los distingue de otros, especialmente considerado como el objeto de la introspección o la acción reflexiva" (Oxford Dictionaries, 2017).

esta investigación no se abordará filosóficamente *el ser* ni dicha relación.

Por un lado establecen al *self* como un fenómeno reflexivo que se desarrolla en interacciones sociales, basado en el carácter social del lenguaje humano, y que además es un proceso de reflexividad emanante de la dialéctica entre *Yo* y *a mí*; por otro lado mencionan otro término denominado *self-concept*, desde mi percepción, lo definen como el producto de la actividad reflexiva donde típicamente está envuelto hasta cierto punto un sentido de continuidad espacial y temporal y es la imagen que una persona tiene de sí misma como ente experienciador y funcional en interacción con el mundo. El *self-concept* se puede entender como ideología e identidad, éste da una imagen fija de uno mismo (Grecas, 1982).

De acuerdo con este mismo artículo, la identidad se enfoca en los significados del *self* como objeto dador de estructura y contenido al *self-concept*, y ancla al *self* de los sistemas sociales.

También se menciona que existen dos formas de construir el *self-concept*, una es mediante el proceso de reflexión a través de un espejo, la otra es a través del juego de toma de roles que a su vez proviene y deviene en evaluaciones y valorizaciones donde la opinión de otros tiene gran valor sobre todo si es dada por retroalimentación. Con base en lo anterior se pudiera deducir que la construcción del *self*, dentro de la *selfie* estará prácticamente basado en retroalimentación, la cual explicaré más adelante.

Anteriormente cuando hablaba sobre los autorretratos de Cindy Sherman y mencionaba la representación de varias “identidades aparentes”, de alguna manera esa idea de identidad aparente también representaba la capacidad que tiene una persona de

conformar un *self-concept* basado en su actividad productiva dentro de un sistema, permitiendo ver que hay varias personas con un *self-concept* parecido (por no decir igual). Milan Kundera en su ensayo *The Painter's Brutal Gesture* dice que después del contexto sociopolítico de Francis Bacon el hombre es menos un individuo que un elemento de una masa, por lo tanto, bajo mis consideraciones la idea de individuo y masa son parte del marco ideológico de la selfie, y a su vez de la construcción del *self* contemporáneo¹³. El juego de roles y el cuerpo como objeto de deseo representativos de gran parte de la obra de Sherman, los considero como una evidencia del cambio de concepción del *self* sucedido al término de la Guerra Fría. Ser menos persona, lo entiendo como un empobrecimiento del *self-concept* y por ende el reinado de una sola ideología con respecto a la autoconstrucción de imagen anulando ciertas reflexiones tales como las provenientes del autoreconocimiento en el espejo.

También entiendo que, el juego de roles tiene mucho que ver con la organización dentro de una sociedad, cuya base se establece en la jerarquización de diversos *self-concept*. El *self* determina la sociedad y viceversa. El contexto social establece procesos mayoritariamente indeterminados de acción e interacción que construyen la realidad entre un *self* y las acciones que los construyen. De acuerdo con el ensayo *Adorno's Concept of the Self* de Yvonne Sherrat, la actividad social también genera un *self* particular y va de la mano de un enfoque institucional (Figura 11).

¹³ Con el término contemporáneo me refiero a lo que dice la definición de la Real Academia de la Lengua Española: “que existe en la época actual, que pertenece al presente” (RAE, 2018); cabe aclarar que cada época desde el Renacimiento tiene un forma de reflexionar la subjetividad y de hacer subjetividad.



Figura 11. Propaganda de la compañía Kodak 1930

Por otro lado, donde percibo más evidentemente la influencia del sistema social en los *self-concept* es a nivel macrosocial, además de una articulación de un *self* “real” ligado al “buen” funcionamiento de las sociedades. Lo macrosocial es una idea de la sociología que enfatiza el análisis de los sistemas sociales y poblacionales a gran escala, “se enfoca mayormente al nivel de la estructura social, y frecuentemente al nivel de la abstracción teórica” (Crag, 2002), siempre habla en relación con un sistema más amplio del que aborda; la macrosociología da cabida a las redes sociales como lugares propiamente sociales, en cuanto a reglas, normas, interacciones y sistemas de intercambio; las redes sociales son los espacios donde las *selfies* circulan y donde los *self-concepts* dados se enfatizan.

El tipo de *self* presente en las *selfies* me parece distinto al de los autorretratos por varias razones histórico sociales que abordaré en los siguientes apartados, la *selfie* es un dispositivo, no solo una imagen producto. El dispositivo es definido por Giorgio Agamben como “un conjunto heterogéneo, que incluye virtualmente cualquier cosa, lo lingüístico y lo no-lingüístico, discursos, instituciones, leyes, medidas de policía, proposiciones filosóficas, etc. Además, el dispositivo en sí mismo es la red que se establece entre estos elementos y éste siempre tiene una función estratégica concreta y se inscribe en una relación de poder” (Fernández, 2018), los dispositivos están insertos en relaciones de poder, a lo que en la mayoría de los casos obedece a un ejercicio de poder ya sea de forma visible o no. Más adelante retomo el término dispositivo y explico las características de la *selfie* y la construcción del *self*.

2.2 La importancia de los antecedentes y las consecuencias de la Guerra Fría

La institucionalización del individuo

Para poder comprender el *self* y la construcción del *self-concept* que percibo en las sociedades globalizadas, cabe mencionar una pequeña parte del estudio que hizo Aleksander Luria entre 1931-1932 durante la reestructuración más radical hecha en la Unión Soviética, a partir del idealismo soviético consistió en la erradicación del analfabetismo, la instauración de una economía colectiva y el reajuste de la vida diaria a nuevos principios socialistas. Dichas reformas trajeron consigo: 1) nuevas formas de relación social donde se eliminaba la dominancia y la sumisión de clases y 2) un cambio en la subjetividad de la gente hacia una cultura de masas.

Después de la Revolución Rusa de 1917, el *self* parece que se vio terriblemente modificado ya que cuando las ideas Marxistas fueron esparcidas por los soviéticos en su afán de hacer una superestructura institucional capaz de mantenerse por sí sola, el yo (cartesiano) fue reemplazado por un *nosotros* colectivo acompañado de una economía colectiva, donde todos los individuos que forman el *nosotros* “hacen para otros” y no para sí mismos (Luria, 1974).

Para el “buen” funcionamiento de la sociedad soviética, la noción del *self*, fue redefinida por Marx como un concepto secundario y un fenómeno socialmente formado: “al principio, el hombre se miraba así mismo como en un espejo, pensando que era otra persona. Solamente al relacionarse con Pablo como semejante a sí, Pedro comienza a relacionarse a sí mismo como una persona” (Luria, 1974).

Se pudiera decir que la definición de Marx deja entrever que la estructura social en la URSS, el ser consciente de los otros siempre antecede a la consciencia propia, lo que devino en una sociedad sin *self*, porque probablemente la propia reflexión de uno mismo pudo no haber tenido sentido para los ideales de la época, por ende, tanta igualdad devino en masificación y lo único que permaneció como símbolo de individualidad fue la cara (Figura 12): la subjetividad no era necesaria porque cada persona tenía un objetivo asignado en la construcción de la superestructura, no había cosa alguna por ser indagada de manera personal y en consecuencia un concepto como *self* no tenía cabida.

Entonces, muy probablemente el reconocimiento facial¹⁴ se estableció dentro de la nueva superestructura, porque era

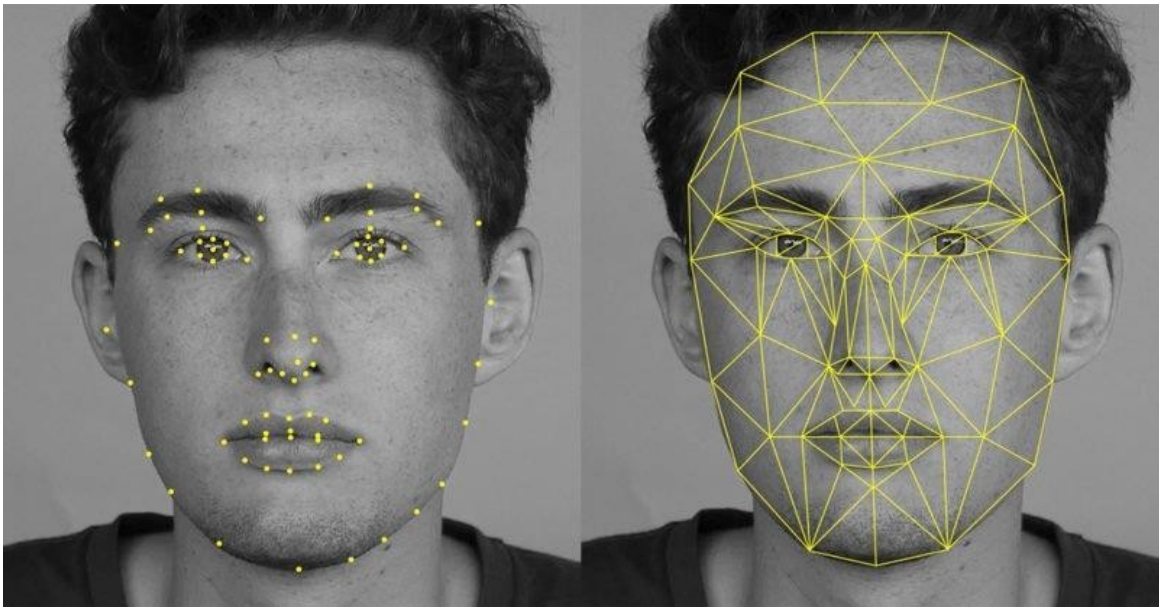


Figura 12. Reconocimiento facial de Snapchat. A la izquierda, puntos de referencia para hacer match. A la derecha, retícula establecida para establecer filtros.

¹⁴Curiosamente en 1932 se volvió obligatorio para todos los ciudadanos soviéticos portar un pasaporte interno en el cual hay una foto del ciudadano, nombre del cónyuge, en caso de tener hijos, nombre, fecha y lugar de nacimiento de los mismos. El sistema de control se incrementó hacia la individualidad, dando lugar a los primeros registros de reconocimiento facial, una vez más la cara como símbolo de individualidad y no de subjetividad.

necesaria la vigilancia del sujeto con la intención de hacerle seguir las reglas y la única manera de distinguir a un individuo de otro dentro de una masa, es mediante la cara, y así la prolongación de una dictadura como la de Yosef Stalin pudo suceder. (Solhenitsin, 1973)

Para entender la individualidad de una persona, hay que comprender la masa o bien la mayoría como la describe Emmanuel Lizcano, la cual se construye con la idea de sumar individuos y estos paradójicamente son sumables bajo aritmética burguesa porque parte de unidades idénticas y homogéneas, que son agregables, como el típico $1 + 1$ matemático. (Lizcano, 1996)

La caída de Alemania nazi en 1945 en manos de la Unión Soviética fue importante porque permitió que durante la Guerra Fría se expandiera el sistema ideológico de la URSS provocando la normalización de la falta de subjetividad y que la sensibilidad del individuo estuviera enfáticamente determinada, amoldada y gobernada por una institución, aunque históricamente siempre lo ha sido, actualmente es mucho más evidente.

Con respecto a la sensibilidad y la institución, Judith Butler en su libro *Senses of the Subject* dice que el estar dentro de un sistema ideológico nos liga a una forma de sentir y los sentires producto, nos condicionan para actuar. Las acciones llevadas a cabo remarcan la formación que el mismo sistema ideológico necesita para su continuidad y todo lo anterior es parte de la construcción del *self*. Theodor Adorno decía que la actividad social genera un tipo de subjetividad y que la actividad humana actual transforma la identidad en objeto. La selfie es una actividad social nueva en la historia, en la cual el cuerpo se transforma en objeto digital (que en mayor parte es de deseo); esta transformación es nombrada por

varios pensadores como digitalización, Nicholas Negroponte al respecto dice que es el proceso mediante el cual un mensaje se convierte en una sucesión de impulsos eléctricos, equivalente a dígitos combinados, estos dígitos son los llamados *bits*. De esta forma, todo mensaje que es susceptible de transformarse en señal eléctrica y al ser codificado digitalmente puede almacenarse en soporte informático o transmitirse como tren de impulsos por una red adecuada (hilo telefónico, microondas, fibra óptica, cable coaxial, etc.) (Negroponte, 1995). La digitalización dio pauta a la producción de imágenes globales en el sentido de al ser transmitidas mediante una red tienen un nivel de alcance e impacto mayor, a su vez este proceso al convertir todo en información codificada en sistema binario anula el sentido de experiencia, la experiencia no puede ser transmitida y en sí potencialmente todo se vuelve información.

Propiamente la Guerra Fría se sitúa justo después de la Segunda Guerra Mundial, la fecha concreta es entre 1947 y 1991, su contexto constituye un ambiente de vencidos, pero no derrotados, vencedores, pero no satisfechos, durante este periodo se desarrollaron pequeños y variados focos de tensión y guerras al rededor del mundo. También constituye el rumbo político agresivo que tomaron los círculos reaccionarios de las potencias imperialistas, bajo la dirección de Estados Unidos e Inglaterra. La Guerra Fría estuvo orientada a no permitir la coexistencia pacífica entre EUA y la URSS. En la práctica, la política de Guerra Fría se hizo patente en la creación de bloques político-militares, en la carrera de armamentos, en el establecimiento de bases militares en el territorio de otros Estados, en la histeria de la guerra, en la desorganización de las relaciones económicas pacíficas, en los intentos de sustituir, por la violencia y la dictadura, las normas

generalmente reconocidas de las relaciones diplomáticas entre los Estados de una parte importante del resto del mundo (EcuRed, 2018). Este periodo histórico constituye al intento de la URSS por instaurar el socialismo como forma de gobierno en diversos países y es al mismo tiempo el intento de EUA por hacer parte del capitalismo a los mismos países tal como sucedió en Corea o en Vietnam.

El término de la Guerra Fría sucedió en 1991 con la caída del URSS y la separación de este gran Estado en diferentes y nuevos países, su fin indica el triunfo del capitalismo, el cual devino en la imposición global de éste sistema ideológico, dicha imposición incluye como cualquier otra, aspectos económicos, lingüísticos, sociales y culturales. Los primeros tres componen mayoritariamente la manera en el que *self* contemporáneo se construye globalmente, sin embargo, el lingüístico es el que más peso tiene porqué de una u otra manera la lengua hablada es y hace historia, cabe mencionar que lo afirmo desde mi experiencia, por ejemplo, el día que un amigo no podía expresarse de sí mismo mas que en inglés a pesar de tener en común otras dos lenguas.

Económicamente, el capitalismo está basado en la propiedad privada de los medios de producción, en la importancia del capital como generador de riqueza y en la asignación de los recursos a través del mecanismo del mercado donde un solo individuo es el acreedor de todos los recursos. Para su perpetuación el

reconocimiento facial terminó de asentarse logrando convertir a toda persona en un elemento de masas¹⁵.

También es sabido que la imposición lingüística del capitalismo es el idioma inglés, en sus entrañas tiene varias formas de dar prioridad a un *yo* (que no es necesariamente cartesiano), el cuerpo es entendido como *shell* (caparazón o coraza), separada está la mente bajo el término *ghost* pero simultáneamente existe el *self*, donde todo recae en un *a mí* o en un *mí mismo* porque a su vez es un fenómeno reflexivo.

Para aclarar ésta distinción lingüística, me parece pertinente hacer un breve análisis de la película *Ghost in the Shell* del 2017 dirigida por Rupert Sanders. El personaje principal de la película es una mujer ciborg (la Mayor) quién lo único que tiene de humano es el *self* (Figura 13). La película comienza con la explicación de la doctora Ouélet quien está encargada de su creación y protección como ente viviente, dicha explicación habla sobre un ataque terrorista del que no tuvo manera de rescatar el cuerpo de la Mayor, sólo su manera de reflexionar el mundo, el cual se convirtió en código. Ouélet le hace creer que su *ghost* sigue existiendo pero dentro de una cubierta sintética (*synthetic shell*); la trama de la película trata sobre salvar al mundo de la destrucción masiva, sin embargo, las reflexiones que da la Mayor sobre el cuerpo al ser sintético y su *ghost* una minicomputadora se vuelven generadores de información en vez de experiencias, o bien la nueva capacidad

¹⁵ El reconocimiento facial se ha utilizado cada vez más en la medicina forense por parte de profesionales de la ley y militares. A menudo es la forma más efectiva de identificar positivamente cadáveres. De hecho, el reconocimiento facial se utilizó para ayudar a confirmar la identidad de Osama bin Laden después de que fue asesinado en una redada. Este tipo de tecnología fue liberada a las masas por los ex países soviéticos y llegó a nuestras casas por medio de *apps*. (West, 2018)

del *self* de navegar la red y también el enfatizar la individualidad como una virtud; éstos me parecen pensamientos claros muy relacionados con la construcción del *self* en la selfie (los retomaré en el tercer capítulo). La mayor al aún poseer un *self* es capaz de reflexionar el mundo y de cuestionar la realidad. También cabe mencionar que entonces el cuerpo se vuelve un espacio de ocupado que puede perder sus pertenencias identitarias (tanto el *shell*, el *ghost* y el *self*) y por ende se convierte en manipulable, así como sucede con los otros ciborgs presentes en la película.

Ahondando un poco más en la relación existente entre *self* y el *shell*, el documental “El cuerpo de las mujeres” producido por Lorella Zanardo analiza como la cultura de masas vuelve contanta fuerza al cuerpo en accesoriad que su importancia se torna vigencia, también ésta deshumaniza al rostro a tal grado que le borra todo rastro de experiencia vivida (arrugas, cicatrices, etc) y además le imposibilita la expresión, dejando a mi consideración al *self* despegado y desapegado a todo lo relacionado con el cuerpo (Zanardo, 2015).

En resumen, el *self* es una forma de reflexionar al *yo*, el *self* no es corpóreo porque pertenece al mundo de las ideas y el *self-concept* es el producto de esa forma de reflexionar que tiene completa relación con el sistema social circundante al sujeto. La idea *self*, está muy arraigada al capitalismo el cuál torna todo en objeto de deseo y de consumo con fecha de caducidad y esto se enfatizó al término de la Guerra Fría con la instauración global del capitalismo.

2.3 El *self* digital, el cuerpo-pixel y la experiencia como información

Al final del capítulo anterior mencionaba la caída de las Torres Gemelas como un evento particular en la sucesión de la selfie. El cuerpo después de ser impactado, convertido en accesoriedad (en el sentido de objeto que recubre al *self*) y encima objeto de deseo, sufrió una desconcertante transformación a pixel. Esta tragedia acabó de sumergir todo en ruinas o más allá de ellas. La ruina del cuerpo de la que tanto hablaba Francis Bacon ahora es visible, la corporeidad es bit, ahora somos digitales, provocando así la digitalización del *self*.

El bit es la unidad mínima de información que puede tener dos valores ya sea 0 o 1, el bit es el contenido en sí mismo. Un bit no tiene color, ni tamaño ni peso y viaja a la velocidad de la luz. Es el elemento más pequeño dentro de era de la información. Es un estado de ser: activo o inactivo, verdadero o falso, arriba o abajo, dentro o fuera, negro o blanco. El pixel es la versión cromática y bidimensional de un bit, “el término pixel viene de picture y element, y fue inventado por quienes trabajaban en los gráficos por ordenador” (Negroponte, 1995).

Pareciera que, la transformación del cuerpo a pixel sucede continuamente cada vez que nos tomamos una fotografía digital, pero más aún cuando nos tomamos una selfie, el ser ruina es un ejercicio constante, es una actividad social que construye historia. La imagen digital es información, la cual carece de significación para el sujeto, solo es un cúmulo de significados; ya que nadie puede tener un *self* basado en definiciones dadas, ya que no queda cosa alguna por ser reflexionada.



Figura 13. Stills de la película *Ghost in the Shell* del director *Ruper Sanders* del 2017.

El espejo tanto físico como metafórico que tanto había ayudado a la humanidad para generar fenómenos reflexivos devino en la metáfora del espejo negro, originada en las pantallas de nuestros aparatos electrónicos apagados o en *-off*, el fondo negro de los cuadros de Francis Bacon que según Gilles Deleuze eran una pantalla que deformaba el cuerpo, no es más una metáfora, hemos devenido a transformación. Bacon decía que se vivía a través de pantallas y nombraba a la existencia como *screened*, a mi parecer no estaba equivocado (Amselle, 2012). El problema ahora es qué hacer para resistir a este fenómeno, para seguir viviendo, para seguir experimentado, para simplemente estar siendo.

Un breve ejemplo del cuerpo como pixel y del *self* digital es el capítulo *Black Museum* de la serie *Black Mirror* producida por Netflix. Los últimos 16 minutos muestran como el sentir del sujeto

ahora es un código informático binario, el cual tiene la capacidad de ser manipulado desde otra computadora (Figura 14). El cuerpo es la imagen digital de cómo se veía la persona antes de que su *self* fuese digital. La persona mostrada en pantalla es la ilustración de lo que Bacon llamó *screened*. Esto sucede debido a un proceso de digitalización en el cual la información es lo más importante, la información es manipulable y la experiencia no.



Figura 14. Still de Black Museum de la serie Black Mirror producida por Netflix

2.4 La selfie como dispositivo, sus características y la construcción del self

La ruina del cuerpo

Me parece pertinente explicar porque una selfie puede ser entendida como dispositivo, su peculiaridad es bastante más puntual que el de cualquier fotografía o autorretrato; tal como la definición de Oxford Dictionaries (*ibis pag. 18*) dice es una fotografía digital tomada con una webcam o con un smartphone, y

publicada en una red social; si estas dos condiciones no se cumplen, no es una selfie, porque el proceso de retroalimentación recibido en las redes sociales es uno de los factores que producen la construcción del *self* dentro de este dispositivo.

Las plataformas sociales más comunes son Snapchat, Instagram, Facebook, Twitter y V Kontakte, básicamente todas funcionan bajo la misma dinámica, se sube a la red una selfie, es decir, se publica, y la gente que tiene acceso a ella hace un comentario, muestra una reacción tecleando *like* (me gusta, lo apruebo, así está bien) o deja un comentario y da un *like*; por lo regular se publica más de una selfie en breves periodos de tiempo, se suele posar para la cámara mostrando una sonrisa además de agregar el respectivo hashtag¹⁶ con el nombre del lugar donde fue tomada la fotografía. Las selfies se almacenan en álbumes virtuales y se colocan cronológicamente en el *muro* haciendo una alusión a un tipo diario pictográfico.

Éstas plataformas tienen además de la opción de publicar fotografías, la de subir videos, poner status (algo parecido al cómo me encuentro), etc., en este texto sólo abordo la forma de interacción provocada por la selfie no por falta de interés en las otras opciones sino por cuestiones de enfoque.

Al principio del primer capítulo mencioné la entrada en escena de un tipo de concepción primigenia de sujeto a finales de la Edad Media, ya que el hombre después de siglos definió un concepto de *yo reflexionador* logrando reconocerse a sí mismo y así perdió el velo que cubría su mirada, el cual metafóricamente corresponde al manto de El Sudario o al Lienzo de Edesa, dicho velo reinaba sobre

¹⁶ Un hashtag consta de palabras o frases (sin espacios) precedidas de un signo almohadilla #. Esto hace posible que los usuarios puedan participar en conversaciones sobre un tema particular o bien visualizar más contenido con temática similar, ya que se genera una etiqueta y el contenido es agrupado para generar un *hiperlink*. (Mora, 1979)

el entendimiento del mundo Occidental, pero aún más sobre la imagen del hombre. La invención del espejo ocasionó que la gente, en especial la encargada de las artes, comenzará a reflexionarse como un yo, particular y subjetivo, de este modo el artista como tal apareció en el Renacimiento (así Alberto Durero tuvo la oportunidad de poner su imagen en la misma pose que Cristo, poniendo al ser humano en la misma línea jerárquica de lo divino [lo cual remite a la jerarquización planteada por Alexander Luria]). Algo similar sucedió con la invención del daguerrotipo, cuando el ciudadano se dio cuenta que tenía la misma capacidad de representarse como el Rey, este evento borró la línea en términos de representación existente entre el proletariado y la monarquía. La selfie también elimina la línea jerárquica existente entre el proletariado y los gobernantes, por ejemplo: hay selfies de Barack Obama y de Donald Trump, así como las mías. La selfie es un dispositivo debido a que en sus relaciones de poder tiene la capacidad de eliminar líneas jerárquicas en términos de autorepresentación y además de vulnerabilizar el cuerpo junto con la construcción de identidad propia de cada persona, al ser una actividad social de las sociedades globalizadas coloca a la gente bajo los mismos parámetros del *self*, de acuerdo con la filósofa Judith Butler la vulnerabilidad puede generar resistencia y es en este punto reflexivo donde me ocupo en mi hacer artístico para criticar esta actividad, con el sentido de tomar una postura de resistencia hacia el arruinar (*ibis pág. 15*), muy a pesar de notener más ruinas dentro del imaginario colectivo de éstas mismas sociedades.

Por otra parte, terminado el periodo del Renacimiento se hicieron evidentes los roles que se juegan delante de un cuadro, es decir, se formalizó la idea de un observado y un observante; dicha idea

provocó que toda aquella persona en frente de una pintura formara parte visible del mundo. La posición de observante, otorgada por Diego de Velázquez, a partir de su aparición jamás dejará de ser tomada en cuenta; él instauró “el hacer” para los ojos del otro. La selfie al estar dentro de una mecánica de retroalimentación la construcción de la imagen siempre es para los ojos del otro. El *self* ocupa la mirada del otro para ser siempre objeto de deseo, Cindy Sherman lo evidenció en sus autorretratos. El cuerpo como objeto de deseo es construido a través de la idea de que uno es romántica o sexualmente deseable en los ojos del otro, lo cual es señal de que uno tiene valor en el mercado (Bogaert, 2014); el deseo juega un rol importante en la forma en que percibimos nuestro cuerpo y más aún en como lo usamos para construir nuestra imagen, por ejemplo cuando alguien dice “me siento sexy” indica de manera implícita que esta persona se ha experimentado como objeto de deseo ya que sexy “describe la cualidad de una persona o situación para despertar deseos sexuales en otros” (Bogaert, 2014), algo similar pasa con la selfie al producir una imagen que delimita a ser objeto de deseo, pero no solo en términos sexuales, .

Al ser otorgados lugares dentro del mundo de lo visible, también se ponen en juego la idea de presencia y de existencia. Pablo Picasso notó que el cuerpo es lo que nos hace presentes, la presencia es estar y la existencia es ser, para estar presente uno forzosamente se tiene que ver, para ser existente la visibilidad no es una condición necesaria, sin embargo, al generar varias imágenes de uno mismo se produce un efecto de comprobación de mí existencia y si hay un par de ojos más allá de los míos capaces de corroborarlo entonces no solo estoy sino también soy. Después de la caída de la Torres Gemelas, las sociedades globales se supieron más mortales y vulnerables que nunca antes en la

Historia, la selfie es una constante lucha por ser parte del mundo de lo visible, y más aún por existir.

Mucho tiempo después del Renacimiento, Cézanne empezó a desdibujar el cuerpo, gracias a la llegada de las cámaras fotográficas la corporeidad comenzó a dejar de ser (de ahí la frenética comprobación de la presencia) y el *self* iba cambiando de dirección reflexiva, al parecer Van Gogh lo sabía, por eso decía que en las fotografías no había *ghost* como lo nombran en la literatura anglosajona. Las selfies son narcisistas, pero no por la priorización del individuo dada lingüísticamente, ni mucho menos las podemos llamar así porque reflejen algún tipo de engrandecimiento del ego¹⁷. Para aclarar este punto, primero hay que remontarnos al mito de Narciso, es sabido que Narciso murió ahogado porque estaba enamorado de sí mismo, sin embargo, falleció por no poder reconocerse en el reflejo del agua y no precisamente por una obsesión consigo mismo. La falta de reflexión hacia el reconocimiento de uno mismo, es como haber regresado a la Edad Media, donde no hay una imagen propia del yo.

Finalizando con este capítulo, las selfies reflejan la completa pérdida de esperanza en el sistema, desde hace décadas sabemos que la idea de futuro en sentido de “orden y progreso” se nos escapó de las manos. Ese rostro sonriente de oreja a oreja que se suele representar en la selfie no es muestra de felicidad, muy en el fondo es una insoportable tristeza disfrazada. **La selfie es un autorretrato social, un autorretrato versión cultura de masas, no toma en cuenta al cuerpo, tampoco genera memoria, es la**

¹⁷ El ego desde la psicología freudiana es la instancia psíquica a través de la cual el individuo se reconoce como yo y es consciente de su propia identidad. El ego, por lo tanto, es el punto de referencia de los fenómenos físicos y media entre la realidad del mundo exterior (Porto, 2018)

constante comprobación de un eterno miedo a no estar mañana, definitivamente no es una imagen producto de la reflexión de un sujeto, es la imagen individualizada de un sentimiento global; ni cuerpo, ni ruina, solo pixel, somos información.

Al ser nuestro rostro símbolo de individualidad, nos abandonamos a la soledad. La individualidad humana no es dada, sino que se construye socialmente. El estado de uno como individuo depende del reconocimiento, por parte de uno mismo y de los demás hacia uno mismo (Barglow, 2018). La selfie es producto de una profunda desolación. En pocas palabras la selfie refleja lo que Hegel llamaba el espíritu de la época.

Desde mi punto de vista **tomar selfies es un comportamiento social aprendido**, la circulación de nuestra imagen es más importante que experimentar el mundo. La globalización está alcanzando uno de los lugares más íntimos de nuestra humanidad que es la capacidad de reflexionarnos, si la globalización nos sobrepasase lo único que reinaría sobre nuestra mirada sería una única forma de pensar y de entender el mundo

La construcción del *self*, dentro de los parámetros de una selfie pudiera ser entonces de la siguiente manera: depende crucialmente de la reacción de los otros hacia ésta, nuestro *self-concept* es susceptible a la reacción del espectador, el fenómeno reflexivo únicamente gira en torno a crear una mejor imagen que cumpla con los estereotipos de la industria y la sociedad virtual, para obtener más y mejores reacciones o comentarios dentro de las redes sociales (Figura 15).



Figura 15. Autor desconocido, Todos tomando selfies.

Capítulo 3

*“The face I gaze upon to seek in it a reason for living
the ‘completely futile accident’ that is life”
- Milan Kundera*

La selfie y el arte

3.1 ¿Qué sucede en el arte en relación con la selfie?

Empezaré este capítulo describiendo tres eventos relacionados con la selfie y el arte institucional¹⁸, escogí éstos y no otros porque a mi parecer son ejemplos que pudieran dejar en claro mis percepciones de lo que actualmente sucede en el arte con respecto a la selfie. Ninguno de los eventos fue llevado a cabo en México, lo que muy probablemente tiene que ver con el hecho de estar constantemente fuera de cualquier discurso institucional del arte,

¹⁸ La teoría institucional elaborada por George Dickie explica el arte institucional dentro de cinco subdefiniciones, las cuales son las nociones nucleares de la teoría institucional del arte: primero establece, un artista es una persona que participa con entendimiento en la elaboración de una obra de arte; segundo, una obra de arte es un artefacto de un tipo creado para ser presentado a un público del Mundo del Arte; tercero, un público es un conjunto de personas cuyos miembros están hasta cierto punto preparados para comprender un objeto que les es presentado; cuarto, el mundo del arte es la totalidad de los sistemas del mundo del arte; y finalmente, un sistema del mundo del arte es un marco para la presentación de una obra de arte por un artista a un público del mundo del arte. El “mundo del arte” es el escenario social e histórico constituido por las prácticas cambiantes y las convenciones del arte, la herencia de obras, las intenciones de los artistas, los escritos de los críticos, etc (Castro, 2013).

me gustaría ahondar más en esto, sin embargo, considero que es tema de otra de tesis.

El primer evento es una exposición llamada *New Portraits* llevada a cabo en 2014, por el artista Richard Prince en Nueva York en la Galería Gagosian. La exhibición constaba de varias fotografías de pantalla de selfies publicadas en Instagram, impresas en lienzos de 167 x 123.8 cm, dichos lienzos fueron vendidos por sumas que sobrepasan los \$100,000 dólares en la casa de subastas *Sobethy's* en Londres un año más tarde (The Guardian, 2018). La Galería

Gagosian y el artista Prince justifican la obra como una apropiación en la era digital, de hecho instauran el término *rephotographing*¹⁹ (The Guardian, 2018), a mi parecer la exposición completa abre preguntas interesantes, por ejemplo una de ellas pudiera ser: ¿en qué se basan los medios de producción del arte actualmente?, sin embargo, ninguna de las que me llegan a la mente están relacionadas a un fenómeno reflexivo que ronde en la generación de identidad, pero sí en la reafirmación de la cultura de masas.



Figura 16. Trabajo exhibido en *New Portraits* por Richard Prince

¹⁹Este término se refiere a la apropiación de fotografías digitales. La apropiación es la práctica de artistas que toman objetos ya existentes y los usan, con poca alteración, en sus propias obras. Los objetos pueden ser objetos funcionales, cotidianos o elementos de otras piezas de arte; material publicitario comercial, recortes de periódicos o desechos callejeros (Gagosian Gallery, 2018) traducido por Google Translator

El segundo evento es parte de la exposición titulada *Brighter Days Are Coming* en el Museo de Street Art de San Petersburgo, en particular la obra de Anton Polsky que consistía en exponer cinco iPhones cuyas pantallas en encendido mostraban la aplicación de Instagram con una selfie distinta del artista en cada una de ellas, no logro reconocer ninguna peculiaridad más allá de los *hashtags* empleados para describir la fotografía que son bastante menos obvios que los usados normalmente para indicar y describir un lugar (Harrington, 2018); tampoco soy capaz de reconocer la intención de la obra sin caer en cuestiones propias del mundo del arte, tales como el circuito de distribución de la obra o el arte como entretenimiento, se podría hacer una análisis desde lo fenomenológico, sin embargo es tema de otra tesis.

Por último, el tercer evento no es sobre una exposición sino sobre dos manuales de bolsillo generados por diversos artistas distribuidos dentro del Museo de Arte Contemporáneo de Helsinki, entre los artistas está el fotógrafo Willem Popeler de Países Bajos cuya obra suele criticar las políticas relacionadas en la representación fotográfica (Popelier, 2018). En los manuales se describe paso a paso como generar una “buena selfie”(Figura 17), desde la pose, el tipo de ropa que debería usarse para tal o cual selfie hasta el tipo de aplicación que debería usarse para editar la fotografía de forma rápida y eficiente. Cabe destacar que previo a este ejercicio de afirmación de canon, varios Youtubers produjeron con anterioridad tutoriales con el mismo tema, el de cómo hacer la mejor selfie posible un ejemplo de esto pudiera ser el realizado por Michelle Pan en septiembre de 2013. Este evento me llevó a pensar cómo es que en la actualidad las masas tienen mayor acceso a hacer, reproducir imágenes, pero además de establecer cánones estéticos, es decir, el mundo del arte probablemente se expandió y

cedió a mecánicas especialmente apropiativas; el estándar de lo que se pudiera considerar bello (en el sentido de agradable a la vista conforme al canon de la época) dejó de estar en las manos del Arte, a mi parecer lo sucedido con los manuales fue un acto de apropiación y reproducción desde un marco artístico legalizado, pero que no incide crucialmente en el generar significación. La significación cobra relevancia en mi quehacer artístico porque tiene una relación con la experiencia de las personas, y la experiencia es una posible puerta a ejercicios de resistencia. Regresando brevemente a lo que decía Theodor Adorno en relación con las actividades sociales que generan identidad y trascienden a la historia, los manuales de una cómo hacer una selfie, enfatizan y perpetúan lo descrito por Adorno con relación al *self* y la institución que lo gobierna.

Concluyendo con esta breve descripción generada por mi reflexionar sobre la relación entre la selfie y el arte institucional, considero que, si se llegara a hacer un nexo con la construcción del *self* en términos de reflexión, como aquel que está presente en la obra de Francis Bacon, Pablo Picasso o en cualquier autorretrato



previo a la aparición de la selfie, lo único que sucede actualmente es el seguimiento y la afirmación de una serie de *self-concepts* imperantes en nuestra época.

Figura 17. William Popelier *The Do-It Yourselfie Guide*

3.2 Mi obra como ejercicio crítico.

Para finalizar la tesis me di a la tarea de producir cinco autorretratos que tuvieran que ver un tanto con lo pictórico²⁰ y que además fueran, en medida de mis posibilidades, una crítica a lo que logro percibir tanto teórica como prácticamente en la selfie. La crítica la construyo con el sentido de producir autorretratos pictóricos que estén fuera del marco institucional que reconoce en primera instancia como autorretrato una cara en un lienzo, también la construyo tratando enfáticamente de hacer un ejercicio de resistencia desde el hacer artístico oponiéndome a la accesoriedad y a la digitalización. Cabe mencionar que las piezas presentadas para la tesis no tienen la pretensión de ser obras terminadas, más bien son como “apuntes de investigación” entendidos más propiamente desde el dibujo (Berger, 2011).

El dibujo de acuerdo con Juan Acha en su libro *Teoría del dibujo, su sociología y su estética* afirma que constituye al mismo tiempo un producto, una actividad manual, una técnica, varios procesos y un sistema artístico, además éste sirve para:

“[...] proyectar y representar, para ver la realidad a través de una configuración imitada, inventada o ideada, para traducir la tridimensionalidad a la bidimensionalidad gráfica, registrar y comunicar realidades visibles o mentales, imaginadas (virtuales) o verosímiles, para relacionar la realidad con la visión y la representación de partes seleccionadas de la misma como configuraciones [...]”
Juan Acha, 2009 pág. 38

También el dibujo puede devenir en lo pictórico y lo fotográfico dependiendo del color; éste posee tres funciones: la de canal de

²⁰ Lo pictórico proviene de *pictor*, un término latino que puede traducirse como “pintor”. Lo pictórico, por lo tanto, hace referencia a lo que está vinculado a la pintura y al color (Gardey, 2018).

imágenes artísticas; la de medio de producción artística (pintura, escultura y/o arquitectura) y la de producto artístico. Sus principios, giran en torno a lo gráfico cuya característica principal tiene que ver con la línea activa y sus componentes se pueden enlistar de la siguiente manera:

1. El dibujante
2. La actividad de dibujar
3. La realidad dibujada
4. La imagen dibujada
5. El espacio vital de ésta

Juan Acha, 2009 pág. 47

A lo largo de esta sección de la tesis hago mención aleatoria de cada apartado enlistado. El dibujo al ser polivalente dentro del arte me permitió hacer una reflexión que va desde la tridimensionalidad de la realidad dibujada hasta la concepción de un espacio vital para la reconfiguración conceptual de una de las varias formas de autorrepresentación sin pasar por alto el análisis de la construcción del *self* que atañe a esta investigación.

De antemano pido al lector una disculpa por el tipo de redacción que ocupó en esta última sección, sin embargo, como artista en camino a la profesionalización, no encuentro otro modo de expresar mi experiencia durante el proceso de producción de los apuntes, más que mediante la narrativa. Honestamente espero que mi crítica y mi producción tengan un sentido más allá de mis propios ojos.

Antes de comenzar a bocetar, intuía que, de alguna manera para poder hablar de mí en sentido de autorretrato, no podía hacer uso de la representación de mi rostro bajo ninguna circunstancia porque el rostro es algo ya muy propio del sistema, por ende, decidí ocupar una parte de mi cuerpo, y lo primero que se me vino a la mente

fueron las manos, muy probablemente por proximidad práctica; otro aspecto que también intuía era que lo dibujístico²¹ debía tener mucho más peso que lo pictórico, al poderse dar una lectura de acción que va de lo 3D a lo 2D como en el caso de la digitalización, pero sin anular al dibujante, práctica que en mi hacer escultórico he aprendido a reconocer aspectos como la profundidad, la espacialidad, la perspectiva y los volúmenes..

Me dispuse entonces, a dibujar, mientras dibujaba recordaba varias cosas a la vez, la primera de ellas tiene que ver con los dibujos de manos hechos por Eduardo Chillida durante toda su carrera artística (Figura 18), en especial sus litografías; otro recuerdo, era la materialidad de los cuadros de Antoni Tàpies (Figura 19). Básicamente estos dos artistas fueron mis referencias visuales inmediatas.

²¹ Es un término utilizado por el artista y profesor Jorge Chuey Salazar, el cual expresa en relación con el proceso creador dado “en términos de vacuidad, sencillez y capacidad de sugerencia, ya que el Dibujo ofrece una relación única entre lo conocido y lo incognoscible” (Chuey, 2018).

Dibujé entonces el contorno de mi mano, al terminar sobrepuse un segundo contorno de mi modelo en otra posición, noté que quería representar mi presencia y mi existencia a la vez, que quería hablar de mí por medio de la sombra que generaba mi mano a contraluz. Hice un segundo dibujo, ahora jugando con las sombras que se producían al cambiar de posición. Apresuradamente, decidí pasar directamente al lienzo para no perder lo dibujístico (me he dado cuenta que al bocetar demasiado y después pasar al lienzo hay algo que está muy intuitivamente planeado/entendido y la mayoría de los casos lo dibujístico, se pierde); al terminar de dibujar los contornos de mi sombra a manera de paisaje, hice una conexión conceptual, llegué a la conclusión que si la selfie tiene relación con la transformación de la corporeidad a pixel y que desde la Caída de las Torres Gemelas el cuerpo es accesoriedad y a su vez es inexistente dentro de la construcción del *self* de la época, entonces

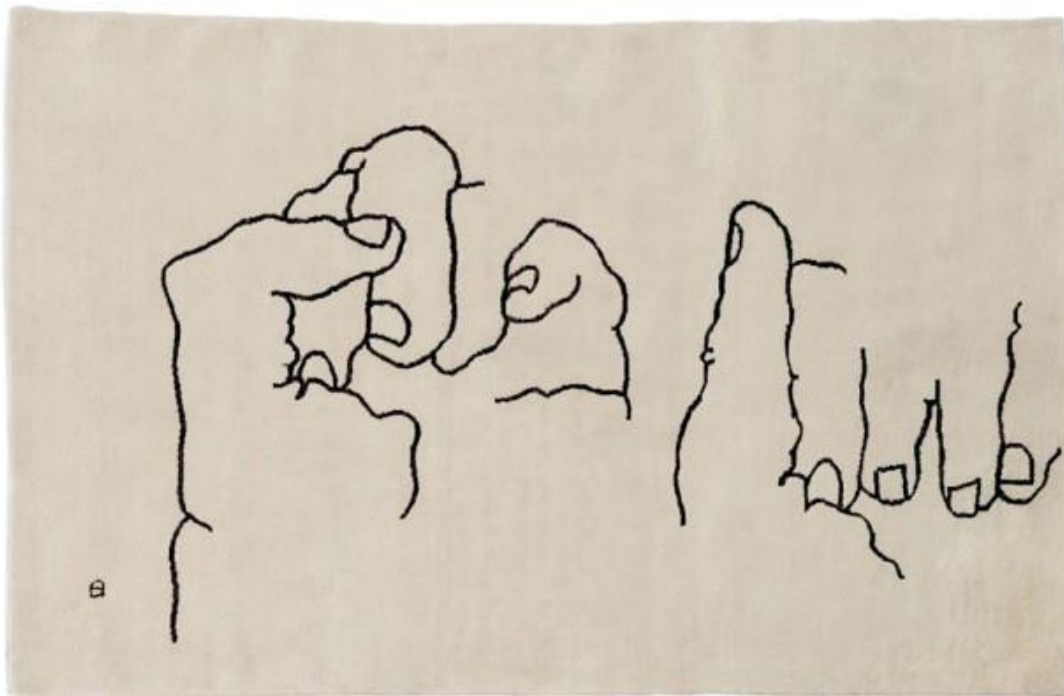


Figura 18. Eduardo Chillida, *Manos*. Hecho en 1995

tendría que darle de nuevo su lugar dentro de mi imaginario (no es que no lo tenga, o no lo tuviese previamente, sino hasta esta fecha no había sido un pilar de reflexión tan consciente), y la única

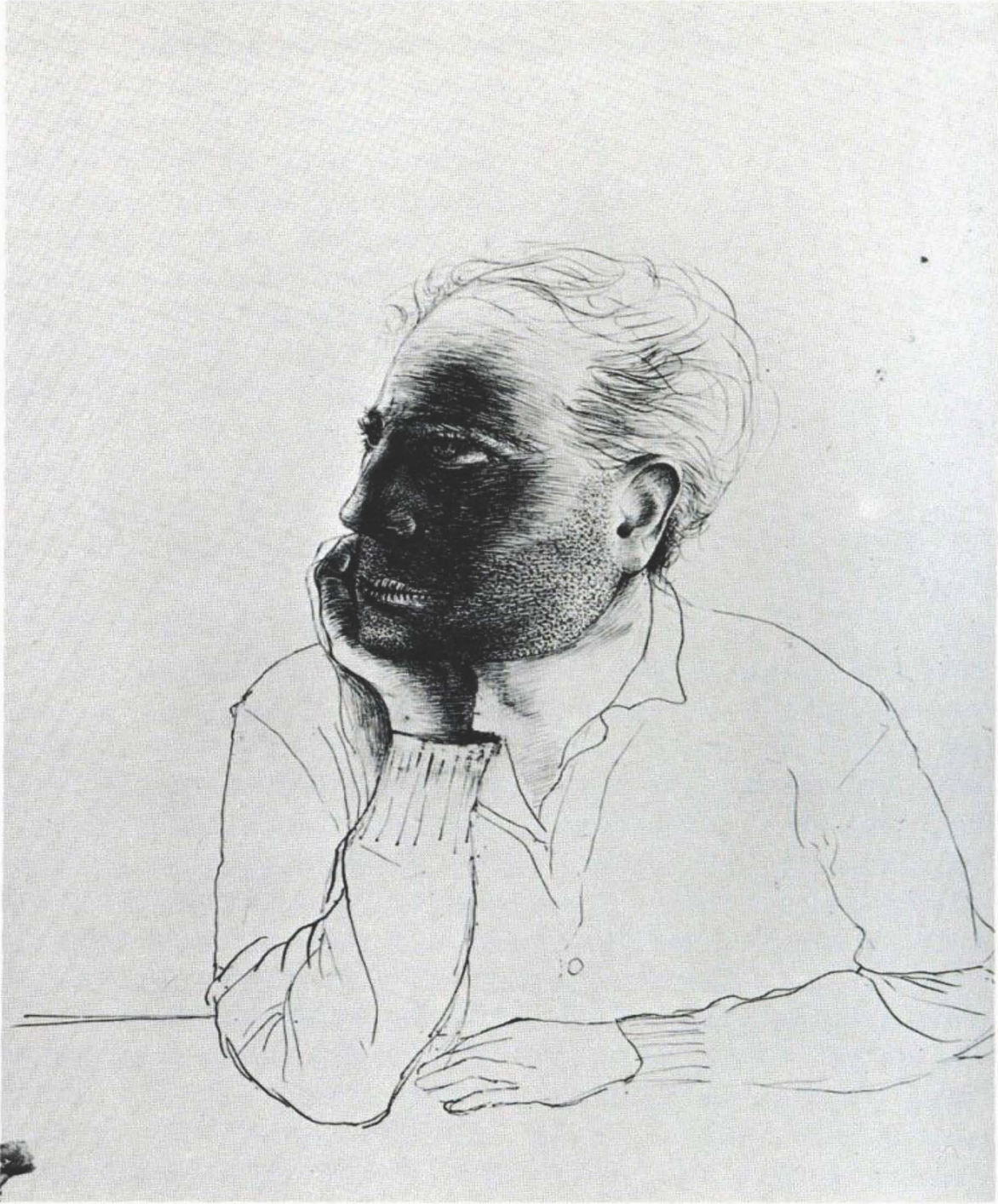


Figura 19. Antoni Tàpies, Autorretrato en tinta. Hecho en 1946

manera posible dentro de mis percepciones para no caer en el sin sentido (según yo) es dibujándolo (Boceto1 y 2).

Después entendí que la sombra es parte misma del objeto dibujado y de su interacción con una o varias fuentes de luz, además que la sombra en sí es plana (bidimensional) pero la planez no es material mientras que el objeto del cual es resultado sí, es decir, tiene material y por ende materialidad; por otro lado, comprendí que la sombra no es eterna, es una representación cotidiana y vana de un estar en el mundo. La disposición de las sombras a manera de paisaje fue pensando en reaportarle profundidades y múltiples perspectivas al cuadro cayendo posiblemente en el cubismo, ya que éstas dos, según David Hockney en el libro *David Hockney* de Marco Livingstone comenta que a medida en que se usa la fotografía, la perspectiva y la profundidad se van perdiendo, proveyendo de planez a la pintura.

Teóricamente de acuerdo con Frédérique Amselle, no tenemos acceso directo a nuestro *self*, siempre se tiene que recurrir a un intermediario o una herramienta, en especial un espejo; desde mi peculiar punto de vista no es verdad, probablemente existe más de una manera de acceder a él, yo durante mi bocetar descubrí que mi manera más inmediata es mediante observar detalladamente mi propio cuerpo como cuando un insecto te pica y buscas tanto al insecto como la o las marcas que dejó.

Inevitablemente no hay forma de que el *self* ni mucho menos el *self-concept* se manifiesten como ideas sin un cuerpo en cual recaigan con peso y agudeza. En efecto, el des-cuerpa-miento del que hablaba Judith Butler tiene fuerza porque nuestra consciencia del



Arriba: Boceto 1, lápiz sobre papel. Abajo: Boceto 2 técnica mixta.

cuerpo se ha ido anulando a mi parecer por prácticas sociales tales

como la selfie, sin embargo, éstas no tienen la suficiente fuerza como para desproveernos del todo de nosotros mismos, para deshacernos de nuestra humanidad. La idea de que mi cuerpo me hace presente, existente y vulnerable se quedó impregnada en mi pensamiento de un modo distinto al que había comprendido cuando la idea de *shell*, se cruzó en mi investigación, la cual tenía más que ver con solo un recubrimiento y no como una forma de estar en el mundo. Dibujé el segundo cuadro del mismo modo que el primero, y agregué color tanto al primero como al segundo.



Autorretrato 1, técnica mixta. 30 x 40 cm

Al ocupar una técnica mixta en ambos cuadros pensaba que la materialidad perdida en el pixel podría recuperarse si se colocaba



Autorretrato 2. técnica mixta 30 x 40 cm

en el cuadro mismo (a esto se debe el variegado), sin embargo, me di cuenta que, a pesar de poner el material, la materialidad no aparecía (por más absurdo que esto pueda sonar); pero al utilizar café soluble, lápices de grafito y pintura, sentía que podía darle un cuerpo al cuadro, aunque fuese por lo menos en su construcción (Autorretrato 1 y 2).

Cuando estaba por comenzar el tercer cuadro, tenía teóricamente presente que la cara es uno de los probablemente varios símbolos de individualidad habidos en el imaginario Occidental, y que la supuesta impalpabilidad del *self* de la que hablaba Francis Bacon (Deleuze, 1984) tiene probablemente varios contraejemplos visuales. Uno de los contraejemplos lo hallé en los dibujos de

Alberto Giacometti, aquellos en los que parece como si el cuerpo estuviera hecho de alambre, pequeñas líneas contorneantes hasta cierto grado, mas no enmarcantes, pero sí modeladoras. Decidí abandonar un poco el color, perder un tanto lo pictórico que estaba tan aferrada mentalmente en mantener. Aunado a lo anterior, decidí buscar artistas contemporáneos cuya obra fuera autorretrato en pintura, lo que me llevó a tener ante mis ojos al parecer otro hallazgo, en la mayoría de los casos solo veía obras representando los rostros de sus mismos autores, si acaso encontré un par de artistas que además del rostro representaban el cuerpo, sin embargo, no logré encontrar artistas haciendo pintura que hablarán de ellos mismos a través de su cuerpo sin necesidad de un rostro explícito o un esbozo de él (Figura 20).



Figura 20. Alberto Giacometti, Autorretrato. Hecho en 1951

Dentro de las artistas (curiosamente son mujeres feministas) que hallé reflexionando sobre el cuerpo como parte constructora del *self* fue Jenny Saville nacida en Reino Unido en 1970, estilísticamente se le cataloga como parte de la Escuela de Londres tardía (Feminism and Self-Portraiture, 2018), el cuadro en el que me baso para hacer este breve análisis en la tesis es *Plan* del 2008 (Figura 21), a diferencia de otros contemporáneos como David Hockney o Luc Tuymans (por

mencionar sólo un par), quienes muestran su cara sin dar otra muestra de cuerpo (Figuras 22 y 23), Saville en cambio, muestra



Figura 21. Jenny Saville, Plan. Hecho en el 2008.

su cuerpo desnudo con las líneas que traza un cirujano plástico para indicar los lugares donde la grasa debería de ser removida, para producir un cuerpo que vaya acorde al canon de belleza femenino; entiendo con esta obra que le da un lugar a la corporalidad que al ser mujer es probablemente atacada con estereotipos que solo remarcan la norma.

Otro ejemplo, un caso muy particular en el arte contemporáneo mexicano es el de Mónica Castillo con su serie *Autorretratos hablados* de 1997 en la cual la artista hace uso de la colaboración de otras personas por medio de autorretratos hablados de gente cercana a ella, para jugar y reinterpretar su apariencia y para rastrear el vínculo del yo con el otro, según Mónica Castillo esta serie la realizó “para demostrarse a sí misma que la personalidad física [*shell*] se convierte en idea tanto en la autorreflexión [*self-concept*] y en el inconsciente, como en la mente de otros y además



Figura 22. Luc Tuymans, *Autorretrato*. Hecho en el 2011

obedece a valores normativos” (MUM, 2018), enfatizando así la imposibilidad de definir una identidad absoluta, ya que se construye según las apariencias y depende tanto de la imagen que deseamos proyectar como de nuestra autopercepción [*self*], cabe mencionar que dicha serie no fue hecha en pintura sobre lienzo sino de manera digital además de que juega con la idea de identificación y reconocimiento facial.

También pensé que, si la transformación a pixel acontece cada vez que nos tomamos una selfie, el pixel se vuelve unidad de representación y que entonces hay maneras de romper esa ruina constante a la que nos sometemos. Solo como un breve cuestionamiento (sin tomarlo a la ligera) ¿por qué no producir más autorretratos mostrando las cicatrices, los tatuajes, las estrías, los



Figura 23. David Hockney, Autorretrato. Hecho en el 2012

lunares, etc. que nos hemos hecho con el transcurso de la experiencia vivida sobre nuestros cuerpos? o ¿acaso eso no nos describe?, me parece que más allá de la huella no hay tantas formas de representar lo vivido, también considero que para hablar del *self* desde un lugar no construido, se necesita hablar del tan frecuente accidente que es la vida. La vida para mí es vulnerabilidad y resistencia.

Hasta aquí, estoy casi segura que no he aclarado el porqué de mi súbito interés por el cuerpo en el autorretrato, en vez de la cara, a

mi parecer la explicación radica en la resistencia inherente que el arte en la mayoría de los casos ejerce, y que para haber resistencia ha de haber algo o un mucho (si no es que un todo) de vulnerabilidad; la selfie al ser un dispositivo provoca vulnerabilidad, sin embargo la resistencia no es del todo viable si ocupamos las formas de representación autorizadas por el sistema mismo, se pudiera entender mejor con la siguiente fórmula: autorretrato = rostro = identidad dada \neg sistema. El rostro es individualidad e identidad en términos de identificación y reconocimiento, gran parte



Figura 24. Mónica Castillo, Autorretratos hablados. Hecho en 1997

de mi reflexión tiene base en las ideas de la filósofa transfeminista Judith Butler a quién en el capítulo dos cito.

Cobijándome teóricamente con el pensamiento de Butler, considero que el cuerpo en su totalidad, es decir desde sus células hasta sus vellos o desde la cara hasta las uñas de los pies, nos hace vulnerables porque a través de él y por él la vida nos sucede, así como en él se efectúan ejercicios políticos (en sentido de procesos históricos o de política) y sociales, entonces para

poder dejar de globalizar la construcción del *self* como idea construida y aceptada, el cuerpo debería volver a importarnos, debería dejar su posición de accesoriad otorgada por el sistema. El cuerpo “no está plenamente construido, es dependiente e interdependiente de un campo amplio de relaciones, envejece, vive, se enamora, si los restringimos a solo su materialidad, el cuerpo no existe” (Butler, 2010)

La cara al ser parte del cuerpo muy probablemente nos hace vulnerables bajo la perspectiva de la materialidad corpórea, al formar parte del mecanismo de control de los sistemas tanto económicos como culturales, no da cabida a más posibilidades que sobrepasen a la identificación²², y de esta forma, deja a la mímesis como modalidad imperante en la producción de autorretratos y entonces a mi parecer no se pone en tela de juicio los límites del *self*²³, ocasionando un paradigma porque la cara como idea de sujeto individual no expresa en absoluto la vulnerabilidad de la vida en resistencia, ni mucho menos expone las relaciones habidas para que exista un cuerpo, considero firmemente que para tener como artistas en nuestras manos la construcción del *self* nuevamente (tal vez jamás la hemos tenido y solo es invención mía) como cuando pintaba Van Gogh, se debería de reconocer que la idea de cuerpo

²² La identificación y el reconocimiento son dos conceptos que generalmente se ocupan indistintamente (yo a lo largo de la tesis tampoco hago ninguna distinción puntual), sin embargo, para poder continuar con el ejercicio crítico me parece pertinente hacer la distinción. La identificación proviene del vocablo latino *identificare* de acuerdo con Oxford Dictionaries como: “establecer, indicar la identidad de una cosa o persona”, mientras que el reconocimiento proviene del vocablo *recognere* definido como: “identificar (alguien o algo) por haberlos encontrado antes; saber de nuevo [conocer de nuevo]”. Entonces, para que haya un ejercicio de disidencia en el autorretrato, el reconocer (saber de nuevo) debería imperar sobre la identificación, porque está última es en su totalidad una herramienta del sistema (Oxford Dictionaries, 2018).

²³ Los límites del *self* tanto Milan Kundera como Gilles Deleuze (*ibis* págs. 15 - 18). los describen en términos de parecido visual con el modelo, es decir con la facilidad que tiene o no el espectador de identificar al autor del autorretrato mediante comparación uno a uno con el “modelo real”

tiene inherentemente adherida nuestra humildad lingüística en el sentido de ser una idea siempre moldeable y cambiante (según Judith Butler es imposible definirlo) y que a través de él la disidencia a la norma es posible, con la selfie en nuestro imaginario comprobamos que desaparecemos, renunciamos a nuestro derecho a reunirnos y ponernos de pie porque todo el tiempo representamos y aseveramos el sistema. Una de mis tareas como artista la entiendo en el rehacer las líneas que nos están definiendo, y a su vez desdibujando como en los dibujos de Cézanne y es justo en este momento reflexivo y productivo (de hacer obra) que puedo hacer crítica desde el arte y no desde la Teoría del Arte.

En los capítulos previos mencioné la presencia, la existencia, la visibilidad y la muerte como ideas provocadoras de autorretratos, sin embargo, me parece que ahora una de las grandes tareas del arte es hablar sobre la vida y más aún de hacer imágenes que correspondan a contrarrestar las fuerzas de exclusión y de violencia generadas al ser parte del grupo de cuerpos mal reconocidos o rechazados (Butler, 2010).

Antes de comenzar el cuarto cuadro y el quinto cuadro (cabe decir que los hice casi simultáneamente) mi propio reflexionar para la elaboración de esta tesis me estaba haciendo consciente de mí como artista, ocasionado llegar desde dos puntos ligeramente distintos a la discusión sobre vulnerabilidad, resistencia y disidencia, el primero de ellos lo expongo en los párrafos anteriores, el segundo que tiene más que ver con el hecho mismo de producción de imagen desde el arte, lo expongo a continuación.

Previamente hago mención de mi intuición con respecto a dibujar en lugar de pintar figurativamente, después de desglosar(me) teóricamente lo que sucede con el cuerpo, comencé a centrarme

en solo algunas de las implicaciones del dibujo, llegué de nuevo al teórico crítico John Berger, sin embargo, desde el hacer. En su libro *Sobre el dibujo* narra que en un dibujo al menos por instantes el modelo se vuelve un habitante del mundo y que cobra vida al estar dentro del espacio vacío de la hoja de papel en blanco. El acto de dibujar es una forma de descubrir y de demostrar el mundo, y si se logra abandonar toda ideología, se vuelve estrictamente existencial. Además, describe tres tipos de dibujos el primero de ellos corresponde a los que estudian y cuestionan lo visible, otros que muestran y comunican ideas, por último, aquellos que se hacen de memoria.

La selfie no tiene por prioridad representar una cara en el sentido de *defacement*²⁴ como el último autorretrato de Picasso, además percibo que la pintura contemporánea tampoco la tiene, creo yo que se pudiera explicar mediante el comentario de Francis Bacon referente a la relación entre la pintura y la fotografía en general: “ella [la fotografía] no es una figuración de lo que se ve, es lo que el hombre moderno ve. No es peligrosa simplemente por ser figurativa, sino porque pretende reinar sobre la visión, entonces sobre la pintura” (Deleuze, 1984). A diferencia, desde mi experiencia el dibujo no pretende reinar sobre la visión y “la facilidad imitativa de la pintura muy a menudo funciona como un disfraz, es decir, aquello a lo que hace referencia pasa a ser más importante que las razones para referir a ello” (Berger, *Sobre el dibujo*, 2011). El dibujo es menos pretencioso, pudiera decirse que es honesto (sin entrar en debates sobre la verdad).

²⁴ El término *defacement* es empleado por Frédérique Armeselle en su ensayo sobre La ruina y las reminiscencias del *self* (pág. 16), lo utiliza en el sentido de enfrentarse a uno mismo más allá de la propia cara. Literalmente significa: desfigurar, Oxford Dictionaries la explica como “estropear la superficie o la apariencia de (algo), por ejemplo dibujando o escribiendo” (Oxford Dictionaries, 2018).

El dibujo posee algo de temporalidad mas no lineal, para entenderlo hay que considerar que lo dibujado no volverá a ser visto nunca más, ni por ti ni por ninguna otra persona, ese momento es “único en el transcurso del tiempo, del tiempo pasado y del tiempo futuro [...] lo ocurrido una vez no volverá a ocurrir” (Argudín, 2013); a mi consideración este fenómeno propio del dibujo radica en la subjetividad del artista que prioriza o descarta ciertas “cosas” al



Autorretrato 3, técnica mixta. 40 x 50 cm

momento de estar dibujando, es complicado de explicar, es según yo uno de los grandes misterios del hacer artístico. El acto de dibujar rechaza el proceso de desaparición lineal y propone la simultaneidad de una multitud de momentos.

En las cinco piezas que presento más los dos bocetos, los considero dentro de las primeras dos categorías, son solo apuntes que me ayudaron a entender que el acto más subversivo y crítico que pudiera yo hacer es el dibujarme en sentido de yo definirme, yo construir las líneas de mi cuerpo y mi pensamiento, yo establecer mi temporalidad. Si el sistema me desdibuja y me transforma, lo único que me queda es volver a dibujarme. Mis manos son el pretexto.



Autorretato 4, técnica mixta. 40 x 50 cm



Autorretato 5, técnica mixta. 40 x 50 cm

Conclusiones

La selfie puede ser entendida como consecuencia de la masificación de la imagen fotográfica sumada al impacto de la historia del autorretrato, ésta es utilizada como medio reafirmación de la existencia, provocada por una especie de miedo social invisible producto de la cultura de masas. La selfie como imagen estática, no habla de memoria, ni de tiempo, es producto de la transformación ideológica de corporeidad a accesoriedad donde la fragmentación del nosotros a un yo subdividido en *shell*, *ghost* y *self* provocan un des-cuerpa-miento invisibilizado, tal vez por tanta visualidad existente a nuestro alrededor. El pixel propio de la selfie enmarca y remarca el binarismo ideológico propio de nuestra época, blanco o negro, vivo o muerto, dentro o fuera, eres o no eres.

La globalización (o el sistema como también lo nombro) ha alcanzado nuestros lugares más íntimos con una fuerza destructiva tal, que nos vemos desprovistos de nosotros mismos, dichos lugares me parece que son el cuerpo y nuestra capacidad reflexiva; eso se ve reflejado en la misma manera de hacer(nos) imagen, cuando no hay diferencias sustanciales o bien radicales en el marco de la representación considero que solo hay una única forma de pensar y de entender el mundo.

La muerte de la que hablo en el primer y segundo capítulo se establece como metáfora en vida si nos quedamos sometidos a actividades sociales como la selfie. Aún hay cuerpo, mejor dicho,

cuerpos (plural), es decir vida. Me gustaría destacar que la idea cartesiana del yo, tampoco me parece la más adecuada para salir del paradigma sobre la construcción del *self* en la selfie, regresara esa definición de yo funcional en sentido del cuerpo como máquina históricamente construye a favor del sistema y no trae la solución a reconocer las vidas que también merecen ser vividas, a propósito de esto, Gilles Deleuze decía:

“Cuando el cuerpo visible afronta como un luchador las potencias de lo invisible, no le da otra visibilidad que la suya. Y en esta visibilidad el cuerpo lucha activamente, afirma una posibilidad de triunfar, que no tenía mientras estas permanecían invisibles en el seno del espectáculo que nos despojaba de nuestras fuerzas y nos desviaba. Como si ahora deviniera posible un combate. La lucha con la sombra es la única lucha real. Cuando la sensación visual afronta la fuerza invisible que la condiciona, entonces libera una fuerza que puede vencer a aquella, o bien hacerla una aliada. La vida grita a la muerte, pero justamente la muerte ya no es ese demasiado visible que nos hace desfallecer, es esa fuerza invisible que la vida detecta, desaloja y hace ver gritando. La muerte es juzgada desde el punto de vista de la vida, y no a la inversa en donde nos complacíamos.”

Lógica de la
sensación, pág. 175

Encontré en el dibujo, un tipo de fuerza que no hallo en otro espacio. La fuerza del color no es nada comparada a la fuerza de la línea; la línea, que no existe en la naturaleza, pero que expone y demuestra lo tangible con mayor definición que la propia vista frente al objeto en cuestión. Dibujar es conocer con la mano y lo que pudiera considerarse urgente en tiempos actuales es el reconocernos (sabernos de nuevo). Para encontrar nuestro *buried self*²⁵ muy probablemente se debería de abandonar la idea de cara igual a fenómeno reflexivo, ya que la individualidad es una construcción social y la subjetividad del individuo depende las construcciones sociales, el *self-concept* debería también ser producto del reconocimiento de uno mismo y de otros pero no

²⁵ Milán Kundera ocupa el concepto para describir el lado misterioso y oculto del *self*, que ha sido enterrado o cubierto por circunstancias ajenas a éste (*ibis* pág. 17).

mediante su aprobación y a su vez eliminar la falsa idea de colectividad imperante en las redes sociales que nos ciega con sus sueños, sus emociones, sus proyectos, sus ilusiones, sus luchas y hasta sus causas.

El autorretrato percibo que, si posee una fuerza vital para la construcción o reconstrucción del *self*, sin embargo, la pierde al seguir dentro de la dinámica de los límites del *self* en cuanto a identificación.

Solo como comentario breve con respecto a los problemas lingüísticos que arrastro por toda la tesis, revisando a la filósofa Judith Butler y al estudio sobre el *self* y el proceso cognoscitivo hecho por el soviético Alexander Luria, me di cuenta que las fronteras lingüísticas cada vez distan menos al existir el idioma inglés como emperador del mundo, si no este tipo de fronteras, entonces cualquier posible ejercicio de disidencia se habrá perdido, ya que todo estará bajo el mismo territorio conceptual. Me alegro entonces, de ser hispanohablante y poder distinguir mi presencia de mi existencia, me agrada ser consciente de que un “*I am beautiful*” – “yo soy bonita” y “yo estoy bonita” no me construyen bajo ninguna circunstancia de igual manera. El nombrar a la experiencia desde el inglés como “lengua en común”, tal y como sucede en los *hashtags* provoca una unanimidad en el vivenciar, y si de por sí anulamos el cuerpo, al etiquetar todo del mismo modo, prácticamente provoca la pérdida del todo mismo. Los *hashtags* son estructuras cerradas porque son palabras que corresponden a campos semióticos muy bien delimitados (Montealegre, 2004).

Un dato curioso que encontré al analizar la masificación de la imagen fotográfica fuera de parámetros artísticos, es el hecho de que la compañía Kodak ha estado envuelta en los grandes cambios

a nivel ideológico Occidental, desde la aparición de la cámara Brownie, pasando por la creación de las primeras cámaras digitales hasta lo que actualmente pone en la cuerda floja el concepto de economía y los *Bitcoins* (un tipo de divisa electrónico). Me parece que, para poder seguir rastreando al sistema mismo, Kodak es la compañía a seguir.

Por último, la elaboración de la tesis me ayudó a afirmarme como artista (cuyo camino aun es largo por recorrer) y que una de las principales tareas del arte es la de ser incómodo, porque cuestiona las verdades absolutas del mundo y que el artista tiene por encomienda producir imágenes disidentes y no solo reproducir por reproducir.

Bibliografía

- Amselle, F. (11 de Junio de 2012). *Journals Open Edition*. Obtenido de Bacon and Freud's Self-Portraits or the Remains of the Self: <http://journals.openedition.org/ebc/1326>
- Argudín, L. (2013). Sobre pintura y fotografía. En L. Argudín, *El teatro del conocimiento: ensayos sobre arte y pintura* (págs. 71 - 79). Ciudad de México: Escuela Nacional de Artes Plásticas.
- Aventura del Saber. (6 de diciembre de 1996). Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, España.
- Barglow, R. (03 de febrero de 2018). *Reading for Foundations of Computing and Communication*. Obtenido de The Crisis of Self in the Age of Information: <http://www.ict.griffith.edu.au/~johnt/1004ICT/lectures/lecture11/Barglow.html>
- BBC Mundo. (2013, Noviembre 19). *www.bbc.com*. Retrieved Marzo 24, 2016, from http://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/11/131119_selfie_palabra_oxford_diccionarios_mr
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.
- Berger, J. (2000). Ensayo 1. En J. Berger, *Modos de ver* (págs. 13-43). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Berger, J. (2008). Entender una fotografía. En J. Berger, *Para entender la fotografía* (págs. 31 - 35). Barcelona: Gustavo Gili.
- Berger, J. (2011). *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bernardet, C. (1 de Abril de 2017). *El Calamo*. Obtenido de El autorretrato, la autorepresentación: <http://www.elcalamo.com/benardet1.html>
- Bogaert, A. (2014). Object of Desire Self-Consciousness Therapy . *Journal of Sex & Marital Therapy*, 323 - 338.

- Butler, J. (14 de Agosto de 2010). Cuerpos que importan. *Cuerpos que importan*. Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina.
- Butler, J. (2015). How Can I Deny That These Hands and This Body Are Mine? En J. Butler, *Senses of the Subject* (págs. 17 - 36). Nueva York: Fordham University Press.
- Calbet, J. (1997). *La fotografía*. Madrid: Acento Editorial.
- Castro, S. (2013). George Dickie, la teoría institucional y las instituciones artísticas. *Fedro, Revista de Estéticas y Teoría de las Artes*, 54 - 71.
- Chuey, J. (10 de febrero de 2018). *Jorge Chuey Salazar*. Obtenido de Ensayo: laboratorio de dibujo:
http://blogs.fad.unam.mx/academicos/jorge_chuey/?page_id=160
- Crag, C. (13 de Marzo de 2002). Macrosociology. *Dictionary of Social Sciences*, 35-56. Obtenido de Macrosociology.
- Deleuze, G. (1984). *Francis Bacon, lógica de la sensación*. Sé cauto.
- EcuRed. (13 de Marzo de 2018). *Conocimiento con todos y para todos*. Obtenido de Guerra Fría: http://www.ecured.cu/Guerra_Fr%C3%ADa
- Feminism and Self-Portraiture. (10 de febrero de 2018). *Feminism and Self-Portraiture*. Obtenido de Jenny Saville:
<http://art1eproject.wikifoundry.com/page/Jenny+Saville>
- Fernández, A. (Marzo de 13 de 2018). *Universidad Internacional de Andalucía*. Obtenido de ¿Qué es un dispositivo?:
<http://ayp.unia.es/r08/IMG/pdf/agamben-dispositivo.pdf>
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Argentina: Siglo XXI Editores.
- Fossi, G. (2001). *Galleria degli Uffizi: arte, storia e collezioni*. Firenze: Giunti Editore.
- Freund, G. (1983). *La fotografía como documento social*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Gagosian Gallery. (10 de febrero de 2018). *Gagosian Gallery*. Obtenido de Richard Prince, New Portraits: <https://www.gagosian.com/exhibitions/richard-prince--june-12-2015>
- Gardey, A. (11 de febrero de 2018). *Definición de*. Obtenido de Pictórico:
<https://definicion.de/pictorico/>

- Gombrich, E. (1950). *La historia del Arte*. Londres: Phaidon Press.
- Google. (18 de enero de 2018). *Diccionario*. Obtenido de smartphone:
<https://www.google.com.mx/search?q=qu%C3%A9+es+un+smartphone&oq=qu%C3%A9+es+un+sma&aqs=chrome.1.69i57j0l5.4950j1j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>
- Grecas, V. (1982). The self-concept. *Annual Review of Sociology*, 1-33.
- Guía de Materia. (13 de Marzo de 2018). *Sala de Historia*. Obtenido de El mundo en perspectiva histórica:
<http://www.saladehistoria.com/PSU/Preuniversitario/2014/14204GM.pdf>
- Hall, J. (2014). *The Self-portrait a Cultural History*. Londrés: Thames & Hudson.
- Harrington, S. (09 de febrero de 2018). *Huff Post*. Obtenido de 'Brighter Days Are Coming' At St. Petersburg Street Art Museum:
<https://www.huffingtonpost.com/author/jaime-rojo-steven-harrington>
- Luria, A. (1974). Self-Analysis and Self-Awareness. En A. Luria, *Cognitive Development: Its Cultural and Social Foundations* (pág. 210). USA: Harvard University Press.
- Maalouf, A. (1999). *Identidades Asesinas*. Paris: Alianza Editorial.
- Montealegre, R. (2004). La comprensión del texto: sentido y significado. *Revista Latinoamericana de Psicología*, 243 - 255.
- Mora, J. F. (1979). Espíritu de la época. En J. F. Mora, *Diccionario de filosofía* (págs. tomo segundo 1013 - 1014). Madrid: Alianza Editorial.
- Neate, R. (19 de Enero de 2012). *The Guardian*. Obtenido de Kodak falls in the 'creative destruction of the digital age': <https://www.theguardian.com>
- Negroponete, N. (1995). Los bits son bits. En N. Negroponete, *El mundo digital* (págs. 10-16). Barcelona: Talleres Gráficos Dúplex.
- Oxford Dictionaries. (2 de mayo de 2017). *Oxford Dictionaries*. Obtenido de English Dictionary: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/self>
- Oxford University Press. (2016). *www.oxforddictionaries.com*. Recuperado el 24 de Marzo de 2016, de <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/selfie>
- Popelier, W. (11 de abril de 2018). *Willem Popelier*. Obtenido de LensCulture: <https://www.lensculture.com/wpopelier>

- Porto, J. P. (08 de febrero de 2018). *Definición de*. Obtenido de Definición del ego: <https://definicion.de/ego/>
- RAE. (07 de febrero de 2018). *Real Academia de la Lengua Española*. Obtenido de contemporáneo: <http://dle.rae.es/?id=AUK9EK0>
- Real Academia de la Lengua. (2016). *Fotógrafo*. Recuperado el 06 de abril de 2016, de Real Academia de la Lengua: <http://dle.rae.es/?id=IK8K2Fk>
- Real Academia de la Lengua Española. (2 de mayo de 2017). *Real Academia de la Lengua Española*. Obtenido de Diccionario de la Lengua Española: <http://dle.rae.es/?id=4Quv5F7>
- Rebeca Kraselsky, N. F. (2006). *Elojo múltiple del espejo y otros secretos*. México: Ediciones Castillo .
- Rosler, M. (2007). Obsolescencia. En M. Rosler, *Imágenes públicas* (págs. 309 - 317). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- RPP. (2017 de septiembre de 11). *Así se transmitió en vivo el atentado del 11 de septiembre*. Obtenido de RPP: <http://rpp.pe/mundo/estados-unidos/youtube-asi-se-transmitio-en-vivo-el-atentado-del-11-de-setiembre-noticia-993782>
- Solhenitsin, A. (1973). *Archipiélago Gulag*. Barcelona: El Arca de Papel.
- Strider, P. (1981). *Albrecht Dürer*. New York: Abaris Books.
- The Guardian. (08 de febrero de 2018). *Instagram, an artist and the \$100,000 selfies* . Obtenido de The Guardian: <https://www.theguardian.com/technology/2015/jul/18/instagram-artist-richard-prince-selfies>
- The Telegraph. (10 de Enero de 2018). *The Telegraph*. Obtenido de Kodak: 130 years of history: <http://www.telegraph.co.uk/finance/newsbysector/retailandconsumer/9024539/Kodak-130-years-of-history.html>
- Treske, A. (2011). *The inner Life of Video Spheres: Theory for the Youtube Generation* . Amsterdam: Network Notebook Series.
- Van Gogh Museum. (2015). *Van Gogh's Letters*. Recuperado el 06 de abril de 2016, de Van Gogh Museum: file:///C:/Users/Vale/Downloads/VanGoghMuseum_Programme-Description-Van-Goghs-Letters_UK.pdf

- Vasari, G. (1996). *La vida de los pintores, escultores y arquitectos*. Londres: 1996.
- Walther, I. F. (2011). *Van Gogh*. México: Editorial Cordillera.
- Wendt, B. (2014). *The Allure of the Selfie*. Amsterdam: Network Notebook Series.
- West, J. D. (14 de enero de 2018). *FACEFIRST*. Obtenido de Face Recognition:
<https://www.facefirst.com/blog/brief-history-of-face-recognition-software/>
- Wikipedia. (23 de enero de 2016). *Autorretrato con pintura y pinceles*. Recuperado el abril de 06 de 2016, de Wikipedia:
https://es.wikipedia.org/wiki/Autorretrato_con_pintura_y_pinceles
- Zanardo, L. (23 de Mayo de 2015). *Il corpo delle donne*. Milán, Italia.