



Universidad Nacional Autónoma de México
Posgrado en Artes y Diseño
Facultad de Artes y Diseño
Fotografía

Hegemonías sobre las miradas: selfies filtradas y racismo

Tesis que para optar por el grado de:
Maestra en Artes Visuales

Presenta:
Nora Elsa Hinojo Escamilla

Tutora:
Dra. Laura Castañeda García
Posgrado en Artes y Diseño

Comité tutor:
Mtra. Ana Mayoral Marín
Mtra. Angélica Jarumi Dávila López
Dr. Estanislao Ortiz Escamilla
Mtra. Laura Evangelina Buendía Ruiz
Posgrado en Artes y Diseño

Ciudad de México, Marzo 2024



Universidad Nacional
Autónoma de México



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 todas las personas que me acompañaron con ternura, respeto y escucha; por enseñarme otras formas hacer, pensar y sentir mis imágenes desde el cuerpo y las emociones.

A mi tutora Laura Castañeda García por todas sus retroalimentaciones y enseñanzas para hacer posible mi investigación, y a mis lectores por las referencias y reflexiones.

A mi familia por siempre estar presente, apoyarme y dejarme fotografiarles para mis exploraciones.

A todas las personas hermosas que conocí en la maestría, a mis amigas Melissa, Paulina y Jimena, y a las maestras Ana Mayoral y Jarumi Dávila por todos los aprendizajes y la sensibilidad que sembraron en mi camino.

A Xilo, Andrés y Rubén que me permitieron retratarlos; a Carlos por todo su cariño y disposición con el registro de piezas que cimbraron mi manera de sentir y pensar la fotografía.

A todas y todos ustedes muchas gracias por hacer cuerpo conmigo, por la complicidad y la colectividad que implica cuestionar la mirada impuesta y desgarrarla.

Índice

Introducción

<u>Cuestionar la mirada</u>	<u>6</u>
<u>El inicio del camino: Situar la mirada.....</u>	<u>10</u>
<u>Continuar el camino: Enunciar las miradas hegemónicas.</u>	<u>14</u>

1. ¿Cómo miramos?

<u>Tipos fotográficos indígenas en México: construcción de un sistema de visualidad.....</u>	<u>20</u>
<u>1.1 Visualidad mestiza</u>	<u>24</u>
<u>1.2 Tipos fotográficos populares o costumbristas</u>	<u>33</u>
<u>1.3 Tipos fotográficos físicos o antropométricos</u>	<u>39</u>
<u>1.4 Tipo fotográfico indígena: mestizo universal</u>	<u>47</u>

2. ¿Qué tenemos derecho a mirar?

<u>De la antropometría a los filtros de modificación física.....</u>	<u>54</u>
<u>2.1 Visualidades: el derecho a mirar y ser representado</u>	<u>58</u>
<u>2.2 El racismo como visualidad: la selfie filtrada como nuevo tipo fotográfico</u>	<u>68</u>
<u>2.3 Postfotografía: la falsa autonomía sobre nuestras representaciones</u>	<u>76</u>

3. ¿Dónde miramos?

<u>Cultura de los aparatos: selfies filtradas en los dispositivos móviles y las redes sociales.....</u>	<u>84</u>
<u>3.1 Nuevos escenarios digitales de la selfie: cultura de los aparatos e imágenes técnicas.....</u>	<u>91</u>
<u>3.2 Selfies filtradas: identidades trastocadas</u>	<u>99</u>

4. ¿Cómo nos atraviesan las miradas?

Declaraciones del cuerpo. Desgarrar la mirada..... 106

4.1 Saber corporeizado: el cuerpo en la práctica artística de las
selfies filtradas 114

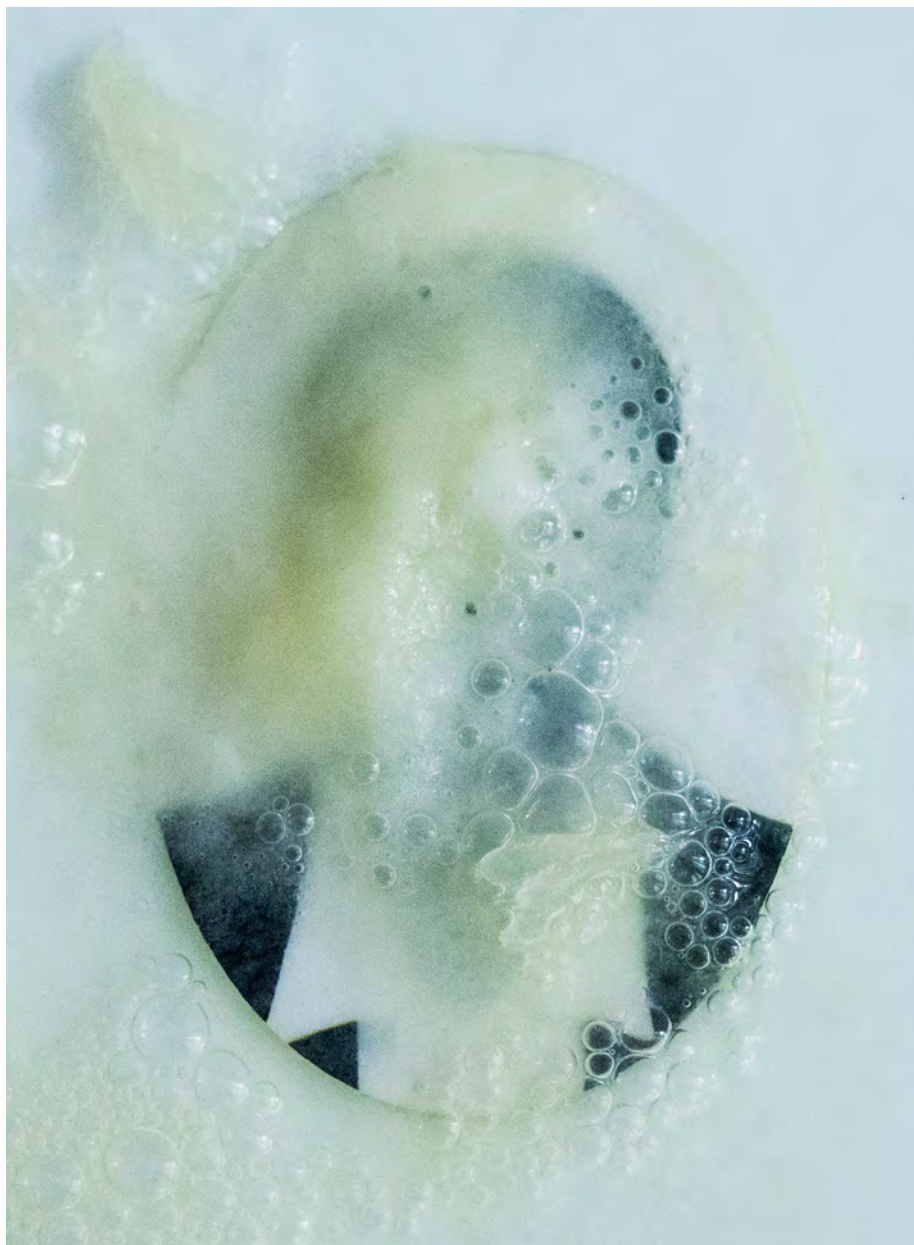
4.2 De los cuerpos digitales al cuerpo propio.

Video performance *Desgarrar la mirada* 121

Reflexiones para continuar cuestionando la mirada..... 128

Bibliografía 136

Introducción
Cuestionar la mirada



Nora Hinojo (2021) *Materialidades para blanquear*.
Fotografía digital. Proyecto: Desandar la mirada. Rituales en la piel.

Comenzar a cuestionar la mirada supone una crisis con las imágenes que nos habitan. Lo socialmente establecido se desmorona con nosotras adentro; nos convertimos en vestigios de las miradas que nos anteceden y de las que están por venir.

Nos quebramos con la norma frente a nuevas preguntas que ponen en duda nuestra forma de conocer el mundo. En este camino, las heridas personales trastocan lo colectivo para construir un diálogo con las miradas impuestas y nombrar las relaciones de poder que nos mantienen al margen de nuestra propia mirada.

¿Qué tenemos derecho a mirar? En esta investigación reflexiono sobre las miradas hegemónicas del racismo que atraviesan los cuerpos físicos y digitales a través de prácticas fotográficas que trastocan nuestros procesos de identidad bajo discursos anclados en el blanqueamiento.

Entiendo la mirada más allá del acto fisiológico de ver. En mi investigación y práctica artística, la mirada es una visualidad atada a una figura de poder que traza las pautas de lo que reconocemos socialmente como “normal” en nuestras representaciones (Mirzoeff, 2016).

Los inicios de mi investigación están marcados por el acto de volver a poner la mirada sobre imágenes conocidas. Estos hallazgos en lo más cotidiano reabrieron heridas no resueltas sobre el racismo y activaron nuevas búsquedas en mi historia personal.

¿Qué imágenes nos pertenecen dentro de este sistema de visualidad racista? Volver a mirar a través del reconocimiento de las relaciones de poder sobre ciertas imágenes me permitió entender mi investigación como un proceso colaborativo de búsqueda, exploración y experimentación donde mi cuerpo, con toda su memoria y emociones, estaría implicado de principio a fin en mis prácticas artísticas.

Me sitúo desde la investigación artística para trazar la metodología que acompaña mi práctica como fotógrafa y artista visual. Natalia Calderón y Fernando Hernández la definen como un acto de “pensar en compañía”, es decir, donde la investigación artística acontece como “un espacio de pensamiento” (2019, p. 18) para compartir y colaborar desde biografías propias.

Somos epígonos que dialogamos con lecturas, imágenes, obras artísticas generadas en tiempos y culturas diferentes, que van nutriendo nuestro imaginario. Es con este imaginario, que siempre es colectivo, pero que se articula desde las biografías y experiencias de cada cual, con el que nos ponemos en relación de manera consciente o desde la huella que ha dejado en nuestro cerebro (Calderón y Hernández, p. 11).

El acto de ponernos en relación con los demás no sólo sucede en el proceso de compartir nuestros procesos hacia afuera. Las biografías propias, al ser parte importante de la investigación artística, también dialogan en la intimidad con nuestras historias, experiencias y prácticas. En este sentido, me parece importante nombrar los caminos que anteceden a mi investigación actual para trazar este diálogo introductorio.

El inicio del camino: Situación la mirada.

Mis primeras prácticas artísticas sobre el tema del blanqueamiento nacieron con mi proyecto *Desandar la mirada. Rituales en la piel*, una exploración fotográfica y audiovisual que comencé durante el Seminario de Producción Fotográfica del Centro de la Imagen en 2020. Esta búsqueda por los gestos cotidianos del racismo en contextos familiares me acercó a nuevas reflexiones sobre la materialidad y soporte de las imágenes en mi práctica fotográfica.

A través de la documentación de objetos encontrados en la cotidianidad de mi hogar, transitó hacia la memoria afectiva de mi propio cuerpo violentado por el racismo. En este proceso, incorporé relatos asociados al blanqueamiento para realizar intervenciones en mis fotografías de identificación con el fin de desgastar mi imagen hasta el acto de desaparecer.

Situación las miradas hegemónicas en mi propio cuerpo expandió mi práctica fotográfica hacia mi memoria afectiva y corporal.

Esta primera etapa de exploración concluye con el video *Rituales de limpieza* (2022), un performance que resignifica el acto social de limpiar el cuerpo como sinónimo de blanqueamiento. Por medio de la reinterpretación de prácticas aprendidas para desmanchar los pliegues de mi cuerpo, busco evidenciar el falso discurso del blanqueamiento a través de la limpieza.

Reconocer el blanqueamiento como una visualidad hegemónica me ha permitido identificar los mecanismos de poder que se despliegan sobre mi propio cuerpo a través de prácticas y representaciones que normalizan la blancura como sinónimo de belleza. Este camino me acerca a un nuevo lugar de enunciación sobre mis memorias corporales sobre el racismo.



Nora Hinojo (2021) *Rituales de limpieza*.
Fotografía digital. Proyecto: Desandar la mirada. Rituales en la piel.



Nora Hinojo (2021) *Rituales de limpieza*.
Fragmento de video. Proyecto: Desandar la mirada. Rituales en la piel.



**Continuar el camino:
Enunciar las miradas hegemónicas.**

Estos acercamientos revelaron las heridas del blanqueamiento en mi propio cuerpo. Con esta experiencia como brújula, decidí encaminar mi investigación hacia la exploración de las miradas hegemónicas del racismo que nos trastocan los cuerpos físicos y digitales a través de prácticas fotográficas que ejercemos en nuestra cotidianidad: las *selfies* filtradas.

Aunque no existe una definición sobre *selfie* filtrada, en esta investigación me cuestiono por la práctica de la *selfie* en el contexto de la postfotografía a través de los textos de Laura Castañeda, Joan Fontcuberta, Juan Martín Prada y André Gunthert para construir un marco conceptual.

Entiendo las *selfies* filtradas como prácticas fotográficas propias de las nuevas tecnologías de la imagen, ancladas a sistemas de visualidad hegemónicos, como el racismo y el colonialismo. Estas fotografías, caracterizadas por el uso de filtros de modificación y alteración física de los rostros, transgreden la percepción que tenemos sobre nosotras mismas tanto en contextos digitales, como en aquellos que escapan a la virtualidad.

De esta manera, las *selfies* filtradas en tanto declaraciones del cuerpo, han situado mi investigación en el entramado de las miradas hegemónicas que, desde el blanqueamiento, atraviesan las prácticas de “hacer identidad” en plataformas digitales.

Si bien en un inicio la intención era describir la operación de estas visualidades en sus aspectos más técnicos, los procesos reflexivos de mi práctica artística me han aproximado a la experiencia del cuerpo como posibilidad para reconocer y reflexionar sobre el despliegue de estos sistemas hegemónicos y su impacto en nuestra

agencia como creadoras de imágenes.

En este camino de experimentación mi producción se ha consolidado a través de la transdisciplina. Este proceso de expansión ha detonado en reflexiones que transitan por las ciencias sociales y las humanidades.

La hibridación como “posibilidad del cruce de procesos a través de técnicas abiertas” (Barbosa, 2009, p. 220) me ha permitido explorar la fotografía digital desde soportes que responden a otras materialidades. En paralelo, la transdisciplinariedad como “metodología o modo de pensar donde lo único se transforma en plural sin fragmentar los elementos que la componen” (Barbosa, p. 220) ha sido clave en mis reflexiones sobre la imagen desde las ciencias sociales.

Para continuar este diálogo entre los sistemas de visualidad y el cuerpo, he planteado cuatro preguntas que, además de articular mi producción con mi investigación, dan forma a los apartados que integran el presente texto.

¿Cómo miramos? es la pregunta que abre mi reflexión sobre la mirada en el contexto de la fotografía en México. En este apartado, realizo una reconstrucción histórica por los tipos fotográficos costumbristas y antropométricos para identificar las relaciones de poder que trastocan los sistemas de visualidad de inicios del siglo XIX en la fotografía. Con base en los trabajos de Samuel Villela, Deborah Dorotinski, Oliver Debrouse, Ariel Arnal, Arturo Aguilar Ochoa y Karina Sámano desarrollo las características de una visualidad mestiza en las primeras prácticas fotográficas en nuestro país para comenzar a dar forma al sistema de visualidad desde donde pensamos y consumimos imágenes.

Para explicar la relación del mestizaje con el racismo retomo el libro *México racista. Una denuncia* de Federico Navarrete, quien

desarrolla conceptos como el racismo mestizo, la racialización y la ideología del mestizaje. Esta reflexión entra a discusión con el texto *Imágenes de la blancura* de Bolívar Echeverría, quien plantea la diferencia entre blanquitud y blancura en la identidad nacional moderna.

Después de situar nuestra mirada en el contexto histórico y cultural de la fotografía me pregunto **¿Qué tenemos derecho a mirar?** dentro de un sistema de visualidad racista y colonialista. Para lo anterior, parto de la premisa de que las imágenes nunca existen solas y siempre están atravesadas por un sistema que normaliza ciertas representaciones por encima de otras. Este planteamiento, que retomo de los autores Jacques Rancière, Didi Huberman y Gilles Deleuze, me permite entender el concepto de visualidad como un dispositivo que moldea el derecho a mirar que propone Nicholas Mirzoeff en su texto *El derecho a mirar*.

Conceptualizar el derecho a mirar en los límites de las visualidades ayuda a trazar un paralelismo entre dos prácticas fotográficas que, si bien son distantes en el tiempo, comparten un sistema de visualidad mestiza en común: los tipos fotográficos de inicios del siglo XIX y las *selfies*. Si bien esta comparación es un pretexto metodológico para comprender cómo los sistemas de visualidad trascienden la temporalidad, la comparativa dilucida cómo ejercemos nuestro derecho a mirar a través de huellas visuales que heredamos de un proceso social e histórico como el mestizaje.

Para profundizar en las características del derecho a mirar en la práctica actual de la fotografía digital retomo los textos de Joan Fontcuberta, Laura Castañeda y Laura González-Flores que me permiten explicar la postfotografía como un cambio de paradigma en los usos sociales de la fotografía digital y definir la práctica fotográfica de las *selfies* hasta la actualidad con el uso de filtros de modificación física.

Mi práctica artística en este momento se sitúa en las representaciones que hacemos de los otros. Para lo anterior realizo una serie de retratos bajo el concepto “baile de máscaras” de Joan Fontcuberta, donde busco evidenciar el despliegue del blanqueamiento como dispositivo de visualidad sensible por medio de ediciones digitales. Los procesos reflexivos sobre estas piezas se refuerzan a través de los siguientes apartados, donde comienzo a conceptualizar las *selfies* filtradas.

Para ubicarnos a nosotras mismas y a nuestras prácticas fotográficas en la complejidad de las visualidades hegemónicas me pregunto **¿Desde dónde miramos?** con la finalidad de describir la cultura de los aparatos donde acontecen las *selfies* como imágenes técnicas, y con base en ello, construir una definición propia de *selfie* filtrada a partir de cómo trastoca las identidades y corporalidades desde una visualidad racista.

En este apartado retomo el libro *Hacia una filosofía de las imágenes* de Vilém Flusser y el capítulo El medio es el mensaje de Marshall McLuhan (1996) para delimitar los conceptos de aparato, dispositivo y medio dentro de mi investigación. Para caracterizar cada uno de ellos en el contexto de la fotografía digital y los nuevos escenarios digitales me adentro en los trabajos de Jacob Bañuelos, Laura González-Flores, André Gunthert y Joan Fontcuberta. La construcción de este aparato teórico es la base para definir lo que entiendo por *selfie* filtrada tanto en sus aspectos técnicos como sociales.

Situarnos nos implica corporal y emocionalmente. **¿Cómo nos atraviesan las miradas?** es la pregunta que condensa las reflexiones de mi práctica en los distintos momentos de mi investigación a través de una perspectiva que permanece latente en mi producción: el sentipensar.

Este apartado abre con una reflexión sobre el saber corporeizado en las artes visuales a partir de las aportaciones de Marina Garcés en *Un mundo común* y Natalia Calderón en *La investigación artística. Un espacio de conocimiento disruptivo en las artes y en la universidad*. Este acto de poner el cuerpo en la investigación artística también está atravesado por reflexiones sobre la decolonialidad que retomo del seminario *Descolonizar la mirada* de Javier Barriendos, en el Centro de la Imagen.

Para explicar cómo se han transformado las prácticas artísticas sobre el cuerpo en Internet parto de las reflexiones de Marina Garcés sobre el concepto de *intercorporalidad* de Merleau - Ponty y las discusiones sobre identidad que expone Juan Martín Prada en su libro *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*.

Este proceso de hacer consciente mi cuerpo en mi investigación me ha permitido articular un proceso reflexivo sobre mi video performance *Desgarrar la mirada*, una de las piezas más íntimas de este proceso donde las reflexiones sobre la visualidad mestiza y la práctica fotográfica de las *selfies* filtradas me interpelan corporalmente; a tal grado que mi propia práctica fotográfica me pide desbordarme para realizar estas exploraciones más allá de lo digital.

Transitar de los cuerpos digitales al cuerpo emocional y viceversa es un proceso de quiebre con las miradas impuestas. En este sentido, las preguntas que me acompañan en los distintos momentos de mi investigación y mi práctica artística son brújulas para navegar por heridas recién abiertas sobre el racismo.

Espero que estas líneas sean una invitación a dejarse afectar por las violencias que durante décadas hemos negado.

1. ¿Cómo miramos?

Tipos fotográficos indígenas en México: construcción de un sistema de visualidad



Nora Hinojo (2022) *Visualidades del mestizaje*. Collage sobre tela con transferencias de fotografías de Frederick Starr e ilustración del acervo The New York Public Library.

La representación del indígena a través de la fotografía antropométrica y costumbrista de finales del siglo XIX y principios del XX en México construyó una visualidad de la otredad a través de la identificación de las personas por sus rasgos físicos, oficios y entorno, con el objetivo de sustentar las teorías biologicistas y evolucionistas de organización social y racial.

Las convenciones del retrato y los cuadros de costumbres¹ que convergen en la representación de la otredad indígena dan paso a los tipos fotográficos populares y físicos que alimentan “nuevos sistemas de individualización en el siglo XIX” (Debroise, 1994, p. 104) bajo códigos preestablecidos de un “exotismo interno”.

Estas formas de retratar al indígena influyeron en cómo las clases altas y urbanizadas se representaron a sí mismas para no ser parte de la visualidad asociada a la marginación de la otredad, y a una supuesta inclusión a través de políticas indigenistas de integración.

Sitúo las reflexiones de este capítulo desde el *giro icónico* de los Estudios Visuales. De acuerdo con esta metodología, las imágenes se entienden como artefactos dotados de agencia que operan y se actualizan en espacios socioculturales específicos; es decir, que tienen la capacidad de afectarnos en nuestros imaginarios sociales y formas de representación. Este marco conceptual me permitirá en un segundo momento, identificar las relaciones de poder de los tipos fotográficos y su relación con el concepto de visualidad.

1 En su texto *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, María Esther Pérez Salas define el costumbrismo a partir de su relación con los postulados del género literario del mismo nombre donde se busca rescatar y reafirmar la identidad a través de la representación de marcas culturales sobre lo tradicional para una comunidad. Por ejemplo, vestimenta, comida, tradiciones, entre otras.

En *El derecho de mirar*, Nicholas Mirzoeff conceptualiza la visualidad como una “práctica discursiva que da forma y regula lo real con efectos materiales concretos” (2016, p.34), siempre ligada a una autoridad que establece “lo normal” sobre lo representado, en este caso, la otredad indígena.

A partir de estos conceptos, exploraré los elementos visuales y de contexto que atraviesan el uso y la función de los tipos fotográficos populares y físicos de finales del siglo XIX y principios del XX en México, en los procesos de identificación y reconocimiento social.

Retomaré los conceptos de identidad mestiza y racismo para explicar de qué manera los tipos populares y físicos participaron en la construcción de un sistema de visualidad hegemónica mestiza que podría seguir operando hasta nuestros días a través de una tendencia hacia el blanqueamiento en la práctica fotográfica de las *selfies*, tanto en el color como en las características físicas del rostro.

1.1 Visualidad mestiza

Parto del entendimiento de que nuestra práctica fotográfica no acontece en el vacío; los discursos, ideologías y narrativas de las memorias en disputa se activan y atraviesan nuestras formas de accionar y dejarnos afectar por las imágenes. La foto, como destaca Phillip Dubois, “es un dispositivo que pone en situación tanto al fotógrafo como al que mira la fotografía” (1986, p.12).

Para entretejer la visualidad y el poder en la práctica fotográfica, retomo el concepto de Gilles Deleuze sobre la fotografía. De acuerdo con el autor, se trata de una “máquina de hacer ver y hacer hablar” (Deleuze, 1990, p. 3) donde se articulan relaciones que condicionan las posibilidades de subjetivación y enunciación de aquellas imágenes que responden a una visualidad del poder y de la memoria colectiva.

Para analizar el contexto del uso y función de la fotografía antropométrica y costumbrista en México retomo el concepto “tipo fotográfico” de Ariel Arnal, quien lo define como aquella forma en que se configura la percepción, identificación y taxonomía de los sujetos.

En este sentido, y para fines de esta investigación, entenderé los tipos fotográficos físicos como instrumentos de reconocimiento de los “signos escritos en el cuerpo que permitieran clasificar en una escala de desarrollo a las culturas” (Dorotinsky, 2007, p. 51) y los tipos populares como apariencias significantes de la indumentaria y el entorno “donde un marcador de “etnicidad o indianidad” es tomado como icónico de toda la cultura del sujeto” (Dorotinsky, 2014, p.68).



Bedros Tatarian (1897) *Mujer otomí de frente, retrato*. Acervo INAH - SINAFO. En la fotografía se observa una estructura vertical al lado de la persona retratada, una característica que se repite en la fotografía de tipos físicos para comparar la proporción del sujeto retratado.

La historiadora Karina Sámano Verdura señala que este tipo de fotografía también quedó atravesada por el auge del evolucionismo y el surgimiento de estudios antropológicos sobre anatomía racial y fisiológica para sustentar una teoría científica de la raza que tenía por objetivo demostrar una jerarquía evolutiva entre lo primitivo y civilizado. En este contexto científico y social, la fotografía se convirtió en la herramienta ideal en los métodos de comprobación de algunas ciencias y disciplinas como la antropología.

El valor de evidencia y objetividad asociadas a la fotografía no es gratuito; es resultado de la comunidad científica y cultural positivista que acompañó el desarrollo técnico e ideológico de la imagen fotográfica en sus inicios. En el capítulo “Eugenésicos sin fronteras” del libro *La Cámara de Pandora*, Joan Fontcuberta (2010) señala que la fotografía fue engendrada por una cultura científica que usaba a ésta como dispositivo para legitimar una visión del mundo, pero que en su afán por apelar a la objetividad, dejaban a trasluz su ideología latente, en este caso, la del mestizaje.

Es así que la fotografía como dispositivo de documentación en el registro y representación de ciertos rasgos culturales indígenas dejó a la luz la ideología del mestizaje y las políticas de racialización que atravesaban su uso y práctica.

En nombre de la integridad racial de la nación mestiza, pregonada por la leyenda del mestizaje, los gobiernos mexicanos del siglo XX diseñaron ambiciosas políticas para integrar a los que se negaban a ser parte de la mayoría racial de la nación (Navarrete, 2016, p. 100).

En su texto, *La construcción de lo indígena en la fotografía mexicana*, el historiador Samuel Villela explica que la fotografía en México emprende la misión de construir un “tipo fotográfico indígena” para responder a los intereses de políticas públicas de control y clasificación del proyecto de mestizaje. Para esta investigación entiendo la composición de estas imágenes, así como su uso y función, como parte de una maquinaria de visualidad:

Una imagen jamás va sola. Todas pertenecen a un dispositivo de visibilidad que regula el estatuto de los cuerpos representados y el tipo de atención que merecen (Rancière, 2008 p.99).

La identidad mestiza y el racismo son dos caras de la misma moneda. En el libro *México racista. Una denuncia*, Federico Navarrete (2016) explica que el racismo, entendido como “una forma de distinguir entre las personas en función de sus características físicas y de sus supuestas diferencias naturales y biológicas” (p. 41), es posible en tanto nuestra identidad está atravesada por una “ideología del mestizaje” (p.13) que sustenta la idea de que todos somos iguales y parte de una misma raza mestiza.



Frederick Starr (1895) Retrato de mujer indígena huave de San Francisco del Mar, Oaxaca. Fotografía extraída del libro *The physical characters of the Indians of southern Mexico*.

A pesar de que en el discurso todos somos parte de una misma raza, nuestra memoria está cargada de una “falsa jerarquía de razas” (Navarrete, p.45) que no sólo legitima prácticas de discriminación y violencia, sino que también garantiza la distinción por categorías de color asociadas a capacidades intelectuales, morales, humanas, económicas y culturales.

Este despliegue de prácticas es conceptualizado por el mismo autor como un “racismo mestizo” donde el aspecto físico de las personas se relaciona casi de forma natural con la condición social y económica.



S/A (1890) *Vendedor de tejidos del país*. Colección Felipe Teixidor - Fototeca Nacional. El positivo en albúmina está escaneado con un error de superposición donde se observa un retrato similar en composición a los realizados a las clases altas. La doble exposición revela los contrastes de las representaciones.

Al afirmar que las razas no son reales, pero que el racismo sí existe, Navarrete introduce el concepto de racialización para problematizar el concepto de raza como una “esencia biológica” (Navarrete, p.44) para hacer visible y cuestionar la estructura económica, social y cultural que normaliza prácticas de discriminación asociadas a la raza.

El verbo racializar (racialize), acuñado por los estudiosos del racismo en Estados Unidos, se refiere precisamente a la manera en que las desigualdades y las diferencias sociales y culturales son inscritas en los cuerpos de las personas, asociadas a su aspecto físico, convertidas en diferencias supuestamente naturales y que son responsabilidad de las personas mismas. En este sentido, se puede decir que las razas no son reales en la biología, pero que el racismo sí existe en nuestra realidad social y cultural, gracias a la racialización (Navarrete, p.46).

La racialización suspende las diferencias sociales, económicas y culturales inscritas en ciertos cuerpos para dejar a la vista los dispositivos de visualidad que normalizan el racismo. Al introducir este concepto, es posible revisar el contexto de los tipos fotográficos indígenas desde las relaciones de poder que delimitan su práctica y significación en el registro etnográfico en México.

Identifico que los tipos fotográficos indígenas en México están atravesados por un racismo que, a diferencia de otros países, no traza una distinción tajante entre blanco y negro. Este “racismo social mexicano” ha sido conceptualizado por Federico Navarrete como una estructura inestable que nos coloca a todas y todos en una escala resbalosa entre víctimas y victimarios donde alguien más privilegiado puede dejarnos en una condición de inferioridad (2016, p. 73).

Las prácticas racistas basadas en la distinción por colores de piel y rasgos físicos asociados a una jerarquía de estatus social y belleza se extienden en un espectro de tonalidades que nos exige distinguirnos del resto por medio de un “racismo aspiracional” donde hay una búsqueda por el blanqueamiento económico, cultural y físico.

En este mismo libro Federico Navarrete retoma el trabajo de la socióloga Mónica Moreno Figueroa, quien plantea que el privilegio de la blancura en México es fugaz, relacional y de contexto donde la “identidad mestiza” y el racismo coexisten:

El mestizaje se trata siempre de la posibilidad de pasar (por blanco), de participar en procesos de blanqueamiento y de colocarse uno mismo siempre y cuando sea posible, en “este lado” (de la blancura), esta misma posibilidad es la que da a la experiencia de la blancura en México su calidad ambigua [...] Aunque hay mexicanos que encarnan físicamente las ideas europeas de lo que es un cuerpo “blanco”, en general sólo ocupan el espacio [de la blancura] de una manera fugaz y relacional. El color de piel, las características del cuerpo y el privilegio se vinculan entre sí, pero no de una manera fija y predeterminada (Moreno Garcia, 2010).

La identidad mestiza que describen Fernando Navarrete y Mónica Moreno pertenecen a aquello que Bolívar Echeverría (2011) nombra como el ethos de la modernidad capitalista; la cual se caracteriza por una identidad racista que exige blanquitud, aunque no necesariamente blancura. En el texto *Imágenes de la blanquitud*, Echeverría delimita estos conceptos para reflexionar tanto en sus particularidades como en su convergencia en el modelo económico actual.

De acuerdo con el autor, la blanquitud es la “visibilidad de la identidad ética capitalista en tanto está determinada por una blancura racial” (p. 63) es decir que se concibe como un rasgo de la vida económica capitalista que se manifiesta en un “racismo identitario-civilizatorio” que exige la interiorización de la blancura. Por su parte, la blancura se sitúa en el ámbito de lo étnico, principalmente en el aspecto biológico de los rasgos físicos.

El racismo normal de la modernidad capitalista es un racismo de la blanquitud. Lo es porque el tipo de ser humano que requiere la organización capitalista de la economía se caracteriza por la disposición a someterse a un hecho determinante: que la lógica de la acumulación del capital domine sobre la lógica de la vida humana concreta (...) disposición que sólo puede estar garantizada por la ética encarnada de la blanquitud (Echeverría, p.119)

Con la aportación de estos autores es posible entender que la blancura mestiza exige la apariencia de blanquitud a través de distintos dispositivos, entre ellos los tipos fotográficos.



Bedros Tatarian (1897) Hombres purépechas de perfil, retrato de grupo.

Fototeca Nacional.

Sámano Verdura y Déborah Dorotinsky dividen el análisis de la visualidad mestiza del indígena en aquellos tipos físicos o antropométricos relacionados con características fisiológicas de las personas, y las de tipos populares o costumbristas a través de las cuales se usan los oficios y apariencias de las personas como elementos referenciales y distintivos de una sociedad. Esta diferencia está atravesada por la racialidad y los estratos sociales.

Tanto las fotografías de tipos físicos como populares establecen sistemas de clasificación sobre la otredad indígena. “Ante la imposibilidad de identificarlos como individuos, la iconografía organiza una tipología” (Debroise, p. 106) para convertir el arquetipo en una imagen.

¿Cómo funciona la construcción de tipologías en la fotografía? Debroise lo explica de la siguiente manera:

La clasificación, la tipología, pasan por la exposición de rasgos metonímicos, seleccionados por su valor significante, desviados con fines expresionistas y elevados al nivel de una característica; en un momento dado, el sombrero de charro, los huaraches del lépero, las enaguas, el rebozo de china poblana, la gorra del aguador definen aisladamente al personaje” (p. 106)

A continuación abordaré las características de cada uno de ellos por orden temporal, sin la pretensión de hacer una división tajante entre ambas.

1.2 Tipos fotográficos populares o costumbristas



Luis Campa y Antíoco Cruces (1870) *Vendedora de hortaliza*.
Fondo Cruces y Campa, Conaculta - INAH - SINAFO

El historiador Arturo Águilar Ochoa sitúa los inicios de los tipos fotográficos en el contexto previo de la Intervención francesa, donde afirma, surge un gran interés entre el público europeo por conocer las costumbres de la sociedad mexicana. Esto coincidió con el perfeccionamiento de la técnica fotográfica; la reducción de los tiempos de exposición y la incorporación de modelos de impresión como el colodión húmedo y la albúmina, popularizaron este género a través del formato de tarjetas de visita o “carte de visite” utilizadas por André Adolphe Eugène Disdéri en París, y popularizadas en México a partir de 1862.

Los tipos fotográficos populares, a diferencia de los físicos o antropométricos, estaban compuestos por elementos decorativos como escenografías o telones de fondo donde las personas eran

retratadas con objetos relacionados con sus trabajos. La intención de estas fotografías era representar oficios y personas que podrían desaparecer bajo la modernidad y con ello afirmar su lugar en la estratificación social, principalmente de las clases bajas.

La fotografía de tipos populares tiene como antecedente la litografía costumbrista, cuyo propósito fue “satisfacer visualmente la curiosidad que provocaban los relatos de viajeros que referían a mundos exóticos y distantes para Occidente” (Aguilar, 2014, p.32). De esta manera, la fotografía de tipos populares fue indicio de una realidad que pocos conocían.

En estas fotografías convergen las convenciones sobre la composición del retrato, las figuras de cera de tipos mexicanos de mediados del S. XIX y los cuadros costumbristas donde hay una “representación instantánea de actitudes estereotipadas - por no decir teatralizadas - que caracterizan un oficio y lo significan” (Debroise, p.104). Este rescate por lo propio, tradicional y pintoresco de los tipos populares encuentra un campo fértil en el contexto de Independencia.

[...] por regla general, los tipos se llaman “populares” y representan a una fracción difícil de aprehender de sociedades al borde de la urbanización: aquellos personajes que no alcanzan aún el rango de ciudadanos, y sin embargo son indispensables al buen funcionamiento de la urbe en crecimiento (Debroise, p. 106).

Las limitaciones técnicas de la fotografía a inicios de la segunda parte del siglo XIX dificultaron los registros de tipos populares en los espacios públicos donde se desempeñaban los oficios. Esto condujo al desarrollo de escenarios al interior de estudios fotográficos donde las personas eran retratadas, y en ocasiones, teatralizadas con vestuarios y objetos de utilería.

Si bien esta práctica tiene una justificación técnica y de practicidad para los propios fotógrafos, en el fondo hay una mirada objetiva que, al igual que los tipos físicos, buscará “mostrar el máximo de elementos en una sola imagen” (Debroise, p. 113) a través de escenarios neutros que enfatizaban las características de cada personaje, aunque su oficio o indumentaria fuera distinto.

Al respecto, Sámano Verdura señala que “en tales fotografías, los indígenas aparecían con indumentaria de algún oficio específico, en las que la pose intentaba recrear la actividad” (p.37).



Julio Michaud (1862-1863) Imagen extraída del libro Ruinas de México y tipos mexicanos de Charnay Desiré y Julio Michaud

Con sus características particulares sobre el montaje, poses y uso de las tarjetas de visita destacan los trabajos de los franceses Claude Desiré de Charnay y Julio Michaud, quienes recuperan figuras costumbristas de cera y la representación de tipos mexicanos en la litografía para realizar una propuesta fotográfica a través del uso de viñetas para enmarcar a las personas como personajes fuera de sus escenarios cotidianos.

Otros fotógrafos extranjeros que consolidaron este género en nuestro país fueron William Henry Jackson, Charles B. Waite, Françoise Merille y Françoise Aubert.



Lorenzo Becerril (1863) Tipos populares mexicanos. Colección Pérez Salazar.
Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia.

Los tipos populares no sólo estuvieron a cargo de fotógrafos extranjeros. En el texto *La otra Intervención Francesa en México los tipos populares entre 1859-1870* los historiadores Arturo Aguilar Ochoa y Alfonso Milán reconocen las aportaciones del mexicano Lorenzo Becerril a través de una serie de retratos realizados en 1863, después de la batalla contra los franceses en Puebla. A pesar de que estas imágenes no están catalogadas bajo el nombre de tipos populares, todos los elementos visuales coinciden con este género.

La consolidación de los tipos populares en la Ciudad de México estuvo a cargo de los mexicanos Antíoco Cruces y Luis Campa, quienes inauguraron su firma comercial y estudio de gabinete en 1862, en el mismo año de expansión de las tarjetas de visita. Este dato es importante, ya que de acuerdo con Patricia Massé, este medio de difusión de la imagen fotográfica se convirtió en el testimonio y expresión de la cultura visual moderna, así como en un “modo de representación institucionalizado” (2014, p.3).

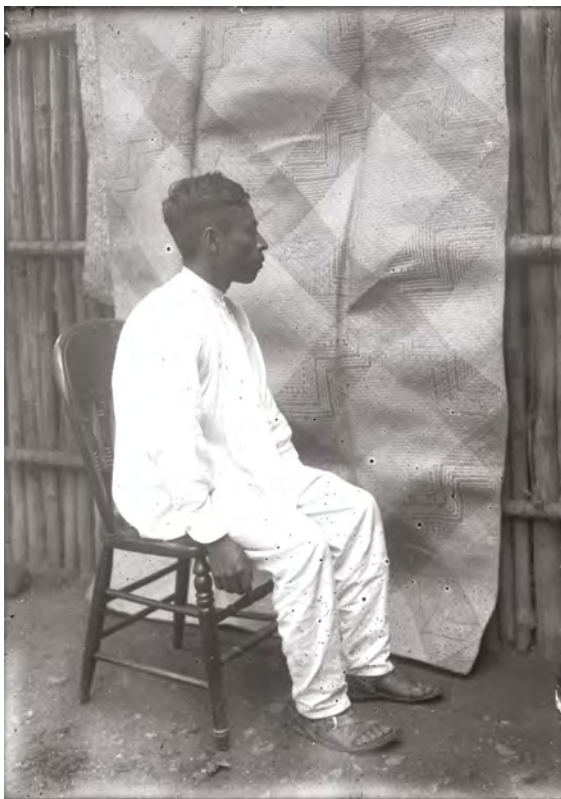
Los retratos de Cruces y Campa a habitantes de la Ciudad de México eran considerados exclusivos y de alta calidad; la composición de sus imágenes y el uso de tarjetas de visita para su difusión aportaron a una identidad visual y de representación. A la par de esta producción, los fotógrafos también realizaron series de tipos populares para representar los distintos oficios de la capital a través del montaje de escenografías que les permitieron enmarcar a sus personajes en imágenes idealizadas.

Las fotografías de Cruces y Campa consolidan una visualidad sobre quienes ejercen los oficios a través de un discurso que responde a los intereses nacionalistas del contexto de la República Restaurada. Al respecto, los historiadores Arturo Aguilar Ochoa y Alfonso Milán plantean lo siguiente:

La pobreza en estos tipos adquiere un carácter decoroso, pues las personas portan ropas sencillas, como pantalones o camisas de manta, pero todo muy pulcro: no hay rastro de suciedad. Sus rostros, manos o incluso los pies también están limpios. Para algunos esta serie es una idealización romántica de los estratos más bajos de la sociedad capitalina (2015, p. 95).

La diversidad de representaciones en los tipos populares de inicios del siglo XIX dan cuenta de cómo se moldean las visualidades en contextos sociales y políticos específicos; pasando de retratos en espacios públicos hasta la construcción de escenografías controladas donde cada personaje era cuidadosamente fotografiado para la época.

1.3 Tipos fotográficos físicos o antropométricos



Bedros Tatarian (1897) *Hombre purépecha*. Michoacán, México.
Fondo Étnico CONACULTA - INAH - SINAFO.

Desde inicios del siglo XIX, la fotografía adquirió un papel importante en la construcción de la “identidad mestiza” a través de su función etnográfica. De acuerdo con Octavio Hernández Espejo, la fotografía se incorpora a la antropología y a la etnografía visual no solo como instrumento para la investigación, sino como un “modo material de conocimiento para la descripción,

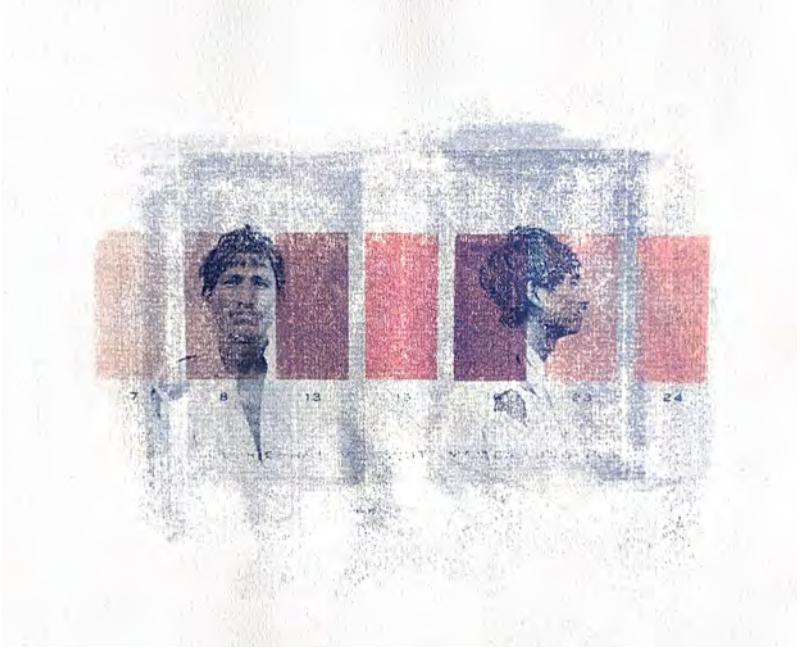
clasificación, análisis e interpretación del dato antropológico” (Hernández, 1998, p. 44) de una realidad representada a través del registro realizado por la cámara.

La incorporación de la fotografía como técnica de registro etnográfico en la antropología marca el auge de los tipos físicos durante viajes y jornadas etnográficas. Con este objetivo, se establecieron las siguientes pautas para garantizar que las fotografías fueran útiles en la integración de procesos de investigación. Estas son algunas de las instrucciones que recupera Sámano Verdura del libro *Instrucciones para hacer fotografías etno antropológicas y moldados en yeso sobre el vivo* de Nicolás León:

“ (...) procurese quitarles cualquier manta o rebozo con que se cubran. De un mismo sujeto se harán retratos de frente y de perfil (sobre el lado derecho) y por la espalda, tanto de cuerpo entero como de busto. Hacia la derecha se colocará un tallo de madera o una cinta con una línea bien clara que señale la altura de un metro, desde el nivel del suelo. En los retratos de cuerpo entero, el sujeto deberá estar parado en la posición “de soldado sin arma” y en el de busto bien sentado y la cabeza en posición media, es decir, ni baja ni levantada” (León, Nicolás, op cit, p. 35).

Los tipos físicos realizados tanto por antropólogos como por fotógrafos comisionados en estas expediciones no sólo contribuyeron con un registro de las comunidades indígenas como dato antropológico; su uso como evidencia de una realidad hasta entonces desconocida fue utilizada para sustentar una supuesta jerarquía de razas anclada en teorías evolucionistas y disciplinas como la frenología, craneología y eugenesia: retratos de frente y de perfil acompañados de un despliegue de datos sobre las medidas del ancho de la nariz, la separación de los ojos, el tamaño de la boca, las orejas, el cráneo, entre otros.

En el caso del antropólogo estadounidense Frederick Starr, incluso se trabajó en la clasificación de los colores predominantes de las comunidades indígenas del sur de México.



Nora Hinojo. *Sin título* (2022) Doble transferencia sobre papel de algodón. Tipología de colores de comunidades indígenas y fotografía de frente y perfil de indígena del sur de México. Imágenes apropiadas de *The physical characters of the Indians of southern Mexico*.

Si bien este tipo de fotografía de uso etnográfico ayudó a unificar el discurso de la raza mestiza y contribuyó a naturalizar el “racismo mestizo” que estableció una relación automática entre aspecto físico (color de piel, tamaño de ojos, nariz, entre otros) y condición social con una inferioridad biológica y cultural; también dejó espacios para filtrar otros modos de ver la diversidad indígena.

El indigenismo que promovieron los antropólogos/ sociólogos presentaba indios homogeneizados mediante su tratamiento genérico etiquetado, desde el trabajo de Molina Enriquez, como el “problema indígena”. La fotografía por su lado, en su variedad y singularidad, afirmaba la diversidad humana y cultural de manera irreductible (Dorotinsky, 2007, p.47)

Entre los trabajos representativos de los tipos físicos destacan los del antropólogo estadounidense Frederick Starr, quien realizó cinco expediciones entre 1895 y 1901 a distintas etnias del centro y sur de México, con el objetivo de desarrollar una investigación sobre las características físicas de las comunidades indígenas: “el trabajo comprendió tres tareas básicas: la medición antropométrica, el modelado de bustos y la toma de fotografías” (Dorotinsky, 2009, p.7).

Existe un debate sobre la autoría de algunas de las imágenes realizadas en estos recorridos y si Starr operó cámaras durante sus viajes por México; a pesar de ello, las investigaciones de Debroise, Villela y Dorotinsky dan cuenta del trabajo de los fotógrafos que acompañaron al antropólogo: Bedros Tatarian (1897-1898), Charles B. Lang (1899) y Louis Grabic (1900-1901).

El trabajo de estos fotógrafos fue más allá del registro de tipos físicos; sus imágenes también incluyeron aspectos de la cotidianidad y la cultura de las comunidades otomías, tarascos, nahuas, mixtecos, triquis, zapotecos, tzeltales y choles. El Fondo Étnico del INAH y el Archivo México Indígena resguarda algunas de estas imágenes donde observamos los entornos naturales, las casas y los caminos, las labores de la tierra, las industrias tradicionales, entre otros.



Bedros Tatarian (1897) Tianguis en la Plaza. Huixquilucan, Estado de México.
Colección Étnico - Fototeca Nacional.

A pesar de esta diversidad de miradas, la publicación *The physical characters of the Indians of southern Mexico* sólo considera las fotografías de tipos físicos y las mediciones antropométricas como resultado de los viajes de Starr por el sur de nuestro país; contrario a lo que pasa en *Indians of Southern Mexico: An Ethnographic Album* donde se observan fotografías de paisaje, tipos físicos y tipos populares. Esta “articulación en álbumes construía un discurso visual donde en lugar de resaltar la diferencia se creaba una economía visual de equivalencias con un énfasis en la semejanza” (Dorotinsky, 2007, p. 51)



FIG. 11. CHONTAL, TEQUISISTLAN, STATE OF OAXACA.

TABLE XX. CHONTALS.

	Men (50)			Women (25)		
	Mean	Max.	Min.	Mean	Max.	Min.
Stature	1508.0	1598	1301	1489.6	1563	1283
Height of shoulder	1205.9	1498	1111	1218.6	1326	1130
Tip of second finger	505.2	678	349	548.8	612	483
Finger reach	1648.4	1821	1415	1531.6	1690	1410
Height, sitting	825.4	905	728	888.0	957	749
Width of shoulders	351.5	386	308	326.4	317	288
Length of head	180.5	192	162	176.1	185	157
Breadth of head	149.0	160	139	141.5	153	132
Height of nose (a)	117.6	130	105	115.0	128	105
Height of face (b)	113.7	129	102	107.7	115	90
Breadth of face	141.5	151	126	137.5	148	121
Height of nose	50.5	56	45	46.0	51	40
Breadth of nose	39.0	47	32	36.5	41	30
Length of ear	62.4	73	55	61.0	77	52
Arm index	45.6	51.1	42.6	45.1	48.4	42.7
Finger reach index	101.1	110.0	88.4	101.5	106.5	95.7
Sitting height index	51.6	55.2	47.3	53.1	55.1	50.7
Shoulder index	21.9	23.8	19.2	22.0	24.1	20.1
Cephalic index	83.2	93.5	75.6	82.0	87.1	75.6
Facial index (a)	79.9	93.7	70.4	81.0	87.5	72.0
Facial index (b)	111.7	128.4	108.1	117.5	136.2	111.8
Nasal index	77.2	91.0	61.5	79.4	91.6	63.2

86

Digitized by
INTERNET ARCHIVEOriginal from
LIBRARY OF CONGRESS

Fragmento del libro *The physical characters of the Indians of southern Mexico* de Frederick Starr. Digitalizado por Internet Archive.

Hacia finales del siglo XIX, el tipo fotográfico físico comenzó a nutrirse del registro de las expresiones materiales de la cultura, así como del entorno rural de las comunidades. En este ámbito destacan los trabajos del antropólogo Carl Lumholtz y León Diguët, quienes recuperan la propuesta del antropólogo Franz Boas sobre el estudio integral de las comunidades a partir de cuatro ejes: la descripción etnográfica, la antropología física, la arqueología y la geografía.

Lumholtz realizó distintos viajes por el noroeste de México donde registró la vida de las comunidades indígenas, desde sus vestimentas y características físicas hasta los entornos naturales que rodeaban sus comunidades. Una parte de estos recorridos están publicados en el libro *México desconocido. Cinco años de exploración entre las Tribus de la Sierra Madre Occidental; en la tierra caliente de Tepic y entre los Tarascos de Michoacán.*

Oliver Debroise describe las imágenes de Lumholtz como un “espacio sagrado” a través del cual se conoce a las comunidades indígenas más allá de los retratos de frente y de perfil que, con sus poses rígidas, pretendían mostrar la máxima cantidad de información como dato antropológico.



Carl Lumholtz (1890 - 1898) Comunidad indígena del noroeste de México.
Anexo fotográfico del libro México Desconocido.

Como parte de los estudios integrales de Franz Boas, el naturalista León Diguét también registró flora y fauna, sitios arqueológicos, tejidos y pintura rupestre durante sus viajes por el norte de México entre 1893 a 1913.

Otros trabajos representativos de los tipos físicos indígenas y de los estudios integrales fueron realizados por Karl Kaerger, Fortunato Hernández, Konrad Preuss, Rafael García y Ricardo E. Cicero.

La influencia de Boas condujo a un repertorio temático amplio en la fotografía de tipos indígenas hacia finales del siglo XIX: “ya no es sólo el tipo físico o la indumentaria lo que va a perfilar el tipo fotográfico de lo indígena; su entorno rural - por lo general - y su cultura material vendrían a ser parte de ese registro” (Villela, 2010, p. 66).

1.4 Tipo fotográfico indígena: mestizo universal



Raúl Estrada Discua (1939-1946) *Retrato de yaqui*. Potam, Sonora.
Colección Archivo Fotográfico México Indígena-IIS.

El tipo fotográfico indígena comienza a consolidar su propia estética y composición a finales del siglo XIX. De acuerdo con Ariel Arnal, Samuel Villela y Ruvalcaba, este proceso coincidió con la conmemoración del 400 aniversario de la colonización de América Latina a través de la Exposición Iberoamericana de 1892 en Madrid, donde Porfirio Díaz comisiona el envío de más de 600 fotografías de mestizos y comunidades indígenas para la construcción del Primer Mapa Etnográfico de México (Villela, p.67).

La ideología positivista en México fue un factor determinante para la representación de los tipos fotográficos indígenas de estos años; principalmente en la incorporación de diversas características físicas y expresiones culturales asociadas al progreso y a la política del régimen en curso. En este sentido, Porfirio Díaz censuró la representación de la pobreza del indígena por oponerse al progreso y estar asociada a algo indecente.

Al respecto, Samuel Villela plantea que “ante lo inconveniente de retratarlo (al indígena) en sus condiciones de existencia, lo cual tendría un carácter de denuncia, se le mira desde una óptica esteticista” (Villela, p.68). En este tipo de registros destacan los trabajos de Hugo Brehme, Juan Kaiser, Winfield Scott y Charles B. Waite. Este último incluso se enfrentó a la censura del gobierno por compartir fotografías de personas indígenas que no cumplían con las normas de representación impuestas por el poder.



Hugo Brehme. *Volcán Parícutín*. Michoacán.
Colección Fred and Jo Mazzulla

Otro momento clave para la transformación de los tipos fotográficos indígenas fue la Revolución mexicana, donde se retrató a las personas indígenas a partir de su relación con el conflicto armado y el campo. Entre los trabajos de esta época se encuentran las fotos de Sara Castrejón, quien es considerada la primera mujer en documentar la Revolución; así como fotógrafos como Manuel Ramos, Juan Andrew Almazán, los hermanos Antonio y Juan Cachú, Ignacio Medrano Chávez, entre otros.



Sara Castrejón (1911). *Coronela Amparo Salgado*. Teloloapan, Guerrero.
Imagen extraída de la Revista Alquimia no. 53.

Sin embargo, fue hasta la posrevolución cuando se consolidó la representación del tipo indígena como parte de la identidad nacional y la cultura. En este periodo, nombrado por Anita Brenner como el “Renacimiento mexicano”, el trabajo de fotógrafas y fotógrafos extranjeros moldeó la mirada de artistas mexicanos que también aportaron a la construcción de la visualidad indígena.



Tina Modotti (1928) *Mujer con bandera*.
Acervo INAH - SINAFO - Fototeca Nacional.

Esta estetización de lo indígena, que en años previos se había expresado fotográficamente en una ambientación idílica y roussoniana, se dirige ahora hacia los rostros, los semblantes, las miradas y los cuerpos (...) se presenta una reivindicación de la etnicidad a partir de la belleza (Villela, p.70).

En este periodo destacan los trabajos de Edward Weston, Anita Brenner, Tina Modotti, Mariana Yampolsky, Lola Álvarez Bravo, Paul Strand, Henrie Cartier Bresson, Eduard Tisé, Manuel Álvarez Bravo, entre otros.

Las imágenes de estos fotógrafos nos remiten a composiciones más elaboradas donde la forma, los contrastes y las texturas del entorno se complementan para revelar rostros, cuerpos o detalles de la cotidianidad, la cultura y la identidad indígena.

La revaloración de lo indígena, en aras de la reconfiguración de la identidad nacional se bifurcará a partir de la conformación del nacionalismo revolucionario, mismo que como ideología de Estado marcaría ciertas directrices en cuanto al desarrollo político y cultural de la nación. Dicha remodelación del tipo fotográfico mexicano seguirá una suerte parecida a la del indigenismo oficial que prevalece hasta nuestros días, mediante la exaltación del aporte mesoamericano a la construcción de la identidad nacional – la imagen idílica del indio enfrascado en la vida ritual y festiva —, o mediante la representación del “indio real”, sumido en la miseria y en las carencias ya añejas (Villela, 70).

En este contexto, el surgimiento de las instituciones indigenistas del cardenismo impulsaron un nuevo registro etnográfico de las comunidades indígenas de México a partir de las características posrevolucionarias del tipo fotográfico indígena donde la

visualidad indígena es construída a la sombra del discurso de identidad nacional, folclor y etnicidad.

Los fotógrafos Raúl Estrada Discua y Enrique Hernández fueron comisionados junto con el Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM para realizar el registro de distintos grupos étnico. Del total de 46 monografías realizadas, una parte de estas imágenes fue presentada en “México Indígena”, la primera exposición de fotografía etnográfica que se realizó en nuestro país en octubre de 1946 en el Palacio de Bellas Artes.

De acuerdo con el análisis de Villela, las fotografías de Discua y Hernández expresan la diversidad cultural y étnica a través de un registro que aparta su estética y composición de las poses rígidas de los tipos antropométricos o de las escenografías de los tipos populares.

Este recorrido por algunos de los momentos históricos que marcaron las pautas de los tipos fotográficos hace evidente el giro estético y discursivo de la representación indígena durante los últimos años del siglo XIX y la primera mitad del XX. Sin embargo, en todos los procesos es evidente la influencia del Estado en la imposición de una visualidad sobre las comunidades indígenas desde las huellas del mestizaje y el racismo.

La fotografía antropológica en México y en otras partes de Latinoamérica queda atravesada por procesos de racialización, es decir, “la manera en que las desigualdades, diferencias sociales y culturales son inscritas en el cuerpo de las personas asociadas a su aspecto físico, convertidas en diferencias naturales y que son responsabilidad de las personas” (Navarrete, 2016, p. 46). En el siguiente apartado me cuestiono por el derecho a mirar dentro de estas visualidades impuestas.

2. ¿Qué tenemos derecho a mirar?

De la antropometría a los filtros de modificación física



Nora Hinojo (2022) Serie: *Baile de máscaras*.
Fotografía digital con edición.

Las imágenes no existen solas; todas están ancladas en sistemas de visualidad que regulan lo que puede ser representado como parte del sentido común de una sociedad.

Desde este lugar me interesa reflexionar sobre los paralelismos entre dos prácticas fotográficas que históricamente están situadas en contextos distintos, pero que desde mi perspectiva pertenecen a regímenes de visualidad trastocados por el racismo y el colonialismo: la fotografía antropométrica del siglo XIX y las *selfies* con filtros de modificación física (color de piel, forma de los ojos, tamaño de la nariz y labios, color del cabello, entre otras).

A diferencia de la foto antropométrica donde es evidente la mirada del fotógrafo que captura la imagen; en las prácticas recientes de la *selfie* filtrada nosotras nos representamos en una supuesta autonomía sobre nuestra propia imagen. Sin embargo, ¿qué tan dueñas y dueños somos de las imágenes que producimos?

Jacques Rancière nos ayuda a comprender el blanqueamiento en las *selfies* a través del concepto de “imagen intolerable”. De acuerdo con el autor, existen imágenes que son desplazadas porque un sistema solicita ciertas representaciones y rechaza otras; en este caso, las visualidades que no corresponden con la idealización de lo blanco como sinónimo de belleza son censuradas.

Reconocer las miradas hegemónicas en nuestra práctica fotográfica es el primer paso para identificar qué tenemos derecho a mirar.

En este capítulo me cuestionaré por los sistemas de visualidad hegemónicos, sus dispositivos y la construcción de sentido a partir de los trabajos de Nicholas Mirzoeff, Jacques Rancière, Gilles Deleuze y Laura González-Flores.

Una vez situadas las miradas hegemónicas que atraviesan a las *selfies* y los tipos fotográficos, retomaré *La furia de las imágenes* de

Joan Fontcuberta y Cómo ver el mundo de Nicholas Mirzoeff para conceptualizar la *selfie*. Con este proceso, describiré los aspectos técnicos y discursivos que comparten tanto la *selfie* como los tipos fotográficos en su relación con la otredad, la representación de uno mismo y la identidad.

Para concluir, retomaré las reflexiones de Joan Fontcuberta y Laura Castañeda García sobre la postfotografía, y de qué manera la *selfie* se masifica en una falsa autonomía sobre nuestras representaciones a través de dispositivos móviles.

2.1 Visualidades: el derecho a mirar y ser representado

¿Qué tenemos derecho a mirar y por qué? Para responder a esta pregunta, Nicholas Mirzoeff reconoce que todo ejercicio del poder está sustentado en una visualidad, es decir, en un despliegue de prácticas discursivas que dan forma y regulan lo que socialmente reconocemos como “normal” o verdadero, “con efectos materiales concretos como el panóptico” (2016, p.34), es decir, para la vigilancia y el control.

En el caso de los tipos fotográficos indígenas en México, la visualidad está anclada a la ideología del mestizaje que, como expliqué en el capítulo anterior, mantiene una relación profunda con el racismo y el colonialismo.

Para Mirzoeff, la visualidad opera a través de una figura de autoridad en tres momentos: clasificación, separación y estetización. En los dos primeros, el consenso sobre las representaciones se construye a partir de la segregación del otro para impedir su organización. En el último, se traza una relación entre la naturaleza y la legitimación mediante prácticas estéticas que saturan la interpretación de lo sensible.

Como apuntaba Frantz Fanon, la repetición de esta experiencia genera “una estética del respeto al status quo” (Fanon, 1994, p. 3), una estética “apropiada”, del deber, de lo que se siente como correcto y, por lo tanto, resulta gratificante y en último término incluso hermoso. La conjunción de estas operaciones de clasificar, separar y estetizar constituyen lo que denominaré como complejo de visualidad. (Mirzoeff, 2016, p.9)

La repetición como saturación de las visualidades es, para otros autores, como Joan Fontcuberta, una oportunidad para reconocer qué imágenes faltan en nuestras representaciones y cuáles escapan de nuestra memoria colectiva. Para Rancière, la clave no está en la saturación, sino en el montaje que se hace sobre lo que puede ser visto. En este sentido, estos autores apuestan por reconocer los sistemas de visualidad desde donde tenemos derecho a mirar y ser vistos, para reflexionar sobre otras narrativas de contravisualidad.



Nora Hinojo (2021) *¿Qué tenemos derecho a mirar?* Fotografía con edición digital

Si bien la visualidad despliega un consenso sobre la estética de lo representado, también existe una posibilidad de confrontarla. Es ahí donde surge el concepto derecho de mirar, que de acuerdo con Mirzoeff implica el reconocimiento del otro y la reivindicación de subjetividades que quedan al margen. En este sentido, el derecho a mirar reivindica el derecho a lo real como proceso y contradicción, cuestiona el derecho a la propiedad del otro y construye un sentido de la colectividad donde se ejerce la voluntad de ser visto.

El derecho a mirar se encuentra en el límite de la visualidad, en el lugar en el que estos códigos de separación se enfrentan a una gramática colectiva de la no-violencia que se traduce en un rechazo a la segregación. La contravisualidad ha venido generando una variedad de formatos realistas que se estructuran en torno a una doble tensión: por un lado la necesidad de aprehender y oponerse a una realidad que existe cuando no debería y, por otro, la llegada de otra realidad que tendría que materializarse aunque se encuentre aún en proceso. (Mirzoeff, 2016, p.35)

Mirzoeff, al igual que Rancière, insisten en que las contravisualidades o imágenes intolerables² van más allá de crear un realismo opuesto a los consensos de la visualidad hegemónica sobre ciertas representaciones.

2 La propuesta de contravisualidad de Nicholas Mirzoeff puede asimilarse a la idea de imagen intolerable de Jacques Rancière en tanto hace referencia aquellas visualidades que no podemos ver o nos negamos a ver en tanto son regulados por dispositivos de poder.

¿Qué implica la contravisualidad? Mirzoeff la define como un realismo que “invoca los medios mediante los que uno intenta dar sentido a la no-realidad creada por la autoridad que se esconde tras la visualidad al tiempo que propone una alternativa real” (2016, p.45). Es una búsqueda constante de sentido, procesos y contradicciones que reivindican las visualidades hegemónicas.

En este mismo sentido, Rancière describe esta práctica como aquella capaz de “construir otras realidades, otras formas de sentido común, es decir, otros dispositivos espacio-temporales” (p.102) donde sea posible imaginar “configuraciones nuevas de lo visible, de lo decible y de lo pensable, y , por eso mismo, un paisaje nuevo de lo posible” (Rancière, p.103).

A pesar de que nuestro derecho a mirar está en las fronteras de los sistemas de visualidad hegemónicos, sería ingenuo pensar que escapa totalmente de sus símbolos y representaciones.

En este sentido, nuestro derecho a mirar también es parte de una visualidad, o mejor dicho, un “dispositivo de visibilidad” (Rancière) que regula aquello que puede ser visto, y donde las imágenes crean un sentido común de la realidad. Este planteamiento parte de una crítica a la falsa oposición entre representación e imagen. Para el autor, “la representación no es el acto de producir una forma visible, es el acto de dar un equivalente. La imagen no es el doble de una cosa. Es el juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible (...) no es la simple reproducción” (Rancière, p.94).

En este sistema de relaciones, las imágenes se convierten en un elemento más de estos dispositivos, sin importar que sea parte de las visualidades hegemónicas o que sea una respuesta desde la contravisualidad. Al respecto, Rancière cuestiona los dispositivos sensibles desde donde miramos o creamos ciertas imágenes, así como desde dónde decidimos dejar de hacerlo:

El tratamiento de lo intolerable (en relación a ciertas imágenes) es una cuestión de dispositivos de visibilidad. Lo que se llama imagen es un elemento dentro de un dispositivo que crea un cierto sentido de realidad, un cierto sentido común [...] cuya visibilidad se supone que es compartible por todos (Rancière, p.102).

En otra línea de pensamiento, Vilém Flusser plantea que las imágenes tradicionales³ tienen la finalidad de hacer accesible el mundo a través de la imaginación. Sin embargo, las selfies en tanto imágenes técnicas operan como puntos computacionales para interponerse entre las personas y la percepción del mundo a través de la repetición y redundancia. La omnipresencia de este tipo de imágenes reestructuran la realidad “en un escenario semejante a una imagen” (Flusser, p.12), donde está implicado el olvido de ciertas representaciones, incluso la de nosotras mismas.

Se olvida de que produce imágenes a fin de encontrar su camino en el mundo; ahora trata de encontrarlo en éstas. Ya no descifra sus propias imágenes, sino que vive en función de ellas; la imaginación se ha vuelto alucinación (Flusser).

3 De acuerdo con Flusser, las imágenes tradicionales son abstracciones de primer grado que significan fenómenos y están asociadas a la imaginación; por su parte, las imágenes técnicas son producidas por aparatos y significan conceptos.



Nora Hinojo (2022) *Otras miradas son posibles*. Fotografía digital

La propuesta de Flusser me permitirá ampliar mis reflexiones sobre la función de las selfies en el contexto de una cultura de los aparatos. Este proceso lo explicaré en el próximo capítulo donde abordaré los escenarios digitales y sociales de la práctica fotográfica con celulares.

Para profundizar en la operación de los sistemas de visualidad retomo el concepto de dispositivo de Gilles Deleuze, quien en un diálogo con Michel Foucault lo define como una máquina de hacer ver y hablar donde se cruzan líneas desplegadas por regímenes de verdad o, aquello que Mirzoeff nombra como visualidades.

Desenmarañar las líneas de un dispositivo es en cada caso levantar un mapa, cartografiar, recorrer tierras desconocidas, y eso es lo que Foucault llama el “trabajo en el terreno”. Hay que instalarse en las líneas mismas, que no se contentan sólo con componer un dispositivo, sino que lo atraviesan y lo arrastran (Deleuze, p. 3)

Deleuze identifica 5 líneas en la construcción de verdades estéticas de los dispositivos; cada una de ellas me permite explicar cómo opera el derecho a mirar y ser representado dentro de un sistema de visualidad racista.

Las líneas de visibilidad y enunciación hacen referencia a que “cada dispositivo tiene su régimen de luz, la manera en que ésta cae, se esfuma, se difunde, al distribuir lo visible y lo invisible, al hacer nacer o desaparecer el objeto que no existe sin ella” (Deleuze, p.3). Es decir, todo dispositivo pertenece a un régimen de visualidad donde ciertas representaciones tienen derecho a ser miradas y otras no.

Las líneas de poder trastocan el espacio interno de todo dispositivo para legitimar su funcionamiento. Esta línea es difícil de reconocer, y de acuerdo con la propuesta teórica de Foucault, está atravesada también por una dimensión del saber.

A pesar de que las líneas de poder parecen encerrar a los dispositivos en entidades inmutables, en ellos existe la posibilidad de subjetivación y ruptura donde tiene sentido el concepto de contravisualidad de Mirzoeff.

¿Qué pasaría si cruzamos el régimen de poder? La línea de subjetivación implica un proceso de individuación que afecta las líneas de poder del dispositivo para volver sobre una dimensión del sí-mismo, y entonces conducir también a sus líneas de ruptura:

El sí-mismo no es ni un saber ni un poder. Es un proceso de individuación que tiene que ver con grupos o personas y que se sustrae a las relaciones de fuerzas establecidas como saberes constituidos: es una especie de plusvalía. No es seguro que todo dispositivo lo implique. (Deleuze, p.4)

Como bien señala Deleuze, no todo dispositivo permite subjetivaciones y rupturas. Sin embargo, estas son apuestas desde la contravisualidad para construir otras formas de representación posibles; incluso otros dispositivos que también sean semilla de otras comunidades de sentido.

Las producciones de subjetividad se escapan de los poderes y de los saberes de un dispositivo para colocarse en los poderes y saberes de otro, en otras formas por nacer (Deleuze, p.4)

Los dispositivos no existen en abstracto; para contextualizarlos retomo el concepto de *homo photographicus*. En el artículo *El valor antropológico de la imagen*, Luis Calvo lo define como “el cuerpo social que articula y proporciona discursos continuados a partir y alrededor de las imágenes” (p.14); es decir, que los dispositivos de visibilidad son parte de nuestras sociedades, habitan entre nosotras, y es a través de ellos que participamos de la construcción del sentido común sobre las representaciones que decidimos mirar, y aquellas que se convierten en fantasmas.

En una definición más actualizada del *homo photographicus*, y tomando en cuenta el contexto de internet y los dispositivos móviles, Joan Fontcuberta plantea que éste hace referencia a una sociedad de productores y consumidores de imágenes que circulan de manera frenética.

Nuestra práctica fotográfica en la actualidad está inmersa “en un orden visual distinto que [...] aparece marcado básicamente por tres factores: la inmaterialidad y transmitibilidad de las imágenes; su profusión y disponibilidad; y su aporte decisivo a la enciclopedización del saber y de la comunicación” (Fontcuberta, 2016, p.9).

En este contexto, ¿cómo funciona el sentido de las imágenes? Laura González-Flores en *La fotografía ha muerto, ¡viva la fotografía!* conceptualiza el sentido como la trama o el campo donde se entrecruzan modos de ver individuales y colectivos a través de redes discursivas, dialógicas y de poder.

El análisis de las imágenes en tanto campos o tramas de sentido permite “identificar los patrones iconográficos dominantes y abordar la relación de éstos con la psique individual y social” (González-Flores, 2018, p. 210). De acuerdo con la autora, comprender el funcionamiento de las imágenes a través de la noción campo de sentido permite “entender el proceso de

significación como un proceso performativo” que a partir del uso de tecnologías marca nuevos modos de percepción, representación y conocimiento.

Con la finalidad de activar estas tramas, realicé algunas exploraciones desde la edición digital para evidenciar de qué manera el uso de tecnologías de la imagen marca nuevos modos de percepción, representación y conocimiento. En esta búsqueda nacieron nuevos campos de sentido sobre la identidad y el derecho a mirar a partir del concepto de *selfie*.



Nora Hinojo (2022) Exploración con sobreposición de imágenes para evidenciar cambios de tonalidad con el uso de filtros. Fotografía con edición digital.

2.2 El racismo como visualidad: la selfie filtrada como nuevo tipo fotográfico

Entiendo el concepto de *selfie* desde Joan Fontcuberta como un tipo de práctica fotográfica que presupone una distancia física y simbólica del dispositivo, y donde la exploración de la realidad se efectúa con el ojo despegado del visor de la cámara (2016, p.86).

En el capítulo “Danza sélfica” de *La furia de las imágenes*, Joan Fontcuberta menciona que el auge de la palabra *selfie* comienza en 2012 con el perfeccionamiento de las cámaras frontales de los teléfonos celulares, así como con la llegada de herramientas como el *selfie stick* que permitían apartar el ojo del visor al momento de realizar una fotografía.

La *selfie* como práctica fotográfica introduce cambios importantes en el ámbito epistemológico de las imágenes:

El *selfie* trastoca el manido noema de la fotografía «esto ha sido» por un «yo estaba allí». El selfie tiene que ver más con el estado que con la esencia. Desplaza la certificación de un hecho por la certificación de nuestra presencia en ese hecho, por nuestra condición de testigos (Fontcuberta, 2016, p.87)

A pesar de que el análisis de Fontcuberta sitúa la *selfie* en el paradigma actual de la postfotografía donde las imágenes circulan, se producen y se consumen desde la superabundancia visual; el autor no pierde de vista los orígenes de esta práctica fotográfica a inicios del siglo XIX. Entre los primeros acercamientos se encuentra un autorretrato frente al espejo de la duquesa Anastasia Nikolaevna en 1914.



Anastasia Nikolaevna (1914)
Retrato frente al espejo tomada con Kodak Brownie.

Sin embargo, el caso más representativo con todas las implicaciones ergonómicas de distanciamiento físico fue realizada por los fotógrafos Joseph Byron y Ben Falk de la Byron Company en 1920.



Joseph Byron y Ben Falk (1920) Nueva York.

El autorretrato como fotografía escenificada se transforma al entrar en contacto con la postfotografía, ya que mientras en un inicio tenía el objetivo de documentar e interpretar, en este momento de la práctica fotográfica “la cámara se despega del ojo, se distancia del sujeto que la regulaba, y desde la lejanía del brazo extendido, se vuelve para fotografiar justamente a ese sujeto” (Fontcuberta, 2016, p.84). Sin embargo, esto no siempre es así; el propio Fontcuberta reconoce dos modalidades diferentes a partir de sus características operativas: las autofotos y los reflectogramas.

Las autofotos son aquellas que se realizan con el brazo extendido para encajar a la persona en el encuadre, y aunque en un inicio los celulares solo tenían una cámara que obligaba disparar a ciegas, en la actualidad es posible hacerlo a través de nuestro cuerpo o rostro reflejado en una pantalla. Por su parte, los reflectogramas tienen como elemento central el espejo, el cual se usa como elemento de composición para hacer el autorretrato. En palabras de Fontcuberta, el espejo evoca el acto fotográfico e incorpora el contracampo en la *selfie*.

Si bien esta clasificación me permite identificar algunos de los elementos de composición y operatividad de las *selfies*, las características atribuidas a las autofotos ya no son vigentes. Actualmente las cámaras frontales de los celulares ofrecen a las y los usuarios un control sobre el encuadre e incluso sobre la apariencia o expresión que quieren representar.

El espejo, uno de los pilares de la fotograficidad desde los inicios de la fotografía (Fontcuberta, 2016, p.91) pasa a un segundo plano tanto en el análisis de las *selfies* del siglo XXI, como en la historia de la visión en el contexto de la postfotografía.

Piedad Solans en *La certeza vulnerable, cuerpo y fotografía en el siglo XXI* reflexiona sobre la relación entre identidad, imagen y sentido en la posmodernidad. De acuerdo con el autor, el concepto del espejo juega un papel clave en la construcción de la identidad moderna, sin embargo durante la posmodernidad dicho proceso sucede a través del reflejo y la transparencia de las pantallas.

La relación entre *selfie* y el proceso de identificación que se activa en la postfotografía nos permite “inventarnos como queremos ser (...) por primera vez en la historia somos dueños de nuestra apariencia y estamos en condiciones de gestionarla” para ponernos a disposición de otras y otros.

Sin embargo, pese a tener acceso a los medios que nos permiten modificar nuestra apariencia y “producir imágenes para relacionarnos con los demás” (Fontcuberta, 2016, p.48), las *selfies* o retratos que pasan por los filtros de la apariencia nos hacen dueñas de nuestra apariencia por segundos, pero responden a las coordenadas de una visualidad hegemónica.

Las cámaras, y en específico las *selfies*, comienzan a definir el panóptico de nuestra sociedad, y revelan los regímenes escópicos que atraviesan ese derecho a mirar al que hace referencia Mirzoeff y el “derecho a la propia imagen” que plantea Fontcuberta.

¿Qué tan dueñas y dueños somos de las imágenes sobre nosotras mismas a pesar de tener un control aparente sobre la tecnología que usamos? Fontcuberta afirma que en la actualidad tenemos más responsabilidad y autoría sobre nuestras imágenes por las características operativas de las *selfies*. Sin embargo, se cuestiona si realmente nuestro “derecho a una imagen propia” representa una ruptura con las visualidades hegemónicas.

En la postfotografía, la urgencia por el intercambio de imágenes, conduce a una “estética del acceso” donde todas las imágenes, propias o ajenas, están disponibles todo el tiempo para relacionarnos con los demás. “En este contexto, el fenómeno *selfie* constituye un significativo síntoma, que proclama la supremacía del narcisismo social sobre el reconocimiento del otro” (Fontcuberta, 2016, p.50).

Fontcuberta reconoce el eco de los estereotipos en esta furia icónica, sin embargo continúa atribuyendo a las y los usuarios de las *selfies* una supuesta autoridad sobre sus imágenes.

Con la postfotografía llega el turno a un baile de máscaras especulativo en el que todos podemos inventarnos como queremos ser. Por primera vez en la historia somos dueños de nuestra apariencia y estamos en condiciones de gestionar nuestra apariencia según nos convenga (2016, p.48).

¿Cómo operan las *selfies* en el contexto de la inmediatez y la inmaterialidad? Para mi investigación reconozco que si bien tenemos acceso a la práctica de las *selfies*, la gestión de nuestras apariencias está atravesada por visualidades hegemónicas sobre aquello que, como mencioné en líneas anteriores, socialmente merece ser representado.

Con la finalidad de explorar estas miradas impuestas, retomé las ideas de Fontcuberta sobre el baile de máscaras y las identidades a la carta para conceptualizar una serie de retratos bajo el nombre *Baile de máscaras*.

Esta serie se compone de retratos editados por medio de la sobreposición de imágenes que han pasado previamente por filtros de modificación física, principalmente en las plataformas de Instagram. Las personas que participaron en esta exploración se tomaron *selfies* con filtros y posteriormente me proporcionaron sus imágenes para realizar un montaje que evidenciara el impacto de estas visualidades. En estas imágenes observamos el blanqueamiento de las características físicas de los retratados; desde el cambio en el tono de piel hasta el tipo de facciones.



Nora Hinojo (2022) Serie: *Baile de máscaras*. Fotografía con edición digital

En este *baille de máscaras* que desfila en las redes sociales, nuestra identidad queda inscrita en la imagen de nuestros rostros filtrados a través de algoritmos de modificación física que, si bien reflejan al sujeto retratado, también dejan un espacio reservado fuera de la mirada para ocultar los dispositivos de visibilidad desde donde operan estos reflejos, por ejemplo, el racismo.

Con ello se nos obliga a pensar lo que dice el espejo, pero también en lo que calla. Porque hurgar en la imagen equivale a hurgar en la mirada fosilizada, examinar su inconsciente retenido, extirpar de las entrañas sus fantasmas (Fontcuberta, 2016, p.139).

2.3 Postfotografía: la falsa autonomía sobre nuestras representaciones

Las *selfies* con filtros de modificación física resignifican los procesos de identificación y reconocimiento en contextos atravesados no sólo por las tecnologías, sino por un nuevo uso social de la fotografía en la cultura visual contemporánea: la postfotografía.

En su tesis *Un estudio sobre las posibilidades de la iphonografía en las nuevas expresiones*, Laura Castañeda García (2017) señala que la discusión sobre la postfotografía no es exclusiva de las tecnologías; al contrario, en un tema más amplio que problematiza el uso social de la imagen. En este sentido, si bien las tecnologías afectan la producción de imágenes fotográficas, también hay una apuesta por un cambio en la forma de entender la fotografía.

Joan Fontcuberta explica que los primeros acercamientos al concepto se registran en la década de los 90 por el investigador David Thomas. El interés principal en este momento era discutir el concepto de verdad fotográfica a partir del impacto de las tecnologías o programas informáticos para editar imágenes. De acuerdo con el autor, Geoffrey Batchen en su texto *Ecnoplasma. La fotografía en la era digital*, estábamos entrando en un momento histórico en el que era imposible distinguir entre una fotografía original y su copia.

La apuesta central de estas primeras investigaciones era justificar por qué estábamos ante la muerte de la fotografía como la conocíamos desde el siglo XIX, debido al uso de nuevas tecnologías.

El reconocimiento de una crisis tecnológica en la fotografía condujo a una discusión sobre la ruptura epistemológica e ideológica de los valores que la fotografía había buscado

consolidar, principalmente aquellos relacionados con la mimesis fotográfica. Esta grieta en los valores fotográfico, le permiten a Fontcuberta describir el contexto postfotográfico de la siguiente manera:

No asistimos al nacimiento de una técnica, sino a la trasmutación de uno de sus valores fundamentales. Su carcasa se mantiene indemne, es su alma la que se transforma [...] No presenciamos por tanto la invención de un procedimiento sino la desinvención de una cultura: el desmantelamiento de la visualidad que la fotografía ha implantado de forma hegemónica durante un siglo y medio. (Fontcuberta, p. 28)

Si bien el debate sobre la verdad visual de la fotografía abarcó las primeras investigaciones e intentos por entender este cambio en la cultura visual de la imagen, en la década del 2000 se consolidó otra discusión sobre el carácter inmaterial de las imágenes en el contexto de internet, redes sociales y celulares.

Estos enfoques incipientes sobre la postfotografía abrieron caminos para problematizar los nuevos usos sociales de la fotografía en un nuevo orden visual, donde la pregunta sobre ¿qué son las imágenes? se traslada al ¿cómo nos afectan?

En la postfotografía, la producción de imágenes y nuestra relación con ellas se caracteriza por tres factores: la inmaterialidad de las imágenes, la disponibilidad, y su furia icónica para incidir en el saber y la comunicación. Estas características se complementan con un decálogo postfotográfico donde Fontcuberta introduce nuevos problemas que atraviesan la creación artística en este contexto: la autoría, el apropiacionismo y la prescripción de sentido en imágenes ya disponibles.



Nora Hinojo (2021) Pruebas de retratos con filtros de modificación física.
Fotografía digital.

La postfotografía, en este sentido, rompe con el estatus tautológico de verdad - memoria, quiebra la representación naturalista o de mimesis, y desplaza los territorios del uso de la imagen fotográfica hacia otros usuarios.

La postfotografía se agazapa detrás de la fotografía, la cual deviene entonces la simple fachada de un edificio cuya estructura interior se ha remodelado a fondo. Esa estructura interior es conceptual e ideológica (Fontcuberta, 2016, p.28)

Sitúo mis reflexiones sobre las prácticas fotográficas de la selfie en el marco de una nueva cultura visual postfotográfica donde todos los procesos de la imagen, desde su captura hasta su difusión, adquieren nuevos significados, especialmente al considerar los sistemas de visualidad que las atraviesan.

Al respecto, Laura Castañeda García (2017) señala que la postfotografía también establece nuevos criterios estéticos que rompen con los cánones preestablecidos de lo formal, conceptual y técnico de la imagen. Es así que podríamos afirmar que estamos frente a una “estética del acceso”, tal y como lo señala Fontcuberta (2016, p. 40) al reflexionar sobre las nuevas prácticas artísticas en el contexto de este paradigma de la imagen.

Si bien las discusiones actuales sobre postfotografía ya no están acotadas a internet y la tecnología, estas dos características atraviesan la práctica fotográfica en la actualidad y son importantes para nuestro análisis. Joan Fontcuberta introduce el concepto “capitalismo de las apariencias” (p.31) para explicar no sólo el estallido de imágenes a través de internet, sino de qué manera los mercados y los medios de comunicación han marcado las pautas de los cuerpos e ideales que merecen ser representados.



Nora Hinojo (2022) Serie: *Baile de máscaras*. Fotografía digital.

Una vez descritas las características propias de las *selfies*, así como el contexto en el que tienen sentido sus usos sociales, explicaré algunos aspectos que comparten y difieren con los tipos fotográficos antropométricos. A pesar de que ambas prácticas están separadas por casi un siglo de diferencia y cambios importantes en la manera de entender los conceptos de memoria, verdad e identidad, comparten la función de certificar la presencia y el estar en el mundo al ser parte del mismo campo semántico de las fotografías de identificación.

Las *selfies* y los tipos fotográficos certifican el estar en el mundo, pero desde fundamentos diferentes. Las primeras lo hacen desde el noema “yo estaba ahí”, mientras que los segundos operan desde un “esto ha sido” que verifica la existencia de otras personas o comunidades a través del registro fotográfico realizado por un tercero, en este caso un fotógrafo o antropólogo.

Si bien cada práctica fotográfica tiene características particulares y muy diferentes entre sí, ambas comparten un sistema de visualidad racista y colonialista desde donde se trazan las coordenadas sobre aquello que tenemos derecho a mirar y lo que debe ser representado.

La visualidad mestiza anclada a nuestra cultura visual trastoca ambas prácticas fotográficas. Aunque las *selfies* nacen con el objetivo de proyectar una realidad con el ojo pegado al visor de la cámara y, supuestamente otorgar más autonomía sobre nuestras representaciones; el uso de filtros y demás algoritmos de modificación física ha encaminado este reconocimiento bajo ciertas miradas hegemónicas donde lo blanco u occidental es sinónimo de belleza. En esta reflexión identifico que pese a la distancia temporal y técnica, ambas prácticas fotográficas comparten un sistema de visualidad en común: el racismo.

Mientras los tipos fotográficos de inicios del siglo XIX buscan construir una mirada sobre el otro indígena a través de la identificación y clasificación de sus rasgos físicos asociados a una clase social y económica, las *selfies* voltean la mirada sobre nosotras y nosotros pero a través de filtros de modificación que reestructuran la percepción que tenemos sobre nosotras mismas por medio de mediaciones que poco tienen que ver con nuestra realidad. En este proceso acontece aquello que Flusser conceptualiza como “alucinación” en tanto la omnipresencia de las imágenes técnicas, como las *selfies*, produce una especie de olvido de nosotros mismos.

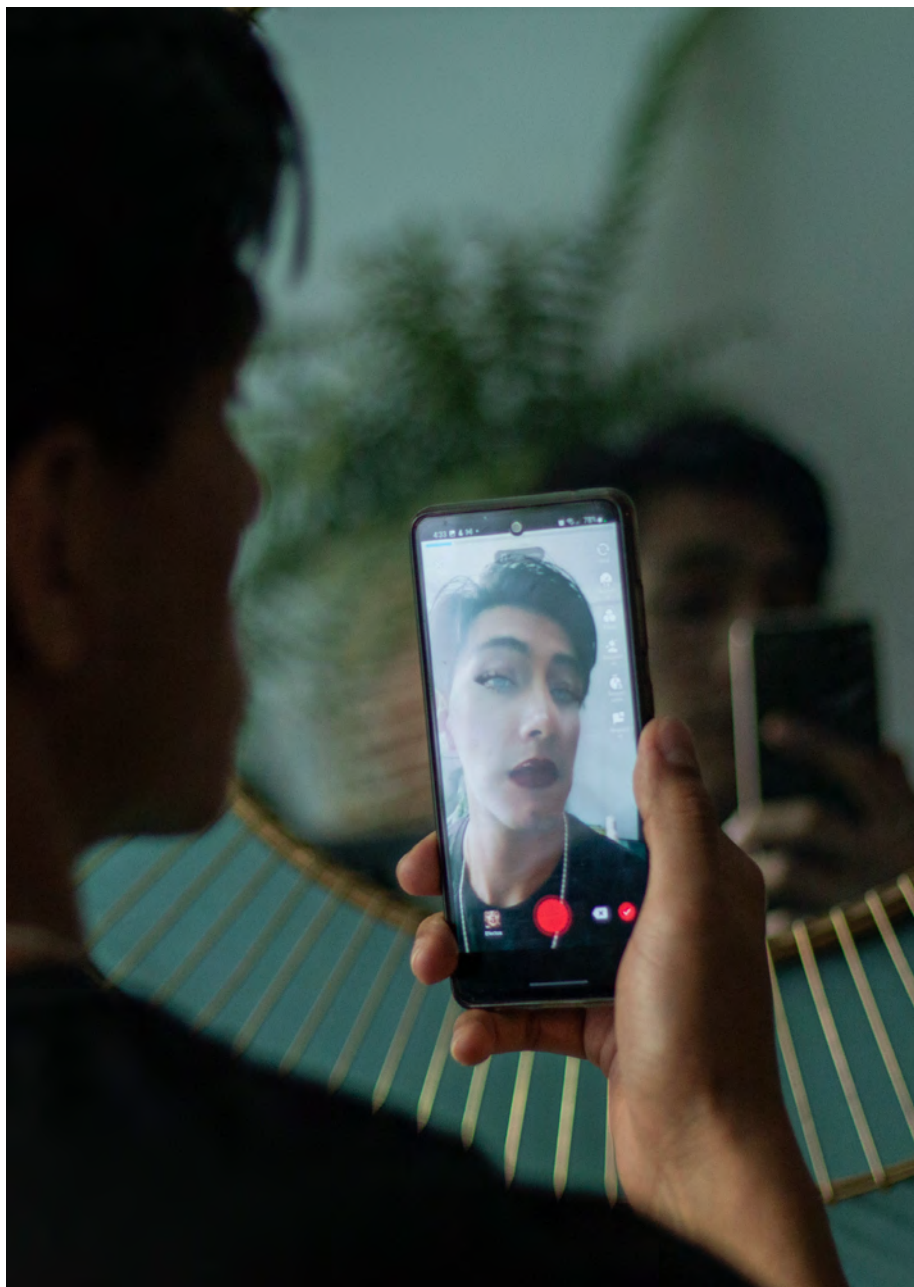
Es importante no perder de vista que las reflexiones sobre las *selfies* son parte de un nuevo contexto postmedia, donde el internet y las redes sociales van moldeando las características de la fotografía digital como un gesto comunicativo. En el artículo *El discurso de la fotografía postmedia*, Javier Casco y Patricia del Carmen Aguirre afirman que:

Las redes sociales son los principales exhibidores, los generadores de las nuevas galerías que dan a conocer las inquietudes de los nuevos fotógrafos [...], nos ayudan a conocer e interpretar sus entornos, sus prácticas sociales, sus consumos y su ideología; digamos que están sentando las bases de los nuevos códigos de percepción y consumo de la imagen digital (Casco y Aguirre, p.55)

Liberar la discusión sobre la postfotografía de la tecnología y la verdad fotográfica ha logrado trasladar los debates hacia las relaciones de poder y los sistemas de visualidad que atraviesan estos nuevos usos de la imagen desde su performatividad. Es aquí donde sitúo una parte importante de mi reflexión sobre las hegemonías de la mirada en la práctica fotográfica de la *selfie*.

3. ¿Dónde miramos?

Cultura de los aparatos: selfies filtradas en los dispositivos móviles y las redes sociales



Nora Hinojo (2022) Serie: *Baile de máscaras*. Fotografía digital.

En este capítulo explicaré las características de los escenarios digitales y sociales en donde acontece nuestra práctica fotográfica con dispositivos móviles. El objetivo es problematizar el uso y función de los filtros de modificación física en la producción de *selfies* filtradas.

Retomo las reflexiones de Vilém Flusser en el libro *Hacia una filosofía de las imágenes* sobre el concepto aparato y su relación con la producción automatizada de imágenes técnicas, como la *selfie* filtrada. En este proceso, describiré las características actuales de una cultura de los aparatos y de la imagen en los nuevos escenarios digitales y sociales de Internet a partir de los trabajos de Laura González-Flores, Jacob Bañuelos, Juan Martín Prada y André Gunthert.

El concepto de aparato me permite reflexionar sobre la producción de las *selfies* como imágenes técnicas. Sin embargo, aunque algunos autores como Laura González-Flores o Vilém Flusser descartan el concepto de dispositivo para problematizar la función estética de las imágenes, dentro de mi proceso de investigación ambos conceptos coexisten con funciones particulares.

Entiendo el aparato como la cámara fotográfica que produce *selfies* de manera automatizada; el dispositivo como máquina de hacer ver y hablar (Deleuze) que incorpora al aparato fotográfico, en este caso, el dispositivo móvil.

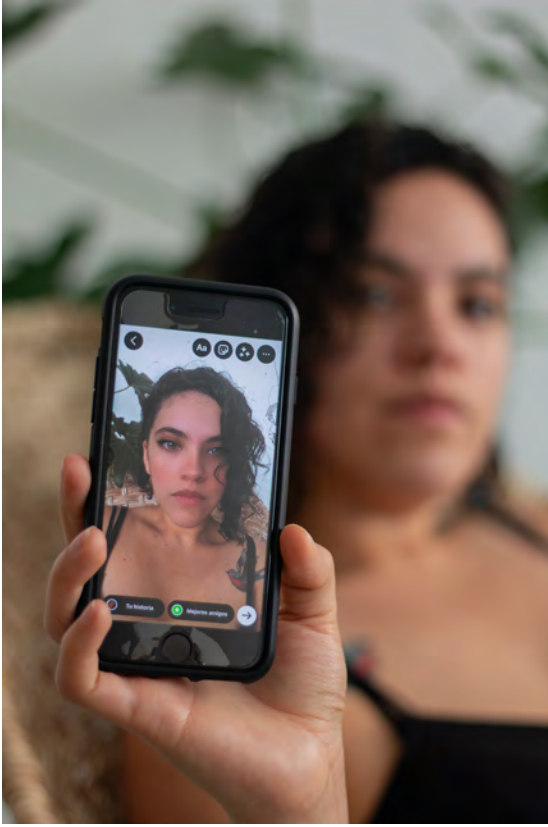
Este planteamiento me ayudará a problematizar los dispositivos móviles y los filtros de modificación física dentro de una cultura de los aparatos en tanto el medio fotográfico actual reorganiza los procesos sociales, políticos y culturales atravesados por el derecho a mirar y hacer ver en Internet.

Para explicar estos impactos, retomo la tesis de McLuhan sobre “el medio es el mensaje” para entender la fotografía, y en específico, la fotografía con dispositivos móviles, como un medio con consecuencias individuales y sociales.

Siguiendo a McLuhan, en el contexto de Internet y las redes sociales, los dispositivos móviles se introducen en la vida de las personas para transformar sus relaciones, estructuras de pensamiento, sensibilidades y formas de organización, en tanto “el mensaje de cualquier medio o tecnología es el cambio de escala, ritmo o patrones que introduce en los asuntos humanos” (McLuhan, p.30).

“El medio es socialmente el mensaje” (McLuhan, p.32) en tanto hay una matriz cultural donde opera el medio como extensión de nosotras mismas, con una influencia directa en la vida. En este sentido, comprendo el medio como el entorno digital de Internet y las redes sociales donde acontece la producción, distribución y consumo de *selfies* filtradas a través de celulares.

La matriz cultural a la que se refiere McLuhan es una cultura aparática para Flusser, es decir, un contexto de imágenes técnicas. Este proceso, que algunos autores han definido como una simple revolución tecnológica, para otros corresponde a la transformación de marcos explicativos sobre la forma de hacer y vivir la fotografía. En el libro *La imagen compartida. La fotografía digital*, André Gunthert propone que la transición de la fotografía digital no se reduce a un tema de tecnología, sino a nuevas formas de conceptualizar el cambio de soporte, de acceso y producción de imágenes fotográficas.



Nora Hinojo (2022) Registro del uso de filtros de modificación física. Fotografía digital

El horizonte de pensamiento en Gunthert está atravesado por una cultura de los aparatos, donde la producción automatizada de imágenes técnicas encuentra un nuevo espacio para la creación, distribución y almacenamiento: los celulares con conexión a Internet. En este contexto, el autor propone que los dispositivos móviles se convierten en pioneros de nuevas prácticas visuales donde las imágenes digitales están conectadas y disponibles todo el tiempo; a esto le sumaría, nuevas prácticas de comunicación e interacción.

Los nuevos escenarios de la fotografía digital, y en específico, de las *selfies* filtradas están atravesadas por una revolución que Gunthert sitúa en la fluidez y los usos de las imágenes. Esto ha sido posible en tanto “la transición digital ha extendido como nunca los usos del registro visual, gracias a su integración en el seno de las herramientas de la comunicación” (Gunthert, p. 16). Los celulares y el Internet como nuevos espacios para la producción, difusión y almacenamiento de fotografías digitales han trasladado este tipo de imágenes a los aparatos que tienen objetivos de comunicación.

Si la foto se integra a otros dispositivos, sería impensable concebir una herramienta comunicativa desprovista de cámara, o de un medio ambiente digital desprovisto de una pantalla. Metida en cada objeto conectado, la función de la fotografía se automatizó [...] Más allá de la generalización de la producción de las imágenes, lo que anuncia es una revolución de sus usos (Gunthert, p.164)

Las cámaras de los celulares, en tanto aparatos que producen imágenes técnicas, y las *selfies* obtenidas a partir del uso de filtros de modificación física, responden a una cultura de los aparatos atravesada por sistemas de visualidad anclados en el racismo y el colonialismo.

Las características de estos sistemas, que describí y analicé en el capítulo anterior, atraviesan la producción, distribución, almacenamiento y recepción de las *selfies* filtradas en el contexto de Internet y las redes sociales. Estos son los nuevos escenarios digitales donde se sitúan tanto mis reflexiones como mi producción sobre las *selfies* filtradas.

En este capítulo desarrollo los impactos del medio digital de Internet y las redes sociales en los usos sociales de la fotografía con celulares, en específico, en la práctica de las *selfies* que utilizan filtros de modificación corporal o de apariencia física.

A continuación describiré los escenarios digitales y sociales donde acontece nuestra práctica fotográfica, para posteriormente revisar las transformaciones de los conceptos de identidad y representación en la fotografía digital a través del uso de *selfies* como principal vínculo de socialización en tiempo real.

3. 1 Nuevos escenarios digitales de la selfie: cultura de los aparatos e imágenes técnicas

Jacob Bañuelos en su artículo *La imagen como paradigma social* plantea que los escenarios digitales y sociales que atraviesan la práctica fotográfica en la actualidad tienen como eje central la socialización en tiempo real a través del uso de celulares. Esta descripción sobre el uso y distribución de la fotografía digital se inscribe en el paradigma de la postfotografía, concepto que desarrollé en el capítulo anterior para entender sus nuevos usos sociales en la cultura visual.

Jacob Buñuelos, Laura González-Flores y André Gunthert coinciden en que el cruce entre la socialización y el tiempo de producción, distribución y recepción de las fotografías ha construido una nueva estética de la imagen digital en el contexto de los dispositivos móviles, las redes sociales e Internet. Esta nueva estética no sólo está en la fluidez de las imágenes o en aquello que autores como Fontcuberta han llamado “estética del acceso”, también está en la transformación de sus usos a partir de la integración de la cámara fotográfica en dispositivos de comunicación como los celulares.

André Gunthert reflexiona sobre la fotografía digital desde el concepto de imagen conectada o imagen conversacional para hacer referencia a la integración de las cámaras a las herramientas de comunicación, como el caso de los teléfonos celulares o smartphones. Es así que “la fotografía se inscribe en el nicho de la comunicación electrónica y esto le confiere su característica conversacional con las fotos” (Gunthert, 163).

Para Gunthert, esta revolución de los usos de la imagen digital comienza con el desarrollo de los smartphones de la marca Apple, donde la cámara fotográfica se integra a los celulares: *iphoneografía*.

Las fotografías digitales en el contexto de los dispositivos móviles adquieren un nuevo valor a partir de su función como principal vínculo de socialización e interacción en los entornos digitales. Al respecto, Jacob Bañuelos señala que las imágenes digitales participan dentro de un circuito de producción, consumo y distribución de sentido potenciado por la industria de Internet y las redes sociales:

La imagen producida con celulares ocupa uno de los principales centros de vinculación de la vida social en Internet y principalmente en las redes sociales. Es por ello que emerge igualmente una industria relacionada con la imagen celular, una infinidad de aplicaciones y una necesidad por aprender y comprender los alcances educativos, sociales, políticos y estéticos de este instrumento de intercambio y conversación visual (Bañuelos, 2014, p.42)

Las plataformas orientadas a acelerar la producción, consumo y circulación de imágenes digitales en Internet, como Instagram y TikTok, han transformado progresivamente nuestras formas de construir sentido y relacionarnos en los entornos digitales.

A la inmediatez de habitar Internet en tiempo real, se suman las reglas de cada plataforma, las cuales definen el funcionamiento y alcance de sus algoritmos con el objetivo de acelerar el *engagement* de algunas publicaciones por encima de otras. Todo esto en función de intereses económicos e incluso bajo parámetros de moderación de contenidos que, organizaciones como Artículo 19 han denunciado por reproducir sesgos discriminatorios contra

personas por su orientación sexual, identidad de género, color de piel, profesión, entre otros.

El derecho a mirar en el contexto de las redes sociales e Internet está atravesado por algoritmos que, inevitablemente, reproducen estereotipos anclados a sistemas de visualidad hegemónicos que influyen en la sociedad y en nuestra manera de ver el mundo. Todos estos procesos, a su vez, transforman nuestras prácticas visuales (Gunthert, 176).



Nora Hinojo (2021) Pruebas de retratos con con filtros de pixeles.
Fotografía con edición digital.

Para profundizar en el impacto del medio fotográfico digital retomo el trabajo de Vilém Flusser en *Hacia una filosofía de la fotografía*. En este libro, el autor recupera la teoría de los medios de Marshall McLuhan para proponer un análisis crítico sobre las tecnologías de producción y difusión de la información desde la fotografía.

De acuerdo con Flusser, las características técnicas y ontológicas de los aparatos han permeado tanto las relaciones sociales, como nuestra estética sobre la vida. El análisis de los aparatos en sus ambientes sociales, políticos y culturales desplaza el estudio sobre los contenidos que produce el medio. Este acercamiento teórico al pensamiento de Flusser me permite conceptualizar y entender las cámaras de los dispositivos móviles desde la noción de aparatos, y las selfies filtradas desde el concepto de imágenes técnicas que operan dentro de una cultura aparática.

En Flusser, el concepto de imagen técnica nace a partir de una distinción ontológica con las imágenes tradicionales, las cuales “son abstracciones de primer grado, ya que fueron abstraídas del mundo concreto” (Flusser, p.17), pertenecen a una tradición que les da sentido, son parte de un pensamiento mágico-religioso y no dependen de un aparato para existir.

De acuerdo al modelo histórico y cultural de Flusser, las imágenes tradicionales están atravesadas por un contexto diferente al de las imágenes técnicas, principalmente porque estas últimas sólo son posibles a partir de una cultura de los aparatos que permite su conceptualización: “ontológicamente las imágenes tradicionales significan fenómenos; las imágenes técnicas significan conceptos” (Flusser, p.17).

En sus palabras “la imagen técnica es aquella producida por un aparato” (p.17) que participa de un proceso de reproducción y falsificación de imágenes que se producen y distribuyen con un

impacto en lo social, político y económico en tanto son parte de una cultura de los aparatos. Este acercamiento al pensamiento de Flusser me permite comprender la *selfie* filtrada más allá del contenido circunscrito en sus píxeles.

La *selfie* filtrada como imagen técnica está atravesada por aparatos, es decir, por objetos culturales que responden a una intención simbólica, a un programa que simula el proceso del pensamiento humano y principalmente a una automatización que responde a una razón económica, social y política. En este caso, las cámaras en tanto aparatos “funcionan en razón de la industria fotográfica, la cual funciona en razón del complejo industrial; éste, a su vez, funciona en razón del complejo socioeconómico, y así sucesivamente” (Flusser, 1990, p.29).

Las cámaras de los dispositivos móviles, en tanto aparatos, hacen posible la construcción de imágenes técnicas a partir de la disposición de píxeles o puntos computacionales que responden a una intención simbólica y a una serie de programas que atraviesan nuestra sensibilidad. Es importante aclarar que mi análisis no está acotado a los píxeles; al contrario, busca profundizar en cómo estas imágenes habitan e impactan en una cultura de los aparatos atravesada por Internet y las redes sociales.

Además de tener una intención simbólica como señala Flusser, el aparato es parte del proceso de iconicidad y constructibilidad semántica que hace posible el funcionamiento de las imágenes técnicas en una sociedad. En el contexto de las *selfies* filtradas, Gunthert explica que esto sucede cuando “la iconografía privada se beneficia de la transición en la que las redes sociales toman el lugar de los medios tradicionales en tanto prescriptores culturales” (174).

Hoy es posible la conversación con las fotografías digitales en tanto hay un aparato y un medio que lo hacen posible. Las *selfies* filtradas como imágenes conversacionales o conectadas existen y funcionan dentro de nuestra sociedad porque estamos atravesadas por un contexto digital que ha transformado las formas de hacer, consumir y difundir nuestras prácticas visuales. En la actualidad, “tomar una foto ya no es suficiente, lo que cuenta es poder mostrarla, discutirla y transmitirla” (Gunthert, 161).



Nora Hinojo (2021) Pruebas de retratos con filtros de modificación física para evidenciar los cambios en las facciones y de color de un mismo rostro. Fotografía con edición digital.

En el texto *La fotografía ha muerto, viva la fotografía*, Laura González-Flores se pregunta por el aparato imaginario en el que vivimos. Para reflexionar sobre la condición estética de la fotografía en nuestra experiencia sensible, la autora retoma el concepto de aparato del francés Jean Louis Déotte, quien lo define como una red de disposiciones y condiciones que construyen modos de volver sensible una época determinada. A pesar de las diferencias conceptuales entre Flusser y Déotte, ambos coinciden en que los aparatos constituyen experiencias sensibles del mundo, es decir, regímenes estéticos.

Desde mi perspectiva, el aparato necesita del dispositivo para crear una condición estética de la fotografía digital. Aunque González-Flores decide retomar sólo los conceptos de aparato y medio técnico para comprender cómo funcionan las imágenes técnicas, en mi investigación recupero ambos para problematizar los sistemas de visualidad hegemónicos que atraviesan nuestra práctica fotográfica en las *selfies* filtradas.

En este sentido, comprendo los aparatos como las cámaras fotográficas y los dispositivos como los celulares donde convergen los aparatos para trazar sistemas de visualidad hegemónicos. Un ejemplo de este proceso es la *iphoneografía* que, de acuerdo con Laura Castañeda (2017) se caracteriza por el uso universal del smartphone como principal dispositivo para hacer fotografías digitales y difundirlas en Internet y redes sociales.

Pese a que mi investigación no agota la discusión sobre las *selfies* filtradas en un dispositivo en particular, es necesario reconocer los impactos de la *iphoneografía* en la plasticidad de las imágenes digitales y en las formas de uso, principalmente en su carácter conversacional.

Las *selfies* filtradas en tanto imágenes técnicas tienen un componente conversacional que, como consecuencia de la fluidez de Internet y las redes sociales, se caracteriza por la porosidad entre lo público y lo privado (Gunthert). Esta división casi imperceptible entre las imágenes digitales que están dispuestas en los contextos digitales también ha detonado procesos de olvido y alucinación en nuestra conversación con las imágenes.

Las imágenes técnicas omnipresentes han empezado a reestructurar mágicamente la realidad en un escenario semejante a una imagen. Lo que esto implica es una especie de olvido. El [ser humano] se olvida de que produce imágenes a fin de encontrar su camino en el mundo; ahora trata de encontrarlo en éstas. Ya no descifra sus propias imágenes, sino que vive en función de ellas; la imaginación se ha vuelto alucinación (Flusser, p.13).

La reflexión de Flusser sobre la función de las imágenes técnicas me permite comenzar a identificar los impactos de las *selfies* filtradas como imágenes conversacionales que dan forma a una realidad donde la misma porosidad de su práctica marca las pautas para una alucinación sobre la imagen propia o de sí mismo.

Conversamos con las imágenes, no sobre las imágenes como afirma Gunthert. Sin embargo, este diálogo no es solo de una imagen a otra, sino dentro de un contexto que trastoca otros procesos como la identidad y la representación en Internet y redes sociales.

3.2 Selfies filtradas: identidades trastocadas



Nora Hinojo (2022) Serie: *Baile de máscaras*. Fotografía con edición digital.

Aunque las *selfies* no son prácticas exclusivas de Internet y las redes sociales, para propósitos de mi investigación delimitaré el uso y función de las *selfies* filtradas a los dispositivos celulares o smartphones.

Las *selfies* filtradas, como parte de las prácticas fotográficas con celular, se inscriben en lo que Jacob Bañuelos nombra como “Circuito de la cultura de la fotografía celular” (p.48). Este esquema retoma las aportaciones del modelo de Stuart Hall y de los estudios culturales para analizar los impactos sociales, políticos y culturales de la fotografía.

Para fines de mi investigación me interesa profundizar sólo en las esferas de representación e identidad. La primera es entendida por el autor como una hibridación técnica, estética y discursiva centrada en un proceso de autorrepresentación donde las personas son productoras y consumidoras de imágenes propias y ajenas.

La representación que se produce con la fotografía celular tiene como punto de partida el propio usuario (el myself, el yo mismo) como ejercicio de autorrepresentación. Por ello el auge del autorretrato y la exploración del entorno cotidiano, en una suerte de antropología visual de la vida diaria, con un impacto en la reconfiguración de los valores estéticos, políticos, sociales y culturales de la representación visual y de la imagen (Bañuelos, p.49).

Sobre la esfera de identidad, Bañuelos introduce el planteamiento de imagen conversacional para desentramar la función de las fotografías con celular en los procesos de reconocimiento y olvido. En el contexto de Internet y las redes sociales, “la fotografía tiene valor por su contenido conversacional, social, emocional y por el valor interactivo, de instantaneidad y ubicuidad” (p.51) en tanto el medio hace posible su disposición e interacción en tiempo real.

La fotografía celular permite crear, construir y elegir una identidad basada en la imagen, compartida o no mediante redes y entornos digitales, pero que participa de redes de significado y redes semánticas (Bañuelos,p.51)

Las *selfies* filtradas, introducidas en este circuito de la foto-celular que propone Bañuelos, participan en prácticas de regulación, consumo y producción de representaciones e identidades que circulan todo el tiempo de forma inmediata, con impactos en nuestra forma de relacionarnos, encontrarnos y reconocernos.

En esta reflexión no pretendo encontrar la indicialidad de las *selfies* filtradas con un referente fuera de la imagen digital; al contrario, reconozco la necesidad de transitar más allá de la teoría sobre el índice fotográfico para cuestionar las miradas hegemónicas que atraviesan la práctica contemporánea de esa “imagen conectada” a la que hace referencia Gunthert.

Un aparato fotográfico no podría describirse como un mediador transparente de lo real; más bien tiene que ser entendido como una máquina para seleccionar interpretaciones según un conjunto de parámetros (Gunthert, p. 27)

¿Qué hacemos y cómo interactuamos con los modelos de identificación que nos ofrecen los filtros de modificación física? En el libro *Las prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*, Juan Martín Prada nos invita a reflexionar sobre el concepto de identidad en Internet desde una perspectiva del hacer y no desde el ser que ha dominado la tradición filosófica occidental.

La fluidez y virtualidad de la fotografía digital han trastocado las teorías sobre la identidad y representación basadas en preceptos esencialistas de la tradición filosófica occidental, donde el sujeto era entendido como unidad, origen e índice. Desde la década de los 2000, autoras como Silvia Tabachnik ya habían planteado una aproximación analítica sobre los procesos de subjetivación en las comunidades virtuales desde las teorías críticas y posestructuralistas sobre el sujeto.

En el artículo *Retratos secretos. Figuraciones de la identidad en el espacio virtual*, Tabachnik explica cómo la virtualización atravesó las nociones clásicas de identidad y representación a tal grado que la subjetividad dentro de este contexto es entendida como un proceso de alteridad, diferencia, fragmento y multiplicidad.

En esta línea de pensamiento y rechazando la identificación de lo virtual con lo falso o ilusorio, Pierre Levy, por ejemplo, define la virtualización como “el movimiento de convertirse en otro” o “heterogénesis de lo humano”. Similar a algunos aspectos al “devenir-otro” deleuziano, la heterogénesis consiste básicamente para este autor en un proceso de recepción de la alteridad (Tabachnik, 2007, p. 7).

Esta ruptura en el pensamiento clásico de la identidad y la representación contribuye a una reflexión sobre las *selfies* filtradas desde la experimentación y multiplicidad del “yo” en los contextos digitales. Este proceso, que algunos autores han conceptualizado desde las nociones del juego, está atravesado por sistemas de visualidad hegemónicos.

La red (Internet) se identificaba como un ámbito en el que podría acontecer plenamente el paso del descentramiento típico del “yo” posmoderno a su multiplicación, incluso su deriva hacia la máxima provisionalidad y vacuidad (Prada, p. 147).

En este sentido, no coincido con las posturas teóricas que conciben estos procesos de performatividad solo como un juego. Las distintas posibilidades de autorrepresentación y autorreconocimiento que ofrece un medio como Internet y las redes sociales está delimitado por relaciones de poder que regulan estos procesos. El hacer identidad se presenta como un juego propio y con aparente autonomía por el acceso a los filtros de modificación física, sin embargo, responden a relaciones de poder.

Hoy ya la percepción del mundo y de nosotros mismos corresponde más a los propios dispositivos. Se anticipa una nueva forma de identificación generado por su propia capacidad de observarnos y transformarnos (Prada, p154)

El proceso de hacer identidad en Internet está atravesado por hegemonías sobre la mirada que ejercen su poder a través de la regulación de las prácticas de autorrepresentación. En este sentido, la experimentación y el juego que algunos autores le atribuyen a la práctica fotográfica del autorretrato o la *selfie* en los entornos digitales, no debe entenderse como ajena a las relaciones de control que marcan las pautas sobre nuestro derecho a mirar.

En su texto, *Cuerpo privado, imagen pública: el autorretrato en la práctica de la fotografía digital* Elisenda Ardévol y Edgar Gómez-Cruz introducen el concepto de imagen-cuerpo para reflexionar sobre cómo los autorretratos en la fotografía digital trazan los límites para imaginar nuestro propio cuerpo, así como sus interacciones en un entorno público como Internet y las redes sociales. El cuerpo imaginado como mediador entre el hacer identidad y la *selfie* filtrada moldea la manera de presentarnos en los entornos digitales.

Coleman retomando a Deleuze y Guattari, propone justamente entender que la relación con las imágenes genera cuerpos. Es decir, desde una posición deleuziana, se entendería al cuerpo no como sujeto circunscrito que está separado de las imágenes sino que vería como la conexión entre humanos e imágenes constituyendo un cuerpo. Dicho de otra manera, nuestra experiencia del cuerpo es a través de la imagen (Ardévol y Gómez Cruz, p.190)

Este acercamiento al concepto de imagen-cuerpo me permite entender el autorretrato, y en especial las *selfies* filtradas, como prácticas fotográficas atravesadas por los procesos de producción, exhibición y consumo. De acuerdo con Ardévol y Gómez-Cruz, la aproximación metodológica de la fotografía como práctica implica descentrar la unidad de análisis de la representación para trasladarla hacia su práctica como declaración de existencia.

En mis reflexiones, el concepto de imagen-cuerpo que proponen Ardévol y Gómez-Cruz es más una imagen del sí mismo que construye sentido para la persona retratada, los límites de su cuerpo y su interacción en el entorno digital público. Esta imagen del sí mismo circula en un entorno público como Internet y las redes sociales; sin embargo, el rostro de quien se retrata con estos filtros es privado (Ardévol y Gómez Cruz, p. 202)

No es la imagen la que media entre ellas y su cuerpo, sino que su cuerpo se constituye en mediación entre ellas y sus imágenes de sí. [...] No modifican su cuerpo para adaptarlo a una imagen corporal deseada, sino que modifican su imagen corporal creando una imagen-cuerpo que actúa como transformadora de su mirada sobre su propio cuerpo y que, además, puede mediar en sus relaciones con los demás (Ardévol y Gómez-Cruz, p.204).

Comprender las *selfies* filtradas como imágenes del sí mismo me permiten introducir el concepto de mediación en los procesos de subjetivación que se articulan en los contextos digitales. En este sentido, la representación de una persona individualmente en las *selfies* filtradas ya no es solo un referente individual, es un conjunto de información sobre las miradas hegemónicas que atraviesan nuestra representación.

En el próximo capítulo activaré las miradas hegemónicas que atraviesan las *selfies* filtradas en las plataformas digitales a través de declaraciones de mi cuerpo.

4. ¿Cómo nos atraviesan las miradas?
Declaraciones del cuerpo. Desgarrar la mirada.



Nora Hinojo (2023) Registro de video performance *Desgarrar la mirada*. Fotografía digital.

Descomponer las *selfies* filtradas no solo implica una revisión histórica y conceptual desde la tecnología y los algoritmos, también atraviesa la corporeidad de quienes nos involucramos en estas reflexiones a partir de una dismorfia entre lo que vemos y cómo nos representamos en los entornos digitales.

Entiendo la descomposición de las *selfies* filtradas como una sucesión de prácticas colectivas e individuales donde se dislocan las miradas hegemónicas por medio de un reconocimiento situado de las visualidades que nos interpelan; en este caso, desde el contexto del racismo y el colonialismo en México. Este proceso desgarrar la mirada a través del reconocimiento y desconocimiento de las visualidades que desbordan el ámbito digital y se sitúan en la plasticidad de otros soportes que me permiten dar corporeidad a esas violencias.

En este momento de mi producción, las exploraciones a través de los retratos e intervenciones digitales sobre otras personas me han acercado a mi cuerpo y a las percepciones que atraviesan mi mirada no solo en las plataformas digitales, también en la vida cotidiana. Durante este proceso de extrañamiento sobre mi cuerpo, he decidido implicarme en mi producción artística a través de la bitácora y el autorretrato para nombrar esas miradas hegemónicas y quebrantarlas en soportes más allá de la imagen digital.

Mis primeras exploraciones sobre el cuerpo para esta investigación fueron a través de un registro de bitácora sobre los pliegues que me habitan. Por medio de distintos soportes y materialidades, regresé la mirada sobre mi propio cuerpo a través de huellas, heridas y cicatrices sobre racismo y dismorfia. Volver a mirar mi cuerpo en los límites de mi propia piel detonó nuevas preguntas sobre mi derecho a mirarme.



Nora Hinojo (2022) Bitácora *¿Cómo habito los pliegues de mi cuerpo?* Fotografía digital

En su libro *Un mundo común*, Marina Garcés (2013) reflexiona sobre la experiencia del cuerpo como un nuevo lugar de conocimiento y repolitización de la vida para las artes. En este acto, poner el cuerpo se convierte en una condición indispensable para situar y posicionar nuestras prácticas artísticas desde la honestidad de cómo nos atraviesa y afecta un problema común como el racismo.

¿Qué puede significar poner el cuerpo? [...] No podemos saberlo, cada situación requerirá de una respuesta, de una toma de posición [...] pero antes que nada significará poner el cuerpo en nuestras palabras. Hemos alimentado demasiadas palabras sin cuerpo, palabras dirigidas a las nubes o a los fantasmas (Garcés, p.42)

Poner el cuerpo en mi práctica fotográfica aproximó mi investigación al sentipensar como epistemología; es decir, a la experiencia de mi propio cuerpo como posibilidad de conocimiento. Desde este enfoque, reflexiono sobre la corporeidad de las *selfies* filtradas con todas sus implicaciones y afectaciones sobre mi propio cuerpo y representación.

Natalia Calderón y Abel Cervantes conceptualizan los saberes vivos como “relaciones epistémicas y ontológicas que se establecen entre los cuerpos y los territorios y, por tanto, tienen impresas fuertes implicaciones políticas y éticas” (2022, p. 29). En este caso, el reconocimiento del racismo y el blanqueamiento como saberes vivos implicó nuevas reflexiones sobre el lugar de mi cuerpo y mis emociones en mis procesos creativos.

Para Marina Garcés, dejarse afectar sitúa y posiciona la práctica artística en su tiempo y contexto, con el objetivo de cuestionar y remover el sentido impuesto. En este proceso, las y los artistas no sólo debemos comprometernos o interesarnos en un tema, sino implicarnos desde una perspectiva de “honestidad con lo real”:

La honestidad es a la vez una afección y una fuerza que atraviesan cuerpo y conciencia para inscribirlos, bajo una posición, en la realidad. Por eso la honradez de alguna manera, siempre es violenta y ejerce una violencia. Esta violencia circula en una doble dirección: hacia uno mismo y hacia lo real. Hacia uno mismo, porque implica dejarse afectar y hacia lo real porque implica entrar en escena (Garcés, p.44)

Regresar a la experiencia del cuerpo como forma de conocimiento es una de las apuestas más grandes del giro decolonial en los Estudios Visuales. En el Seminario *Descolonizar la mirada* del Centro de la Imagen (2021), Javier Barriendos plantea el sentipensar como potencia para decolonizar las visualidades a través de nuevas prácticas artísticas que permitan evidenciar las relaciones de poder y las jerarquías de conocimiento desde la colonialidad del ver.

Situar mi investigación desde una crítica a las hegemonías de la mirada me acerca a la exploración del sentipensar de las prácticas fotográficas. El presente capítulo incorpora reflexiones de Marina Garcés, Natalia Calderón y Marina Azuha sobre el saber corporeizado, y Juan Martín Prada sobre el cuerpo en las prácticas artísticas en internet. Para concluir este apartado reflexiono sobre las implicaciones físicas y emocionales de mi pieza *Desgarrar la mirada*.





Nora Hinojo (2022) Bitácora *¿Cómo habito los pliegues de mi cuerpo?* Fotografía digital

4. 1 Saber corporeizado: el cuerpo en la práctica artística de las selfies filtradas

Las prácticas artísticas en torno al cuerpo se han transformado en los contextos digitales por dos factores principales: el sentipensar como forma de conocimiento y la redefinición del concepto de identidad en Internet.

En la investigación artística, pensar desde el cuerpo nos acerca a una experiencia común y colectiva. Marina Garcés retoma el concepto de *intercorporalidad* de Merleau - Ponty para profundizar en las implicaciones de poner el cuerpo en el arte. De acuerdo con la autora, el cuerpo como lugar de subjetividad nos permite exponernos físicamente a través de la intersección con los otros, quienes a su vez nos dan la dimensión del mundo que compartimos.

Tengo conciencia del mundo por medio de mi cuerpo, pero no porque mi cuerpo sea pasivo y receptor a través de los sentidos, sino porque mi cuerpo, como nudo de significaciones que me trascienden, es lo que hace posible que me piense desde un nosotros impersonal (Garcés, p.42).

La intercorporalidad introduce dimensiones físicas del cuerpo en el sentipensar. Desde esta perspectiva, “exponerse al mundo no es exponerse al vacío de la comunidad”; al contrario, “es ir al encuentro de la riqueza de su materialidad, ya siempre pegada en la piel” (Garcés, p.87). En este sentido, el sentipensar como epistemología necesita de la proximidad con el cuerpo propio y su materialidad.

En el capítulo “La cuestión de la identidad”, Juan Martín Prada (2012) hace una revisión histórica sobre los modelos de representación del sujeto en las plataformas digitales, las prácticas de los usuarios y las propuestas que, desde el arte, exploran la gestión de las identidades digitales:

[La] identidad relacional por excelencia, se presentará por ello en muchas de las propuestas del arte en Internet, no sólo como objeto de reflexión o crítica sino, sobre todo, como una forma de actividad. Hacer identidad, ensayar identidad, serán gestos más que habituales en la actividad de muchos de los artistas de la red (p.155).

Como lo expliqué en el capítulo anterior, Internet transformó el concepto de identidad como lo conocíamos. Las dinámicas y características propias de este medio expandieron la identidad hacia un actuar. En este hacer, las prácticas artísticas han encontrado nuevos caminos para la investigación de cuerpos digitales, es decir, aquellos que existen como bases de datos en Internet. El interés por este tipo de cuerpos digitales responde a las distintas formas de conceptualizar y ejercer la identidad en Internet.

Juan Martín Prada divide la historia de Internet en tres momentos. De acuerdo con el autor, cada uno da cuenta de las transformaciones de los sujetos en estos entornos y las distintas formas de gestionar sus representaciones:

En los primeros años de Internet, los sujetos digitales permanecen en el anonimato a través del uso de un nickname o un avatar. La existencia en esta etapa sólo era posible a través de actos de habla; sin embargo, había una necesidad constante por desaparecer momentáneamente.

En la segunda década del siglo XXI, las redes sociales impulsan la consolidación de un “yo expresivo” en los sujetos digitales. “Todo se centra ahora en la explotación de la identidad más concreta, en el reconocimiento de una presencia expuesta por infinidad de datos, en la búsqueda de la mismidad” (p.157)

Por último, y como parte de la expansión y nuevas dinámicas de redes sociales, las formas de identidad digitales implican una transformación de nosotras mismas por la mirada de los dispositivos que nos miran. Tal y como afirma Prada, “es indudable que nunca somos los mismos delante de una cámara” (p.164)

En las primeras etapas de Internet, la identidad y las prácticas artísticas se limitan al ámbito digital, bajo la premisa de que el exceso de imágenes del cuerpo producen el olvido de nuestra realidad corporal:

[...] se nos somete al permanente reconocimiento de la identidad digital de la imagen, pero a cambio de sustraerse la identidad de la intimidad como persona, autoexcluída o autocensurada, siempre ausente en sus propias imágenes, paradójicamente oculta. (Prada, p.164)

Si bien estas propuestas sobre el fin del cuerpo en los contextos digitales abrió la puerta para las investigaciones sobre los sujetos Internet y las prácticas artísticas desde el ciberpunk, las dinámicas más recientes en las redes sociales están detonando otras formas de comprender y hacer identidad en Internet; y con ello, nuevas vías de investigación en torno a la realidad de los cuerpos atravesados por estas tecnologías.

En la actualidad, el exceso de representaciones que producimos, consumimos e intercambiamos sobre nosotras mismas y los demás en las redes sociales nos está obligando a “olvidarnos de olvidar el cuerpo” (p.164). De acuerdo con Prada, este doble olvido implica el regreso inevitable a nuestro cuerpo físico a través de las miradas hegemónicas que nos observan y transforman a través de estos dispositivos.

Hoy ya la percepción del mundo y de nosotros mismos corresponde cada vez más a los propios dispositivos tecnológicos. Se anticipa una nueva forma de identificación generada por su propia capacidad de observarnos y de transformarnos por su mirada (Prada, p.164).

En este contexto, donde las identidades en Internet se desdobl原因 para transformar nuestra mirada sobre nosotras mismas, tienen auge los filtros de modificación física que contribuyen a la producción y consumo de imágenes sobre cuerpos propios y ajenos, y por otro lado, facilitan el regreso de esas miradas hegemónicas que atraviesan nuestra realidad corporal.

Las *selfies* filtradas que dan forma a esa representación ficcionada y blanqueada nos hacen creer que nuestro cuerpo desaparece. Sin embargo, nuestro cuerpo no muere en este proceso; al contrario, estas imágenes atadas a un sistema de visualidad hegemónico racista y colonialista nos siguen trastocando.





Nora Hinojo (2022) *Hacerse nudos para no soltarse*. Fotografía digital de instalación.

Los filtros no operan sólo con una infraestructura tecnológica de programación. Como lo he planteado a lo largo de mi investigación, las herramientas que ofrecen las plataformas de redes sociales y más recientemente las cámaras de los celulares, responden a relaciones de poder donde se privilegian ciertas representaciones por encima de otras; en este caso, la visualidad de la blancura y occidentalización.

La red se ha ido liberando progresivamente de su vinculación con el concepto de virtualidad cargándose de realidad, de imágenes de cuerpos que existen físicamente, signos de identidad concretas (Prada, p.168).

En el libro *Retrato involuntario. El acto fotográfico como forma de violencia*, Marina Azahua reflexiona sobre la fotografía como un acto social que desborda a las imágenes en su materialidad y representación. Con distintos ejemplos, la autora recupera los testimonios de las corporalidades individuales y colectivas que son atravesadas en la acción fotográfica de la imagen, y que resisten frente a esta violencia de representación.

Hoy nuestro cuerpo físico, aquel que habitamos todos los días desde su corporeidad, está lejos de desaparecer de Internet y de las redes sociales. En este punto, considero importante profundizar en cómo el *sentipensar* me permitió situarme y posicionarme para descubrir las implicaciones de estas visualidades hegemónicas en mi propio cuerpo.

4.2 De los cuerpos digitales al cuerpo propio. Video performance Desgarrar la mirada

Implicarse es descubrir que la distancia no es lo contrario de la proximidad y que no hay cabeza que no sea cuerpo. Es decir, que no se puede ver el mundo sin recorrerlo y que solo se piensa de manera inscrita y situada. Parece simple, pero es lo más difícil porque exige cambiar de lugar y la forma de mirar (Marina Garcés, p.47)

Las visualidades hegemónicas no sólo trastocan cuerpos digitales en Internet y redes sociales; también nos atraviesan físicamente y nos implican de algún modo.

En las artes visuales, el sentipensar como epistemología introduce nuevas dimensiones a nuestras prácticas artísticas para situarnos desde la afección e implicación de nuestros temas. En el caso de las *selfies* filtradas, descubrirme atravesada corporal y emocionalmente por estas visualidades replanteó mi creación visual; es decir, me permitió exponerme y entrar en escena para pasar del análisis de otros cuerpos digitales a mi propio cuerpo.

Marina Garcés describe el proceso de implicación como un descubrimiento y un posicionamiento. Nos reconocemos implicadas en nuestro contexto y nos hacemos conscientes de la urgencia de interrumpir el sentido impuesto del mundo a través de una ruptura que comienza por nosotras:

La primera violencia de la honestidad con lo real es, por tanto, la que debemos hacernos a nosotros mismos rompiendo nuestro cerco de inmunidad y de neutralización. Esto exige dejar de mirar el mundo como un campo de intereses, como un tablero de juego puesto

enfrente de nosotros y convertirlo en un campo de batalla en el que nosotros mismos, con nuestra identidad y nuestras seguridades, resultaremos los primeros afectados (Garcés, p.44)

Dejarnos afectar requiere de una repolitización de la vida donde incorporamos la “honestidad con lo real” como perspectiva, es decir el sentipensar. Garcés reflexiona sobre la experiencia del cuerpo como posibilidad de conocimiento a partir de las aportaciones del filósofo Merleau-Ponty sobre la idea de intercorporalidad, donde el cuerpo es entendido como lugar de subjetividad y nudo de significaciones.

Desgarrar la mirada es una pieza que incorpora las afecciones de las visualidades hegemónicas que atraviesan física y emocionalmente mi cuerpo. Por medio del video performance, la fotografía y el decollage, despliego una serie de acciones donde decido poner el cuerpo para reconocer las implicaciones propias de un problema común: el racismo.

Bajo la premisa de que “sólo podemos estar afuera de uno mismo si estamos dispuestos a ser tocados por el mundo” (Garcés, p. 88), decido entrar en escena no sólo para situarme en mi relación con las *selfies* filtradas y las miradas hegemónicas del blanqueamiento, sino también para tomar postura desde sus implicaciones en mi propia corporalidad.

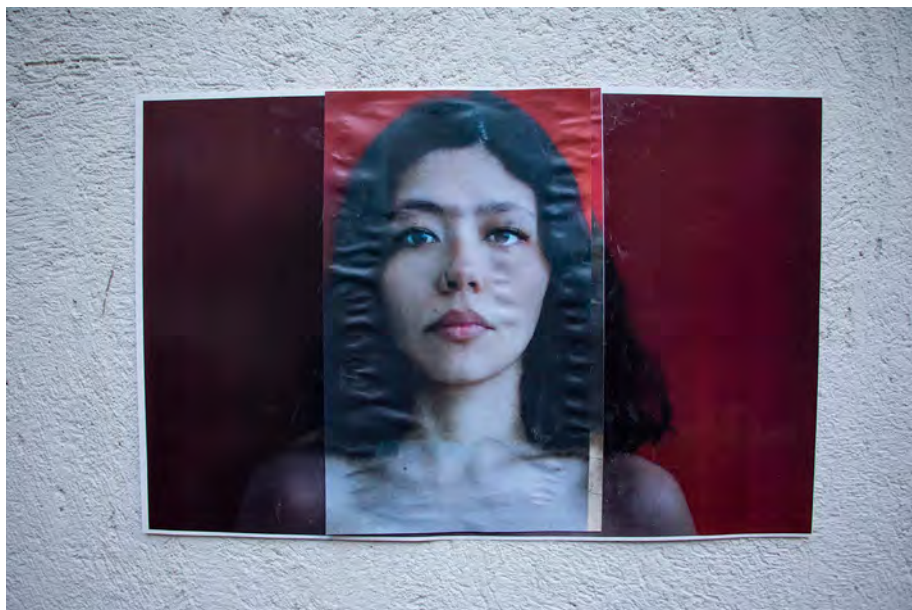
Tratar lo real con honestidad significa entrar en escena no para participar de ella, sino para tomar posición y violentar, junto a otros, la validez de sus coordenadas (Garcés, p.46).

De esta manera, *Desgarrar la mirada* consiste en tomar postura frente al problema del blanqueamiento en Internet desde la implicación de descubrirse como parte de un mundo común racista. Este proceso de reconocimiento va más allá de incluir autorretratos, es principalmente enunciar una crisis de sentido frente a las miradas impuestas.



Video performance *Desgarrar la mirada*
Disponible en: https://bit.ly/desgarrar_mirada

El primer acto de *Desgarrar la mirada* es el reconocimiento de mi lugar y contexto frente al problema del blanqueamiento en Internet y las redes sociales. Por medio de una puesta en escena donde interactúo con mis *selfies* filtradas, hago consciente las afecciones del racismo que me atraviesan para identificar estas violencias desde mi propio cuerpo.



Nora Hinojo (2022) Registro fotográfico de video performance *Desgarrar la mirada*.
Fotografía digital.

Reconocer que mi cuerpo y mis emociones están trastocadas por sistemas de visualidad hegemónicos y violentos me permite implicarme y exponerme para transitar hacia el segundo acto: la ruptura.

Para materializar el quiebre con las miradas del blanqueamiento, experimento con el decollage y el performance para desplegar una serie de acciones encaminadas a desgarrar mis *selfies* filtradas. Este proceso de ruptura con la realidad impuesta conlleva distintos niveles de afectación que hacen posible el reconocimiento de estas violencias y la urgencia de poner en duda su validez.

Dejarse afectar es romperse un poco de forma individual y colectiva. En este sentido, el acto de desgarrar se convierte en el eje transversal de mi práctica artística, ya que en cada acto de destruir mi propia imagen busco “interrumpir el sentido del mundo” (Garcés. p.47) que me impusieron; un mundo común atravesado por la violencia del racismo.

Para finalizar mi video performance, retomo el bordado como herramienta para reconstruir mi rostro o una idea de mi representación a partir de rastros de imágenes desgarradas. Este proceso me permite hacer una pausa después de la catarsis para reconocer mis afecciones y trazar nuevas coordenadas de sentido más allá de las visualidades hegemónicas.

Desgarrar la mirada es la brújula y el destino de un proceso de descubrimiento corporal sobre las afecciones del blanqueamiento y una toma de postura frente a una realidad que me interpela el cuerpo: las *selfies* filtradas.





Reflexiones para continuar cuestionando la mirada

¿Dónde ponemos el cuerpo y las emociones cuando investigamos? Hacer consciente que mi investigación artística comienza, termina y continúa en mi propio cuerpo ha sido un parteaguas para las reflexiones que acompañan hoy en día mi práctica como fotógrafa.

Descubrirme en mi propia investigación con toda mi sensibilidad y corporalidad develó grietas que hasta ese momento permanecían ocultas; ajenas a mi propia experiencia. El silencio involuntario de los primeros meses de mi producción dio lugar a otras voces que, si bien contribuyeron a todo el aparato teórico que hizo posible mi trabajo, me acostumbraron a distanciarme de mi propia historia.

Volver a mi cuerpo no ha sido un camino lineal y parte de ese proceso está presente en mi investigación. La transición de mis imágenes digitales al performance, el video, el bordado y la bitácora es quizá el ejemplo más tangible de cómo mi investigación devino en cuerpo, y cómo yo me transformé en este proceso.

Aunque el sentipensar se incorporó en la última etapa de mi investigación, este enfoque transformó mi proceso reflexivo sobre el camino que hasta ese momento había recorrido desde la fotografía. En este acto de poner el cuerpo de forma consciente me encontré de frente con la ausencia de mis afecciones; el vacío latente de aquellas heridas sobre el racismo que esperaban a ser nombradas en mi propia investigación y que aún se resguardaban en el silencio.

Mis primeras exploraciones consistieron en autorretratos y retratos sobre las condiciones físicas y técnicas de la luz, así como su influencia en la forma de representarnos. Esta búsqueda desde el color, la iluminación y las características del propio aparato técnico me distanció del análisis sobre las implicaciones sociales de las visualidades racistas y construyó un muro entre mi producción y mis afecciones. En poco tiempo, este camino se agotó conceptualmente; sin embargo, aún no reconocía por qué había dejado de ser suficiente.

Dejarme afectar por mi propia investigación significó reconocer mi vulnerabilidad frente al racismo y hacer consciente que mis afecciones siempre habían estado ahí desde el principio, tanto en mis reflexiones más teóricas como en la experimentación de mi creación. Desprenderme de otras voces me confrontó; aprendí a no huir de mi historia de vida ni demeritar mi cuerpo como espacio de conocimiento compartido.

La exploración de la fotografía digital a través de la puesta en escena del performance y la bitácora no sólo transformó mi producción visual, también la relación con mi propio cuerpo y la forma de habitarlo en mi investigación. Durante los meses que siguieron al video performance *Desgarrar la mirada* y de mi bitácora “¿Cómo habito los pliegues de mi cuerpo?” comencé un proceso reflexivo sobre las implicaciones emocionales de estas prácticas y su exploración a través de nuevas materialidades y soportes que desbordaba lo digital.

Estas obras representaron un quiebre en mi forma de conceptualizar mi investigación artística. Más allá de experimentar con los límites de la propia imagen digital por el simple hecho de hacerlo, esta búsqueda por nuevos soportes y formatos se convirtió en un síntoma de mi nuevo lugar de enunciación dentro de mi investigación: el saber corporeizado o los saberes vivos.

Hoy en día puedo afirmar que tanto el video performance como la bitácora han sido las obras más honestas que he realizado. Esta ruptura con lo digital también fue decisiva para situar mi investigación en mi propia corporalidad y contexto a través del cruce entre mis saberes corporales y las referencias teóricas. Ejemplo de ello es la reflexión situada que logré articular al final de mi investigación, donde entrelazo memorias corporales con conceptos teóricos como el derecho a mirar.

Situarme corporalmente en mi investigación también ha implicado rupturas conmigo misma y con mi contexto. Este proceso, que Marina Garcés describe como “violento”, detonó pausas en mi práctica artística, principalmente después de reencontrarme con mis piezas y hacer consciente el quiebre individual y colectivo. En estos silencios me hice mi propio espacio para nombrar mis procesos, metodologías y formas de pensar las imágenes; aquí fue donde reconocí que mis pausas son una manera de hacerme cuerpo en mi investigación.

¿Por qué me desbordaba? Poner el cuerpo me permitió nombrar la ruptura y la experimentación entre cuerpos digitales y cuerpos físicos, así como explicar la búsqueda de nuevos soportes de la imagen. En este sentido, fue posible identificar que las visualidades hegemónicas de mi serie Baile de máscaras no sólo trastocaban los cuerpos digitales de otras personas en Internet y redes sociales; también me atravesaban de algún modo tanto en mis dinámicas digitales como en mi forma de reconocer mi propio cuerpo.

Descubrirme inmersa en un sistema de visualidad racista también fue posible por las reflexiones de Bolívar Echeverría y Fernando Navarrete sobre el racismo, el blanqueamiento y la blancura en México. Sus textos me proporcionaron reflexiones sociales, políticas e históricas sobre la racialización del proyecto de mestizaje en nuestro país, y de qué manera su implementación trazó las líneas de un sistema de visualidad que explica por qué miramos como lo hacemos: la visualidad mestiza.

En esta etapa, el trabajo de historiadores de la fotografía como Samuel Villela, Deborah Dorotinski, Oliver Debrousse, entre otros, aportaron las bases no sólo para una reconstrucción histórica sobre los primeros años de la fotografía en México, sino para identificar cómo aprendimos a mirar a través de estas imágenes. En este sentido, la reconstrucción histórica sobre el uso de la antropometría en el registro de comunidades indígenas y el montaje de escenarios para la representación de actividades económicas reforzaron la descripción de las pautas sobre cómo miramos al otro y cómo queremos ser representados en esta visualidad.

La interpretación de estos textos históricos sobre la fotografía se enmarcó en el ensayo de Nicholas Mirzoeff sobre el derecho a mirar. Su propuesta sobre los sistemas de visualidad hegemónicos y la posibilidad de transgredir estas miradas impuestas desde los bordes me permitió encontrar en los tipos antropométricos y costumbristas un sistema de visualidad racista que, con sus variantes, continuaba hasta nuestros días en prácticas fotográficas tan ingenuas y cotidianas como las *selfies* filtradas.

En este proceso, me enfrenté al reto de construir paralelismos entre dos prácticas fotográficas que surgieron en momentos históricos distintos: los tipos fotográficos y las *selfies*. Para lograrlo, decidí enfocarme en las relaciones de poder que trastocan a las imágenes,

es decir, en los sistemas de visualidad que van más allá de un momento en concreto para reafirmar que las imágenes nunca van solas y siempre están atravesadas por modos de ver hegemónicos.

Aprender a poner el cuerpo dentro de este marco conceptual situó y encaminó las reflexiones sobre mis saberes corporeizados hacia nuevos referentes teóricos que expandieron mi producción y el análisis sobre el racismo y la fotografía.

En el caso de las *selfies* filtradas, descubrirme atravesada corporal y emocionalmente por estas visualidades me permitió exponerme y entrar en escena para pasar del análisis de otros cuerpos digitales a mi propio cuerpo. En este proceso, reconocí la necesidad de acotar la definición de *selfie* filtrada y diferenciarla de la práctica general de la *selfie* que no utiliza filtros de modificación física.

Si bien no existe una definición de *selfie* filtrada, autores como Joan Fontcuberta y André Gunthert me acompañaron en este proceso para conceptualizar esta práctica fotográfica desde el marco de los sistemas de visualidad y la postfotografía. Las características de este concepto se expandieron con mi producción, donde comprendí que las *selfies* filtradas eran principalmente declaraciones del cuerpo atravesadas por miradas hegemónicas.

Considero que mi transición de la fotografía digital a lo corporal aporta nuevas líneas de investigación sobre el sentipensar en las artes visuales, en específico en la fotografía. En esta búsqueda, el proceso de poner el cuerpo abre caminos para explorar las afecciones e implicaciones en la creación de imágenes desde la trans y multidisciplina; acercándonos así a nuevos conceptos y materialidades que responden a esta necesidad de hacernos presentes en nuestras investigaciones.

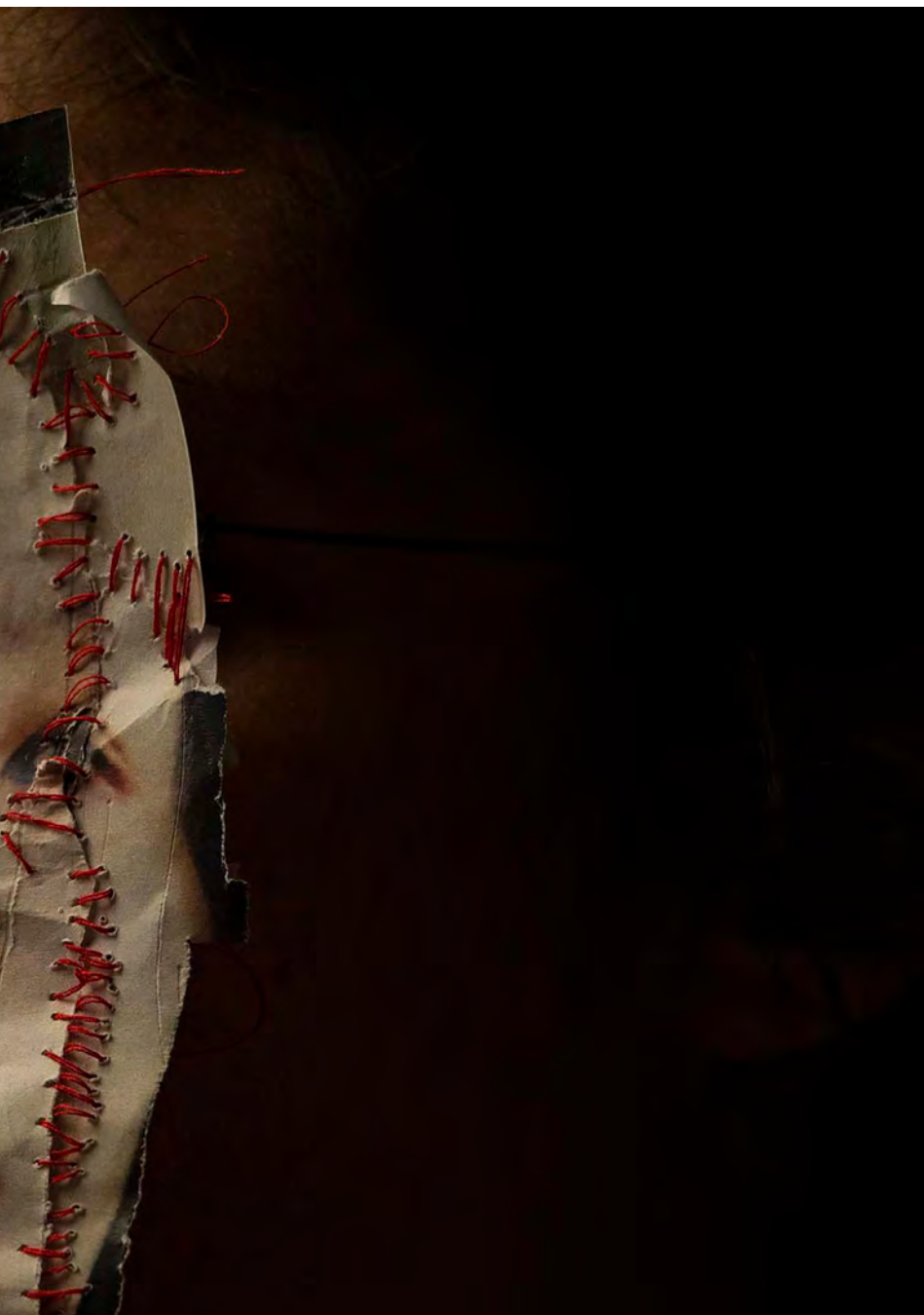
Estas reflexiones que me han acompañado a lo largo de la maestría encuentran su cauce aquí y ahora; en el momento de

cerrar procesos y caminos, así como de abrir otros horizontes detonados por la misma práctica e investigación donde el cuerpo y las emociones se hicieron presentes.

Este proceso de poner en palabras el acto de hacer cuerpo en mi práctica artística me permite concluir que el sentipensar como apuesta epistemológica en las artes visuales ha expandido tanto mi proceso reflexivo como mi propuesta plástica sobre la imagen a través del reconocimiento de mis afecciones; esto a su vez representa una guía en mi trabajo hacia una búsqueda más honesta donde mis memorias corporales sobre el racismo se convirtieron en la brújula de mi proyecto.

Imagen siguiente: Nora Hinojo (2022)
Registro de video performance *Desgarrar la mirada*. Fotografía digital.





Bibliografía

Aguilar Ochoa, Arturo (2014) Los tipos populares en México entre 1859-1866, en *Alquimia*, México, Sinafo-INAH, año 17, núm. 51, p. 6- 21.

Aguilar Ochoa, Arturo y Milán, Alfonso (2015) La otra Intervención Francesa en México los tipos populares entre 1859-1870, en *Revista Dimensión Antropológica*, año 22, vol. 64, mayo - agosto, pp. 73 - 103.

Ardévol, Elisenda y Gómez, Cruz Edgar (2012) Cuerpo privado, imagen pública: el autorretrato en la práctica de la fotografía digital. *Revista de dialectología y tradiciones populares*. pp. 181-208.

Azahua, Marina (2014). *Retrato involuntario. El acto fotográfico como forma de violencia*. México. Ensayo Tusquets Editores.

Bañuelos, Jacob (2014) La imagen como paradigma social. En Jacob Bañuelos y Francisco García Mata, *Fotografía y dispositivos móviles: escenarios de un nuevo paradigma visual*, pp. 39-62. Tecnológico de Monterrey.

Calderón, Natalia y Cervantes, Abel (2022) Cuerpos vivos, territorios vivos, saberes vivos. En Natalia Calderón, Abel Cervantes y Atzin Salazar, *Saberes vivos en la investigación artística*, pp. 19-32. Instituto de Artes Plásticas Universidad Veracruzana.

Calderón, Natalia y Hernández, Fernando (2019) *La investigación artística. Un espacio de conocimiento disruptivo en las artes y en la universidad*. España. Editorial Octaedro.

Calvo, Luis y Mañà Oller, Josep. El valor antropológico de la imagen. ¿Hacia el “homo photographicus”? en *Fotografía, antropología y colonialismo (1845 -2006)* de Juan Naranjo. España. Editorial Gustavo Gili, p. 205 - 2011

Casco, Javier López y Aguirre, Patricia del Carmen (s/a) El discurso de la fotografía postmedia. *Revista Entretextos*. Universidad Iberoamericana de León, Guanajuato. Recuperado de Academia Edu: https://www.academia.edu/24097792/El_discurso_de_la_fotograf%C3%ADa_postmedia

Castañeda García, Laura (2017) *Un estudio sobre las posibilidades de la iphonografía en las nuevas expresiones: cuatro series fotográficas en el México contemporáneo*. México. UNAM.

Centro de la Imagen (22 de septiembre de 2021) Seminario “Descolonizarlamirada”, impartido por Joaquín Barriendos. Sesión 1. Archivo de video. Recuperado el 2 de mayo de 2023: <https://www.youtube.com/live/lyiUeUjs5fY?si=OIJWbV8FE407BXxL>

Debroise, Olivier (1994) *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. México. CNCA.

Deleuze, Gilles (1990) *¿Qué es un dispositivo? Michel Foucault, filósofo*. Barcelona. Gedisa.

Dorotinsky Alperstein, Deborah, (2014) Del registro a la creación del cuerpo indígena: el archivo México Indígena de la UNAM, en *Alquimia*, México, Sinafo-INAH, año 17, núm. 51, mayo-agosto de 2014, pp. 66 - 77.

Dorotinsky Alperstein, D., (2007). La puesta en escena de un archivo indigenista: el archivo México Indígena del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. *Revista Cuicuilco*, 14(41), pp. 43-77. Recuperado el 26 de julio de 2023: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35112370015>

Dubois, Philippe (1986) *El acto fotográfico: de la recepción a la representación*. España: Paidós Ibérica.

Echeverría, Bolívar (2011) Imágenes de la blanquitud en *Modernidad y blanquitud*. Ediciones Era. México, pp. 62 - 119.

Flusser, Vilém (1990) *Hacia una filosofía de la fotografía*. Trillas. México.

Fontcuberta, Joan (2016) *La furia de las imágenes*. Galaxia Gutenberg. España.

Fontcuberta, Joan (2010) *La cámara de Pandora. La fotografía@ después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gilli.

Garcés, Marina (2013) *Un mundo común*. España. Editorial Bellaterra.

González-Flores, Laura (2018) Teoría fotográfica. La imagen fotográfica como trama de sentido, en *La fotografía ha muerto, ¡viva la fotografía!* México. Desiertas ediciones.

Gunthert, André (2021). *La imagen compartida. La fotografía digital*. SerieVE. Vestalia. México.

Gutiérrez Ruvalcaba, Ignacio (1999) Antropólogos y agrónomos viajeros. Una aproximación, en *Alquimia*, México, Sinafo-INAH, año 2, núm. 5, enero-abril, pp. 18-19.

Hernández Espejo, Octavio (1998) La fotografía como técnica de registro etnográfico. *Revista Cuicuilco*, (6), pp. 31- 51.

McLuhan, Marshall (1996) El medio es el mensaje en *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Paidós, España. p. 29 - 43

Mirzoeff, N. (2016) El derecho a mirar en la *Revista Científica de Información y Comunicación*, pp. 29-65.

Navarrete, Fernando (2016) *México racista, una denuncia*. México: Grijalbo.

Pérez Salas, María Esther (2005) Costumbrismo y litografía en *México: un nuevo modo de ver*. UNAM

Prada, Juan Martín (2012). *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. México. Editorial Akal.

Rancière, J. (2016) La imagen intolerable, en *El espectador emancipado*, p. 87-106. Buenos Aires. Ediciones Manantial.

Sámano Verdura, Karina (2014) El indígena en la fotografía: tipos físicos y populares en el siglo XIX en México, en *Alquimia*, México, Sinafo-INAH, año 17, núm. 51, mayo-agosto, p. 22-43.

Solans, Piedad en David Pérez (2004) *La certeza vulnerable, cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Barcelona. Gustavo Gill.

Tabachnik, Silvia (2007) Retratos secretos. Figuraciones de la identidad en el espacio virtual. *Revista Latina de Comunicación Social*. Vol. 10, núm. 62. Recuperado en septiembre de 2022: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81906201>

Villela F., S. (2010). La construcción de lo indígena en la fotografía mexicana. *Antropología. Revista Interdisciplinaria del INAH*, (89), pp. 64–74. Recuperado en agosto de 2022: <https://www.revistas.inah.gov.mx/index.php/antropologia/article/view/2785>

Starr, Frederick (1902) *The physical characters of the Indians of Southern Mexico*. Chicago. Recuperado el 8 de enero de 2022: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=loc.ark:/13960/t6n01xq1s&view=1up&seq=9>

Starr, Frederick (1908) *En el México indio*. Recuperado el 7 de enero de 2022: <https://www.gutenberg.org/files/16183/16183-h/16183-h.htm#ITINERARY>

Souza Barbosa, Bethania (2009) *Hibridación y transdisciplinariedad en las artes plásticas*. Educación Siglo XXI. Vol. 27.1, pp. 217 - 230.