

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ
INSTITUTO DE ARQUITECTURA DISEÑO Y ARTE
MAESTRÍA EN ESTUDIOS Y PROCESOS CREATIVOS DE ARTE Y DISEÑO**



Imagen como vestigio. La falsa perpetuidad de la imagen fotográfica digital en el autorretrato: la *selfie*.

Por:

LAV. ADRIÁN ALVARADO RICALDAY

Director: Dr. Carles Méndez Llopis

Ciudad Juárez, Chihuahua, Mayo de 2021.

AGRADECIMIENTOS

Después de un recorrido de casi tres años en esta travesía académica, recorrido en el que mis maestros, lectores, familia y amigos nos vimos interceptados a la mitad del proceso por una pandemia, de lo inesperado, de encierro y cambios drásticos en nuestro actuar cotidiano, pérdidas de algún miembro de la familia, el continuar trabajando bajo una cortina de incertidumbre. Incluso en este momento aún nos encontramos en ese camino sin saber con certeza que es lo que viene. Pero por ahora, todos en este equipo hemos sacado este proyecto de investigación a pesar del distanciamiento físico pero que gracias a Dios primero logramos encontrarnos en este mundo físico.

Muchas gracias por la gran paciencia y dedicación que tienes Carles, fuiste mi director de tesis en todo momento y siempre dispuesto y carismático, ¡charlas y tutorías geniales! recuerdo aún mucho en esos mensajes de aliento, y hasta algunas peticiones celestiales cargadas con gran humor en que todo esto salga lo mejor posible ¡excelente energía caballero!

Gracias Horte por la manera tan divertida de enseñarme y la fortuna que las clases que tuvimos fueron presenciales, así como mi lectora siempre con una actitud muy humana. Cristina te agradezco mucho esa disponibilidad de ayudar, aclarar dudas, siempre estuviste abierta y dispuesta en aportar de tu conocimiento en todo momento, me guiaste a conocer autores y observaciones que sirvieron mucho en trabajar este campo al que tu experiencia en la fotografía aportó bastante en este proceso. Juanli muchas gracias por haber ayudado tanto en las observaciones como artista, así como mi lector en este proceso, los aportes que me otorgaste, y agradezco tu hospitalidad en mi estancia académica en Nueva York, siempre mostraste atención y disposición a cualquier cosa que surgiera en mi estancia, así como la experiencia de presenciar tu trabajo artístico. Me siento agradecido con todos ustedes, y con mi familia Guille, Guillermo, Juan y Adolfo que somos muy pocos, pero unidos y eso es lo que importa.

A todos ustedes me siento agradecido de haber concluido esta etapa de mi vida cargada con mucha energía y seguir adelante a lo que viene, les deseo lo mejor para cada uno de ustedes, y estoy seguro que, en este mundo del arte, seguramente nos estaremos viendo, incluso a través de nuestras piezas nos encontraremos.

Índice

INTRODUCCIÓN	1
I. Planteamiento del problema	
II. Antecedentes	
III. Justificación	
IV. Objetivos general y específico	
V. Preguntas de investigación	
VI. Metodología	
1. Autorretrato y verdad. La imagen fotográfica como fósil.	18
1.1. Autorretrato como registro	24
1.2. Autorretrato como síntoma	43
1.2.1. Paradigmas de lo fotográfico a lo digitográfico	48
1.2.2. Documentos en lo post-fotográfico	53
1.3 Relación de la <i>Selfie</i> con la idea de verdad (fósil)	57
2. La <i>Selfie</i> como huella. Autorretrato y tiempo.	65
2.1. Autorretrato: la permanencia y su agotamiento	75
2.2. Autorretrato como idea de perpetuidad	87
2.3. La <i>selfie</i> y lo efímero	90
3. Elaboración de piezas	
3.1. Mundo <i>selfie</i> y la circulación del autorretrato	96
3.1.1. Reminiscencias de la fotografía	103
3.1.2. <i>Selfie</i> Dorian Gray	111
3.1.3. <i>Selfie</i> Avatar	113
3.1.4. Reminiscencias de la digitografía	117
3.2. Cartografía de la <i>selfie</i> como dispositivo de autorrepresentación, (Diario de artista).....	122
3.2.1. Exploración lineal (bidimensional) y su reacción entre la pantalla y lo corpóreo en los multiversos	133
3.2.2. Registro y análisis del autorretrato como documento	137
3.2.3. Proceso creativo, el móvil como herramienta de trabajo	139
3.3. Elaboración de la propuesta artística como capitalización de los principios conceptuales. (Registro del proceso)	165
3.4. Elaboración de la propuesta artística como capitalización de los principios conceptuales. (Fase final, Inter-pandemia Covid-19. 2021)	177
CONCLUSIONES	206
BIBLIOGRAFÍA	209

INTRODUCCIÓN

I. Planteamiento del problema

Si volvemos nuestra mirada a menos de un siglo atrás, imaginar el tipo de vida actual e interacción con los medios tecnológicos que llevamos parecería ficción, sin embargo, hoy la imagen y sobre todo la digital, se ha convertido en una realidad en la cual estamos inmersos, a tal grado que nos movemos, nos comunicamos, socializamos e interactuamos con este tipo de imágenes dentro de diferentes plataformas virtuales.

Desde la aparición de nuevas formas de interacción virtual, a partir de redes sociales como centro de comunicación en línea, ha habido una proliferación de diversas aplicaciones como herramientas alternas para alterar imágenes digitales. Lozano Hemmer (2012) argumenta que vivimos en esta *era* donde ya no podemos hacerlo fuera de la tecnología; partiendo de esta postura, agregaría que ya no se puede vivir fuera de la imagen digital, ya que esta forma parte de una cotidianidad que presenta una tendencia a la autorrepresentación continua.

La autorrepresentación ha sido una manifestación que siempre se ha visto a través de retratos y autorretratos a lo largo de la historia del arte, es donde reflejamos un rostro, una imagen de lo que somos como sociedad. Sin embargo, es pertinente retomarlo, dentro de un contexto actual bajo estos espacios virtuales en los cuales dedicamos una tercera parte de nuestras vidas¹ en múltiples interacciones, a través de una gran variedad de dispositivos móviles que incluyen como herramienta básica una cámara digital integrada, ya impuesta de fábrica.

En este sentido, tanto el *hardware* como el *software* y las nuevas plataformas se encuentran diseñados y adaptados para el consumo de la imagen fotográfica digital.

En consecuencia, este contexto nos ha ido induciendo a convertirnos en fotógrafos vernáculos (Cheroux, 2014) o *amateur*, pues cada sujeto tiene la posibilidad de convertirse en un ojo omnipresente que captura, digitaliza y a su vez, que mira y observa. Un ojo que va cargando las redes de nuestra memoria –hasta hablar prácticamente de

¹ De acuerdo al estudio *WeAreSocial y Hootsuite*, tan solo Facebook contó 2.271 millones de usuarios activos en un mes, enero 2019, de los cuales el 90% acceden desde sus móviles (Kemp, 2019, p.81). Agregando a esto, en otras redes sociales como *Snapchat, Twitter, Instagram, Whatsup*, etcétera, también se hace servir la *selfie* con un papel fundamental de interacción.

un agotamiento² y autorrepresentación como nunca antes en la historia—, con imágenes capturadas como puente entre lo físico y lo digital, que tienen la posibilidad de satisfacer el vínculo seductor que dirige nuestro comportamiento en estos medios.

Tanto el retrato, como el autorretrato, ha formado gran importancia para el ser humano, y en el arte, se ha mostrado por excelencia en las manifestaciones artísticas que aún prevalecen, desde lo pictórico a lo fotográfico. Sin embargo, hoy en día, el autorretrato digital, a diferencia de años anteriores, supera con creces cualquier otra forma de autorrepresentación³. El acceso al autorretrato en comparación con épocas anteriores es contrastante, gracias a que actualmente un importante número de sujetos tiene acceso a tecnologías y herramientas para ejercer fotográficamente y tomarse una *selfie*. Una foto de sí mismo con algún teléfono móvil, *tablet*; en este sentido lo retomaré como una forma más de autorrepresentación en la actualidad.

Bajo este contexto, nace la idea de fundamentar la problemática de la autorrepresentación actual a través de la *selfie* a partir de teoría y práctica de la imagen, abordando el autorretrato fotográfico como vestigio, como rastro en la autorrepresentación. Una mirada a observar y cuestionar qué tanto mantiene la idea verdad y de perpetuidad —como conceptos culturalmente vinculados a la fotografía⁴ en la *selfie*—, analizándola a través de elementos y estructuras previas de autorrepresentación heredada (como por ejemplo la pictórica). Imágenes creadas bajo un deseo de permanencia, refiriéndome a permanencia como un tiempo dedicado al proceso de trasladar y cristalizar la imagen de la realidad a un determinado formato o soporte. Un tiempo de permanencia de realización, de alguna manera parece legitimar la esencia de la imagen, lo autorrepresentado.

En este sentido, la fotografía considerada como paradigma documental de verdad histórica, se ve transformada. Su concepción se altera, desde su primera reducción con

² Este agotamiento viene dado desde el mismo contexto propiciado por la era digital, en el que las plataformas y redes sociales indirectamente exigen exponer una imagen que represente al sujeto, incluso para otras, una imagen de autorrepresentación funge como nueva norma de autenticación del sujeto (*Selfie*) a la cuenta que desea abrir.

³ Orge y Aller (2018) hablan sobre Fontcuberta, y abordan la idea de que en la época contemporánea se vive más como productores de imágenes (fotográficas) que como observadores.

⁴ En este sentido, se aborda el concepto de verdad desde autores como Ricoeur (1955) y Fernández (1999), un concepto que deseamos vincular con la fotografía desde Fontcuberta (2010) hasta Prada en su texto *El ver y las imágenes en tiempos de Internet* (2018), es decir, indagar sobre qué herencias nos deja el autorretrato, o cuando menos qué reminiscencias quedan de él.

lo análogo, que era una reducción del proceso de permanencia que el sujeto dedicaba para registrar y producir una imagen, gracias al avance y uso tecnológico, pero que aún sigue siendo tangible. Ahora al incorporarse al mundo digital, se genera, además una reducción de utilidad, una utilidad de uso cambiante, que puede ser, desde legitimar la identidad del propio sujeto, hasta lo absurdo y banal, pero que obedece a una realidad, una cotidianidad fugaz de lo virtual. Un mundo digital que da paso a una condición efímera y a cambios cualitativos en los modos de ver y hacer autorretrato, y así, como muestra máxima de individualidad que implica la imagen de sí mismo, de algún modo nos preguntamos si también –así como el autorretrato a través de la historia- se asumirá como una forma de registro de tiempo y verdad, de ciertas personas, ciertas identidades.

En este sentido, bajo mi propia concepción personal, puedo suponer que, bajo una era digital en aceleración continua, surge la idea de posicionar a dicha imagen como vestigio, aquellas imágenes que se rehúsan a morir, pero que ya lo están⁵, su reminiscencia de verdad las mantiene en un estado de limbo, vivas entre la concepción ambigua del tiempo, dentro de su simultaneidad; así como los sujetos ceden parte de sí mismos (Imagen y tiempo), viviendo su simultaneidad físico-digital.

En las nuevas formas actuales de autorretrato digital, la *selfie* es por excelencia la más utilizada, tomando en cuenta que representa nuestra vida bajo un contexto de continua aceleración. Un contexto que genera una aparente necesidad de actualizarse entre los individuos, bajo una nueva representación de sí mismos, que muestre la aceleración del cambio constante. Por mencionar un ejemplo, esto se puede corroborar tan solo desde el surgimiento de la *selfie* tradicional en el 2002 en *ABC on line* (foro de Internet), mismo que desde entonces se ha propagado hasta la actualidad a gran escala, y dentro del que ya existen por lo menos ocho categorías de *selfies*, las cuales desglosaré, además de otras sub-categorías derivadas de estas, y que, se combinan entre sí. Por lo tanto, muestra un posible reflejo a una necesidad generada dentro de un fenómeno de autorrepresentación continua, en el que dichas imágenes conceptualmente

⁵ Tanto en cambios tecnológicos, como las propias acciones de autorrepresentarse, donde el tiempo cumple el papel de mostrar lo no perpetuo, dando vigencia a su corto plazo de aquello que se representó. Vinculada a esta idea podemos contraponer el *momento mori* (Barthes, 1989) de la fotografía, en el que se plantea que al momento en que se efectúa el acto de fotografiar, en ese preciso momento que aquella realidad es capturada mediante el dispositivo, en esa milésima de segundo, aquello muere, se convierte en un pasado, y formará parte de este tiempo pretérito. Aquel producto o imagen arrojada prevalecerá por tiempo indefinido, pero ¿Qué tan perpetuo o qué tan efímero pueden ser aquellas autorrepresentaciones?

forman una representación de lo efímero, la imagen como fósil del *continuum*. Quedando como un archivo digital, dejando así un rastro documentado de una “verdad” histórica.

El concepto de imagen como vestigio se muestra nuevamente, ya que dichas imágenes, de algún modo, son reapropiadas por este nuevo medio, codificadas en códigos binarios (codificación de 0 y 1). Hasta ahora se ha normalizado que la “imagen busque cobrar la promesa de eternidad, o de duración contra el pasaje del tiempo” (Brea, 2010), una promesa que parece trasladarse a estos planos virtuales pese a su desmaterialización. Así mismo, podríamos decir que la imagen y su traslado digito-gráfico⁶ cumple con cierta veracidad la idea de promesa de eternidad que plantea Brea (2010), y aquí es donde puedo decir que, la imagen que pretende cumplir esa promesa es en esencia un fósil de algo, es el autorretrato fotográfico, y bajo una sociedad culturalmente digitalizada, el autorretrato digital: la *selfie*.

Así, a partir de este escenario de “nuevas” formas de autorrepresentación en la actualidad nos preguntaremos, ¿Qué tanto influyen estos cambios y avances de los medios digitales en las nuevas formas de autorretrato actual? Y si bajo estos cambios violentos en la tecnología, a los cuales rápidamente nos adaptamos acomodando nuestra psique, ¿Nos vemos influenciados en nuestras formas de autorrepresentación? Y si es así, ¿Es porque todavía consideramos que prevalece cierta idea de verdad? ¿Se introduce la *selfie* como documento (archivo) del mismo modo que desde la antigüedad ha venido haciéndolo el autorretrato físico? ¿Es la *selfie* una huella de algo? ¿Implicará la *selfie* una imagen como vestigio? ¿El cambio de paradigma en la circulación del autorretrato implicará a su vez otras formas de autorrepresentación? Estas y otras preguntas serán las que se dirige nuestro análisis del autorretrato fotográfico en la época actual (*selfie*), estableciendo las analogías y las divergencias con la herencia visual y simbólica que la fotografía análoga nos ha dejado, a fin de poder representar estos cambios y potencialidades a través de piezas artísticas.

⁶ El término otorgado por Márquez (2002) a la fotografía digital, que propiamente surge mediante un análisis histórico de los diversos soportes tecnológicos en la obtención de imágenes de la realidad, (desde lo pictórico hasta lo digital) en este caso soportes digitales. Para así, de algún modo poder categorizar este tipo de imagen fotográfica.

Antecedentes:

Para el presente proyecto, resulta indispensable revisar y estudiar el concepto de autorrepresentación. En primer lugar, desde teóricos como E. Gombrich (1998), en cuanto a la representación, específicamente de la idea de rostro y su análisis en cuestión de imagen.

II.- M. Frizot (2009), desde el imaginario fotográfico, particularmente del uso de la cámara digital y cómo se percibe el mundo mediante esta herramienta.

III.- Habrá que contemplar que la investigación va dirigida específicamente desde la teoría y la práctica del autorretrato fotográfico, a fin de poder trazar este concepto y su transformación, sus diferentes acotaciones como documento histórico y forma de identidad de una época determinada. Por lo tanto, y en relación a estas características de la imagen fotográfica, se hace un acercamiento al concepto de fósil, iniciando desde la concepción científica de lo que es un fósil, (Argaez, 2003) a su conceptualización como registro histórico y como influencia en los procesos creativos de los artistas (Astudillo, 2010).

IV.- Valoraciones que permitirán estudiar el autorretrato fotográfico como documento a través de obra artística, teniendo en cuenta que esta concepción de la imagen fotográfica vista como fósil y registro, no es fija, sino que genera un análisis complejo dado su dinamismo interpretativo a través del tiempo y las diversas formas de comprender el mismo concepto de fósil. (Fernández, 1989)

En este sentido, a partir de manifestaciones de autorrepresentación artística, como, por ejemplo, la obra de Sandro Botticelli *Adoración de los magos* (1475). Autorretratos de Rembrandt y Durero a modo de referencia pictórica, nos permite un acercamiento a las diversas maneras de cómo se ha manifestado la idea del autorretrato, a fin de identificar y analizar qué tanto se desarrollan en ella conceptos como verdad, verosimilitud, vestigio y tiempo –como permanencia del individuo sujeto y adaptación al soporte de la época–. Unos conceptos que mantenemos desde la concepción histórica y filosófica de la imagen como mencionan Ricoeur (1955) y Fernández (1999). Del mismo

modo, comprender el sentido de perpetuidad en el objeto físico para, posteriormente, indagar sobre el sentido de permanencia como concepto⁷.



Adoración de los magos (Botticelli, 1475)

V.- Desde los inicios del autorretrato fotográfico –y partiendo de la fotografía como avance tecnológico–, podemos entender cómo la lente detona nuevas formas de cómo será representado el mundo, cómo cada sujeto se enfrenta a su realidad y la representa, y por lo tanto, se dan nuevas dinámicas de autorrepresentación. Siguiendo esta línea, abordo piezas fotográficas como por ejemplo la obra *Le Noyee- El ahogado* (Bayard, 1840) donde la idea de la autorrepresentación, específicamente desde la fotografía

⁷ Permanencia se tomará en sentido de tiempo invertido por el sujeto, para la cristalización de la imagen, elemento que genera un paradigma sobre las formas de ver autorrepresentaciones, específicamente, el autorretrato en la época actual.

análoga, puede abordarse tanto como documento y a la vez como *simulación*⁸ que podría además considerarse como la primera *selfie*.

Sin embargo, como imagen, muestra esta simulación de cómo la fotografía miente, su vulnerabilidad ante la verdad, mediante su lenguaje visual cuestiona aquello que muestra, un montaje y manipulación entre lo que verdaderamente es y lo que representa. Pero simultáneamente, detrás de aquella mentira nos habla de una verdad, una experiencia vivida y documentada: Bayard hace uso de la imagen fotográfica, para documentar un suceso, por sí mismo y a través de sí mismo (autorrepresentación fotográfica), desde el lenguaje artístico. Deja detrás de la imagen una huella de verdad a modo contestatario, pero quedando entre la delgada línea de verdad y mentira, algo que el lenguaje visual artístico permite mostrar y abordarlo con cierta poética.



Le Noyee (Bayard, 1840)

⁸ Simulación vista en cuanto aquello que no pertenece a la realidad dada, sino con la intencionalidad de lo que se pretende representar. Tergiversar. El sentido de la fotografía que acompaña el término es el siguiente: Bayard por un lado bajo la impotencia de no haber recibido el crédito como el inventor oficial de la cámara fotográfica -otorgado a Daguerre (1839)- genera una autorrepresentación fotográfica, mostrándose a sí mismo muerto, como protesta por haberse sentido estafado.

VI.- Para profundizar la idea de la imagen como vestigio, se retoma a David Hockney (2001), un artista que trabaja tanto la pintura como la fotografía. Se abordó desde la perspectiva del análisis de la pintura vista como evidencia, búsqueda de huellas implícitas en las imágenes, que logran generar una interpretación de posibles técnicas y el uso del lente como medio tecnológico, que aún prevalece.⁹

Continuando la investigación con la fotografía análoga, Barthes, aborda el concepto de *memento mori* (1980) donde desarrolla la idea de la muerte del suceso en el instante de un *click*, convirtiéndose dicha imagen en un archivo de registro, ubicada automáticamente en un tiempo pasado. Es pertinente retomar este concepto como acto que toca la delgada línea entre el presente y el pasado, ya que la cámara, como herramienta tecnológica con la facultad de capturar un instante y traducirlo a una imagen de manera violenta, disuelve el sentido de permanencia en la creación procesal a la que el sujeto creador y lo representado eran sometidos en su realización.

VII.- En cuestión de un acercamiento a la teoría de la imagen, abordo a Brea (2010) con *Las tres eras de la imagen*, en cuanto a la imagen como promesa de perpetuidad sobre el tiempo, y en este punto, analizaremos a E. Gombrich (1998) cuando habla sobre la idea de rememoración: estas experiencias que volvemos a vivir en nuestra memoria, cuestionando qué podría suceder, o qué influencias podrían generarse en cuanto a las futuras formas de rememorar.¹⁰

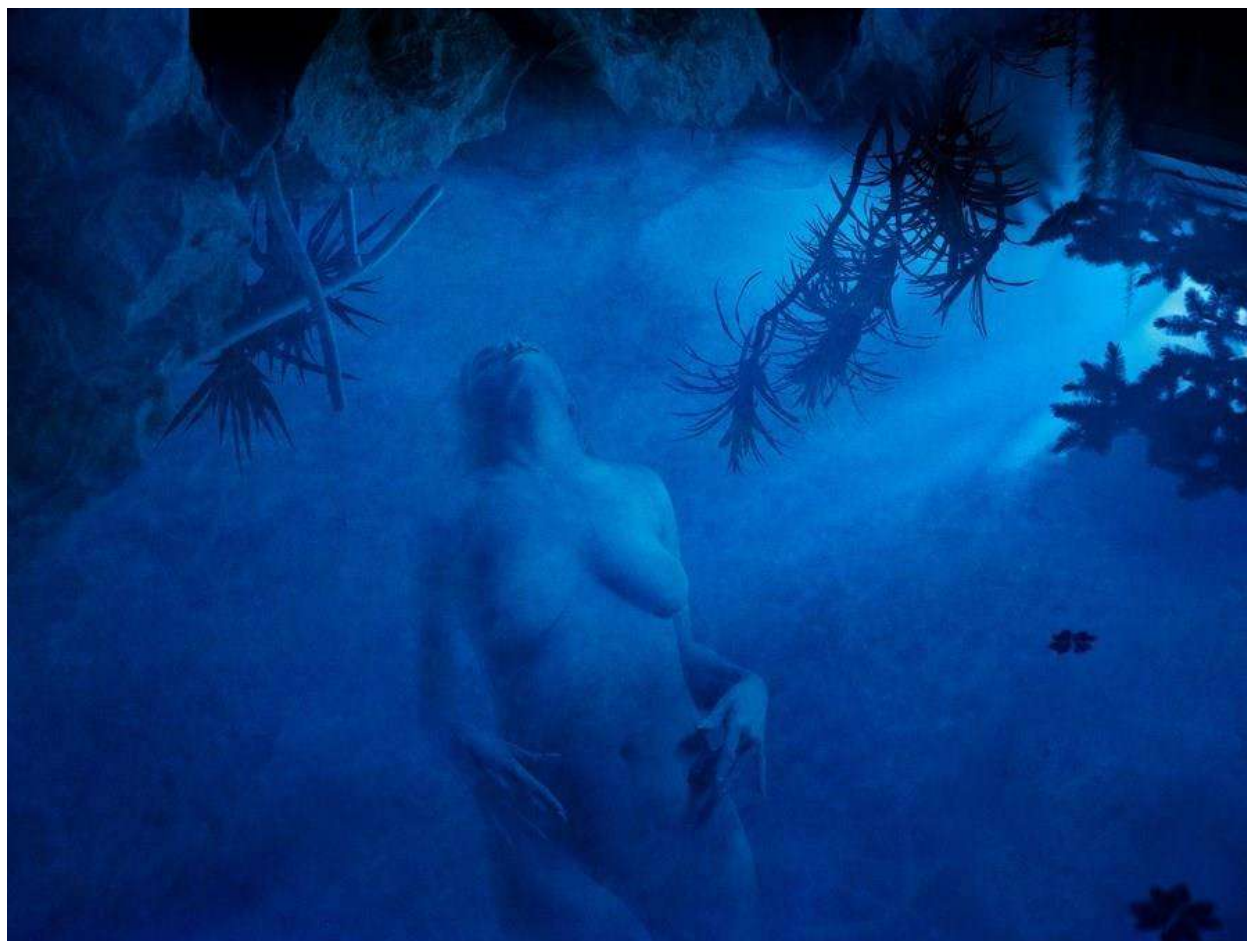
VIII.- Finalmente, Fontcuberta (2010), con sus diversos estudios sobre la fotografía y su relación con la verdad, así como John Berger (1972) en cuanto los modos de ver y el paso del tiempo. Autores que nos ayudarán a indagar el concepto de verosimilitud sobre las imágenes de autorretratos y las múltiples interpretaciones que pudieran generarse al paso del tiempo hasta la actualidad.

IX.- En cuanto a estrategias artísticas, se retoma diversas obras artísticas, en inicio con artistas y obra relacionada al concepto de fósil, como Remedios Varo *El Flautista* 1955, así mismo, exponentes de obra artística ligada a la tecnología, como, por ejemplo,

⁹ Como veremos en lo sucesivo, el lente en la actualidad no solamente captura sino digitaliza la imagen. Con la aparición de la primera cámara digital Kodak en 1975, se da el nacimiento de una nueva herramienta que sirve a la evolución del paradigma analógico, puente hacia la era digital que actualmente vivimos.

¹⁰ Este punto resultará relevante para el estudio en la época presente, ya que ciertas memorias se gestan desde este paradigma de la era digital.

Lozano Hemmer, ya que las reflexiones generadas mediante este tipo de piezas sirven como referente a explorar. Es necesario para observar la influencia de los nuevos medios y los soportes tecnológicos en las nuevas propuestas artísticas, por lo tanto, con las diversas formas de autorrepresentación. Por otro lado, también analizar propuestas de artistas que han trabajado la idea de autorrepresentación y cómo lo han abordado desde su propio proceso creativo. Obras como "*The mother as a creator*" (Hisao, 2001-2018) las cuales forman una serie de diez fotos a un año cada una, que muestra, más que nada, este proceso de la madre como creadora, representándose a sí misma con la formación de su hijo a partir de su embarazo. Así como "*Inmortal Bodies*" (Calypso, 2018) en la que la artista se fotografía representándose a sí misma con elementos de teatralidad y simulacro que se repiten desde Bayard pero abordados en la actualidad.



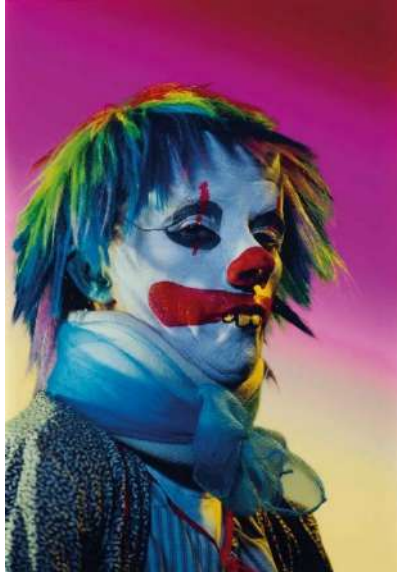
Inmortal Bodies, Calypso 2018.

Sin embargo, como medio de autorrepresentación fotográfica, son piezas que permiten profundizar esta relación de imagen como documento, tiempo y verdad. Otro artista quien trabaja estos conceptos en su obra es Román Opalka con su *work in progress* titulado 1965/ 1 ~ en el cual, de alguna manera logra mezclar su vida a través de su propia imagen y el tiempo, dejando así su huella humana en una serie de imágenes fotográficas que immortalizan su finitud.



Opalka 1965/1~ (Opalka, 2011)

Por otro lado, tendremos en cuenta los autorretratos de Juno Calypso (2018) artista contemporánea y de Cindy Sherman, caracterizada de payasos, ambas trabajan desde una perspectiva artística la idea de la máscara, de la teatralidad en la fotografía contemporánea. La *selfie*.



Untitled #411



Untitled #153

Justificación

En este sentido, es congruente indagar como artista visual, en estas nuevas formas de auto representación, ya que siempre se encontrarán puntos de quiebre, que nos motiven a reflexionar. Choques de conceptos como el sentido de perpetuidad desde lo efímero, paradojas que los nuevos modos de ver y el propio contexto nos brindan. En este caso, nos encontramos en una era preminentemente digital que nos permite la posibilidad de generar un conocimiento vigente sobre las nuevas formas de autorrepresentación en la actualidad. Pero, sujeto a esa misma vigencia, hasta que los nuevos avances, nuevas teorías, nuevas refutaciones logren convertirlo en un resultado efímero. Sin embargo, el proceso de investigación y manifestación artística prevalece como un aporte más; perpetúa como fósil, de aquello que fue en determinado tiempo, y determinados pensamientos, dejando así una autorrepresentación procesal.

Por lo tanto, es importante re-abordar un análisis y estudio de los nuevos modos de autorrepresentación a través del autorretrato *selfie*, particularmente desde el arte, además, recordar que se vive una era donde el autorretrato es precisamente la acción

de autorrepresentación más agotada¹¹ en toda la historia. Sabemos que el autorretrato nunca será concebido de la misma manera, especialmente bajo el avance tecnológico que marca e influencia las maneras de cómo se concibe la fotografía e incluso, cómo son concebidas en cuestión de imagen, y por supuesto, las formas de producción artística.

En consecuencia, surge la posibilidad de abrir distintos diálogos interdisciplinarios, que generen reflexiones en beneficio de áreas de conocimiento. La presente investigación puede aportar al campo de la teoría de la imagen, también a aquellas investigaciones interesadas en la autorrepresentación y el autorretrato, así como en el campo artístico, tanto desde el lenguaje visual como en la profundización de los procesos creativos.

Objetivo General:

Generar piezas artísticas que aborden la autorrepresentación actual del ser humano tomando la *selfie* como formato discursivo que cuestiona el concepto de imagen fotográfica como vestigio. Piezas que representen el choque conceptual entre lo perpetuo y lo efímero, y los nuevos modos de auto representaciones desde el lenguaje artístico.

Objetivos Específicos:

- Estudiar el autorretrato como discurso de verdad y de temporalidad.
- Analizar manifestaciones de autorretrato en obra fotográfica análoga e identificar qué principios y huellas de estos orígenes aún prevalecen en la *selfie*.
- Analizar manifestaciones de autorretrato en obra fotográfica digital e identificar qué principios y huellas de estos orígenes aún prevalecen en la *selfie*.
- Identificar relaciones generadas entre la imagen de autorretrato fotográfico, la *selfie* y el sujeto en los nuevos medios digitales.
- Identificar las diversas formas de autorrepresentación en los nuevos medios.
- Indagar las potencialidades que permite el proceso creativo, en relación a las alteraciones y continuidades que la *selfie* posee respecto el concepto tradicional del autorretrato en la fotografía.

¹¹ En el 2011, ha sido el año con mayor registro de *selfies* y en el 2013 fue la palabra más mencionada en las plataformas y redes sociales de la era digital. (Orge y Aller, 2018)

- Generar una categorización general de fotografía *selfies* más relevantes.

Preguntas de investigación:

¿Qué piezas artísticas pueden abordar el concepto de autorrepresentación actual, *selfie* como formato discursivo que cuestione la idea de imagen fotográfica como vestigio?

- ¿Cómo se transforma el discurso de verdad y temporalidad en el autorretrato contemporáneo (*selfie*)?
- ¿Cuáles son las características y los principios conceptuales de la autorrepresentación a través del autorretrato fotográfico?
- ¿Qué formas de autorrepresentación se manifiestan en los soportes digitales y cómo se relacionan con el sujeto?
- ¿Qué prevalece aún entre las previas formas de autorrepresentación fotográfica y las actuales, las *selfies*?
- ¿Qué propuestas artísticas podrían manifestar los conceptos de tiempo y síntoma de verdad en la *selfie*, que pudieran impactar en los procesos creativos de producción artística actual?

Metodología:

El enfoque metodológico parte desde la hermenéutica Gadameriana ya que, en cuestión de la concepción de obra artística, las múltiples interpretaciones son infinitas, y dependen de las propias experiencias de cada sujeto, así como el bagaje cultural y conceptual. Por lo tanto, al explorar en los nuevos medios las formas de autorrepresentación, *selfies*, que son utilizados de manera cotidiana como observación de las imágenes como tal, cada sujeto tiene su propia concepción de lo que esto le representa y su propia manera de acercarse al mundo que vive y de auto-representarse en él.

Por lo tanto, la investigación parte de un supuesto inicial, que bajo la infinitud de interpretaciones, el uso del lenguaje del arte, permite visibilizar conceptos y situaciones con apariencia oculta o enmascarada desde otras metáforas, así mismo nace la necesidad de contraponer los conceptos entre lo efímero y lo perpetuo a través de la producción artística, el análisis de las posibilidades de las representación y desarrollo conceptual con el fin de lograr un re-descubrir otras maneras de ver, pero a su vez, manteniendo esta apertura de acotar un supuesto de investigación en el mismo proceso de realización.

En este sentido, retomo como instrumento el marco interpretativo hermenéutico, dada la complejidad de conceptos en constante dinamismo a lo largo de la historia que abordo, como la idea de documento y verdad, verosimilitud y tiempo. El propósito es acercarme al mundo de la *selfie*, pero bajo una conciencia de saber que existen prejuicios, y un bagaje detrás de las interpretaciones que pudieran influenciar durante el análisis, sin embargo, intentar cierto distanciamiento, a fin de generar un conocimiento equilibrado, para llegar a una comprensión del otro, o del mismo fenómeno de autorrepresentación digital.

Según Gadamer “Sentir el distanciamiento con la obra... nos hace preguntarnos a nosotros mismos y nuestra capacidad de comprender los ejercicios filosóficos” (Beuchot, 1996, p.17). Así mismo, como artista e intérprete de este acercamiento, se busca la idea de comprensión de lo autorrepresentado, el autorretrato de la actualidad, *la selfie*.

De este modo, desde una perspectiva hermenéutica (Gadamer, 2002), se conceptualizarán las múltiples interpretaciones que puedan surgir durante el proceso de investigación artística, abrir un panorama desde el lenguaje del arte que permita generar otras interpretaciones en diferentes campos de manera multidisciplinaria, en consecuencia, qué reflexiones y aportes artísticos pueden surgir para nutrir la investigación y el desarrollo de obra artística.

El alcance será exploratorio con diseño transeccional –no experimental– concretándose a su vez desde la investigación aplicada a la práctica artística¹², retomando las distintas formas de autorrepresentación y un análisis en la era digital, y cómo este nuevo paradigma afecta tanto las formas de ver e interpretar la imagen, por lo tanto, permite una apertura a replantear diversas maneras de producción artística. La *selfie* como la máxima manifestación de autorrepresentación en la actualidad.

Partiendo del estudio de antecedentes donde se ha tratado la imagen como autorrepresentación, tanto desde el campo del arte, como en cuestiones de identidad y sus diversos usos dentro de la cotidianidad, se pretende generar categorías de las imágenes observadas, sus características, sus diversas formas de uso, gestos, yuxtaposiciones, alteraciones sobre la imagen que al final son adoptadas como una autorrepresentación de los sujetos. Y de este modo, partir de estas categorías y un análisis cartográfico¹³ con el fin de encontrar enlaces y puntos de enfoque que puedan brindar información sobre qué tipo de vínculos surgen de las distintas formas de autorrepresentación, desde el autorretrato como documento y como síntoma de verdad/realidad (Didi-Huberman, 2007), así como qué tanto influye el tiempo como parte sustancial para legitimar dichas imágenes como verdad, en este caso la autorrepresentación través de la *selfie*.

Un camino que, junto a la investigación aplicada a la práctica artística, me ayude a descubrir qué huellas y registros prevalecen desde la observación sistematizada, encontrar vínculos y cruces de evolución histórica, técnica y social que posicionan el autorretrato como documento histórico (Verdad y tiempo).

Para la presente tesis, seguiré una estructura que me ayude a construir esta idea de autorrepresentación a partir del *selfie*, de la siguiente manera:

En el primer capítulo se aborda el autorretrato y su técnica, partiendo de las formas de autorrepresentar en la fotografía, las técnicas y usos utilizados. Se aborda un primer

¹² Mediante el estudio y usos de procesos de investigación teórica académica, se integran metodologías al proceso creativo artístico con el fin de enriquecer la comprensión del objeto de estudio y descubrir elementos discursivos en la realización de la obra.

¹³ Mediante una observación sistematizada, hacer uso del método cartográfico, como herramienta para estructurar y categorizar la información recolectada.

acercamiento al concepto de autorrepresentación fotográfica, iniciando desde su concepción de imagen, a partir de la imagen como fósil, ligando con esto hacia el autorretrato como síntoma de verdad intrínseca sobre la imagen, para posteriormente concretar hacia el autorretrato contemporáneo y sus diversas o posibles técnicas y tecnología utilizadas para hacerlas, quedando así un registro como documento que muestran sus reminiscencias para ser interpretadas. En este sentido, indagar sobre qué paradigmas surgen posterior al invento de la cámara fotográfica análoga, tanto desde sus técnicas como las formas de ver la fotografía como imagen.

Así mismo, descubrir qué huellas permanecen en este formato, quedando como un registro de archivo de verosimilitud en la imagen fotográfica. Por lo tanto, al proceder al siguiente invento, la cámara digital, que posteriormente nos introduciría a la era digital que actualmente vivimos, de igual manera nos introduciría al mundo *selfie*, el autorretrato contemporáneo, tomando esto como la máxima forma de autorrepresentación actual con el mundo.

Explorar las reminiscencias que quedan en este tipo de autorretratos, las huellas de sus predecesores, tanto de la fotografía análoga, hasta la fotografía digital, concretamente en el autorretrato digital, dentro del mundo *selfie*, qué de verdad como síntoma que aún perpetúa sobre la imagen.

En el segundo capítulo, se aborda el autorretrato en relación al tiempo y cómo imagen, la *selfie* como huella, permite suponer una trascendencia del sujeto, como idea de perpetuidad. Siendo este un elemento que ha generado una evolución al paradigma en cuanto a sus formas de hacer y ver el autorretrato, en consecuencia, distintos acercamientos de la autorrepresentación como imagen, por lo que se abordan estos paradigmas que la fotografía análoga ha dejado a su paso y aún prevalece en la era digital.

Así entonces, en el capítulo tres cartografiaré los conceptos de tiempo y huella a través de la representación visual del autorretrato, con la finalidad de encontrar qué cruces existen entre ambos conceptos. Con esto se generará un acervo y material de estudio, cuyos distintos enfoques y conclusiones me ayudarán a reflexionar una nueva reinterpretación de la investigación a través de la práctica y el lenguaje artístico, del cual

generaré piezas donde parte de este proceso creativo se verá nutrido e influenciado por el conocimiento teórico, investigación aplicada a la propuesta artística.

Finalmente, haremos uso de una gran recopilación de *selfies* de muestreo aleatorio, que venimos reuniendo desde febrero del 2019, que serán sometidas a análisis según su morfología (accesorios, filtros, adornos) y discurso que nos sirva para desarrollar una taxonomía de esta práctica que nos ayude a comprenderla. Ya que esta por sí misma es muy amplia y compleja, dada su naturaleza en constante cambios.

1.- Autorretrato y verdad. La imagen fotográfica como fósil.

En primer lugar, partiremos de cómo la imagen fotográfica puede ser interpretada bajo la idea de un fósil, entendiendo cómo ambas contienen los mismos elementos de tiempo, huella, registro que desde su propia condición documentan una verdad interpretativa, codificada por decirlo así.

Ahora bien, para introducirnos en esta codificación, tal como la ciencia hace uso de sus procesos para intervenir y poder generar una posible respuesta a sus enigmas, del mismo modo, nos acercaremos a entranar estos conceptos en la imagen fotográfica, con esto, lograr expandir nuestra comprensión, por lo tanto, poder dialogar con otras disciplinas y en consecuencia un compartir de conocimiento.

Es importante tener en cuenta, que el concepto de fósil deviene de un objeto orgánico petrificado a través del tiempo, y que a su vez ha sido preservado de forma natural, posteriormente rescatado, excavado de su entorno para luego ser interpretado en un determinado tiempo y contexto. Los autores de la antigüedad clásica los habían observado y, Gayo Plinio en el siglo I ya empleaba el término fósil y su uso fue recuperado por Georgiuos Agrícola, siglo XVI, derivándolo de fosa, de aquí la idea del cuerpo enterrado, y su relación con excavar (Argaez, 2003).

Ahora bien, el concepto de fósil, más allá de un enfoque paleontológico, actualmente puede ser aplicado en otras áreas de conocimiento, así como la antropología, pero también otras como las artes, que parecería no tener una relación directa, sin embargo, se han trabajado interconexiones e incluso han surgido conceptos relacionados bajo este estudio de la idea del fósil, como el de la *paleontología cultural*.

área de estudio paleontológico, de tipo, fundamentalmente, humanístico. Se pretende también acotar el territorio de un nuevo concepto que hace referencia a la consideración de los fósiles como objetos de origen natural, con algunas funciones socioculturales, más o menos importantes y características, según el lugar geográfico y el momento histórico. Con este nombre también se intenta definir un nuevo campo de estudio, sincrético y ecléctico, predominantemente centrado, en el conocimiento de las funciones sociales y los usos culturales de los fósiles, excluyendo de forma expresa y voluntaria los usos y funciones de tipo científico. (Astudillo, 2010, p.285)

Por lo tanto, una manera de abordar la idea de fósil es desde otras perspectivas, otros enfoques epistémicos, para generar una mayor comprensión de algún tema en específico, en este caso particular, en cuestión de imagen como vestigio, su relación con el fósil y huella, como una forma de registro de un algo.

En este sentido, la relación de imagen/fósil empieza a mostrar similitudes, y rasgos que dialogan entre sí. El fósil surge en un presente al que, en esencia, no pertenece; con esencia me refiero a aquello que ha pasado sobre él, sobre lo que podría decir, aquello que sucedió y solo queda su registro sobre un soporte fosilizado; así como una fotografía registra un suceso, un pasado y ambas interpretadas desde su condición como imagen, muestran una idea de fósil, que lo caracteriza de un determinado tiempo, entorno hacia su registro.

Ahora bien, de la idea de fósil separándola de su paradigma meramente científico, en el sentido de materia orgánica medible y verificable bajo los rigurosos procesos de los estudios paleontológicos, a los cuales son sometidos estas piezas, rescatamos la idea de fosilización de la imagen como registro, visto desde un enfoque artístico en comunión con cuestiones teóricas sobre la imagen. De forma más humanística, el peso que una imagen tiene como elemento de fósil y registro, se logra generar una mayor comprensión en el proceso de indagación artística.

Aquí es donde se puede encontrar una relación entre estos conceptos, podemos entender la imagen como fósil, qué nos llega a nosotros pero ahora como un colectivo, y de cómo interactuamos con estas, y bajo las múltiples interpretaciones que influyen a los modos de ver, de acercarnos a una realidad, al mundo en el que se vive. El arte ha sido una de las manifestaciones con las que, se logra apreciar este vínculo e influencia desde sus manifestaciones artísticas y creativas.

La imagen vista desde su propiedad como fósil es transferida a la interpretación de los rasgos y origen de aquel, nos remite a lo que pudo haber sido; (por muy descabellada que esta idea resulte). Y aunque el arte permite incorporar, adherir algo que deviene de la imaginación, sin duda parte de las reminiscencias propias de la imagen como fósil, reminiscencias de un algo inherente a la imagen y abstracto en ella. De este modo, el autor que la interpreta deposita, además, sobre aquella una construcción que

obedece a un ahora, a su tiempo y entorno. En consecuencia, es una forma de trasladar el cómo de aquel “ahora” nos llega como colectivo y de manera de-construida.

A continuación, se abordarán dos tablas (Astudillo, 2010) con información y datos sobre trabajos artísticos (1- Literatura, 2- Producto visual) donde el lector podrá hacer una relación de lo que se ha abordado previamente con respecto a la relación del concepto de fósil. Observar una variedad de disertaciones artísticas y cómo se ha trabajado desde esta perspectiva, así con esto, se apreciará una serie de posibilidades que el lenguaje del arte permite desarrollar e incorporarse a un momento actual, desde algo que permanecía en lo oculto (fósil), es interpretado desde otra perspectiva, sale a la luz con una nueva mirada.

Las próximas tablas, se encuentran bajo una estructura que permiten visibilizar dicha disertación artística, en la que diversos autores, artistas y diseñadores, han logrado trasladar dicho concepto hacia su lenguaje creativo. La estructura conceptual consiste en cuatro columnas en las que el autor las organiza de manera general, sin embargo, con estos datos, se logra ubicar el contexto, los antecedentes históricos y científicos del estudio del fósil, y entender la influencia a la que el autor se vio inspirado. Y finalmente el producto cristalizado de este proceso en algo tangible, y que se saca a la luz bajo otra mirada, reincorporándose a un tiempo y espacio, manteniendo probablemente sus reminiscencias bajo otro ocultamiento, bajo la nueva metáfora, que el espectador se encargará de sacarlo a su propia luz, a su propia manera de entender la obra, un re-descubrir.

Tabla de ejemplos literarios, de tipo popular y culto, resultado de la inspiración creativa, estimulada por diversos tipos de fósiles.

NOMBRE Y TIPO DE PRODUCTO LITERARIO	UBICACIÓN GEOGRÁFICA O BIBLIOGRÁFICA	INTERPRETACIÓN LITERARIA	CAUSA O MOTIVO PALEONTOLÓGICO
“La Encantá”, leyenda popular.	Rojales (Alicante, Com. Valenciana)	Petrificación instantánea de unos monstruos diabólicos subterráneos, creados por brujería por los moros, al ser alcanzados por la luz del sol	Restos óseos, cráneos, mandíbulas y columnas vertebrales de cetáceos de mediana talla, del Plioceno-Pleistoceno
“El monstruo de la ribera del río Rucas”, leyenda popular.	Cañamero (Cáceres, Com. Extremadura)	Huellas dejadas por un monstruo fluvial, serpentina, causante de destrozos en las riberas y de desapariciones humanas	Iconofósiles del icnogénero Cruziana (molde positivo de surcos de desplazamiento bentónico, de trilobites del Ordovícico inferior)
“Sortija” poema a partir del “mosquito”, contenido en la piedra, de ámbar, de un anillo.	Miguel Ángel Velasco (Mallorca, 1963), en “La miel salvaje”. Visor. Madrid. 2003.	Reflejo petrificado de un mundo y de un tiempo, pasados.	Un género desconocido de insecto momificado, de edad desconocida

Tabla 1. Tabla XII, Astudillo, 2010, p.293

Tabla de ejemplos de fósiles vinculados con actividades plásticas, visuales y musicales.

TIPO DE FÓSIL INFLUYENTE	MOTIVO DE INFLUENCIA Y ELECCIÓN ARTÍSTICA O EMBLEMÁTICA	LUGAR Y MOMENTO HISTÓRICO	TIPO DE PRODUCTO CULTURAL	NOMBRE DEL PRODUCTO CULTURAL
Restos óseos fósiles, de un Iguanodon bernissartensis, dinosaurio ornitópodo, del Cretácico Inferior	Hallazgo de un esqueleto casi completo, en la cantera de arcilla del “Mas de la Parreta”, explotado por la empresa	Morella (Castellón, Com. Valenciana)	Diseño de la nueva imagen corporativa, de la empresa “Arcillas Vega del Moll” de Morella, patrocinadora de la excavación	“Nuevo logo empresarial”
Representación pictórica de diferentes tipos de fósiles de diversos periodos geológicos	El papel de los fósiles en la construcción de la teoría evolucionista	México, 1955	Pintura figurativa de la pintora surrealista española Remedios Varo (1908-1963)	“El Flautista”
Diversos géneros de amonites fósiles, del Jurásico	Abundancia de moldes internos de este tipo de cefalópodos fósiles, en esta localidad de la zona Subbética cordobesa	Área Recreativa de Santa Rita, en el paraje de el cerro de El Mojón, entre Carcabuey y Cabra (Córdoba, Com. Andalucía), año 2008	Escultura en chapa de hierro, bronceado, de 2 m. de diámetro, instalada por la Junta de Andalucía	“Ammonites”
Todo el registro dinológico asturiano	Uso metafórico del término dinosaurio: “viejas glorias”, aplicado a los autores de las melodías o a los protagonistas de las canciones.	Candas (Asturias), diciembre de 2005	Disco de Pipo Prendes, con letras de de Alfredo Pérez Berciano, ambos son asturianos.	“Dinosaurios de chocolate”

Tabla 2. Tabla II, Astudillo, 2010, p.288

Por ejemplo, podemos observar en la primera tabla, proceso que nace desde el lenguaje artístico de la literatura, disciplina que tiene sus propias formalidades, su propio lenguaje de expresión, y que, los autores se re-apropian de rasgos de su objeto inspirador para generar su obra literaria. Autores, bajo una interpretación fantástica, abordan la concepción de obra inspirada desde restos fósiles, donde muestran una influencia en el proceso creativo que se manifiesta en diversas obras que llegan a nosotros y que, si excavamos profundamente, revelan parte de su origen. Sin duda alguna, dentro de estos procesos, se ha concebido imágenes mentales que, en el caso

del literato, lo traduce en su obra fantástica bajo el lenguaje escrito pero que, simultáneamente, al leer este tipo de literatura, nos vuelve en imágenes mentales.

Un ejemplo es cómo dentro de ciertas áreas se han encontrado fósiles específicos que han sido marcados por ciertas ideas e imaginarios de aquellos quienes las habitan, para ello, existe detrás de esos fósiles un estudio científico que avala sus raíces y orígenes, el análisis espacio-temporal para llegar a unas conclusiones que son respaldadas bajo la misma evidencia de aquel fósil. Sin embargo, otras miradas, otorgan probablemente una interpretación fantástica, una relación mística detrás de esas huellas registradas, donde surgen posibles narrativas y leyendas populares como la de “*Encantá*”, historias que pertenecen a otra manera de entender la misma imagen. Aquellos huecos que la ciencia no ha logrado resolver, muchas de las veces son áreas de oportunidad tanto para los artistas y creadores de obras en sus diversas disciplinas, para incorporar este beneficio de la duda, o simplemente, una recreación surrealista que el autor desee abordar.

Sin duda alguna, el hecho de que aquel producto artístico, es una imagen o producto en potencia de convertirse incluso hasta en un producto cultural, como lo podemos ver categorizado en las tablas, dado que la mismas múltiples interpretaciones generadas posterior a su primer interpretación digerida por el artista, logran circular determinado lugar, convertirse en leyenda, para que algunos lo lleguen a tomar como una verdad, -posteriormente se aborda el concepto de verdad como documento para explicarlo con mayor claridad-. Pero es pertinente hacer notar que esta leyenda popular, permite comprender la posibilidad de ser verdadera, dadas las connotaciones místicas y esotéricas en cuanto a la creencia de demonios y brujería que la narrativa aborda, en este sentido son elementos complementarios a creencias culturales que obedecen a conductas habituales de cierto sector, que permiten generar una conexión entre la ficción narrativa y una realidad de ciertos habitantes de una región en específico.

Finalmente, esto permite que dentro nuestro estudio, podremos ir descubriendo estas conexiones entre los conceptos que se abordan y el proceder artístico, con esto intento mostrar que el proceso creativo que surge a partir de esta multiplicidad de ver e interpretar una imagen abstracta que retrata una esencia de quienes somos, genera un

proceso alterno, en el que cada intérprete aporta desde su disciplina, igual que desde los lenguajes artísticos.

Del mismo modo, esto sucede en diversas disciplinas, es por eso por lo que la idea de extrapolar el concepto de fósil, en un sentido más humano, permite ampliar conceptos estrechamente relacionados, para así, acercarse a esas reminiscencias que una imagen esconde e influye. En este sentido, la misma relación se puede apreciar en diversas disciplinas, tales como las plásticas, donde entramos directamente a poder apreciar una imagen inteligible, retinal, así, desde la pintura, escultura, hasta el propio diseño, etcétera, en las que queda el fósil como registro, muestra en una de sus tablas que el autor estructura esta relación e influencias.

En consecuencia, estas interconexiones que se generan al desglosar y analizar aquello que la imagen como fósil logra capturar como registro, podemos generar una serie de datos, y que la propia imagen logra documentar que en sí misma una serie de contenidos, quizás en un sentido semiótico, acredita bajo su contenido elementos de veracidad.

1.1 Autorretrato como registro

En primera instancia, colocaremos el autorretrato visto como imagen para poder mostrar su esencia de registro de forma más abierta, y así posteriormente retomarlo como unidad. Entonces bien, si un documento es un escrito u otro tipo de archivo con el que se pretende probar o acreditar algo, ya sea como un título, una profesión, un contrato, etcétera. De igual manera, un registro fotográfico en su función para ilustrar algo, representar especialmente hechos del pasado, una memoria. De este mismo modo, la relación de la imagen como fósil contiene una memoria de archivo: “Aquí la memoria es puesta en consigna, consignación. También ello tiene que ver, desde luego, con el poner algo <<en signos>>, hacer que un operador dado valga por algo otro, que sí; pero, sobre todo, aquí se trata de poner ese algo a resguardo, a buen recaudo, a salvo de tiempo y su efecto de borradura” (Brea, 2010, p.13) En este sentido Brea nos plantea la idea de rescate de lo capturado: de un evento en un escenario y tiempo a otro. En este

caso abordo ese rescate a través de la imagen¹⁴, así como la naturaleza tiene la facultad de preservar una memoria, un registro, a través de sus fósiles, las imágenes también nos hablan desde una memoria, petrificada e interpretativa, de qué existió o sucedió en determinado tiempo y espacio.

Por lo tanto, si un fósil es entendido como un registro que ha sido conservado a través del tiempo, del mismo modo se podría generar el mismo juicio a partir de la imagen, cuando esta muestra datos semióticos que permiten ser interpretados, así como revelar una memoria codificada, con la posibilidad de que ha sido utilizada bajo las mismas intenciones, pero conservada bajo la imagen como si de un documento se tratara. El concepto de documento se toma como un registro de datos que permite brindar información sobre algo, del mismo modo que la imagen fotográfica tiene una carga de fiabilidad, dado que permite analizar e interpretar estos datos, y con esto, ampliar en la búsqueda de algún conocimiento. Por lo tanto, ambos ofrecen cierta virtud de verdad.

Ahora bien, antes de abordar esta cuestión de virtud de verdad e intentar interpretarlo, debemos tener en cuenta que hoy en día existen distintos tipos de datos, pero todos se encuentran materializados de alguna manera en el plano físico. Esto incluye también los datos en registros digitales ya que, a pesar de su propia naturaleza digital, estos datos se encuentran resguardados en algún soporte tecnológico digital para ser procesados.

Los datos cuantitativos, son aquellos que pueden ser medibles, duros, tales como lo son datos alfanuméricos o algorítmicos que generan información para deducir algo; por otro lado, existen datos cualitativos, los cuales son los que a través del registro de alguna evidencia de algo sucedido, permiten una lectura de manera simbólica, como podría ser el tallón de una llanta sobre la carretera: esta genera información que permite deducir la velocidad del automóvil, la posible causa del accidente, etcétera. En consecuencia, este registro sobre el asfalto, permite una deducción lo más verosímil a la experiencia real del acontecimiento, de igual manera, el registro grabado sobre los fósiles, como soportes de datos históricos y geológicos, al ser rescatados, bajo un estudio y análisis, permiten ser retomados como documentos históricos geológicos,

¹⁴ con esto se genera de manera simultánea la relación con la idea del autorretrato y tiempo, del cual abordo en el siguiente capítulo.

dotados de un aura de veracidad. Dicha aura, se genera en cuanto que estas áreas de conocimiento científico, históricamente han sido una manera formal y aceptada de generar conocimiento.

Ahora bien, existen dos tipos de fósiles: aquellos que han sido generados de manera natural por el tiempo y entorno geológico, y los otros fósiles que han sido generados por intervención humana, como lo son las momias embalsamadas, objetos y herramientas de distintas civilizaciones, enterradas, y posteriormente rescatadas, que bajo este registro fosilizado ha brindado información y conocimiento de estos. Así mismo no podemos olvidar que:

“los documentos siempre se han visto involucrados en la actividad intelectual del ser humano. Desde el principio de la historia del pensamiento, el hombre ha utilizado una serie de objetos o materiales donde poder plasmar y almacenar aquello que pensaba o sentía.

Las pinturas rupestres, las tabletas de arcilla mesopotámicas, los muros de los edificios sagrados egipcios, los papiros, los pergaminos o, posteriormente, el papel, son claros ejemplos de tipo de objeto o materiales. En la actualidad, con el desarrollo de las tecnologías de la información y la comunicación, se está apostando cada día más por los formatos digitales para recoger la producción intelectual.” (Gavilán, 2009, p.2)

Por lo tanto, podemos decir que el ser humano a través de sus distintos medios tecnológicos, independientemente de su contexto, siempre ha encontrado diversos modos para registrar y crear distintos medios para documentar hechos, experiencias y conocimientos adquiridos para traducirlos en datos que obedecen a un tiempo y espacio, y que de manera intrínseca, simultáneamente se gesta sobre dicho registro una carga de memoria, generada a partir de la propia intención y necesidad de ser resguardada, codificada, en caso particular, la imagen como documento.

Entonces bien, en cuanto al trato del concepto de verdad, y con esto poder identificar algo como “verdadero” es importante mencionar la influencia que ha existido históricamente, en cuanto a cómo hemos basado nuestro juicio para decir que algo es o no es verdadero, o en su defecto, desacreditar algo como mentira.

Ricoeur (1955) hace mención de dos poderes que se han visto tentados en unificar lo verdadero, y estos son los que el autor llama como el *polo clerical*, que tiene que ver con la parte del espíritu, aquel creyente que concede poder a la verdad revelada, que tiene que ver con cuestiones de fe, en la cual, por creencias religiosas o espirituales, se adopta como algo verdadero sin cuestionamiento alguno. Una cita por excelencia en la religión cristiana, en cuanto a una afirmación de la vida de Jesús respondiendo al cuestionamiento de que es la verdad es aquella que reza: “Yo soy el camino, la verdad y la vida” (Juan 14:6 RVR, 1960), cita en la que se genera un cierre sin salida, orillando al religioso a adoptar una verdad revelada a partir de la definición de lo que es la fe. También en este caso la fe cristiana con el versículo: “Es pues la fe la certeza de lo que se espera, la convicción de lo que no se ve” (1960) de Hebreos 11:1, hace mención a esta revelación¹⁵.

El segundo es el *polo político*, que se relaciona con lo temporal, la síntesis política de lo verdadero y que el autor menciona que pervierte su función natural y auténticamente dominante en nuestra existencia histórica: “La tradición la define por una consonancia, un acuerdo situado en el nivel de nuestro poder de juzgar (de afirmar y de negar), un acuerdo en nuestro discurso con la realidad, y secundariamente con nosotros mismos, un acuerdo entre los espíritus.” (Ricoeur, 1955, p.146.) Así mismo, entonces si “Cada momento histórico presencia el nacimiento de unos particulares modos de expresión (...) que corresponden al carácter político, a las maneras de pensar y a los gustos de la época. El gusto no es una manifestación inexplicable de la naturaleza humana, sino que se forma en función de unas condiciones de vida muy definidas que caracterizan la estructura social en cada etapa de su evolución.” (Freund, 2006,p.7)

Entonces bien, también implica la manera de cómo nos acercamos, nos movemos, de disponernos en el mundo adecuándonos a ciertas normas establecidas dependiendo de cada contexto, y esto, permite a través de la conducta humana apreciar una apariencia de la verdad y una verdad en la apariencia. Siguiendo a Freund, entonces, “desde su nacimiento la fotografía forma parte de la vida cotidiana. Tan incorporada está a la vida

¹⁵ Sin embargo, es importante subrayar que la Biblia ha sido sujeta a una multiplicidad de interpretaciones, traducciones, y la propia complejidad del lenguaje utilizado en estas parábolas permite muchas formas de entendimiento.

social que, a fuerza de verla, nadie lo advierte. Es el típico medio de expresión de una sociedad, establecida sobre la civilización tecnológica" (p.8) por lo tanto, podemos comprender cómo desde la invención de la cámara fotográfica, vista cada vez más integrada hacia nosotros como medio de expresión, la pintura se vio liberada de su condición de representar la realidad, y con la necesidad de voltear a ver otras alternativas de producción pictórica. Sin embargo, la fotografía como medio que registra con mayor "objetividad", en consecuencia, hereda la idea de lo que se registra es una *verdad*, paradigma que la fotografía aún mantiene, a pesar de haberse expuesto y cuestionado de manera simultánea su contra parte que miente y con gran facilidad.

Finalmente, al verse incorporada la fotografía en el uso cotidiano, inmersa en el entorno social, y sabiendo que juega con esta dualidad de verdad y mentira, podemos comprender la relación entre cultura y simulacro.

No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias. (Baudrillard, 1978, p.7)

En consecuencia, la representación inmediata de la fotografía digital en el contexto que vivimos, parece ofrecer una suplantación de lo real, por el hecho que parte de una realidad insertada en la cultura digital. La integración de convivir socialmente bajo una ilusión de aceleración del tiempo, una cultura que vive en una contemplación casi nula de las imágenes, que estimula el sentido natural de prejuicios que cada sujeto carga en adoptar sobre aquello que se representa, cobra su sentido inmediato, por lo tanto, limita cuestionar o verificar qué tan fidedigna es tal representación.

Como ejemplo de este acercamiento, podemos hacer notar, en cuestiones antropológicas, al excavar y descubrirse nuevos vestigios o fósiles, tal como el fresco egipcio encontrado en la tumba de *Ptha-Hotep* con un registro aproximado de 2,300 años de antigüedad. Con este ejemplo, podremos asociar estos aspectos a los conceptos de verdad que Ricoeur nos propone, situándolos bajo un contexto específico actual –era

digital- y su relación con la imagen como registro. De este modo, podemos apreciar esta correlación de conceptos desde la practicidad y las dinámicas propias que ciertos sujetos, adhieren al momento de su análisis e interpretación de tales registros, un diálogo de contraposición entre un enfoque de verdad *polo político* y el enfoque de *verdad revelada*.

Según el caso, sucede que al descubrir la tumba del visir de la quinta dinastía en Sqqara Egipto, se encuentra un relieve figurativo con las clásicas características de esta cultura. Sin embargo, la digitalización de algunas fotografías de dicha documentación fue de baja calidad, por lo que su circulación en plataformas digitales permitió generar una interpretación más amplia, pues esta, logró transmitir un grado de abstracción en el cual el imaginario se ve estimulado a generar una interpretación en rellenar esos espacios confusos. Así, al momento de analizar aquella imagen, surgieron relatos e hipótesis que interpretaban sobre la imagen un rostro que obedece a los cánones de seres fantásticos llamados *Grises* en la cultura popular, entendidos como entidades extraterrestres. Entonces bien, aquí podemos identificar esta influencia de *verdad revelada* que logra trascender, al momento de trasladarse a un contexto actual y presente, para establecerse como una reafirmación de verdad en cuanto a su relación con el mundo.

En consecuencia, esto permitió que desde el contexto digital se lograra una proliferación y estimulación de dichas interpretaciones, generando una circulación de la imagen ya interpretada y digerida por un colectivo del cual ya logró una proyección hacia la imagen, y que, al ser transmitida a los otros, se ve trasladada una verosimilitud de realidades (ficción y realidad tangible).

Por otro lado, Juan José Sánchez Arreseigor, fue quien logra despejar dichas hipótesis o supuestos sobre esta evidencia extraterrestre, y quien en la jornada *TerBi* (Asociación Vasca de Ciencia Ficción y Terror) argumenta que dicha interpretación es una falacia. Su investigación fue precisamente bajo la misma herramienta de navegación de *google*, en la cual, al *excavar* entre un suelo meramente digital, descubre dicha fotografía, pero con una mayor resolución, misma que se encontraba en un libro oficial sobre el hallazgo arqueológico de la tumba.

Por lo tanto, aquí logramos identificar el enfoque desde la *verdad polo política*, o científica, ya que esta evidencia fungió como medio de refutación a toda una construcción

colectiva que iba tomando mayor credibilidad: Como se puede apreciar en la imagen, desde una mirada lógica científica, es solo un florero con jarrón y hojas. Y aunque esto tiene que ver con la percepción visual y el bagaje tanto cultural, intelectual y visual, lo que sí es evidente es que aquello que se registra, en tanto imagen fotográfica digital, se vincula a una realidad, a una verdad similar a lo que registra un fósil como imagen.

Sin embargo, se debe mencionar que, como parte de hoy en día las redes sociales permiten a los internautas generar sus propias teorías, o mejor dicho sus propias conjeturas al respecto de la interpretación de la imagen. Esto nos deja abierta la posibilidad de que al sumarse un gran número de usuarios compartiendo la misma opinión, podría tratarse también de un efecto similar a lo que hace la fotografía publicitaria subliminal, citando a David Ogilvy (1983), considerado como el padre de la publicidad, “un buen anuncio es aquel que vende el producto sin llamar la atención sobre sí mismo.” (Villalobos, 2019, s.p) es decir, si bien este tipo de imágenes, enterradas, no buscan en sí un propósito de ser compradas por un público, podrían verse sometidas al discurso interpretativo de algunos. Así entonces, podría generarse esta posibilidad de convertirse en una imagen con discurso subliminal, un mensaje construido sobre la imagen desde una verdad revelada.

La razón por la que se analiza esta imagen en concreto, es porque bajo dicho análisis, se logra encontrar una relación estrecha al contexto actual, y sobre su registro de imagen digital, que desde una diversidad de capturas que se registraron sobre el fresco, enterradas en la web, la interpretación de tan solo una de ellas en estado borroso, fue el detonante de mirar la imagen del supuesto “gris” representado en el fresco.

Ahora bien, esto dentro de la cultura popular y seudocientífica, detona en la mente de algunos ya no solo la posibilidad de vida extraterrestre, sino que ahora, quizás este antiguo registro es -la evidencia- de un contacto interestelar con el ser humano, y consigo se re-construyen relatos sobre cómo fueron construidas las pirámides y otras herramientas que hoy en día, son teorías alternativas que se encuentran además de la ciencia oficial. Estos huecos, abren esas posibilidades de la imagen fotográfica, y, en consecuencia, se convierte en una verdad revelada, que se ve argumentada por una apariencia que nos muestra la imagen rescatada que documenta otra apariencia que obedece a rasgos de una realidad ficticia, por lo tanto, genera un reconocimiento en la

apariencia a lo real y tangible, detonando a su vez el beneficio de la duda entre lo real y lo ficticio. La misma fotografía comparte ambas apariencias verosímiles, juega con las ambigüedades, “sobre la naturaleza del mensaje fotográfico: ¿La foto es registro o es discurso? ¿Es descripción o es relato? En un inevitable marco de resonancias Barthianas, si la foto es mera emanación de lo real, un puro indicio que remite al recuento de la realidad visual, no hay *culpabilidad* posible. Una huella está exenta de bondad o maldad, es pura consecuencia física” (Fontcuberta, 2011, p.44) Es entonces, que puedo decir que, dentro de este marco, se abre el camino entre una ambigüedad en las cuales ambas verdades, (por solo mencionar las previamente desarrolladas) se pueden integrar fácilmente como si fuesen un lienzo en blanco en cuanto a sus posibilidades discursivas. “Solo cabe atribución de culpa en la discursividad, es decir, en una articulación que acomode la capacidad de interpretar y la voluntad de decir” (Fontcuberta, 2011, p.45) pues como hablamos anteriormente generamos nuestra proyección hacia la imagen. Pero no contento con eso, el proceso no concluye en dicha capacidad de interpretar y la voluntad de decir, la imagen estimula en transformar la realidad que se vive. Es decir, dentro de este estímulo de percepciones de la realidad entretejida, deja abierto al lector-espectador ya no solamente a inclinarse hacia lo que podría considerar como lo más cercano a lo verdadero, sino que, a su vez, nos deja abierto a depositar nuevos discursos, nuevas posibilidades de *verdad* amplificando su complejidad que estos conceptos encierran.

En consecuencia, esto transforma la propia realidad para entender el mundo que vivimos actualmente, y deja abiertas las posibilidades que pueden existir más allá de lo evidente.



Figura 1. Relieve egipcio en tumba Ptha-Hotep

Entonces bien, ¿Cómo es que la fotografía dentro de esta dicotomía, logra proyectarnos un mayor impacto de verdad? podemos comprender esta cuestión desde cómo se concibe la imagen fotográfica a través de aquello que registra como huella. En una sociedad bajo una estructura basada en la ciencia, la fotografía, dado el sentido de objetividad que proyecta, se ha visto partícipe en ser tomada en servir y documentar algo. Es decir, desde su apariencia –objetiva- captura fidedignamente la realidad visible y tangible como evidencia; entra en lo racional y con ello legitima aquello que se observa, por lo tanto, carga de *veracidad* la idea de lo que se dice de ello, de lo representado.

Entonces podemos abordar un segundo ejemplo; la fotografía como registro histórico que ha documentado ciertos sucesos tales como el acontecimiento de la bomba atómica de Hiroshima. Las fotografías conocidas como *efectos sombra*¹⁶ o *Sombras de Hiroshima* por Yosuke Yamahata en 1945, donde registran las huellas de unas manchas

¹⁶ Al estallar la bomba atómica en 1945, "La temperatura, que alcanzó el millón de grados centígrados, hizo que algunos cuerpos y objetos que recibieron la explosión dejaran una sombra en el suelo... Aquello se conoció como el "efecto sombra" o "sombra radioactiva". (Millán, 2015, s.p)

abstractas sobre el asfalto o estructuras de la ciudad, mismas que han sido interpretadas como residuos de personas que la bomba atómica generó después su explosión. Uno de los registros fotográficos de estas huellas, según el relato nos dice, que dentro de un día cotidiano de cualquier ciudadano, un hombre sentado en las escaleras de un edificio, supone se encontraba en espera de la apertura de sus puertas para generar algún transmite o depósito bancario. Pero después del estallido nuclear, esto interrumpe toda cotidianidad que fluía en ese día normal, dicho hombre quedo disuelto en la nada, su cuerpo se desintegra a nada y el único rastro o huellas fue una sombra sobre las escaleras.

Del mismo modo, se registraron varias fotografías que documentan lugares con este tipo de manchas abstractas de las cuales, se interpreta que fueron personas que pasaron por el mismo proceso de desintegración. En este caso podríamos ver -la fotografía como muestra de una huella de la muerte-, la fotografía rescata desde su imagen esta interpretación dado que las huellas físicas y tangibles de estas manchas, se han estado borrando de los espacios, se van desintegrando lentamente al pasar el tiempo, como fantasmas que desaparecen paulatinamente; sin embargo, la fotografía las mantiene en cautiverio de cierta manera.



Figura 2. *Un hombre espera sentado en las afueras del banco Sumitomo, 1945.*



Figura 3. Sombras de Hiroshima, Yamahata en 1945.

"Allí se puede ver cómo la luz emitida por la bomba creó el efecto sobre el asfalto. En algunas zonas del puente se descubren formas humanas de la gente que estaba caminando aquel día sobre este lugar", se puede leer en el material entregado por el Museo de la Memoria de Hiroshima a BBC Mundo.

Aunque muchas de estas sombras se han ido desvaneciendo a través de los años, las imágenes captadas por Yamahata o por los soldados estadounidenses fueron suficientes para dar otro testimonio sobre el macabro poder que la bomba atómica tuvo aquel 6 de agosto de 1945. (Millán, 2015, s.p)

Hoy en día en un contexto aparentemente más sensible, se ha utilizado dichos registros fotográficos como un medio publicitario, pero con un sentido de sensibilizar al espectador, poetizando las imágenes probablemente bajo una idea de concientizar a la humanidad en no volver a caer en esa parte monstruosa que el ser humano tiende a detonar, o bien, la fotografía como memoria sobre la modernidad. En cuanto lo que el ser

humano ha sido capaz de hacer a pesar de los avances tecnológicos, el apostar a una -verdad- regida por la idea del progreso y la razón como el cimiento de una estructura que prometía el camino a la felicidad, posteriormente, su fracaso permite el nacimiento del posmodernismo y con ello la apertura al concepto de -verdad- como no absoluta.

Continuando con esta línea, vemos cómo a pesar de que la fotografía tiene como rasgo característico lograr capturar una imagen fiel a la realidad, propicia la interpretación de aquello que se representa como una verdad ocurrida en un tiempo determinado. Así que es interesante hacer saber, que de manera simultánea, nace la idea de crear ficciones en la fotografía, precisamente veíamos cómo surge de forma directa y en una línea discursiva ya vista en sus inicios, a través de un autorretrato de H. Bayard en 1840, quien reclamaba para él el crédito otorgado a Daguerre en 1839 por la invención de la cámara fotográfica, a fin de dejar su huella en la historia como el creador, inventor.

Como consecuencia la parte creativa de Bayard se ve manifiesta cuando este se autorretrata a sí mismo, bajo una simulación de verse muerto, ahogado, pero dicha simulación sobre su imagen, encierra un discurso de verdad, de un acontecimiento de plagio, pero desde una línea discursiva de mentira como protesta, y que su registro, desde su concepción como imagen también nos muestra que la fotografía miente, y a su vez nos hace llegar un discurso de verdad.

Ahora bien, en este caso particular, una verdad a modo contestatario de una experiencia real desde el punto de vista de Bayard. Para responder a este cuestionamiento, partimos de que "la imagen fotográfica transmite un exceso de verdad, y ese exceso a veces se hace insoportable... la fotografía... se asocia a un puro reflejo de lo real". (Fontcuberta, 2011, p.7) Asimismo, el autor nos menciona que la fotografía contiene la capacidad de sacudir conciencias hasta límites intolerables, dado que tiene la facultad de duplicar la imagen del mundo. Con esto dicho, ya de entrada, podemos entender que, si la fotografía es concebida como una imagen que logra desdoblar un fragmento de la realidad, nos enfrentamos a la idea del espejo, ya que ambas realidades son iguales en apariencia, y como lo hemos planteado anteriormente, existe una verosimilitud entre sí, pero que una obedece a lo real y la fotografía a la ficción.



Figura 4. *Le Noyee* (Bayard, 1840)

Entonces bien, para explicar mejor este sentido dual que el autorretrato puede llegar a poseer, haremos un mayor énfasis en esta parte de la ficción desde la idea de la teatralidad. Concepto que podemos relacionar con la obra de Cindy Sherman, *Untitled #153 (1985)*¹⁷ donde se logra apreciar un autorretrato con las características similares a las que Bayard nos propone, la imagen captura desde una mirada muerta, con elementos de lo que es un cuerpo inerte, posiblemente ahogada, se potencializa por la paleta de color que utiliza, con tonos verdosos y una producción casi cinematográfica del horror.

Aquí es donde radica esa teatralidad sobre el trabajo que la artista nos presenta, ya que es un recurso constante que se repite en la temática que maneja, de igual manera, podemos ver estos registros de dualidad, y que se han explotado en el autorretrato desde sus inicios. Bayard en 1840, en su autorretrato hace uso de una teatralidad al transfigurar su propia imagen, adopta una postura posada a lo que un ahogado podría verse, y dicha

¹⁷ Actualmente la obra forma parte de la colección del Museum of Modern Art (MoMA) N.Y, 2020.

teatralidad podría entenderse más hacia una acción *performática* capturada fotográficamente.



Figura 5. Untitled #153 (1985)

Sin embargo, Sherman nos introduce a esta ficción, a esta teatralidad desde la exageración gestual y pictórica sobre su rostro, nos intenta llevar a una reflexión mediante sus autorretratos sobre aquello que esconde detrás de lo evidente. En este caso de la parte *real* que una persona es, o qué tan verosímil es aquella imagen que nos presenta de sí mismos a la sociedad, parafraseando a la artista, nos hace referencia en cuanto a su proceso artístico en su serie *Clowns*, como una analogía a ese actuar ante una sociedad, de cómo para la artista hacía notar que –algo- detrás de determinadas

personas, escondían y fingían ciertas partes de sí mismas, que no eran realmente quienes aparentaban mostrarse.

Así mismo, Sherman nos presenta cómo al iniciar el uso de sus autorretratos digitales en la computadora, empieza a jugar con los filtros de su procesador que ese tiempo le permitía: tergiversar su rostro, alterarlo, deformarlo. De alguna manera esto lo podemos observar hoy en día en los móviles digitales de manera natural, con una gran diversidad de aplicaciones y filtros para interactuar con nuestras *selfies*, herramientas que se ven trasladadas y de usos más sencillos de manejar, algo que la era tecnológica nos ofrece.

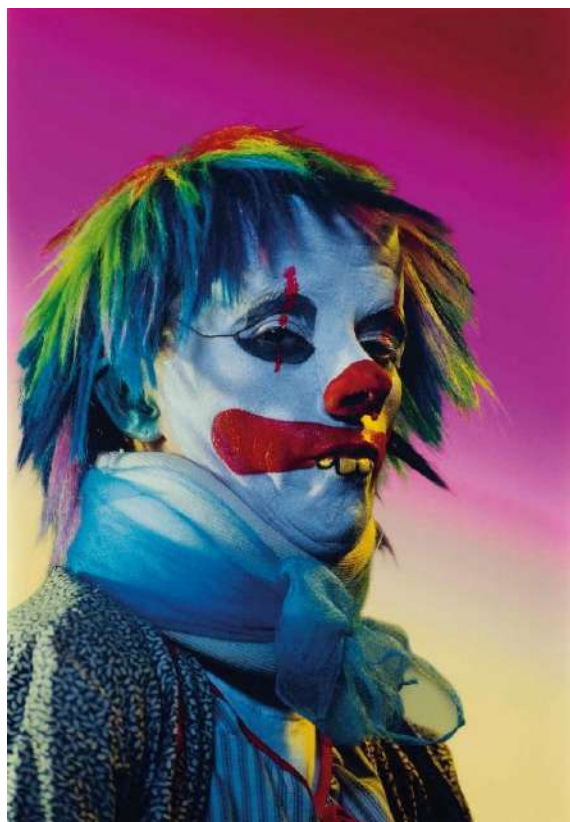


Figura 6. *Untitled #411* (2003)



Figura 7. *Untitled #413* (2003)

En este proceso, al recapitular y observar el vasto e interminable registro de autorretratos –*selfies*– que existen en las redes y plataformas digitales, logro encontrar hoy en día, que se repite el mismo proceso lúdico al cual Sherman nos introduce de su proceso creativo de su obra en general. Sin embargo, podría decir, esto nos lo hace ver

más claro mediante su proceso que en su obra terminada, ya que, en sus charlas, podemos identificar esos mismos patrones, conductas que le hicieron reflexionar para generar su obra artística.

Continuando bajo esta línea, ahora podemos entonces llegar a identificar dichos patrones en obras de artistas más actuales como lo es Juno Calypso quien de la misma manera logra captar en su trabajo esas reminiscencias, esa repetición en cuanto a las formalidades y maneras de resolver la obra, la idea de la teatralización desde el autorretrato en un sentido performático está presente. La artista está consciente del manejo de estos conceptos, sin embargo, le interesa rescatar cómo la imagen permite -ver- a un Bayard (1840) o un Sherman (1985) detrás en aquello que la fotografía ha ido registrando y mantenido a través del tiempo.



Figura 8. Immortal Bodies, Calypso 2018.



Figura 9. *Die now, play later*, Calypso 2018.

Ahora bien, al observar la segunda fotografía –*Die now, play later*– que nos presenta Calypso, podemos identificar el trabajo de la construcción del escenario para crear el contenido y atmosfera del espacio, una construcción física con un pulcro cuidado para que la obra fotográfica registre una semiótica y composición entre los elementos mostrados. Es decir, aquí lo que podemos apreciar, es que a diferencia de fotografías a las que digitalmente se les hacen alteraciones, modificaciones, tergiversaciones después de la captura, aquí se ejerce el acto de teatralización desde el momento de pensar y construir el espacio en el cual se gesta el autorretrato. Sin embargo, en ambos casos, el resultado visto en cuanto imagen no cambia, se mantendrá bajo las mismas líneas formales y categorización conceptual a la que pertenezca, aunque el proceso creativo cambia, y es adaptado según a la línea discursiva a la que su creador busca explorar.

Finalmente, con esta obra ya se logra entretener a lo que el autorretrato actual, la *selfie* es y refleja esa morfología metafórica. En dicha imagen, ahora podemos ver formalidades y categorías que las *selfies* presentan, su parte conceptual como lo es la teatralidad del sujeto es evidente y en cuanto a su formalidad entraría en una *Selfie-fraccionada*¹⁸ en la cual la imagen solo muestra un fragmento del cuerpo (tipología de autorretrato que se ha integrado en la *selfie* siendo de las más comunes y usadas actualmente) En este caso, esa abstracción serían los pies aparentemente de la artista, mismos que podríamos poner en duda bajo esta misma teatralidad y cuestionar si dichos pies son realmente de la artista ya que se ven envueltos en papel aluminio como si fuese una máscara, una ocultación de esos pies. Del mismo modo, existe la posibilidad de que ni siquiera sean unos pies humanos, bien podrían ser de un maniquí cubierto, así como Cindy Sherman llegó hacer en un momento al trabajar con objetos con los que se autorrepresentaba, donde el espectador, ya al estar familiarizado con el trabajo de la artista, asumían que ella estaba presente en todas las imágenes. Es decir, el ojo del espectador veía y comprendía su imagen, su autorretrato desde la ficción pero sin cuestionar su presencia –*real*- en el autorretrato.

Estos patrones siguen vigentes, y no solo eso, sino que ahora en la *selfie* se ven probablemente mucho más intenso y obsesivo de lo que podría haberse previsto: una inclinación a generar estos autorretratos con ciertos valores teatralizados agregados para presentarse ante un público/espectador *real* y virtual, un registro para una mirada desde una pantalla.

Si bien, ahora en nuestro tiempo podemos voltear atrás y ver cómo esta idea de ficción/teatralidad en la construcción de nuestras auto-imágenes, el surgimiento del *net-art*¹⁹ y gracias al internet, cada vez más accesible al público en general, empieza a verse una transformación de paradigmas en todos los dominios, que podemos observar en la actualidad. Sin embargo, en las maneras de autorrepresentarse en las *selfies* hoy en día,

¹⁸ Se toma como referencia solo para ubicar categoría, misma que se aborda de manera más amplia en la tabla categórica en capítulo 2.1 Autorretrato: Permanencia y su agotamiento.

¹⁹ Término que lo uso bajo este contexto histórico mediados de los 90, etapa del surgimiento del *net-art* “Ciertamente, en los gestos de apropiación de la red como espacio para la intervención artística veremos una clara apuesta por situar la actividad del artista dentro de los propios procesos de producción... de manera muy cercana a lo planteado por Benjamín en su texto *El autor como productor (1934)*” (Prada, 2015, p.16)

se logra observar un tergiversación de la imagen, hasta llegar a lo podría ser un *avatar*²⁰, este elemento muy utilizado por el usuario para caracterizarse como algún tipo de mascota, de ente virtual. Sus formas y posibilidades creativas son infinitas, estas no obedecen a reglas morales, existe una libertad absoluta de autorrepresentarse e interactuar en las apenas nuevas mareas del sistema red en internet.

Entonces bien, si el avatar puede contener una multiplicidad de identidades, estados del sujeto que podemos relacionar, por ejemplo sería: el cómo un actor de teatro que se apropia del personaje a interpretar, lo reconstruye, se identifica con él, a tal grado que en ocasiones el actor llega a ser consumido por el propio personaje que creó, el sujeto adopta rasgos de identidad de aquello que nació de una teatralidad, por lo tanto, podemos decir que un actor social en las redes sociales, al manipular su imagen con gestos, posturas, exaltación y tergiversación permite la posibilidad de incorporar aquellos elementos posados-teatralizados con los que se identifica, y la imagen se auto-percibe digna para salir al escenario público de las redes sociales.

Con la figura del avatar, ya en la segunda época del internet, se logra apreciar de manera más clara las formas de autorrepresentación desde un nuevo paradigma, el de la era digital, la concepción y uso dinámico de la imagen del autorretrato digital: “Solo cuando veamos producirse, en torno al 2003, el devenir -social- de la web tras la crisis del –punto com- e instaurarse en el nuevo modelo basado en las redes sociales y en los principios de participación colectiva y abierta, opinión y comentario. Web 2.0 o Web participativa” (p.22) Por lo tanto, así como en el arte y las nuevas dinámicas participativas de una cotidianidad virtual, en esta segunda fase, empieza hacerse notar un avance tecnológico dirigido a las cámaras digitales y los móviles, con la propagación de la *Selfie* cada vez a mayor escala, y que, gracias a este nuevo atributo de participación colectiva abierta, podemos registrar pequeños relatos desde el cómo construimos una *selfie* (alteraciones, intervenciones, elementos semióticos, etc.) y el cómo participamos con estas. En consecuencia, una construcción de teatralidad sobre la *selfie* se encontrará implícita, esa dualidad en ella, y que, podemos entrever esa esencia que ya existía en el

²⁰ Término utilizado como identidad virtual que un usuario crea de manera lúdica-metafórica para representarse dentro de plataformas digitales, tales como sitios web, videojuegos, aplicaciones móviles y redes sociales.

avatar, solo que ahora se ve adherida sobre nuestro propio cuerpo, sobre nuestro rostro y de alguna manera es una especie de hibridación entre avatar y autorretrato. La *selfie* actual permite bajo sus infinitas posibilidades construir nuestra propia metáfora, manteniendo visualmente un equilibrio ilusorio entre verdad y ficción.

En definitiva, podemos entender, que el autorretrato en su registro como imagen, nos encierra un sinnúmero de datos, que más allá de su imagen como tal, el autorretrato puede brindar concepciones no vistas u ocultas en ese sujeto protagónico, ocultas pero que podemos percibir a partir de síntomas que nos las van descifrando.

1.2 Autorretrato como síntoma

El autorretrato nos permite encontrar ciertos rasgos implícitos en la imagen, que pueden evidenciar indicios de verdad interpretada desde la idea del síntoma, como aquello que no se puede materializar, pero que se puede deducir desde lo que se evidencia de manera lógica (científico) en conjunción con una realidad del ser (ontológico).

Como apoyo, tocaré estos autores pictóricos solo como referencia para una mejor comprensión hacia lo que es la autorrepresentación, con el fin de no dejar totalmente de lado el cómo se ha manifestado a través de la historia del arte. Por ejemplo, Alberto Durero, artista que se autorretrata desde los 13 años, en una de sus obras principales, se muestra a sí mismo bajo atuendos que exaltan un estatus como sujeto, como un artista, sombrero de borla, camisa bordada en oro, por lo que es claro cómo desde la acción de pintar, de tomarse el tiempo, a pulir a detalle estos elementos: “el pintor cubre las manos con las que trabaja con guantes grises de cabritilla, propios de un alto estatus social, con la intención de elevarse de artesano a artista y situar la pintura entre las artes liberales, como en Italia. Aparece en el interior de una estancia comunicada con el exterior por la ventana abierta en la pared del fondo.” (Maroto, 2008, p.280)

Las formas de autorrepresentación a través de la historia han manifestado estos tipos de rasgos y características en las imágenes representadas. Rasgos que se empiezan a develar a partir del surgimiento de una libertad, de los artistas quienes ejercen el acto de pintar, especialmente en el autorretrato. Recordemos que, en el periodo del Renacimiento, este sentido de libertad buscaba cambiar los ejes de cómo se

veía el mundo, la figura de un dios divino y omnipotente, siendo el centro del universo, el eje motriz del ser humano y su hacer. Al salir de un oscurantismo para empezar una de las etapas más largas de la historia, en el periodo del Renacimiento, esta idea del Dios creador omnipotente no dejaba de existir en la sociedad y cultura, sin embargo, sí se empezaba a manifestar la idea del hombre ocupando el centro de todo, y lo que importa gira sobre este: “cuando se pintan a sí mismos los artistas cuentan cómo les va la vida, cómo se sienten y cómo andan de vanidad. La evolución del autorretrato en la historia del arte muestra también la consideración que la sociedad ha tenido de ellos.” (Uribarri, 2019 s.p)

En consecuencia, empieza a existir la idea del individuo, la autoría del artista y su figura como genio logra en esta etapa de la historia su cúspide, y que, en tiempos modernos y en la sociedad actual, aún prevalecen, ciertos rasgos idealizados y conceptos ideológicos sobre lo que es el artista y la concepción del arte. Rasgos que se ven reafirmado bajo Luis XVI, la burguesía se volvió próspera, “se recreó en dar a sus retratos, al máximo de sus posibilidades, un carácter suntuoso, pues los gustos de la época se hallaban determinados por la clase en el poder, es decir, por la nobleza. A medida que subía la burguesía, y que se consolidaba su poder político, cambiaba la clientela y el gusto se transformaba. El tipo ideal deja de ser suntuoso: en su Jugar aparece el rostro burgués.” (Freund, 2006, p.7)



Figura 10. Autorretrato, 1498, Óleo sobre tabla, 52 X 41cm

Por lo tanto, visto el autorretrato bajo esta mirada de imagen como documento, los datos y signos que se analizan, se pueden concebir como una sintomatología al momento de ser interpretados, indicadores de posibles supuestos que nos hablan.

Otro maestro del Renacimiento tardío, considerado como un icono del autorretrato, pintó –dependiendo de a qué historiadores recurramos– entre noventa y más de cien autorretratos aproximadamente, pero independientemente de llegar a un número preciso, lo que no cabe duda es el hecho de que Rembrandt, marca y deja huella en la historia del arte. Es interesante hacer notar que Rembrandt de igual manera que es reconocido por sus autorretratos, tal y como se abordaba anteriormente en la época del Renacimiento, –cuando los artistas se mostraban sujetos a la producción artística con

temáticas religiosas—, también lo es por sus obras de escenas bíblicas bajo su estilo propio de la escuela holandesa que lo caracteriza.

En este sentido, podemos rescatar esta parte en la que haciendo uso de esa libertad de pintar, específicamente el uso de sí mismo como modelo, y que, como medio de soporte, el uso del espejo como herramienta, podemos apreciar un sentido de análisis introspectivo, que probablemente siempre ha existido en lo más interno del ser humano, y que los artistas aún no podían expresarlo de manera abierta como se ha ido manifestando a lo largo de la historia del arte.

Sin embargo, en el caso de Rembrandt, sus últimas formas de autorrepresentarse no manifiestan esta característica de exaltación o elementos que lo representaran con un ego elevado, incluso el no caer en un aparente egocentrismo narcisista. Aunque Rembrandt por otro lado, mantiene lo que podríamos llamar cierto nivel de aparente humildad, bajo un ejercicio de autorrepresentación desde una perspectiva de análisis interno. Se diferencia de Narciso, porque éste “ama eróticamente su propia imagen en las aguas. Al abrazarla, la rompe. Rembrandt, por el contrario, mantiene la distancia y prefiere, sin odio o complacencia aparentes, examinarse. A las preguntas que se plantea sobre sí mismo, ofrece como única respuesta este cuadro que expone a nuestros ojos. Para él examinarse es pintarse en el sentido literal de la palabra (a este respecto, se debería poder hablar de «examen de pintura», como hablamos de «examen de conciencia»” (Ricoeur, 1997, p.24)

Finalmente, podríamos decir que el centro de estas autorrepresentaciones es el gesto de la mirada de quien se autorrepresenta. La mirada con la que se representa tiene mucho que decir del sujeto, incluso la cámara fotográfica, cuando capta de manera espontánea o fiel ese gesto del mirar, es un detonante que convierte la imagen vacía en una imagen potente. En este sentido se podría relacionar entonces, la idea del *punctum* que Ronald Barthes expone sobre la fotografía, pues el *punctum* en la fotografía, en el autorretrato, sería la mirada. Así, interpretar una mirada sobre una imagen (en este caso la mirada de un sujeto que se autorrepresenta, y aunque es sometido bajo un criterio de bagaje y formación artística), abre una posibilidad de nutrir una comprensión más amplia del autorretrato en la actualidad y apertura a modos alternos de reflexión y producción artística.

Paradigmas que, aunque nacieron en este periodo tan relevante en la historia del arte, bajo el análisis de las manifestaciones artísticas en la actualidad, aún encontraríamos reminiscencias que se mantienen vigentes, he aquí el interés propio de la búsqueda del vestigio.



Figura 11. Rembrandt Autorretrato (1660)

“Los humanos parecemos motivados no sólo a percibirnos de maneras favorecedoras, sino también a presentarnos a los demás en formas deseadas.” (Myers, 2003, p.42) Desde este enfoque psicológico que el autor nos muestra, rescato la idea del deseo, esta parte intrínseca del ser humano que mueve sus acciones, sus decisiones a lo largo de su vida. En este sentido, hoy en día el deseo ha sido re-dirigido por la misma naturaleza que la era digital, ha generado: una sociedad interactiva en constante relación. El fenómeno actual de autorrepresentarse en las diversas redes sociales, de alguna manera, muestran lo que Debord abordó en 1967, definía como sociedad del espectáculo, donde el deseo del ser humano es manipulado para ciertos intereses en específico. Sin embargo, a pesar de saber esto, aún sigue vigente, y la sociedad aún se

mantiene bajo estas conductas, y por supuesto, hoy en día, vivimos en una sociedad de espectáculo, pero de manera virtual, trasladando nuestras prácticas hacia estas plataformas de interacción donde emergen continuamente personajes arrojando a la mirada pública su hacer cotidiano. Una sociedad que vive su propio protagonismo, y que en el ejercicio de autorrepresentarse continuamente, deja un registro, documentándose a sí misma su existencia para reafirmar su presencia.

La autorrepresentación consciente es una forma de vida actual en red, en este sentido Myers (2003) subraya esta necesidad de estar “Monitoreando de continuo su propio comportamiento y registrando la reacción de los demás, modifican su comportamiento social cuando no ejerce el efecto deseado. Quienes tienen una alta puntuación en la escala de la tendencia al auto monitoreo (aquellos que, por ejemplo, están de acuerdo en que tiendo a ser lo que la gente espera de mí), actúan como camaleones sociales; acomodan su comportamiento en respuesta a las situaciones externas.” (p.44)

En definitiva, podemos entender entonces que, esta reminiscencia, si es que existen, surgen bajo el síntoma de un deseo continuo de autorrepresentarse, y que podemos reconocerlo desde el propio cúmulo de imágenes. El autorretrato como registro que evidencia patrones en sus nuevas formas de verse, pero a su vez, esto también nos permite monitorear cómo se va desarrollando un paulatino cambio de paradigmas entre el sujeto y su imagen, siendo la cámara el puente y herramienta para acercarnos a palpar una serie de transiciones simultáneas, tanto de imagen como socio-culturales.

1.2.1 Paradigmas de lo fotográfico a lo digitográfico

Uno de los aspectos interesantes en tocar son aquellos paradigmas que la fotografía puede evidenciar y que la digitografía, -entendida como fotografía digital- aún se mantiene vigente, y me atrevo a decir que es en el acto de ser auto-fotografiado, el deseo de ser, del yo estar aquí, ese deseo del sujeto en auto-representarse en determinado tiempo y espacio. Por consiguiente, dicho acto bajo este deseo intrínseco de autorrepresentarse, dejará algún rastro, algunas huellas que se verán integradas al sujeto como unidad, una sola imagen.

Desde una perspectiva de la psicología, una causa o motivo que genera la necesidad de la autorrepresentación “se refiere a nuestro deseo de mostrar una imagen deseada, tanto ante una audiencia externa (otras personas) como ante una audiencia interna (nosotros mismos). Trabajamos para manejar las impresiones que creamos. Nos excusamos, nos justificamos o presentamos disculpas, según sea necesario para reforzar nuestra autoestima y verificar nuestra auto-imagen.” (Myers, 2003, p.43) Parte de ese deseo es una verificación de nuestra autoimagen, por lo tanto, esto involucra a una otredad para que esto suceda y la (auto)imagen como medio para satisfacer dicha necesidad. Actualmente dentro de una sociedad donde la imagen digital prima y circula a gran velocidad y a una multitud de sujetos en la era digital, desde la concepción de la autoimagen ¿Existen similitudes en los modos de autorrepresentación análoga en la digitografía? y dentro de estas similitudes ¿Cómo se genera esta verificación de nuestra autoimagen?

Al atender dicho cuestionamiento sobre los rasgos y similitudes entre la fotografía análoga y la digitografía, es necesario retomar el primer autorretrato fotográfico de Robert Cornelius de 1839. Hoy se puede acceder a esta imagen como un documento de la acción del uso de la cámara como medio para mostrarse así mismo, sin duda alguna, su imagen como sujeto individual, será el rostro que documenta una verdad histórica desde la postulación -como el primer autorretrato fotográfico registrado- y desde aquí, parte una serie de maneras y formalidades que empiezan a manifestarse en los modos de autorrepresentarse impresos en el autorretrato para permanecer hasta la actualidad, independientemente de la evolución tecnológica, pero que en cuestión de imagen, aún prevalecen sus reminiscencias.

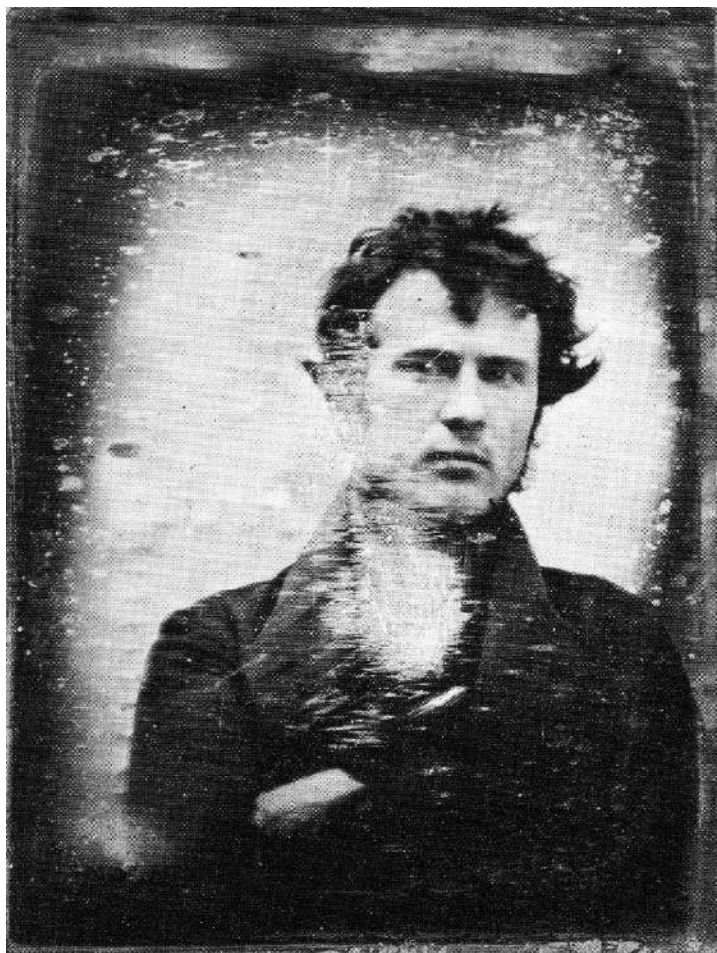


Figura 12. Primer autorretrato Robert Cornelius,(1839) forma tradicional

Continuando con esta búsqueda y sin hablar directamente de la *Selfie*, es importante hacer notar las características y formalidades que los nuevos modos del autorretrato en la era digital actual se ven reflejadas o mejor dicho, recuperadas a partir del gesto sobre la imagen de la cámara tomada con sus propias manos redirigida a sí mismo. Tal como Joseph Byron se realiza un autorretrato en 1909, los modos de ver en las nuevas generaciones, prácticamente harán un reconocimiento del gesto e imagen fotográfica, y sin duda alguna, una gran mayoría podrá relacionar e identificar dicha imagen a las formalidades de autorrepresentación actual.

Siguiendo esta línea de identificar rasgos y similitudes que se rescatan de la imagen, once años más tarde, por el mismo autor, se registra el primer autorretrato en grupo, donde la imagen fotográfica evidencía una manipulación técnica que en la

actualidad pertenecería a la categoría *Groupie*, en el mundo *Selfie*, pero en 1920, esta solo sería un autorretrato grupal.



Figura 13. Joseph Byron (1909)



Figura 14. Joseph Byron, Ben Falk, Pirie McDonald, Coronel Marceau y Pop Core: 1920.

A pesar de que ambas fotografías, pertenecen a una acción de autorrepresentación, es pertinente hacer notar cómo en una de ellas (la tradicional) excluye la cámara, existe un anonimato del artefacto, lo que importa es la totalidad del sujeto, manteniendo en alguna de ellas, características propias del retrato, su autonomía libre de gestos, el individuo como tal.

Por otro lado, en estas fotografías, sucede que, en el acto de autorretratarse, la cámara forma parte del sujeto, justo en la acción gestual de girar la cámara, evidenciar y dejar un registro de dicha acción, como reafirmando a través del gesto un –yo en– énfasis dentro de un entorno de cotidianidad. Así entonces “la fotografía, como condensación de la visualidad empírica, no solo participa poderosamente en la transmisión de esa experiencia, sino que también se incrusta en los sucesos y contribuye a fraguar nuestro efecto de realidad.” (Fontcuberta, 2011, p.23) Por lo tanto, en esta contribución que la fotografía, hoy en día, se incide en una realidad, una realidad virtual, digital, donde, precisamente la fotografía es el principal medio que engloba esta realidad. En consecuencia, ya no solo es una adherencia en sí, sino, que ahora nosotros somos aquello que se adhiere a esta para poder circular en esta realidad.

Esta primera reflexión nace precisamente desde las maneras en que el autorretrato se ha manifestado. Si bien, en la fotografía análoga de alguna manera podía haberse interpretado de esta manera, ya que los rasgos y características se encuentran presentes, -así como se expuso en los ejemplos fotográficos anteriores- también es cierto que, probablemente estas huellas podrían no verse tan evidentes, sino más de manera abstracta, en su estado de fósil, aún no re-descubierta por así decirlo, pero que actualmente, conforme la tecnología y los nuevos medios de interacción social en una era digital han dado muestra de cambios de paradigmas en gran dimensión, en las maneras de entender el mundo, al igual que en las maneras y formas de hacer fotografía.

En consecuencia, dichas huellas, aparecen a la luz mostrándose ocultas bajo otras metáforas, o bajo previas formas y paradigmas de concebir las imágenes fotográficas, particularmente, el autorretrato actual. Bajo este contexto, se encuentra de manera formalizada una necesidad de autorrepresentarse, y aquí, precisamente donde surge el deseo de ser en el mundo, un mundo que exige estar en un continuo presente para seguir vigente, un mundo dónde la circulación de la imagen se encuentra en constante aceleración.

1.2.2 Documentos en lo post-fotográfico

Para generar un acercamiento en cuanto al autorretrato fotográfico como documento, es importante saber que, se va a retomar un breve aspecto pictórico en el autorretrato, y aunque la investigación radica más hacia la llegada de la cámara fotográfica, como aspecto en el avance tecnológico, y cómo a su vez la tecnología actual ha modificado los modos de registro, y los modos de usarse; hoy en día (dentro de una era digital), la idea de documento en el autorretrato, preserva este registro desde lo pictórico.

Finalmente al abordar directamente lo post-fotográfico, hemos de estar conscientes de encontrarnos inmersos en una era digital con sus propios paradigmas, entre ellos, uno que aún permanece es el paradigma fotográfico en mostrarse como imagen de evidencia, un valor agregado de verosimilitud con respecto a la realidad, un valor sobre el registro que mantiene una relación entre el sujeto y el mundo, desde un mundo virtual, medio en el cual un sujeto se afirma así mismo, desde un multiverso entendido “del proceso inmersivo, diferencia sustancial de las redes sociales: la autoimagen residual

(proyección mental del yo), el cuerpo y las arquitecturas gráficas que dialogan con el cuerpo y el sujeto.”(Sánchez, 2015) Por lo tanto, se encuentra que la presencia del cuerpo, el rostro, además de ser la característica principal del autorretrato nos habla del cómo se sitúa y se presenta en la imagen, pero también el cómo dialoga con otras imágenes, por lo que esto nos abre un panorama de posibilidades infinitas.

Mediante el análisis de la obra de Opalka, quien nos muestra una serie fotográfica como parte del registro de toda una obra dónde trabaja la idea del tiempo, de cómo poderlo hacer visible y que el mismo artista se somete a un proceso existencial fusionándose con su obra, que de alguna manera se ve enfrentándose a un acercamiento paulatino a la muerte, una conciencia de este acontecer inevitable. Sin embargo, su obra finalmente logra visibilizar la huella del tiempo a través de su propia finitud como ser humano.

El retomar esta idea de la cámara fotográfica como herramienta para cristalizar este pasar del tiempo mediante el autorretrato, observa este lente (fotográfico) que funge como un espejo que te mira con el fin de reflejarle al sujeto quién es, reafirmar qué es y que estuvo en determinado momento de su vida, visibiliza además del tiempo como tal, una reflexión interna. “Rembrandt recurre al artificio del espejo para obtener una imagen óptica de sí; después, olvidando el espejo, evitándolo incluso, ya que no lo pinta, considera esa imagen especular idéntica a sí mismo. Ahí está, pues, enfrentándose a sí mismo, preguntando a ese rostro qué hombre es” (Ricoeur, 1997, p.24)

De este modo, adopté el modelo de Opalka, como estructura su serie de cinco líneas horizontales con diez autorretratos cada una, así formando una serie de cincuenta autorretratos. Siguiendo este modelo, me permití hacer uso de las redes digitales y generar un acervo de uno de los autores pictóricos más representativos en el autorretrato: Rembrandt. Y con este material digital, se generó un acercamiento al mismo trabajo que Opalka nos muestra un cristalizar, visualizar ese pasar del tiempo, como algo inmaterial pero que indudablemente deja su huella, como parte del proceso, algunas imágenes no cuentan con fecha exacta de su producción, por lo que se hace uso del reconocimiento facial, intentando encontrar este pasar del tiempo en las imágenes de autorrepresentación pictórica digital, con esto encontrar una muestra de cómo el mismo autor lograba capturar sus rasgos faciales en determinado tiempo, y mi mirada como

espectador, se logró capturar esa diferencia entre ese pasar, entre esas huellas registradas entre una imagen y la otra.

Finalmente, se logra ensamblar esta serie recopilada, reciclada del acervo de imágenes digitales en la red, y se genera una sola imagen a la par de la de Opalka. Esto reafirma que para que esta idea del tiempo se vea reflejado en la obra de autorrepresentación, es sino, a través del diálogo entre las imágenes de autorrepresentación, mismas que al ser contempladas como una sola imagen (compuesta por cincuenta autorretratos) es posible comprender este pasar del tiempo capturado, el uso del ejercicio con las imágenes de autorretrato de Rembrandt, se logra apreciar esa similitud que verifica al sujeto en un pasar del tiempo, a través de la captura y registro de sus rasgos faciales como huellas de registro. La captura de una serie de datos que en conjunto nos muestran un documento de un algo que pasó, una interpretación y reflexión desde lo post-fotográfico.

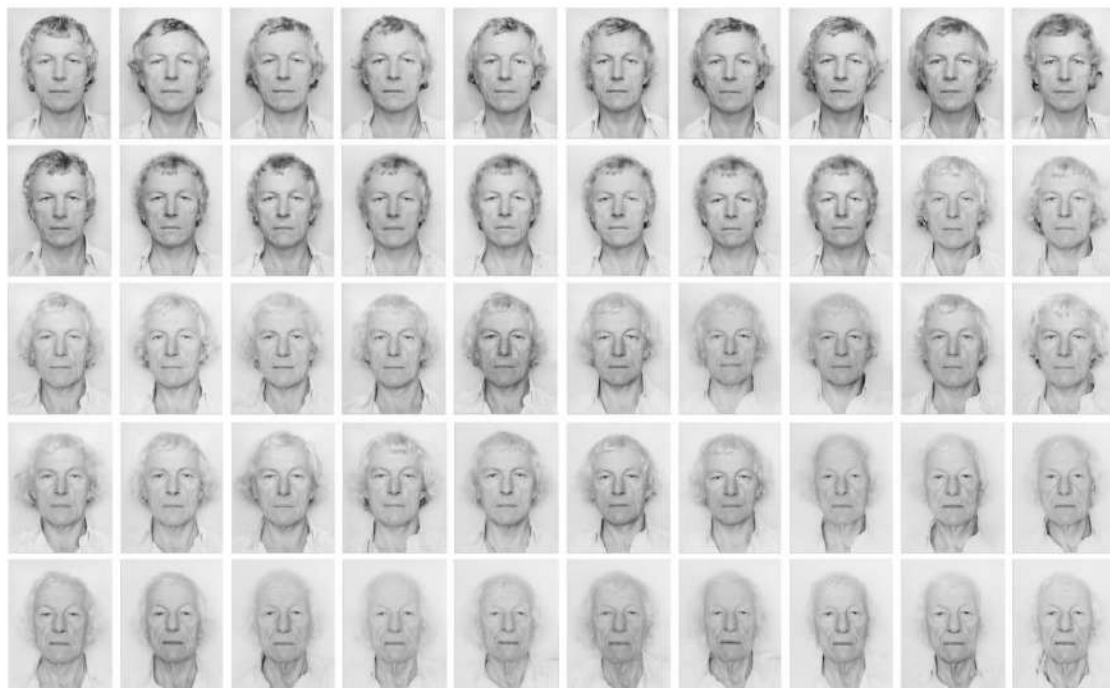


Figura 15. Opalka 1965 – °°



Figura 16. Collage modelo Opalka, autorretratos Rembrandt 1628-1669, elaboración propia, 2020.

A continuación, como parte para abordarse en el capítulo II, sobre la *selfie* y lo efímero (que por el momento se mantiene en proceso) se hace un primer muestreo aleatorio de una serie de *selfies* de mujeres retomadas de la red, aplicaciones y redes

sociales, dado que después de la amplia revisión inicial, son su mayoría, quienes optan por utilizar con mayor dinamismo el uso de aplicaciones, accesorios, filtros y adornos. De momento, se excluyó a los varones para un mejor aprovechamiento de tiempo y categorización en este sentido. Esta serie nos servirá para generar una tabla categórica que posteriormente se desglosará y ubicará a fin de tener un acervo en imágenes, como datos y trabajar las piezas en función de ellos. Poder encontrar qué propuestas artísticas se pueden generar bajo esta relación teórica en la práctica artística.

1.3 Relación de la *Selfie* con la idea de verdad (fósil)

Mediante este recorrido y acercamiento al concepto de verdad en relación al fósil como registro, que documenta o evidencia un algo o suceder en un tiempo y espacio, específicamente abordado desde el medio de la imagen fotográfica, podemos observar cómo la autorrepresentación actual (la *selfie*) adhiere a la imagen no solamente un registro desde la mirada tradicional que encuadra y encierra el suceso o el objeto a capturar, sino que, hoy en día, parece mostrar una necesidad de auto-registro sobre dicha imagen fotográfica, que permite entender que aquel registro es legítimo. “Hoy no solo se produce una adherencia de lo real en la imagen fotográfica; también hay una adherencia de la fotografía al acontecimiento, la foto contribuye a forjar el acontecimiento.” (Fontcuberta, 2011, p.23) Aparece entonces la idea que en la *Selfie* logra concebir que aquello es real al mostrarse el sujeto como parte del suceso.

Con esto se quiere decir, que si la fotografía en su momento, ya adquiriría una relación de documento que verifica como real, o verdadero aquello que se captura, hoy en día, se podría decir que gracias a la abundancia de imágenes digitales en constante crecimiento y circulación, parece evidenciar una necesidad de incorporarse a la imagen ya no solamente con el fin de reafirmarse a sí mismos, sino que, a su vez, dicha reafirmación legitima su verosimilitud con aquello que se registra: el acontecimiento vivido/mostrado. El rostro del sujeto es lo que determina aquella imagen como no propia, más sí única.

En consecuencia, esta acción de hacer única esa captura fotográfica, el distinguir una imagen entre miles y miles que circulan en las redes digitales, entre un vasto acervo fotográfico en constante crecimiento –la *selfie* en su forma de hacerse en el mundo con

el mundo—, se ve configurada con el sujeto y simultáneamente perdiéndose entre las demás. “Una práctica en la que nos ensayamos en nuestras posibilidades de acercarnos poliédricamente a ciertos ideales visuales, a cierta –verdad- acerca de nosotros mismos.” (Prada, 2018, p.85) Entonces, sin duda alguna, cada imagen (*selfie*) muestra su propia historia, su propia resistencia desde lo individual. Como ejemplo de esto, entre el vasto número de capturas fotográficas de la torre Eiffel en Francia, lo que permite concretar cierta singularidad, es precisamente el auto-registro sobre dicha imagen icónica, esto permite generar una verosimilitud del –yo- en el mundo, esa relación de la *selfie* con la idea de que aquella experiencia es en función a una verdad adherida a la imagen. Este ejemplo se concreta tan solo al buscar en el navegador de red *google* como herramienta básica (imágenes *selfies* 1 - 12), aquellas *selfies* en las que aparece la icónica estructura. Como vemos, ya no solo es el hecho de capturar la imagen, sino que, el gesto de vivir la experiencia y de involucrarse dentro de la iconicidad del objeto, es lo que hoy, deja huella sobre la imagen, y esta huella a pesar de no mostrar un registro literal sobre la experiencia y sensaciones verdaderas detrás de la imagen, nos permite acceder a singularidades y sensibilidades gestuales –totalmente interpretables—. Esos rostros dejan una marca desde la imagen con el objeto, los sujetos auto-registrados, dejan de manera digital una confirmación palpable y real del “yo-estuve aquí”, “yo viví una experiencia aquí”, y el acto se reafirma mediante la *Selfie* como sello del ciclo.

Agregado a esto el relato de experiencia empírica ahora puede tomarse como un suceso verdadero, dado que las mismas dinámicas con las que la sociedad se encuentra partícipe, las *selfies* como medios de interacción social, y que, aún se puede observar cómo la fotografía como documento de verdad sigue vigente a través de sus reminiscencias. Solo bajo otras formas y dinámicas que se ven transformadas y, como las del ejemplo anterior, permiten entender esa experiencia única entre la infinitud de otras mismas imágenes tomadas de la misma torre *Eiffel*: en esencia prevalece y se rescata entre las demás.

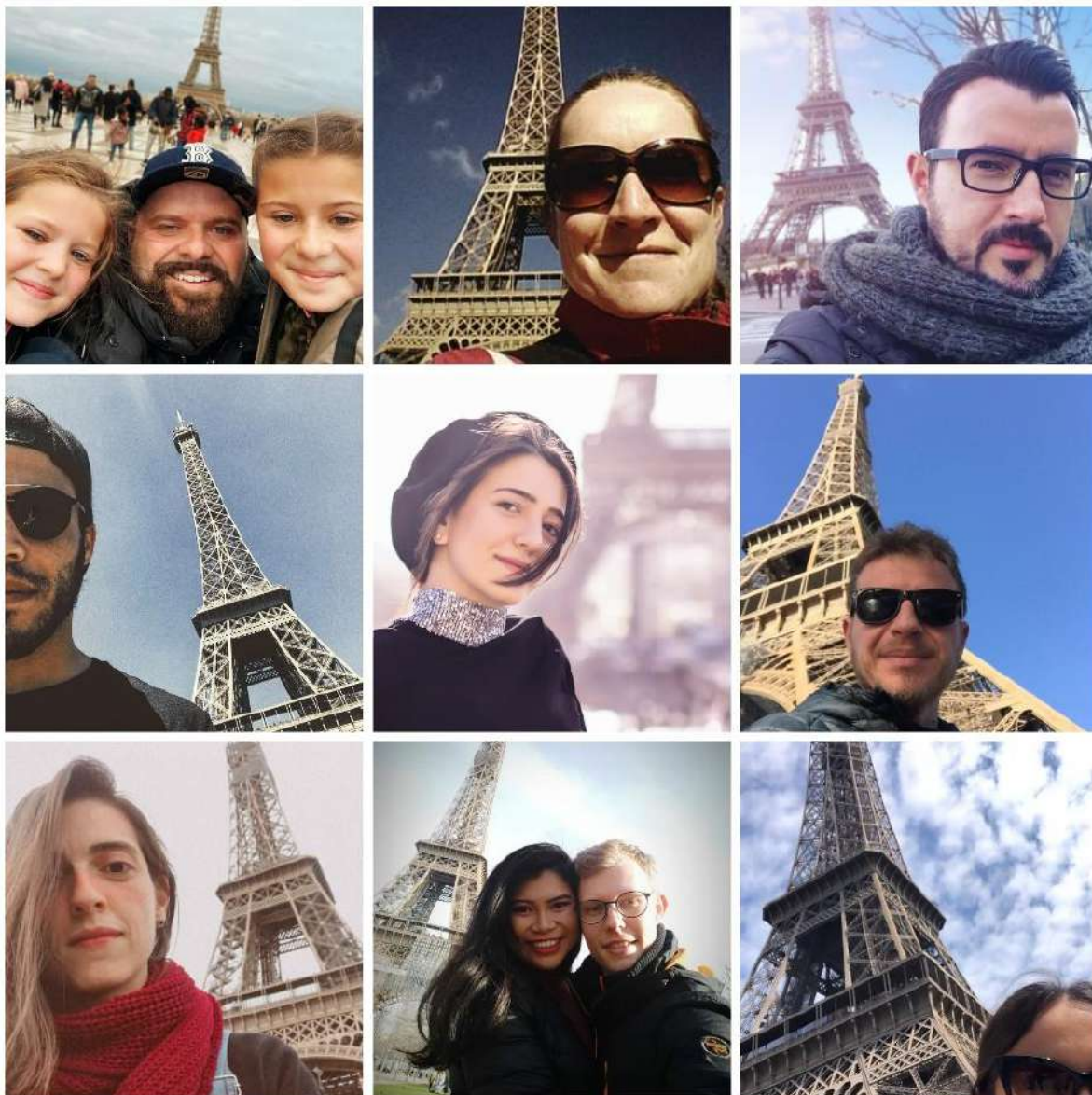


Figura 17. lamina-collage: *Selfie Eiffel*²¹, elaboración propia, 2020.

²¹ Recopilación de *selfies* de Instagram, editadas y reapropiadas en serie con fines académicos.

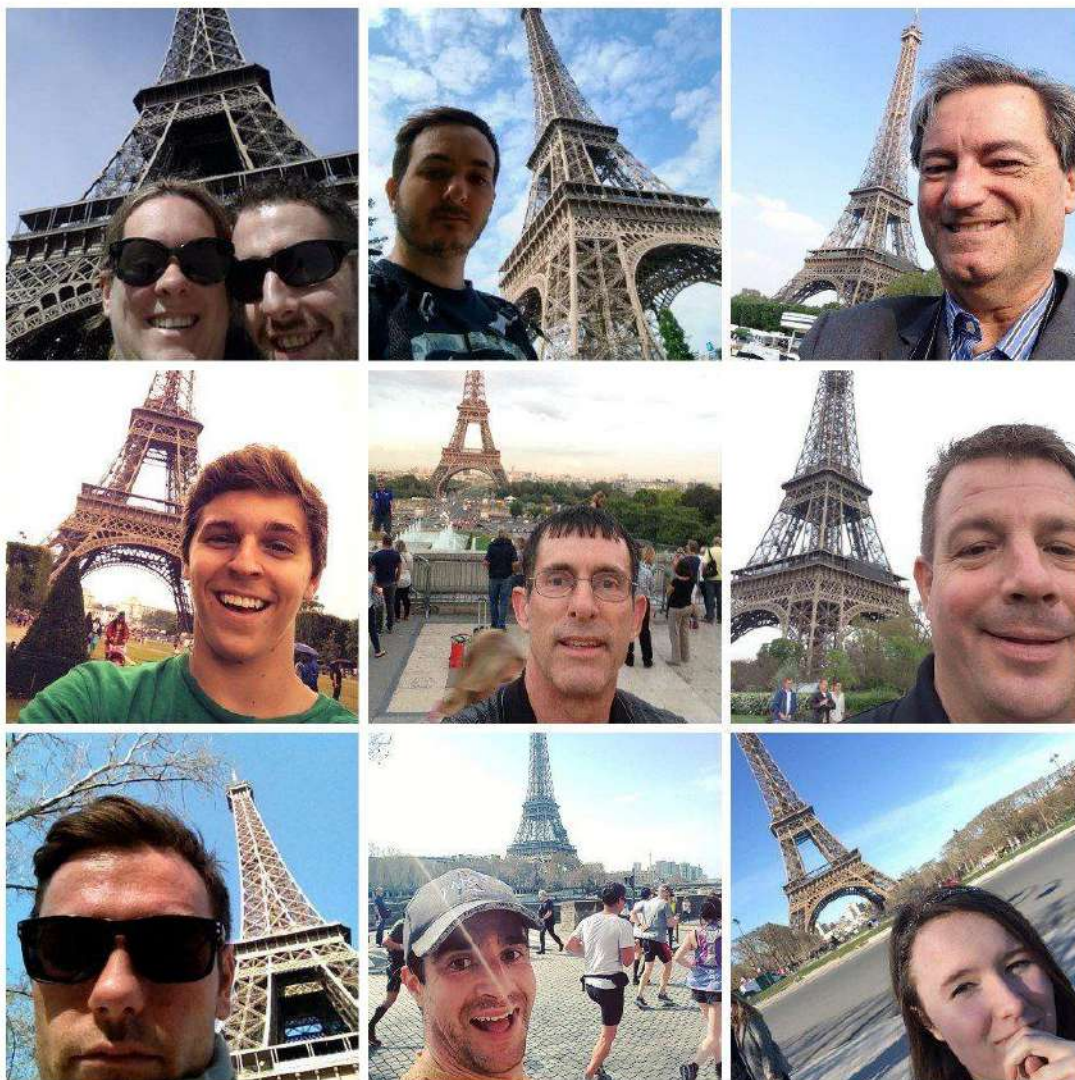


Figura 18. lámina-collage: *Selfie Eiffel*, elaboración propia, 2020.

Sin embargo, simultáneamente, todas en sí mismas, encierran su propia historia, su propia verdad, por lo que esta relación de *selfie* con una idea absoluta de verdad se desvanece. Visto desde un panorama amplio y longitudinal (de la misma manera que Opalka conceptualiza la idea del tiempo bajo su proceso y modelo) este fenómeno de la *selfie* subraya aquello de lo que tanto habla la post-modernidad sobre la no existencia de verdades absolutas. Se puede entonces entender este fenómeno de la *selfie* como un auto-registro que documenta estas múltiples verdades en las que cada sujeto aporta a la construcción de realidad: ya no solo desde su propia forma y maneras de entender el

mundo y de acercarse a él, sino también de cómo lo registra ontológicamente, es aquí donde participa la parte sociopolítica en cuanto que, esta construcción de la realidad. Su parte estructural y organismos políticos se ve inmersa en las participaciones y registros en tales plataformas, es decir, que elementos como son la censura, autocensura, lo políticamente correcto en una normativa digital, la policía digital, incluso la propia transferencia de lo que Foucault (1975) teoriza sobre la idea del *panóptico*, de una vigilancia actualizada, una vigilancia más allá de una especie de elite, sino que, los usuarios aprenden y ejercen el mismo poder sobre aquellos quienes observan, publican, se mueven en las redes sociales, también se ve politizado. Se reproducen ejercicios de crítica social desde una lente y una mirada omnipresente, una idea o conductas provenientes de la modernidad y que se ven ya como parte de la norma. Una normalización digital, y más que nada, dentro del vivir en un contexto de pandemia a nivel global, nuevas políticas sanitarias, educativas, entre otras, esto hace que actualmente ese vivir en un estado emergente de necesidad básica integrando el uso de estos medios y herramientas digitales, muestre dichos ejercicios sociopolíticos con mayor normalidad, así entonces, parece ser que, bien lo re-trata la imagen fotográfica digital.

Entonces bien, al adentrarnos sobre la cuestión ontológica de la *selfie*, dada la naturaleza de que las imágenes digitales puestas en circulación, dejan de pertenecer en cierta manera a un –nosotros-, sino que pasan a ser un colectivo, nuestra imagen se precipitará al y con el mundo, a un mundo digital que nos la regresa nuevamente desde su condición de lo colectivo.

Por lo tanto, bajo el contexto de la era digital y su devenir de imágenes en el entorno social en red deviene una necesidad de proyectarnos en él, en facilitar una representación colectiva en retorno. Pero dicha imagen autorrepresentativa, ya vendrá cargada bajo un aura de aceptación, crítica, comentarios, *likes* y *challenges*, entre otras formas que se van tejiendo. Sin duda alguna, en ese devenir, dichas imágenes de autorrepresentación vienen con una huella ontológica que sería ese valor agregado personal de cada sujeto reconocible desde un análisis de sus patrones del sinnúmero de autorretratos. Imágenes en las que logramos identificar rasgos, reminiscencias en el

manejo y uso de estas, generan un reflejo de una humanidad en un tiempo digital, un reflejo de quienes somos, de cómo arrojamamos nuestra imagen en el espacio.

En consecuencia, si estos rasgos forman parte de un “reflejo actualizado” de la humanidad, podríamos entender que, de igual manera estas prácticas detonan el deseo de ser partícipe de estas. Con esto quiero decir, que probablemente muchos sujetos-usuarios, que, por razones particulares, no tienen la capacidad de trasladarse físicamente a algún sitio, lugar, monumento, artista, etcétera, en el cual tomarse una *selfie*, surgen alternativas bajo el uso de *software* para generar montaje donde la parte creativa produce una simulación. Surge la necesidad de teatralizarse a sí mismo con el otro, para así poder mezclar sus imágenes y circular entre las demás, por lo tanto, hace uso de una teatralidad sobre la imagen: la autorrepresentación permite saciar ese deseo de ser en el mundo, ser en el mundo digital, en el mundo *selfie*.



Figura 19. Fake Selfie on Eiffel tower, INSIDER, Boan, 2019, s.p



Figura 20. Fake Selfie on Eiffel tower background, Fox News, Puhack, 2018. s.p



Figura 21. Fake wedding in París, 2019.

Finalmente, existe también otra manera de teatralizar en el mundo *selfie*, mundo el cual trataremos en el capítulo 3, ya que desde su circulación suceden gestos, posturas en las cuales se han generado cánones en las formalidades de la *selfie*, de las cuales es pertinente analizar y para comprender esta idea de teatralidad desde lo individual pero que es producto “de” y “para” una colectividad circulante. Dicha colectividad que ha generado sus propias categorías en sus formas de autorrepresentarse.

2. La *Selfie* como huella. Autorretrato y tiempo

Después de analizar los rasgos que pueden identificar las relaciones que el autorretrato teje como documento y sus variables de síntomas de verdad en la actualidad, es pertinente retomar la idea del tiempo, ya que, como todo registro documentado, existe en función a decir algo de ese instante, así como a evidenciar algo que puede ser retomado en determinado momento después de su realización. Esta idea afirma un concepto del tiempo que evidencia un pasar intangible pero que de alguna u otra manera deja un rastro sobre este mundo material, el tiempo como esencia de lo efímero, que tarde o temprano cobra y muestra la finitud de las cosas.

Ahora bien, debemos tomar en cuenta que al tratar la imagen del autorretrato – *selfie*- y tiempo, es necesario contextualizar que las nuevas reglas y dinámicas obedecen a la era digital. Es decir, comprender la imagen a partir de aquellos elementos que inciden en las maneras en que hoy en día circula, se mueve, se usa, por lo tanto, de cómo se pueden llegar a interpretar, así entonces identificar aquellas huellas como reminiscencias en el tiempo desde este escenario.

“Las imágenes que pueblan la red están cada vez más y más sometidas a una serie de premisas, normas y limitaciones instauradas por gobiernos, empresas e individuos. Lo que nos queda es una depurada selección «colectiva» de las imágenes que configuran el mundo en el espacio público virtual. Muchas de estas imágenes pueden ser vistas pero no «utilizadas», ya que sobre ellas pesa un derecho de propiedad, lo que nos limita el dominio del espacio que representan, pero nos permite acceder a la imagen de él en un momento concreto.” (de la Torre, 2011, s.p)

En consecuencia, esto nos abre un panorama en tratar; por un lado, la idea de accesibilidad –acceso a la diversidad de imágenes en el mundo virtual- de quiénes y cómo se llega a ellas o si realmente existe una limitante a dicho acceso en la actualidad. Por otro lado, en este cambio de paradigma, la idea de las reminiscencias de la fotografía que han prevalecido en una transición entre los vínculos con las nuevas tecnologías y la edición simultánea de la imagen al momento de crear propuestas. Ambos puntos se han ahondan en el siguiente capítulo, -*Reminiscencias de la Digitografía*-, con el fin de lograr visibilizar cómo se ha trabajado y logrado de algún modo la aplicación de dichos

conceptos en el arte contemporáneo de manera tangible. Sin embargo, continuaremos en abordar primeramente desde la imagen del autorretrato para cerrar la idea teórica y con ello aunarla desde su aplicación y visualización de dichas reminiscencias en un panorama práctico y digitalizado.

Así entonces, volviendo a retomar lo que hemos ido analizando en el autorretrato, en esa búsqueda con la finalidad de redescubrir qué posibles reminiscencias han perdurado sobre los modos de hacer y entender el autorretrato, hemos observado que la cuestión precisamente radica en estos lapsos de tiempo que la historia del arte muestra cómo, huellas que han quedado manifiestas en los registros documentados: el autorretrato como documento histórico que es rescatado a partir de estas evocaciones, que aún perduran en las nuevas maneras de autorretrato. Parece que en el contexto de la era digital estos paradigmas solo se han cambiado bajo la luz de nuevas metáforas que obedecen y son entendidas en su transformación a nuestra época.

Entonces bien “nuestro tiempo es un tiempo basado en una lógica de la instantaneidad. Un contexto en el que –lo líquido- ha sido una exitosa metáfora para esta aceptación de lo fluyente y lo flotante, desde la que conceptualizar esa imagen-flujo-propia de lo virtual.” (Prada, 2018, p.26)

Aquí precisamente entra por un lado la idea del tiempo, que asimilaremos como una fuerza natural capaz de evidenciar qué tan perpetuo o no puede llegar a ser algo, desde una idea, un método, etcétera, o como en nuestro caso, una imagen: el autorretrato en la actualidad, y que, bajo este fenómeno de lo instantáneo, podemos hacer notar de manera más evidente ese “pasar del tiempo” que nos permite comprender esa liquidez de Bauman (2007) a la que Prada (2018) nos referencia en relación a la *selfie* en la actualidad. Por otro lado, aquello que no logre perpetuar, no necesariamente radica en una muerte como tal, sino que, bajo una constante de permanencia entre lo efímero y perpetuo, el tiempo será siempre un medio legitimador. Ejerciendo una vez más lo que Brea (2010) nos plantea en cuanto a la imagen como *promesa de perpetuidad*, como artista visual retomo esta idea de promesa que dicha imagen nos puede ofrecer desde las huellas que en aquellas imágenes podemos encontrar para su posterior interpretación, y las interpretaciones que estas huellas pueden ofrecernos,

generando esa resistencia contra el pasar del tiempo en una constante que quiere hacer valer su presencia.

Sin embargo, se puede lograr comprender mejor al incorporar la idea del tiempo sobre la imagen al hilar la idea de la imagen como algo –no muerto- que, detrás de lo abordado sobre el documento, se definiría como fósil. Es inevitable separar la muerte implícita sobre ellas ya que pertenecen a un pasado, y sus huellas solo son una reminiscencia que se resiste al morir. Entonces si a través de la historia del arte como medio oficial y veraz se legitima de alguna manera lo que ha sido el autorretrato a través del tiempo, la *selfie*, ha de obedecer del mismo modo a lo que es un autorretrato legítimo. “La comprensión de los acontecimientos apenas puede contar ya con una fase temporal de revisión, de retroceso. Sumergidos nuestros ojos en el fluir mediático, todo parece situarse en la simultaneidad.” (Prada, 2018, p.26)

Para explicar esto mejor, es pertinente retomar la imagen de Opalka, pero ahora, más enfocado a la idea de tiempo, esto es con el propósito de lograr entretrejer estos conceptos, que si bien, esta investigación intenta encontrar la relación entre la imagen fotográfica y el vestigio desde un enfoque artístico y ser aplicado, debemos ahora sí, identificar entonces esta correlación que existe entre el tiempo y huella como conceptos intrínsecos en la concepción del vestigio.

Como recordaremos, el artista, al someter su propio cuerpo y su rostro a un proceso de trabajo a través del uso del autorretrato fotográfico, genera una reflexión de sí mismo en el mundo. Y lo que detonaría ese enfrentamiento es la concepción del tiempo que el artista nos ofrece, una visión de un pasar sobre su cuerpo, que se desgasta paulatinamente, dejando su huella: la relación íntima entre el cuerpo y el tiempo genera un estado de reconciliación con la muerte y aceptación de una permanencia temporal (lo efímero) con el espacio y su imagen en el que lo registra, que lo documenta (lo perpetuo).

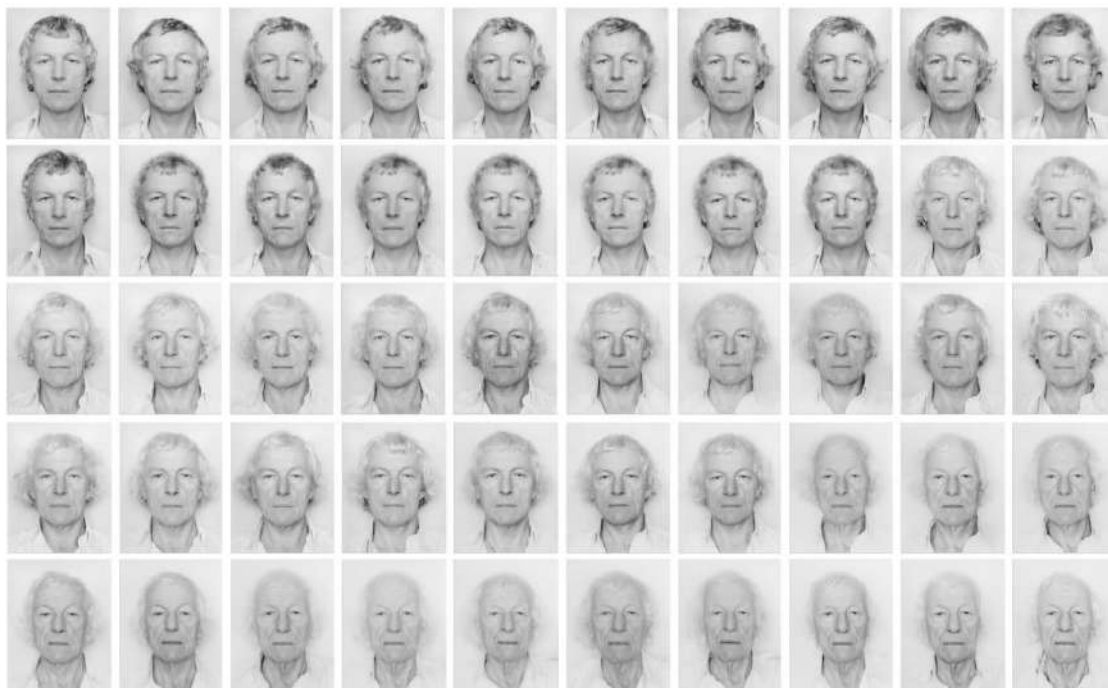


Figura 22. Opalka 1965 – °°

Ahora bien, si observamos la cámara fotográfica como espejo, puesta como reflejo de nuestra propia realidad, existe una disolución que intento plantear entre *sujeto-espejo* que actualmente es mucho más tangible en la *Selfie*, ya que si, Román Opalka con su *work in progress 1965/ 1* ~ muestra mediante su proceso creativo estos conceptos de tiempo y huella bajo esta idea de permanencia sobre el sometimiento a una fecha concreta. En el lapso temporal que requiere el autor para representarse y hacer un registro, podemos volver a ver esta idea del espejo en la cual, de alguna manera logra mezclar su vida a través de su propia imagen y el tiempo, dejando así su huella humana en una serie de imágenes fotográficas que inmortalizan su finitud.

En este sentido, con base al análisis de dicha referencia, podemos comprender desde la imagen la relación del autorretrato y la *selfie*, podemos encontrar que aún permanece un constante rasgo que ha perdurado, la disolución entre el *sujeto-espejo*, si bien en su momento como lo hizo Diego Velázquez con las *Meninas* (1656) “hay varias referencias importantes de carácter histórico-artístico, que se encarnan en el propio

pintor o en los cuadros que cuelgan de la pared del fondo; y la presencia del espejo convierte el cuadro en una reflexión sobre el acto de ver y hace que el espectador se pregunte sobre las leyes de la representación, sobre los límites entre pintura y realidad y sobre su propio papel dentro del cuadro.”(Del Prado, 2013,s.p). Siendo esta una de las tantas interpretaciones a las que dicha obra se ha visto analizada, lo relevante aquí es la presencia de una mirada espejeada, que sigue detonando esos cuestionamientos en las nuevas leyes de una era digital, sus nuevas formalidades de representación, tocar límites entre las dinámicas de la imagen digital (*selfie*) y nuestra realidad, asimismo cuál es entonces el papel que de manera individual elegimos ser dentro de la pantalla.



Figura 23. Velázquez, *Las Meninas*, 1657.

Así entonces, dicha disolución se genera desde la propia naturaleza del *Móvil* o *Tablet* al momento de seleccionar la cámara en modo inverso, o configurarse en modo *selfie*, inmediatamente esta pantalla se ve transformada en un espejo, y que propiamente esto es uno de los cambios que se han adaptado al medio, al contexto y a su utilidad,

pero su esencia permanece y se mantiene solo bajo otras maneras de percibir y percibirse en el mundo.

Por otro lado, se podría decir que esta conexión entre *sujeto-espejo*, se logra apreciar en mayor potencia en la categoría 4 del siguiente capítulo²² (*selfie* espejo). Categoría en la cual, ya no es suficiente solamente con la propia función que el móvil que adopta la función de espejo, sino que, además se hace uso del espejo tradicional, mismo que puede ser de manera evidente en la captura del autorretrato, o bien puede estar de manera implícita al momento de analizar la imagen.

²² Tabla categórica *Selfies*, El Autorretrato: la permanencia y su agotamiento, p.60



Figura 24. Lámina-collage: *Selfie Espejo Implícito*, elaboración propia, 2020.

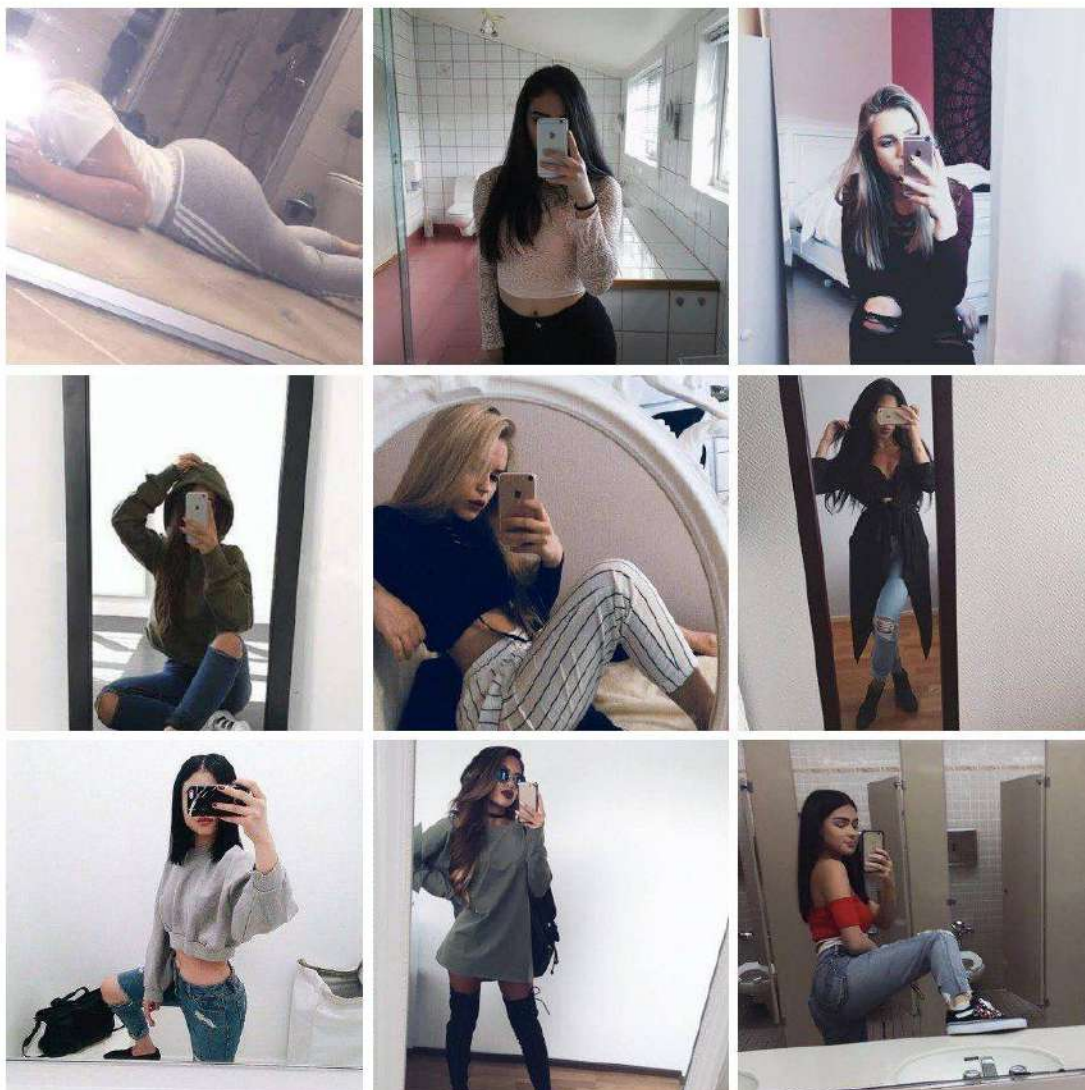


Figura 25. Lámina-collage: Selfie Espejo Evidente, elaboración propia, 2020.

Por consiguiente, aquello que permanece, es aquello que nace del rompimiento natural de la concepción de un aquí y ahora, y aquello que se registra en ese proceso, su huella, detona sobre la memoria, en este caso particular, la imagen como detonante que la trasciende. La muerte se reivindica con el sujeto mediante su auto-imagen, la muerte como puente hacia otros planos, así entonces es lógico que la “imagen busque cobrar la promesa de eternidad, o de duración contra el pasaje del tiempo” ... aquí se trata de poner ese algo a resguardo, a buen recaudo, a salvo de tiempo y su efecto de borradura” (Brea, 2010, p.13). Por lo tanto, aquí es donde entra mi posición, dado que,

para que esto suceda, o mejor dicho, para que se den las formas en la que se encuentra sucediendo en la actualidad, la tecnología juega un papel importante para hacer cumplir esta promesa, o por lo menos, la ilusión de una permanencia que aún es cuestionable visto desde una fragilidad de la era digital, ya que depende de muchos factores, tales como electricidad, conexión internet, además de las tendencias a constantes “actualizaciones” de formatos y plataformas, que propiamente obedecen a la misma naturaleza de esta era.

Finalmente, esa parte que la tecnología permite ver una evolución acelerada desde estas actualizaciones, y a su vez, una evolución sobre la propia concepción y uso de la imagen, un sentido *prosumidor* como lo propone Toffler en 1980, haciendo referencia al usuario como productor y consumidor de manera simultánea. Pero que este término sea utilizado en la actualidad, sólo subraya al proceder del usuario común en las diferentes plataformas digitales, que produce y consume imágenes, y que asemeja al modelo de Jean Cloutier²³, *emrec* (emisor-receptor) por lo tanto, las autorrepresentaciones, las *Selfies*, forman parte de esta práctica prosumidora de imágenes en la actualidad.

En consecuencia, el tiempo podemos entenderlo desde la idea de permanencia del sujeto y la imagen, dentro de su circulación como nos regresa desde lo colectivo y en esos cambios evolutivos, en las pantallas toda muta permanente “Si antes hablábamos de páginas web, su permanente actualización nos obliga a hacerlo ahora de documentos-flujo, de imágenes *movedizas*.” (Prada, 2018, p.26) aunque si bien, el autor nos puntualiza el constante tránsito de las imágenes de forma acelerada ante nuestra mirada, también podemos decir, que la propia práctica de producir las imágenes, el mismo proceso de construcción de las *selfies*, forma parte de una autonomía en mantenernos actualizados, y en este sentido, esa es la manera en la que la imagen *selfie* nos llega. A simple vista oculta bajo sus reminiscencias originales del autorretrato, nos documenta la posibilidad de visualizar sus huellas desde el agotamiento tanto productivo como de consumo.

²³ Modelo Emisor/receptor, de ahí sus siglas Emrec, (2001) En el cual los nuevos medios tecnológicos fungen como cadena de información y datos, la diversidad de escenarios de comunicación digital, por lo que, un usuario, se convierte simultáneamente en emisor y receptor. En este sentido, el modelo que nos propone el autor se puede entender como una analogía al concepto de *prosumidor*, que consiste en la fusión de consumidor y productor y el comportamiento a tendencias emergentes, por lo tanto Emrec dadas las tendencias específicas de los nuevos medios, permite facilitar en tratar concretamente a todo aquello que ver con la comunicación digital.

2.1 Autorretrato: la permanencia y su agotamiento

A partir de este momento, hemos generado un acercamiento sobre las reminiscencias que se ciernen sobre el autorretrato y que se resisten al paso del tiempo. Ahora, para empezar a desarrollar lo planteado hacia la idea de fósil, debemos cuestionar, bajo este enfoque, ¿Cómo es que estas imágenes de autorretrato pueden vincularse con la idea del fósil desde el concepto del tiempo? ¿Cómo podemos entender la idea de tiempo en la actualidad desde las nuevas formas de autorrepresentación en la era digital?

Para responder ambos cuestionamientos, es necesario entender el tiempo actual desde las autorrepresentaciones fotográficas, en su concepción de permanencia y agotamiento.

Para abordar la idea de permanencia seguiremos dos vías posibles: la primera consiste en una permanencia de corte técnico-tecnológico, y la segunda obedece al tipo subjetivo-ontológico.

La vía técnico-tecnológica tiene que ver con el papel que juega el avance tecnológico en los dispositivos móviles, tanto de las nuevas cámaras digitales, así como en los soportes en los cuales estas imágenes (autorrepresentaciones) se ven reflejadas y trasladadas para un posterior uso. Es importante tomar en cuenta esta parte, dado que surgen cuestionamientos sobre qué tanto pueden influir estos avances tecnológicos en las nuevas maneras de entender el mundo, y en este estudio, el impacto que el autorretrato ha generado a partir de una revolución digital.

La cámara como herramienta tecnológica en su primer inicio rompe con el paradigma pictórico de hacer imágenes, por lo tanto, de hacer retratos y autorretratos. Una de las características que generaron ese rompimiento de paradigma, no solamente es la parte de la fiel representación y verosimilitud de la realidad, sino que, además, surge un rompimiento espacio-temporal respecto de la factura de la imagen, de su construcción, en consecuencia, el sujeto invierte un menor grado de tiempo de su vida para crear sus imágenes fotográficas.

Desde los cambios tradicionales en las dinámicas académicas, profesionales y científicas, hasta aquellas dinámicas de carácter social en las que el autorretrato actual –entendido como la *selfie*–, es en esta época cuando más se ha desarrollado como práctica cotidiana. Al respecto, nos recuerda Ramírez (2013) que, “lo único que le da

sentido a la vida del hombre es el deseo de sobrevivir. Esto significa que la vida humana, que se identifica con la existencia, esencialmente es anhelo de vivir siempre, ya que el sentido de una cosa es su esencia. Unamuno se apoya en la ética de Spinoza y repite, con mucha frecuencia, la esencia del ser es su conato por sobrevivir, su afán por no morir, su anhelo de inmortalidad.” (p.54) incluso podría decir, que bajo la probabilidad de que existe un deseo de perpetuación intrínseco del ser humano, el autorretrato en cierta medida lo satisface al dejar huella en determinado tiempo.

En definitiva, la posibilidad de que si el ser humano en cualquier etapa de su historia, tuviese las herramientas tecnológicas al alcance de su poder, este registro de autorrepresentación masiva, seguramente la existencia de sus rastros en desmesura, habrían sido manifiestos como lo es hoy en día, pero con sus determinadas variantes que saldrían a la luz bajo el análisis de sus propias huellas y obedeciendo al tiempo y contexto de su época. Con esto, volvemos a la idea de que sus autorrepresentaciones en conjunto, formarían una muestra del retrato de la época en cuestión.

Del mismo modo, en este tipo de permanencia se contempla un estado en el que el sujeto dedicaba un determinado tiempo en la elaboración del autorretrato cristalizado. Es decir, del avance tecnológico que ha permitido la entrada al concepto de lo instantáneo, surge una búsqueda de resolver necesidades de usuarios con nuevas exigencias, nuevos acercamientos al mundo, bajo un impulso normalizado de captura y registro fotográfico digital y móvil.²⁴

Así entonces, es que, al voltear a ver hacia el pasado, la historia del arte ha cargado nuestra memoria de aquellos que han hecho muestra de sus autorrepresentaciones tanto pictóricas como fotográficas, mismas que nos permite apreciar el trabajo dedicado en cristalizar una imagen. En este caso donde y desde la propia disciplina, se logra apreciar un determinado proceso de permanencia entre sujeto-imagen, proceso que permite entrar en un acto de reflexión desde la parte práctica, así

²⁴ Abordado esto, el cuestionamiento en cuanto a si la tecnología como herramienta ha influenciado en este comportamiento, surge a partir de qué pudo haber sido primero en detonar este fenómeno. Y que en cierto modo los diseñadores industriales cada día están aprovechando al máximo esta conducta, que sin duda es una de las apuestas a desarrollar en los futuros modelos para generar mayores ventas, una competitividad de re-diseñar las mejores cámaras tanto regulares como frontales en los móviles, conocida incluso ya como la cámara *selfie*, con capacidades de captura y resolución óptica supra-humana, un mejoramiento que nos arroja un autorretrato, una auto-imagen que nos visibiliza aspectos que el espejo tradicional no nos muestra.

mismo, la naturaleza propia del trabajo pictórico o fotografía análoga y sus herramientas tecnológicas, han sometido al creador a permanecer determinado tiempo en su realización. Pero conforme las herramientas evolucionan, simultáneamente los nuevos procesos, dinámicas y formalidades de autorrepresentarse en medios digitales, el tiempo es un factor relevante, dado que, al crear imágenes, estas son mucho más masivas en mucho menor tiempo.

“Un proceso de aceleración de la visión caracterizó al nacimiento de la modernidad. La noción turística del ver, como rápido consumo visual, iba tomando cuerpo en el incremento de la velocidad con la que nos relacionamos con lo que se da a ver” (Prada, 2018, p.31) En consecuencia, una casi nula permanencia para una contemplación de la imagen de autorrepresentación, en cuanto a dar tiempo a la imagen; el sentido de generar memoria cambia, se fragmenta desde una apuesta por una *memoria artificial*²⁵ a la cual siempre podemos acceder y nos genera un estado de satisfacción al saber que se encuentra almacenada y disponible para ser recordada, aunque esto llegue a suceder muy ocasionalmente.

El segundo tipo de vía obedece, como decimos, al tipo subjetivo-ontológico, la cual está totalmente ligada a lo personal, y en la que podemos encontrar patrones bajo la categorización de *selfies*. Para comprender esta parte, se describirán aspectos formales de estas *selfies*, a partir de las seis categorías más relevantes en cuanto al uso propio más común entre los usuarios, mismos que de manera anónima, o, mejor dicho, desde la misma colectividad internauta, han generado nombres seudónimos a cada tipo de *selfies* según su uso, como parte fenomenológica del autorretrato actual.

²⁵ Entendida como cualquier dispositivo de almacenamiento de información digital: usb, memoria móvil, etc.

Tabla Categórica Selfies 2020		
Categorías	Nombre Selfie	Descripción
1	<u>Selfie tradicional</u>	Ningún filtro ni alteración.
2	<u>Ustie (gruphie)</u>	Tipo de <i>Selfie</i> donde se involucran dos o más personas en el encuadre (también es considerado <i>twofie</i> si son dos personas, o <i>threfie</i> si son tres personas específicamente)
3	<u>Belfie</u>	Tipo de <i>Selfie</i> en la que el trasero o las piernas son el centro de atención de la imagen. (Puede cubrir toda la imagen en sí, incluso hasta eliminar el rostro por completo)
4	<u>Selfie espejo</u>	El uso de un espejo como herramienta para tomar la fotografía digital se logra apreciarse en el autorretrato, o estar implícito su uso en la captura de la imagen.
5	<u>Selfie fraccionada</u>	Solamente se enfoca a una toma a detalle, una parte del rostro sin revelarlo, puede ser únicamente los ojos, uno solo, la boca, una mejilla.
6	<u>Selfie Decorativo</u>	Contiene algún tipo de accesorio digital yuxtapuesto o intervención sobre la imagen de autorrepresentación (Lentes, orejas de animal, gorros, estrellas, destellos, corazones, etc.)
Tabla III. Tabla categórica <i>Selfie</i> , autoría propia, 2020. ²⁶		

²⁶ *Nota:* La siguiente tabla categórica de elaboración propia, 2020, se generó de manera práctica respetando las formalidades y términos que actualmente siguen vigentes en los usuarios. Imágenes retomadas con fines académicos desde una observación etnográfica digital en redes sociales, como *Facebook, Instagram, Tinder y Pinterest*, siendo las más populares, con esto lograr encontrar las manifestaciones más recurrentes, patrones que se repiten y con esto sintetizar las más relevantes, del mismo modo, aquellas que se ha observado un potencial en perdurar a los posteriores cambios y formas de autorrepresentación. La posibilidad hacia una apertura a un *Post-Autorretrato digital*.

Cada sujeto es responsable del cómo se autorrepresenta ante el mundo y el uso que hace de él, en este sentido tiene que ver con cuestiones de identidad, pero sin profundizar al respecto, es necesario hacer esta distinción, ya que en este punto resulta muy relevante cómo el sujeto se desea ver en un determinado tiempo y espacio, pero volátil.

Enseguida se mostrarán unas *láminas-collage* en serie capturadas, reapropiadas de la aplicación *Instagram*, en un cierto sentido como Richard Prince (2014) en *The New Portraits*, quien se reapropiaba de este tipo de imágenes en su obra, para cuestionarnos desde el lenguaje del Arte aquello que, teóricos como José Luis Brea (2010) y Martin Prada (2018), nos hacen referencia en cuanto a la no pertenencia de las imágenes que hacemos públicas en la diversidad de redes sociales, sobre el no control sobre ellas, de tal manera que nos sitúa en un contexto movedizo, líquido, y que en cuanto al autorretrato se refiere, supone ser algo que representa una parte íntima, una fracción introspectiva que habla de un sí mismo, un reflejo de nosotros mismos.

Ahora bien, a diferencia del artista Richard Prince, mis apropiaciones en *láminas-collages* no se inclinan hacia un sentido lucrativo, sino, es meramente con fines académicos y así ampliar la comprensión del estudio en las nuevas formas de autorrepresentación, de igual manera son re-apropiadas de diversos perfiles que obedecen a una categoría específica, y de cómo desde la construcción de varias *selfies*, apreciarse en una sola imagen tal como el modelo utilizado por Opalka (1963-), así bien, al trasladar estas herramientas en el autorretrato actual, la *Selfie*, su lectura, sus usos y las nuevas posibilidades desde lo lúdico hasta cuestiones teórico-prácticas hacia a la imagen, permiten apreciar distintas alternativas de comprensión iconográficas y metafóricas que el autorretrato pueda poseer.

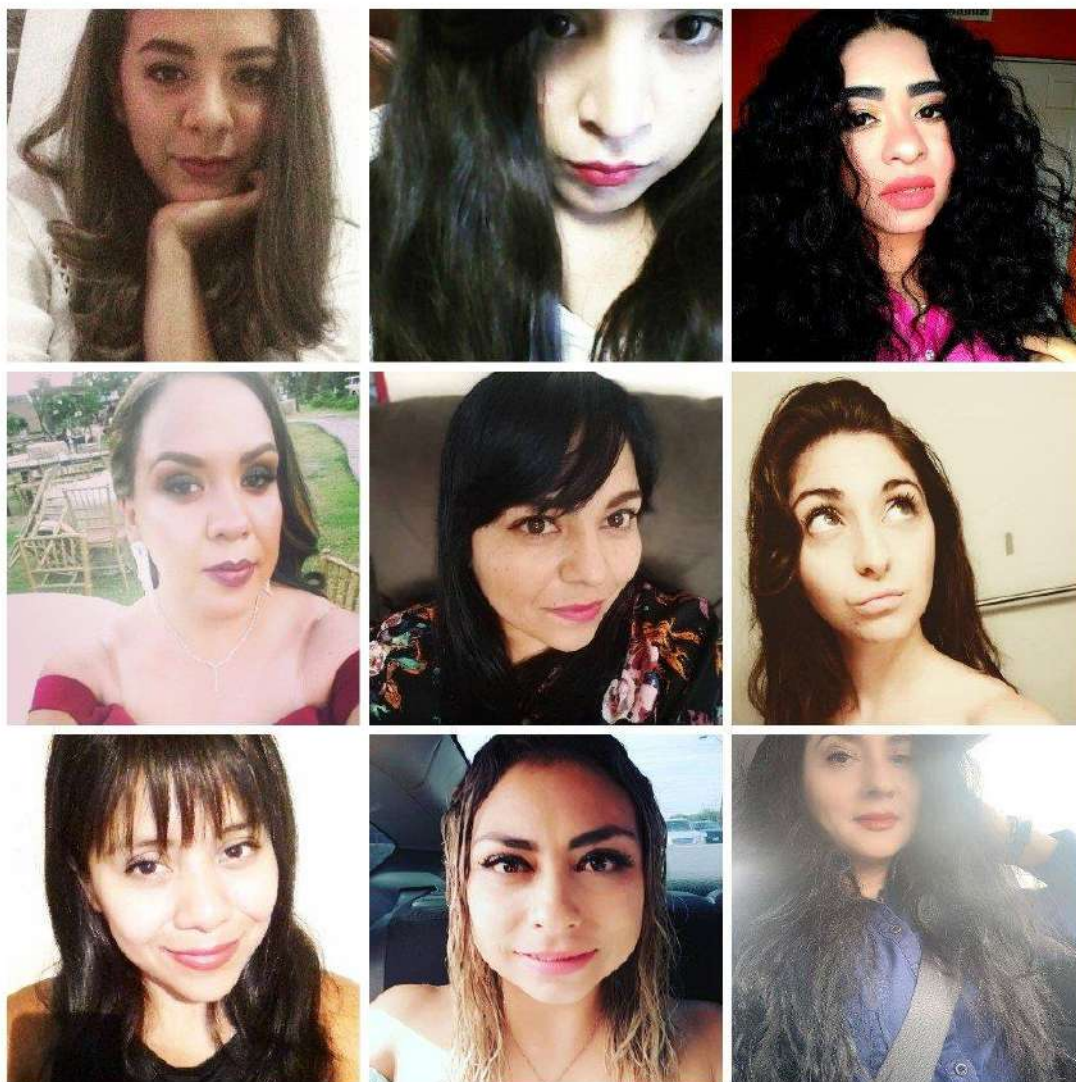


Figura 26. lámina-collage: Selfie Tradicional, elaboración propia, 2020.

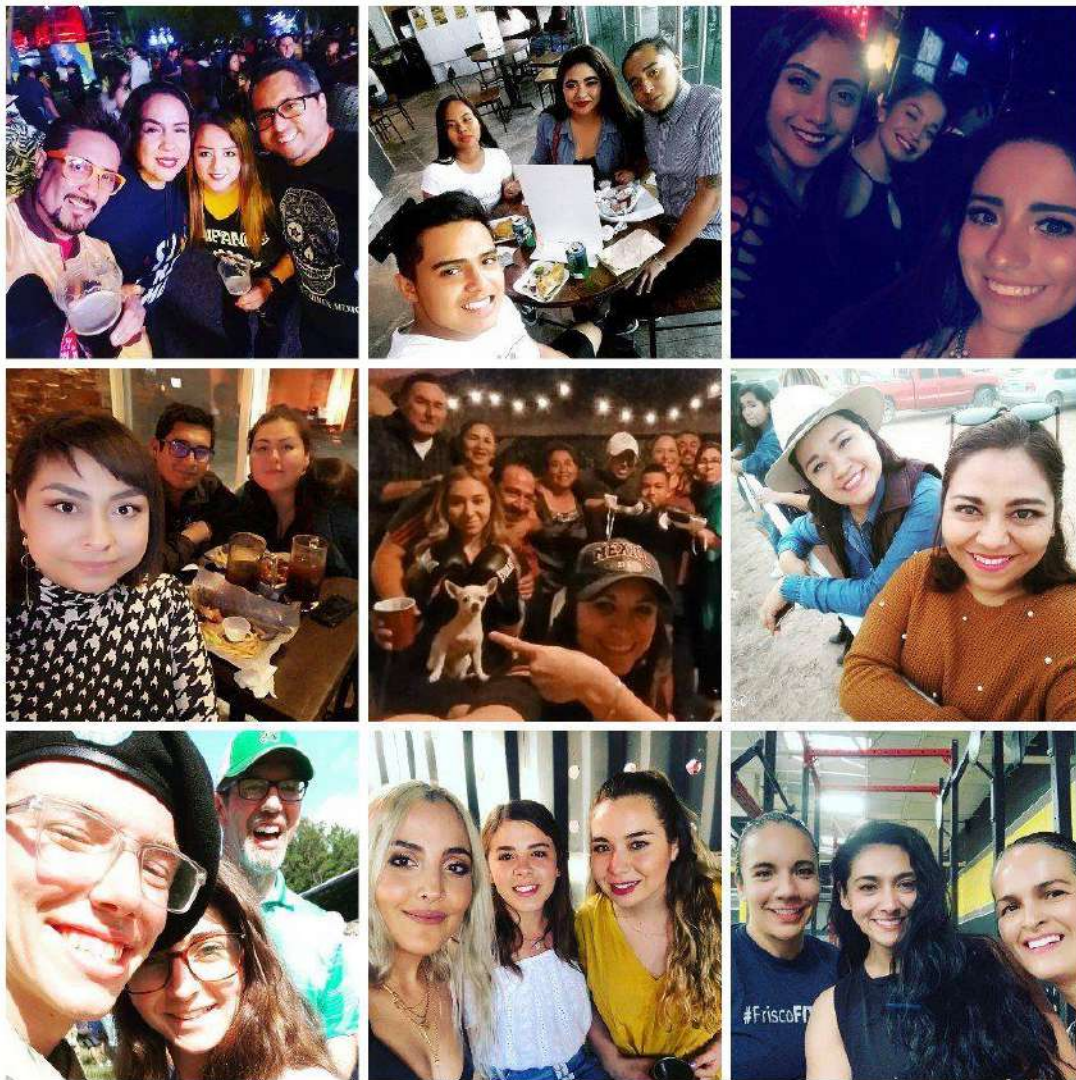


Figura 27. lámina-collage: Usfie (Groupie), elaboración propia, 2020.

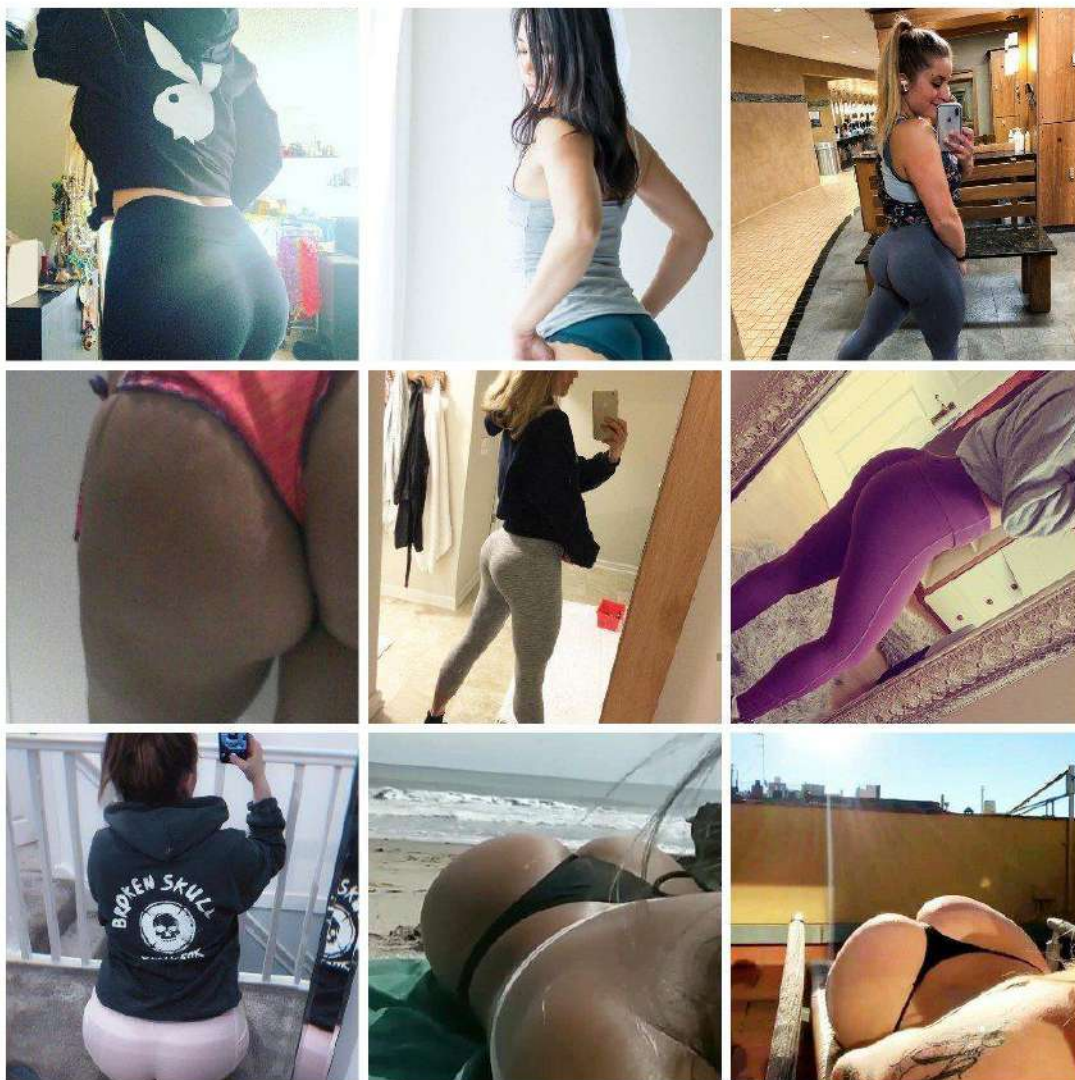


Figura 28. lámina-collage: *Belfie*, elaboración propia, 2020.

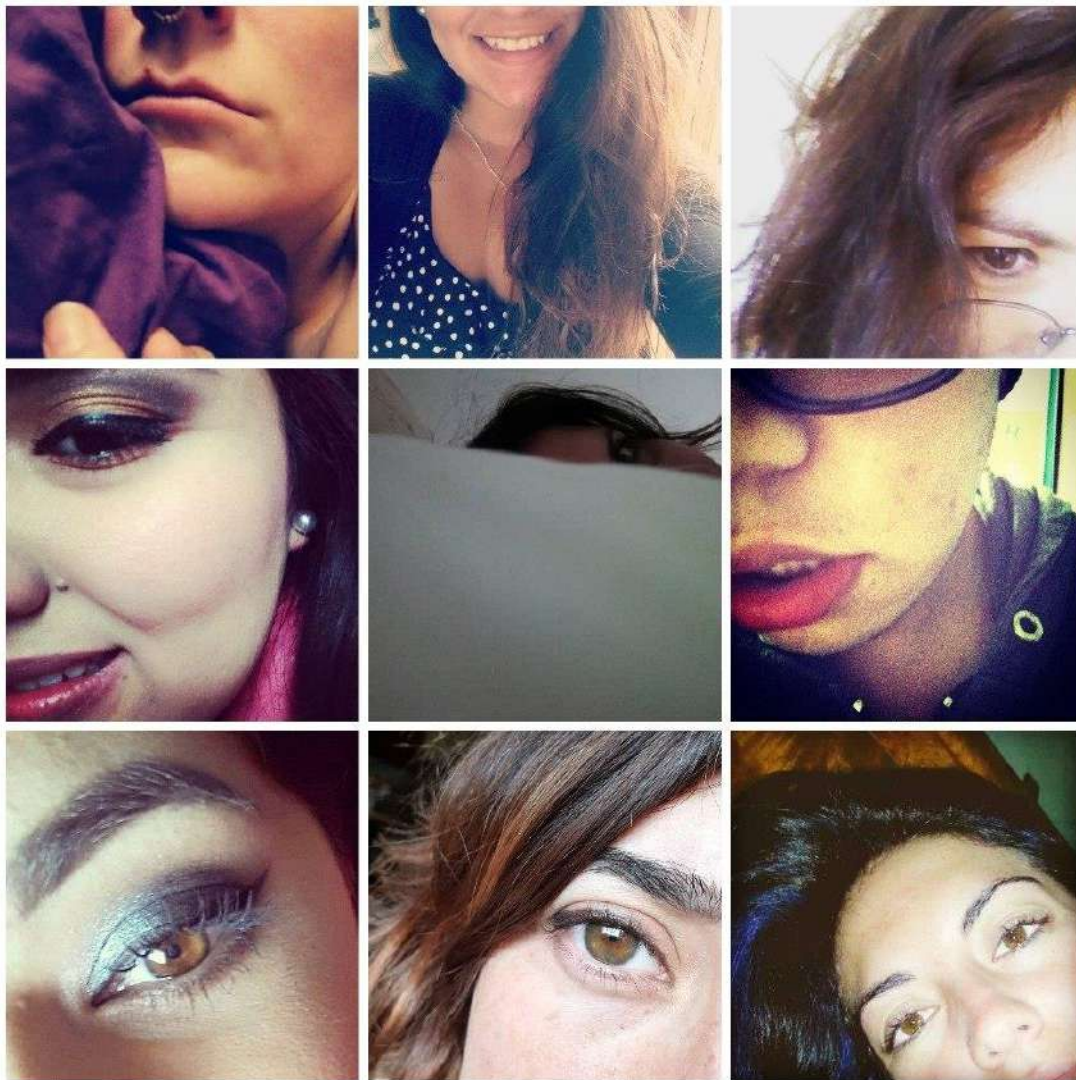


Figura 29. lámina-collage: *Selfie Fraccionada*, elaboración propia, 2020.

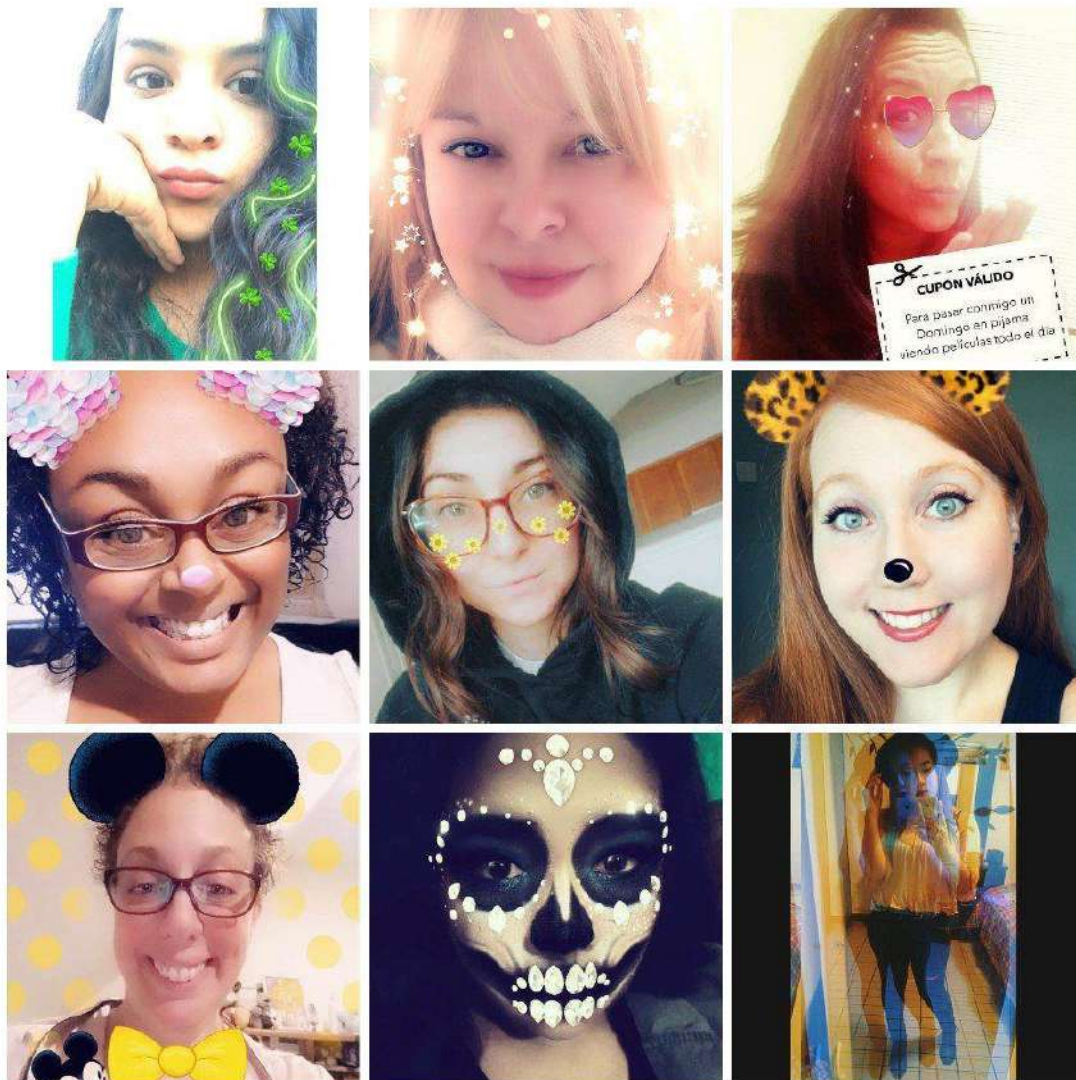


Figura 30. lámina-collage: *Selfie Decorado*, elaboración propia, 2020.

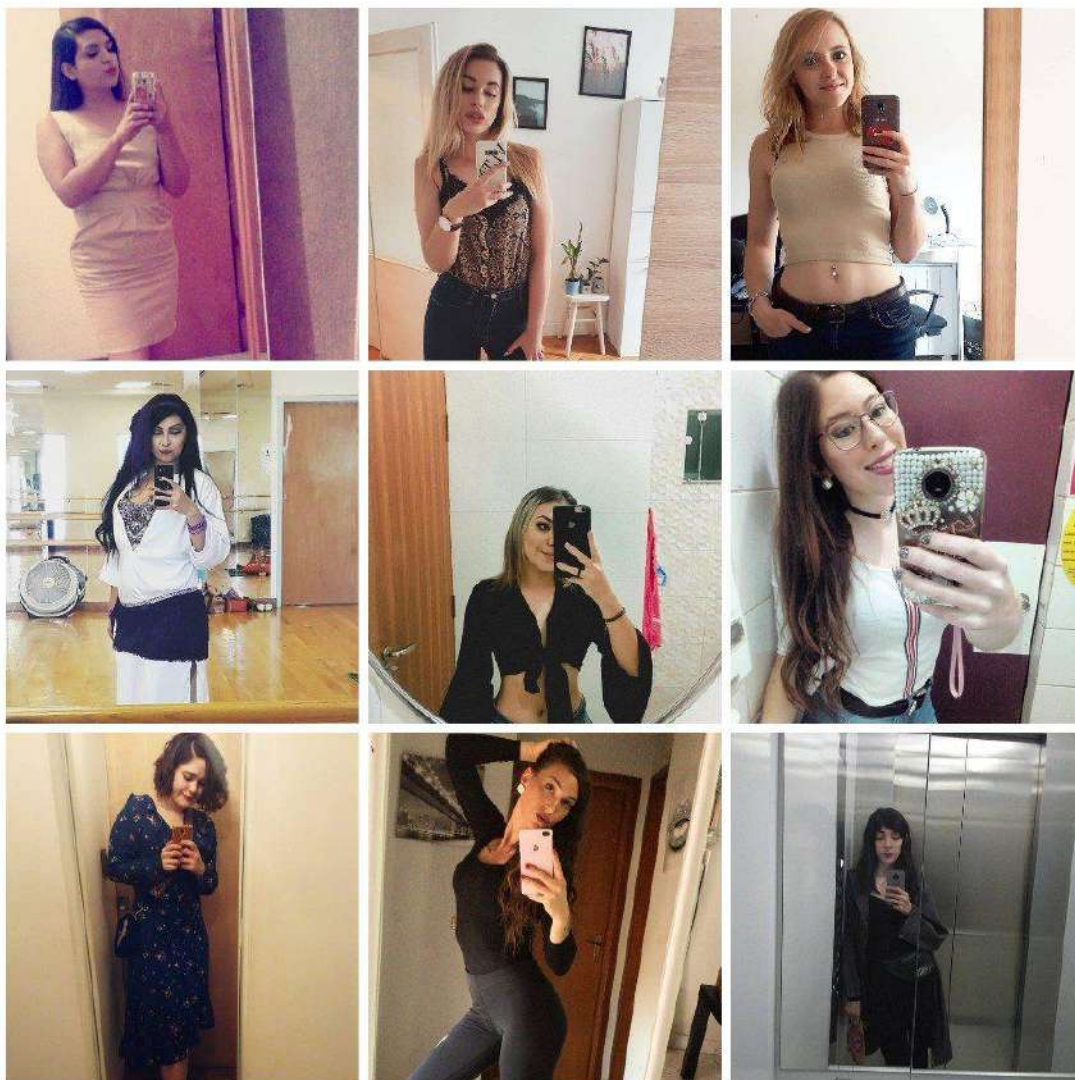


Figura 31. Lámina-collage: *Selfie Espejo*, elaboración propia, 2020.

Ahora bien, estos ejemplos que se muestran, de alguna manera se intenta rescatar una pureza en cuanto a la formalidad que obedece cada categoría, sin embargo, mediante el análisis de observación y la práctica de las *láminas-collage*, se logra apreciar precisamente lo que se mencionaba anteriormente, sobre esa responsabilidad a la que cada sujeto se somete asimismo en la construcción de su auto-imagen. La *selfie* refleja múltiples hibridaciones de estas categorías, con esto me refiero a que una sola *selfie* puede contener tres o más características de las categorías previamente analizadas,

esto sin tomar en cuenta otras categorías que se omiten en este estudio²⁷, dada a la gran diversidad y que bajo este estado de un vivir inmediato, un siempre circular, una constante activa, siempre siguen surgiendo nuevas prácticas y categorías en el mundo digital, el mundo *selfie*.

Es en este momento donde la parte ontológica del sujeto se muestra bajo una ubicuidad fugaz, una permanencia efímera en la que el sujeto intenta mostrarse, y la imagen de su autorretrato, y vistas en masa, permite lograr un paradigma distinto, en el que el autorretrato muestra la idea del espejo que se disuelve con el sujeto.

Con esto quiero decir que, parece aludir a que el sujeto contemporáneo ha adoptado la naturaleza de un espejo, nunca será la misma, dado que bajo la inmediatez a la que obedecen las nuevas prácticas de explotación de imagen digital, ha surgido un sentido de agotamiento de la imagen, agotamiento como un consumo al borde de llegar a lo repetitivo, con una aparente obsesión de registrar una memoria.

Una manera de entenderlo, es desde la memoria y el registro digital, cuando “el internet lo tenga todo (de ahí también la promesa de los actuales buscadores de ser capaces de encontrarlo –todo-) parece inevitable que las poéticas que en ella puedan proliferar lo sean siempre desde de la exhaustividad, formas de ese agotamiento que surge del sometimiento continuo a un registro de datos siempre en desmesurado para la memoria y la experiencia humana” (Prada, 2015, p.106) Así mismo el autor nos refiere a una subyugación de la vida al registro y al archivo, por lo tanto, podemos entender que en este sentido de la vida, el deseo y la necesidad de autorreferenciarse, en generarse una y otra vez bajo una memoria artificial, llamándola así por la capacidad de poder generar y visualizar ese agotamiento desmesurado de autorrepresentación. Es una memoria que muestra un siempre y un continuo movimiento, solo que, en cámara lenta,

²⁷ Algunos ejemplos de categorías omitidas pueden ser las *Selfie-Animal*, en la que el usuario se toma un autorretrato con algún animal o mascota, otra es, la *Selfie Post-mortem*, en las cuales el usuario se toma una *selfie* al estilo *grouphie* solo que su acompañante es una persona muerta, ya sea en un funeral, hospital, etcétera, este tipo de imagen tiene como referente a las fotografías análogas Post-mortem siglo XIX, sin embargo en cuanto a la mirada sobre estas imágenes, en esa época y contexto, no eran vistas de manera morbosa, en ese sentido es algo que ha cambiado en los nuevos modos de ver de este tipo de autorretratos post-mortem o aquellas que registran una cercanía a la muerte, como lo son las fotografías periodísticas con tono amarillista de accidentes automovilísticos, aviones, naufragios, etc. En el autorretrato *selfie* podría relacionarse con aquellas que *buscan* esa cercanía *con* la muerte al ser tomadas en escenarios de riesgo, manejando automóviles alta velocidad, alturas donde se muestre el peligro latente de una caída o accidente, que, entre estas imágenes, existen unas en las cuales si se han sido con finales fatales.

logrando como resultado integrar el espejo (cámara-móvil) como parte intrínseca de la realidad del sujeto.

Finalmente, se logra comprender al sujeto subyugado en/por el mundo de las imágenes, desde el momento en que en gran medida depositamos gran parte de nuestras vidas, tanto profesionalmente como en nuestra cotidianidad, dónde ya existe una correlación entre lo físico y lo digital, y la autorrepresentación permite reconocernos con el otro, interrelacionarnos con los demás. Esto permite entrever que dentro de un mundo digital el agotamiento o las mismas tendencias de consumo, logran enterrar o empolvar experiencias en el mundo virtual, empolvar en un sentido metafórico: estas imágenes que se encuentran en constante agotamiento, y los autorretratos actuales, las *selfies*, también pertenecen cada vez más a este tipo de imágenes siendo entre las más utilizadas.

2.2 Autorretrato como idea de perpetuidad

Durante el acercamiento al autorretrato que se ha estado planteando en la investigación, podemos ahora sí, acercarnos a la idea de perpetuidad, en cuanto a sustrato del autorretrato como imagen, ese algo que lo hace prevalecer o perdurar en un constante enfrentamiento al tiempo, que como lo hemos planteado, impacta desde en los modos de hacerse la imagen técnicamente, hasta en los modos de verse y entenderse.

Entonces bien, si el autorretrato, aún se mantiene vigente y se reconocen sobre las imágenes, formalidades, gestos y usos de estas, entonces ¿Qué aspectos o códigos han prevalecido en dichas imágenes de autorrepresentación?

Para intentar responder acerca de estos códigos o rasgos que podríamos encontrar a partir del estudio de estas imágenes y sus reminiscencias, ligaremos nuestro estudio a la idea del fósil, que hemos estado acotando a modo de disertación y así hacer converger los conceptos de tiempo-huella y verdad-documento.

One key feature of conventional photographic composition that has remained relatively unchanged across the analog-digital divide is the spatial separation between photographed objects and the photographer's body. The depicted scene is produced from a position behind the camera, a position almost always occupied by the photographer and subsequently adopted by the viewer. Although there is a venerable history of photographic

self-portraiture (Lingwood, 1986), literally putting oneself in the picture (Spence, 1986) relies on technological work-arounds like timers or remote-control devices, the use of reflective surfaces, or a human proxy. (Frosh, 2015, p. 1611)

Si bien el autor nos menciona en cuanto de la composición fotográfica convencional, la separación espacial entre el objeto y el cuerpo del fotógrafo es una de las características compositivas que aún permanecen entre esta transición de lo análogo-digital, la idea del sujeto que registra, siempre se encuentra detrás de la cámara. Del mismo modo, el autor nos hace referencia en cuanto al autorretrato fotográfico, la importancia y confiabilidad en la parte tecnológica que facilita intervenir la imagen bajo el uso de temporizadores, controles de disparo, superficies de reflejo, etcétera. En este sentido, hoy las cámaras digitales móvil, contienen todos estos elementos integrados y superados, incluso al tener doble cámara (regular-frontal), agregando a esto, un factor relevante que es la capacidad de almacenamiento incomparable a su antecesor, la cámara análoga.

En consecuencia, tenemos ahora a un sujeto portador de una herramienta, práctica y eficaz, diseñada para su uso fácil, por lo tanto, un usuario que tiene la capacidad de generar sus propios registros, un usuario que documenta fotográficamente aquello que considere digno de ser fotografiado, o bien, de auto-fotografiarse de muchas maneras, en periodos de corto tiempo, con la certeza de que dichos registros fotográficos permanecerán almacenadas en la memoria del dispositivo, con la capacidad de posteriormente pasar dichos registros a través del internet a ser documentados en una memoria colectiva, la red.

Finalmente, dentro de aquello que el usuario haya registrado, rescatará y sacará a la luz aquellas que considere dignas de ser, desde un filtro de selección personal, estas se mostrarán a través de la circulación de la imagen, mientras que otras permanecerán siempre en un estado de –salir- a la luz -en potencia., Sin embargo, aquellas que giran en una motilidad en red, probablemente se verán enterradas entre la multitud de imágenes digitalizadas, el tiempo haciendo muestra de su relatividad en el cual, es propia de la naturaleza de una era digital que exige una constante circulación de nuevas imágenes, el sentido de vigencia dará siempre paso a visibilizar aquellas nuevas imágenes que salen a circular como protagonistas.

Ahora sí, entonces para desarrollar dicha convergencia podemos entender que sobre las reminiscencias que han perdurado sobre imágenes como fósil, se encuentran ligadas las huellas de esos rastros plasmados, solo que, para excavar dichos rastros, limpiar y desempolvarlos para sacarlos a la luz, es necesario descartar lo que no ha perdurado, lo que podríamos entender como aquello que, siendo respetado en tiempos anteriores por los cánones logrando así prolongar una vigencia, hoy en día, bajo un contexto y un mundo de tendencias, muestran lo contrario.

Entonces bien, una tendencia obedece a un tipo de consumismo en el cual, como lo planteamos en el capítulo anterior, su permanencia en un estado vigente se va desvaneciendo, se vuelve efímero, pero ahora es donde la idea del tiempo se concibe de una manera más acelerada, siendo esta solo una ilusión de un transcurrir, distinto a como aparentemente se concebía en un tiempo anterior al como lo es hoy, un mundo de tendencias en la actualidad. Nos referimos a que, pese a que podría entenderse el tiempo como una ilusión, hoy, sería una ilusión sobre otra, una yuxtaposición de la noción de tiempo, que nos hace entender la vivencia desde una tendencia.

Por ejemplo, es ese sentir de lejanía y añoranza al ver una fotografía de tan solo un par de años atrás, que incluso para algunos sujetos, de generaciones recientes logre provocar hasta cierta nostalgia, como cuando otros, en fotografías análogas en un contexto donde no existía la circulación de la imagen fotográfica como la conocemos e interactuamos hoy en día. Ese sentir de lejanía y añoranza que en su momento se experimentaba con un periodo de tiempo mucho más marcado, esa noción de tiempo se ha visto recortada, y no solamente desde su circulación y flujo, sino que, también se ha visto alterada la concepción del tiempo en esta dinámica social al sentir que ahora, tan solo un año desde la gestación de cierta imagen fotográfica, se reconoce como vieja, a concebirla dentro de un pasado -considerable-.

Finalmente, podemos ver que estas reminiscencias están, y que, bajo este nuevo paradigma digital, el polvo como metáfora a la que hice alusión, precisamente trata de cómo aquello que aún perdura se encuentra visible y solamente está oculto bajo otras metáforas, que se han estado formalizando bajo las nuevas y constantes dinámicas en un mar de imágenes, autorretratos.

2.3 La *selfie* y lo efímero

Si el autorretrato como idea de perpetuidad nos enfrenta a la idea de tiempo como una aparente lucha constante de permanecer vigente a través de la imagen, la *selfie* como autorretrato actual nos permite entenderlo con todas estas implicaciones cubiertas detrás de estas imágenes, detrás de todo un ejercicio de creacional. Se logra comprender la fragilidad detrás de esta lucha que probablemente siempre ha existido, pero hoy lo abordamos desde nuestro contexto actual.

Así como Hockney (2001) al indagar sobre la presencia del lente detrás de la construcción compositiva en las imágenes pictóricas renacentistas, hoy en día el lente del dispositivo móvil, se muestra de manera constante, ahora ha dejado de permanecer en lo oculto, podría decirse que en las imágenes *selfie* hace presencia como ente-tecnológico o bien, ya integrado en el actor-social como parte de su imagen corporal, ya implícito en las imágenes *selfies*, a partir del deseo constante de autorrepresentación, ya incluso de manera autómata, al estar en forma creciente y fluyente.

“La forma de lo efímero parecería ser el describirlo simplemente como hipnótico; no podemos apartar nuestros ojos de la pantalla, no podemos dejar de sentirnos mecidos por ese fluir de las aguas informacionales que continuamente transcurren ante nuestra siempre estimulada mirada” (Prada, 2018, p.27)

Ahora bien, aquello hipnótico que pasa por nuestras miradas, desde una saturación de imágenes donde aparentemente se diluye una apreciación de contemplación, es decir, el medio siempre sugiere mover nuestra mirada a pasar a la otra, así entonces, ¿qué tanto queda como registro en nuestra memoria? Más allá de la memoria artificial que las nuevas tecnologías nos brindan y confianza de su resguardo que nos ofrecen; ¿qué tanto realmente queda como recuerdo en nuestra memoria desde un mar de imágenes y autorrepresentaciones que buscan un espacio en la memoria?

Aquí entonces entra la relación entre el cuerpo y la pantalla que ya hemos desarrollado, el medio en el que se mueve, registra, depositan las autorrepresentaciones donde ahora el nuevo paradigma fotográfico en la era digital, que ya no solo se documenta, sino que se anida categóricamente en un sinfín de estas mismas en una

memoria-nube.²⁸ Es decir, una taxonomía semi-automática en una sociedad de usuarios que apuestan a una digitalización como vía de una perpetuidad encriptada, entonces bien, qué sucede al momento de recurrir a una rememoración²⁹ de la imagen. De aquí entonces se agrega una arista más al respecto de esta falsa perpetuidad que la imagen fotográfica digital se propone en nuestro estudio, ya que parte de este cambio paradigmático en la fotografía digital, es el cómo esta imagen regresa a nosotros ya no solamente desde la pantalla, sino del cómo la rememoramos desde una fragmentación colectiva, una fragmentación que viene desde la propia construcción de la imagen, -en este caso la *selfie*- Por un lado, que se construye ya no solamente desde la idea de solo auto-registro, autorretrato, sino de una gama de filtros, luces y detalles estéticos que enaltecen o sugieren ya una idea del cómo perpetuar, y que simultáneamente en el mismo proceso se pierde en su esencia aquello que se autorrepresenta de su original, del mismo modo dado el trayecto de la circulación, ya que la diversidad de soportes de pantalla reflejan sutilmente un cambio estético agregado, por lo tanto, la experiencia estética cambia.

²⁸ Entendida como aquel espacio de memoria-soporte en la que cualquier tipo de datos, imágenes y registros digitales se suben y almacenan a través de las redes e internet y que solo a través de estos se puede tener acceso.

²⁹ Concepto de rememorar planteado por E. Gombrich (1998) en cuanto al recobrar desde la memoria aquello que la imagen represento en su tiempo y espacio, es decir, cómo vuelve esa memoria renovada y se vuelve a vivir desde el recuerdo en ese momento.



Figura 32. Representación digital del cuerpo del objeto original³⁰, Ricalday 2020.

³⁰ Se entiende original desde la concepción de la representación de la imagen digital en su estado natural que el móvil captura, es decir, sin ningún tipo de alteración o filtros sobre la imagen tanto del fondo como del objeto.

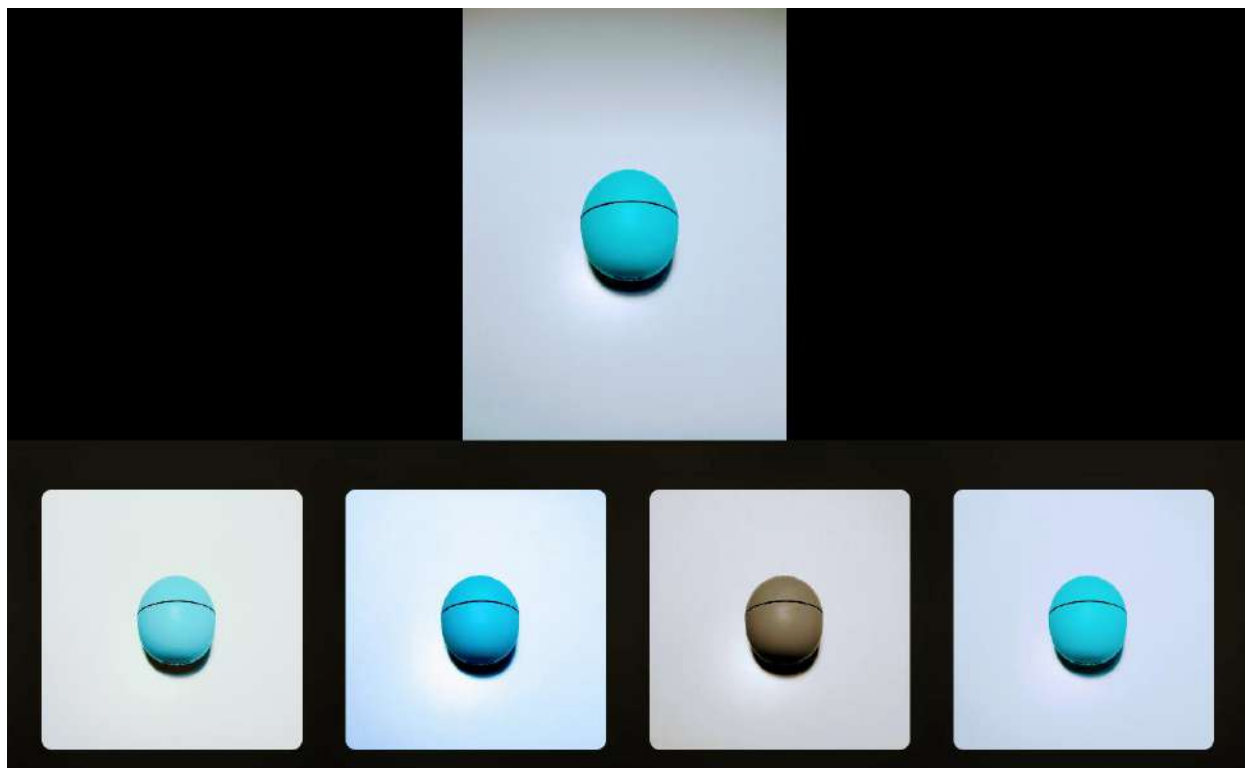


Figura 33. Display de modos alternos de representación del mismo cuerpo-objeto, Ricalday 2020.

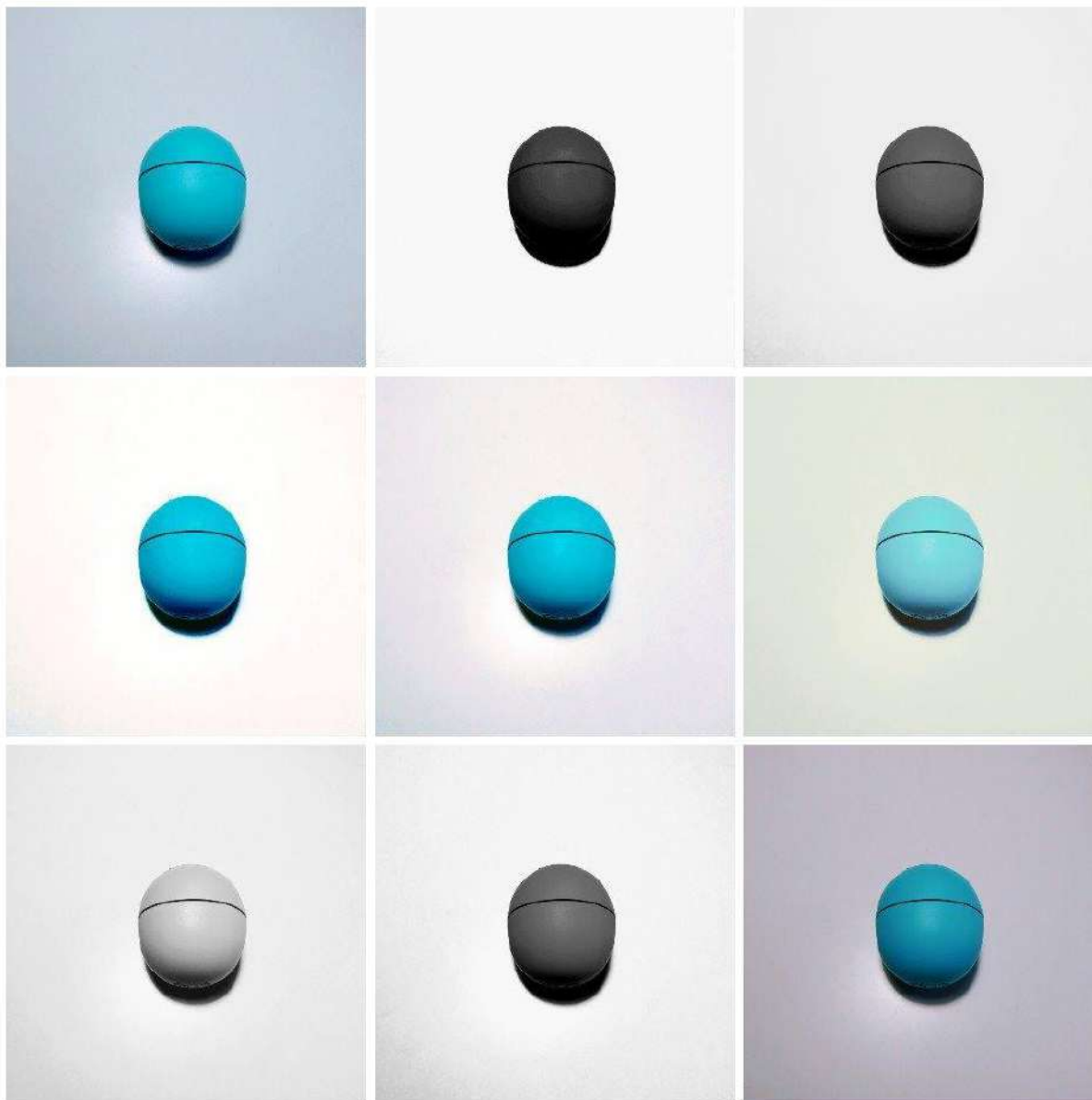


Figura 34. Muestreo de posibilidades alternas³¹ del mismo cuerpo-objeto representado, Ricalday 2020.

Ahora bien, retomando entonces esa experiencia estética con las nuevas formas de autorrepresentación digital, entrando en ese encuentro entre la imagen del

³¹ Aquí la idea es despejar en comprender la multiplicidad estética que se puede generar, como experiencia estética de quien se autorrepresenta, es decir, la construcción del halo que envolverá al actor social, mismo que decidirá y elegirá entre estas posibilidades aquella que considere en ese momento, en dicho tiempo específico la que sea prudente para su circulación según el propio criterio del sujeto en cuestión. Por lo tanto, quedará un registro en la memoria colectiva de manera pasajera y fragmentada (imagen publicada), así como en la memoria artificial digital, pero enterrada entre aquellas otras en no circulación (imagen no publicada).

autorretrato con los otros actores sociales en un re-encuentro como memoria, bajo la idea de Gombrich (1998), en cuanto a la rememoración se refiere; cada sujeto tiene la capacidad de resucitar elementos que dicha imagen contiene y que detona en su memoria, pero a su vez, esta misma será cargada por múltiples sensaciones que influirán dichas imágenes recreadas en este plano mental, en esencia serán únicas, ya que cada vez que sean vistas, serán rememoradas bajo distintas sensaciones, tales como nostalgia, alegría, deseo, etc.

Por lo tanto, esta metamorfosis a la que es sometida la imagen, es lo que la rescata de esa muerte del pasado para colocarla de nuevo a la vida presente y renovada; así volviéndose a reconocer como nuestro, pero esta liquidez de la imagen se sostiene desde el plano mental, convirtiendo a la imagen digital como una falsa perpetuidad, se reafirma así entonces, que la fotografía digital aún conserva su reminiscencia de ser una ilusión de la realidad.

Un acercamiento a esta misma idea es “que el reconocimiento que permite la imagen artística participa, pues, del conocimiento; pero se encuentra también con las expectativas del espectador, a costa de transformarlas o suscitar otras” (Aumont, 1992, p.88). Este tipo de detonantes, nos permiten una reflexión sumamente compleja, ya que estamos explorando qué sucede en esta parte invisible entre la imagen y quien la mira, quien la rememora; tratando de visualizar esta parte etérea donde se manifiestan esta multiplicidad de imágenes cambiantes, las cuales influirán en nuestra conciencia, irán formando y construyendo una parte de identidad colectiva como sujetos, forjando una imagen de quienes somos.

En el momento de rememorar aquella imagen que supuestamente nos autorrepresenta, tendrá de manera implícita una rememoración de una presencia (probablemente sea de manera subconsciente) del ente tecnológico, es decir, aquello que hablamos anteriormente, la cámara digital, y el proceso de crear la imagen forma ya parte de nuestro -ser y hacer- cotidiano, en las nuevas construcciones narrativas podremos encontrar ya la presencia de un dispositivo móvil como elemento cotidiano, que seguramente este registro será lo que en esencia perpetuará, el vestigio de un elemento que se repite en las imágenes a posteriori será aquello que prevalecerá, como una memoria colectiva de una era digital que ha sido.

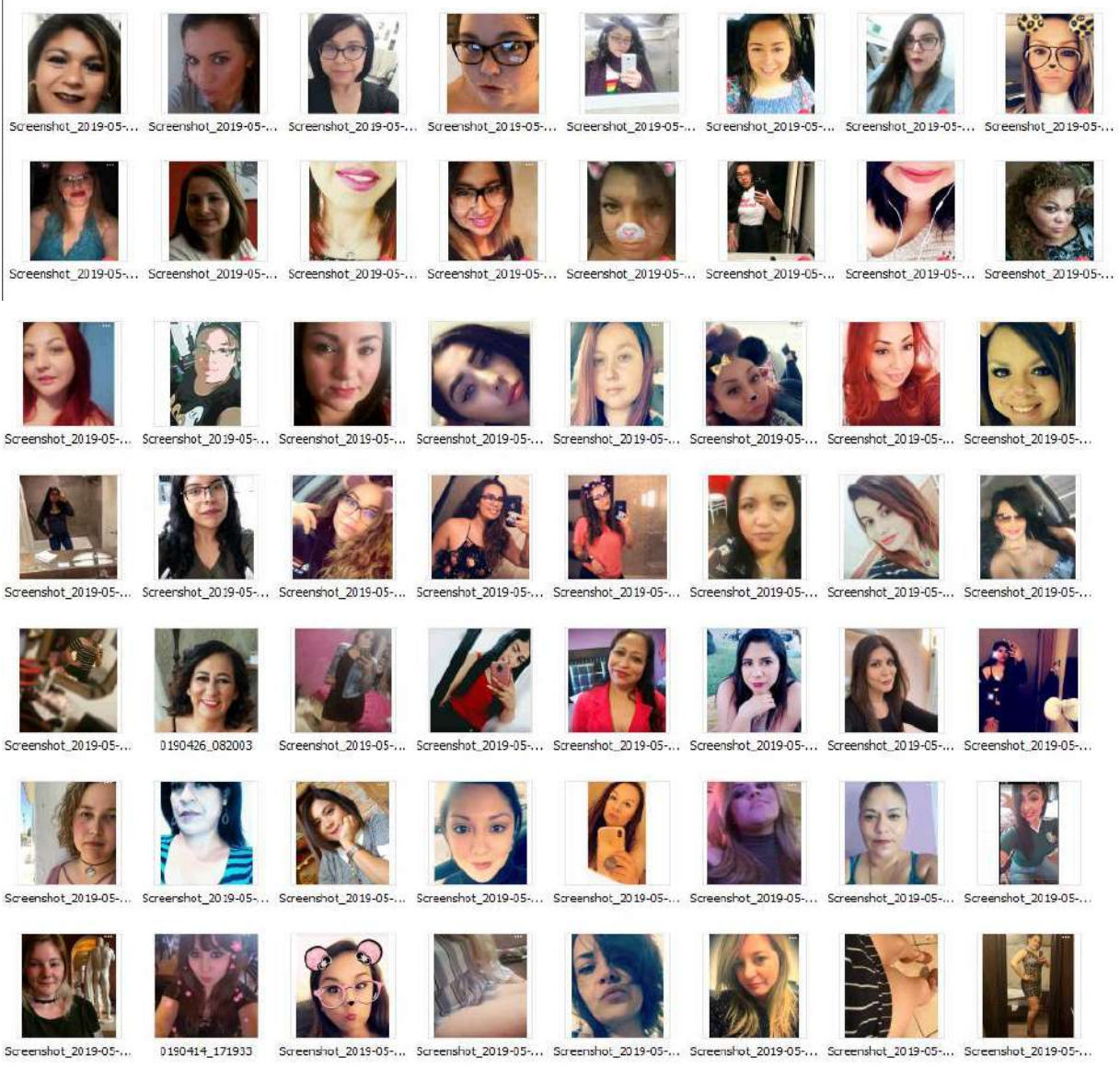
3.- Elaboración de las piezas

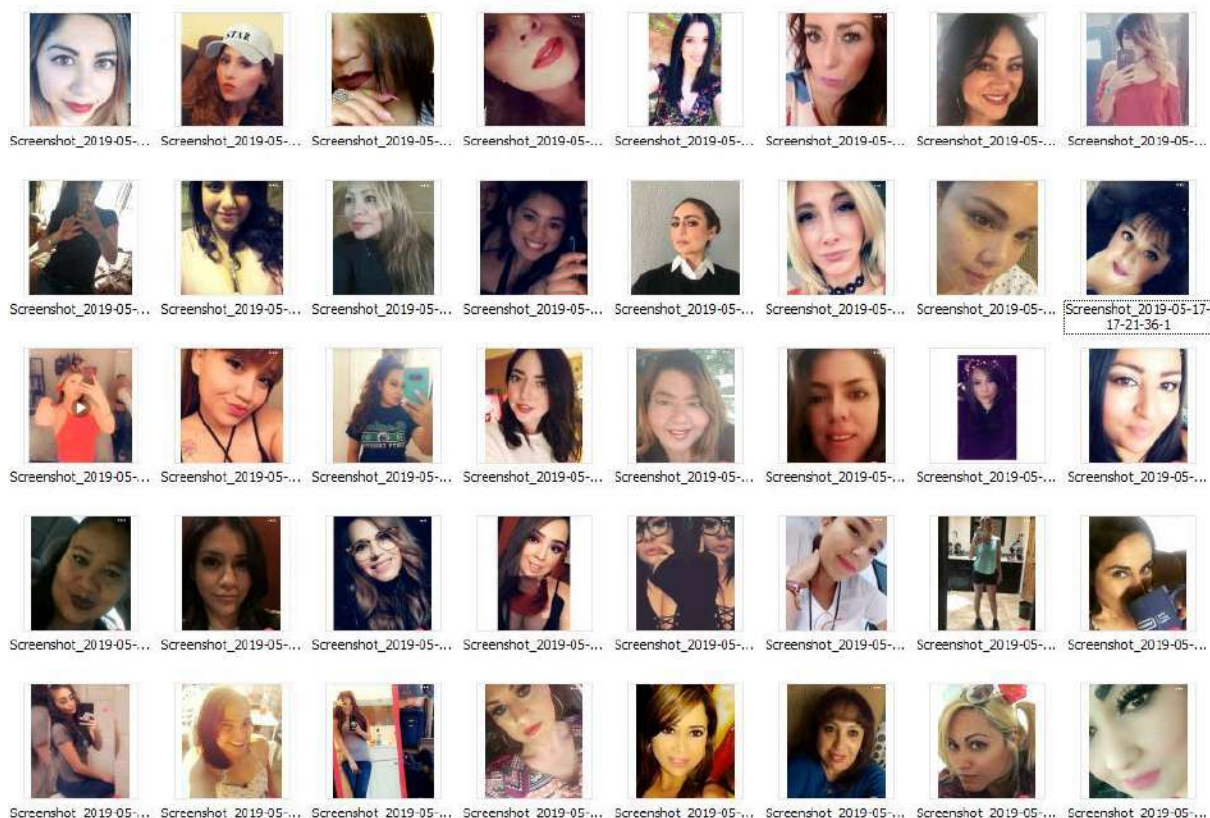
3.1 Mundo *selfie* y la circulación del autorretrato

Desde la observación e interacción activa en las redes sociales, tales como *Instagram, Facebook, Tinder y Pinterest* consideradas entre las de mayor uso popular, se utilizan como medio de recopilación de imágenes *selfies* en modo de captura de pantallas. En la etapa prematura de la investigación, se generó un acervo con el fin de hacer tangible el objeto de estudio, obtener las imágenes como datos que permitan desarrollar y trabajar sobre el documento, esto con el fin de que, conforme el proceso de investigación se encuentre en desarrollo, empezar a generar una primer capitalización de los datos de la etapa teórica, asimismo observar que transformaciones se fueron registrando durante el proceso y determinar que reflexiones determinaron a generar esos cambios.

Entre las primeras observaciones se logra apreciar una constante producción y consumo de imágenes *selfies*, en flujo continuo. Existe un vasto número interminable para analizarse, por otro lado, al considerar *Selfies* existentes, pero -no públicas-, aquellas resguardadas y almacenadas, enterradas en memorias artificiales, en lo privado, nos abre un panorama más complejo que este fenómeno de la circulación del autorretrato encierra.

Ya que al considerar que las *selfies* tomadas, generalmente se hacen múltiples capturas, (libertades que la fotografía digital nos permite hoy en día a diferencia de las cámaras análogas que el número de disparos es limitado) posteriormente, dichas capturas se verán sometidas a un previo juicio individual idealizado que permitirá determinar si aquella imagen amerita o -no- ser publicada.





Muestreo *selfies* deriva en red, capturas de pantalla, Ricalday 2018-2019.

Sin embargo, posterior a la selección y publicación, el autorretrato ya en circulación –*la selfie*– la desmesura de tal actividad en las redes, es a su vez el perderse entre las demás imágenes, entre las demás experiencias, entre los demás sujetos.

Por lo tanto, a través de esta circulación “las imágenes en línea tienen vida propia desde la motilidad³² por multiplicarse por ellas mismas” (Prada, 2020, s.p) esta característica particular de la imagen en su autonomía, nosotros como sujetos perdemos el control de estas, una aparente emancipación de la imagen-sujeto.

³² La capacidad que la imagen digital tiene para transitar, moverse y derivar en la red.

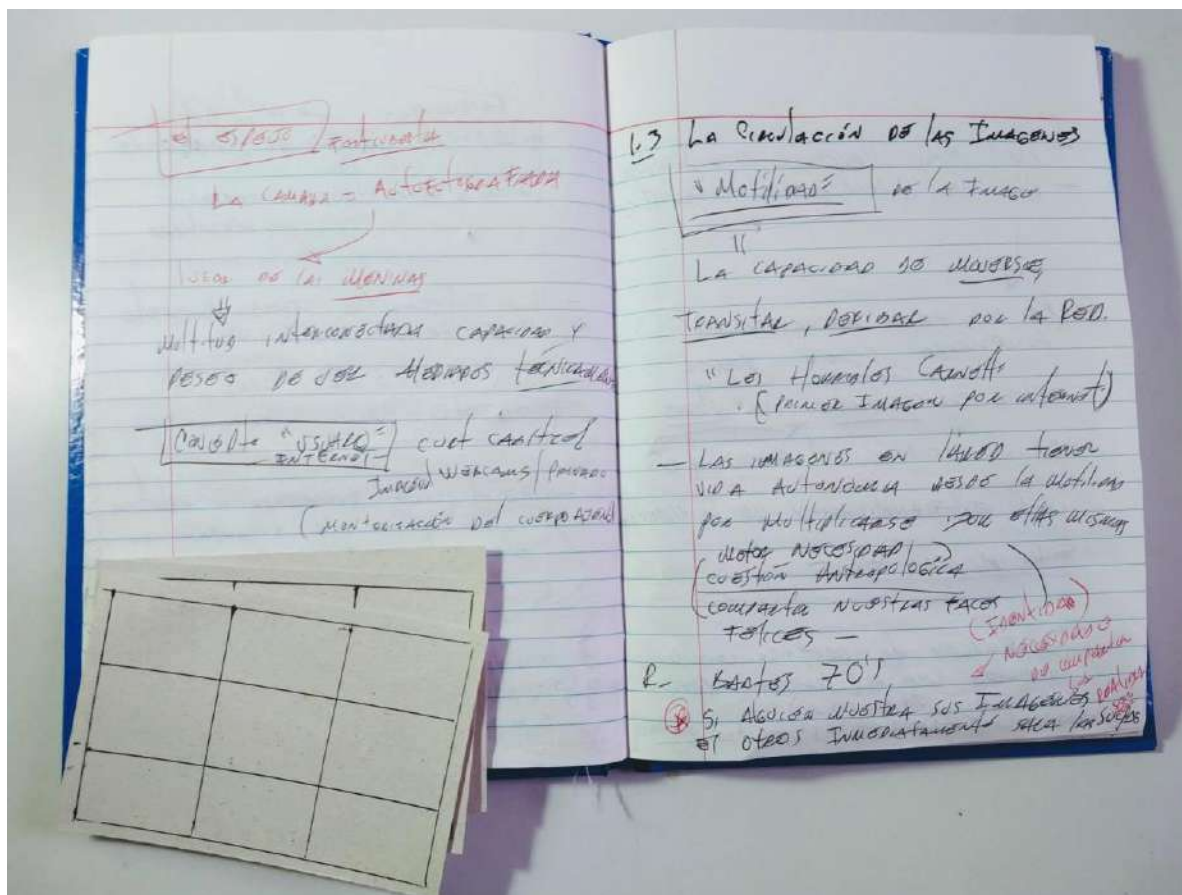


Figura 35. Registro diario artista sobre conceptos de espejo, motilidad, derivar de la imagen.

En consecuencia, en esta parte del proceso, se reconocen los límites de la investigación, ya que, así como la imagen *selfie* se reproduce a gran medida, de igual manera las categorías parecen obedecer a las mismas dinámicas, ya que parte del fenómeno del mundo de la *selfie*, suelen surgir nuevas categorías y subcategorías de estas mismas, y no solo se multiplican de manera constante, sino que se logran observar hibridaciones tipológicas entre ellas al punto de no lograr determinar a qué categoría en específico pertenecen, ya que fácilmente pueden entrar a varias de manera simultánea.

A partir de la necesidad de empezar a separar por categorías, identificar qué tipos de *selfies* existen, en un inmenso mar de imágenes disponibles en la red con apariencias similares, pero manteniendo sus propias formalidades dentro del mundo

selfie, se logra identificar rasgos que aún perduran del autorretrato en la fotografía análoga, incluso hasta el pictórico.

Al momento de generar la tabla categórica de las *selfies*, se seleccionan las que considero más relevantes, pero más que nada aquellas que mediante el transcurso de la investigación, se logra identificar como las de mayor potencial en perdurar, permanecer vigentes y en circulación por mayor tiempo. Por lo que la tipología se inclinó aquellas categorías que considero *puras*³³, y que de estas pueden derivarse múltiples sub-categorías³⁴.

Tabla Conceptual <i>Selfies</i> 2020		
Categoría <i>Selfie</i>	Sub-Categoría Conceptual	Análisis y reflexión conceptual ³⁵
1- <u><i>Selfie</i> tradicional</u>	<u><i>Selfie-Dorian Gray</i></u>	<p>Perpetuidad, Tiempo como imagen-líquida</p> <p>Permanecen rasgos de una mirada de autopercepción en un tiempo y espacio, con sutil valor agregado del deseo de cómo el sujeto desea ser visto por el otro en las diversas plataformas de interacción social digital. El rostro dirige su mirada al frente y posa –el lente como ojo anónimo de su espectador- que como imagen en el autorretrato tradicional documenta estos rasgos que se repiten y se seguirán manifestando independientemente de las variables y formalidades en las futuras prácticas de autorrepresentación fotográfica digital.</p> <p>Dorian Gray como metáfora de la relación entre el actor social y su imagen, se abstrae una interpretación del sujeto que admira y desea aquellos atributos que una imagen</p>

³³ Esto se refiere a que una sola *selfie* contiene en sí misma rasgos de diferentes categorías, por lo que se buscan aquellas donde su dominancia icónica toma mayor peso y es el criterio que se toma para ser seleccionada como una determinada categoría, esto se explica en el siguiente capítulo *Reminiscencias de la Fotografía*.

³⁴ Se puede consultar primera tabla categórica formal en capítulo 2.1 Autorretrato: la permanencia y su agotamiento p. 71, ya que aquí se aborda la idea de permanencia y aquello que, en potencia perpetua del autorretrato en el mundo *selfie*, ahora bien, se replantea dicha categoría desde su parte conceptual que permite contraponer su parte efímera, por lo tanto, la falsedad intrínseca de la imagen fotográfica digital en el autorretrato. La imagen como vestigio.

³⁵ En este apartado final de la tabla, se intenta explicar bajo qué rubros conceptuales encontrados en el análisis se logran asociar y qué significado tienen según cada categoría. Del mismo modo, los conceptos trabajados (Documento y verdad-Tiempo y huella, así como la teatralidad, ficción, perpetuidad y aquellos que los derivan) se repiten en el análisis dado que, de la misma manera que en las categorías visuales (imagen) se explicó cómo rasgos y características se repetían en tales imágenes, es decir, lo que se mencionó sobre tal –pureza- de la imagen de pertenecer solamente a una categoría es casi nula. Del mismo modo, ciertos conceptos se repiten y aquí es donde se cruzan entre sí, donde conceptualmente se logra comprender la complejidad que entretienen al momento de determinar con certeza aquello que supuestamente es o el “debe ser” además de que en este punto es donde el estudio nos brinda las enormes variantes de interpretaciones y reflejo de la diversidad de percepciones que una sola imagen de autorrepresentación nos puede arrojar en la actualidad.

		<p>posee, su promesa de perpetuidad, un auto-reconocimiento implícito del sujeto como cuerpo efímero, un móvil que el actor social refleja en nuestra sociedad, y que la motilidad y liquidez de su imagen en constante actualización-modificación nos permite visualizar desde lo colectivo, rasgos tan banales pero tan humanos como vanidad, narcisismo, egocentrismo que persuade – atención-, y que dejan en evidencia el retrato siempre cambiante de una sociedad en tiempos de una era de posmodernidad³⁶ digitalizada.</p>
2- <u>Usfie</u> (<u>grouphie</u>)	Selfie-Yoes	<p>Perpetuidad, Documento-Verdad</p> <p>Autorretrato que registra y documenta su presencia con otros sujetos, por lo tanto, legitima un encuentro. La auto-imagen fotográfica entre personas en el encuadre, permite construir discursos –de veracidad- sobre hechos, relaciones y experiencias con los involucrados. En este sentido, la misma imagen vista desde la mirada de cada uno de sus integrantes, el sujeto se convertirá en el protagonista, se apropia de la <i>selfie</i> a partir de una construcción y rememoración individual de aquello que se documenta. En consecuencia, esto significa que cada uno de los actores sociales que integran el grupo social de la imagen (<i>Selfie-Yoes</i>), permite reflejar esa liquidez que Bauman nos habla, es decir, desde cada construcción de verdad (narrativa) sobre la imagen (documentada) en un tiempo determinado, dicha sub-categoría es una imagen ejemplar de lo que implica entender la idea post-moderna de las no verdades absolutas contenidas en una sola imagen.</p>
3- <u>Belfie</u>	Selfie-Teatral	<p>Cuerpo, pose, idealización, simulación.</p> <p>Tipo de <i>Selfie</i> en la que el trasero o las piernas son el centro de atención de la imagen en el cual la idea del posar es lo que hace potente la imagen, ya que nos cuestiona la idea de teatralizar la imagen, una exaltación que obedece a un lenguaje corporal siendo uno de los lenguajes pueden develarnos más sobre un sujeto, de manera literal es el –actor- social que se escenifica a través de la imagen y participar ante el escenario colectivo con sus –actores de reparto- El actor social imita al Actor <i>Celebrity</i> que simula un empoderamiento del cuerpo y/o a través de él, siguiendo un ideal de atracción.</p>

³⁶ Solo hacer notar que existen hoy en día estudios sociológicos que cuestionan una actualidad de pertenecer a un post-posmodernismo, incluso post-post modernismo, sin intentar entrar en este campo, pero necesario mencionar estar consciente de esto y decir que, no se ha logrado desligar, ni mucho menos de emanciparse de su concepto original –modernidad- por lo tanto, se da a entender la intención del uso del término.

4- <u>Selfie espejo</u>	<u>Selfie-Narcisista</u>	<p>Imagen, mirada, percepción, ego.</p> <p>El espejo como una constante en la creación de imágenes, una constante con carga simbólica que ha prevalecido a lo largo del tiempo, hoy como herramienta para tomar la fotografía digital se logra apreciarse en el autorretrato, una reiteración del yo, de una auto-mirada que reafirma aquello que posa sobre el espejo y se identifica en el momento que auto-reconoce aquella imagen, es percibida como una representación digna de sí mismo, digna de ser.</p>
5- <u>Selfie fraccionada</u>	<u>Selfie-Close-Up</u>	<p>Ocultamiento, mascara, teatralización.</p> <p>Solamente se enfoca a una toma a detalle, una parte del rostro sin revelarlo, puede ser únicamente los ojos, uno solo, la boca, una mejilla y su imagen juega con una ambigüedad entre la idea del ocultamiento desde la exaltación de una facción-fraccionada del usuario, el cual, el actor social considere como un atributo propio, no solamente digno de mostrar, sino de enfatizar. Aquí es una referencia a una teatralización a través de la metáfora de la máscara³⁷.</p>
6- <u>Selfie Decorativo</u>	<u>Selfie-Avatar</u>	<p>Teatralidad, Ficción/Fake</p> <p>Mediante el trabajo de interpretación esta sub-categoría a través del estudio que puede existir algo profundamente verdadero como polo opuesto a lo que la imagen como metáfora puede y logra expresar-autorepresentar.</p> <p>Desde el acto digital de yuxtaponer o intervenir sobre la imagen de autorrepresentación, se genera un sentido de teatralización mostrando su condición de ficción totalmente abierta y explícita. Sin embargo, esto permite abrir una perspectiva del cómo desde la exageración de elementos, posturas y adornos nos habla de una realidad o verdad detrás de aquello –evidentemente- falso, un juego entre la retórica de la imagen que la fotografía como tal, aún mantiene ese paradigma desde aquel que miente pero habla de una verdad y viceversa. (<i>la noyee de Bayard 1840</i> entraría en esta categoría)</p>

³⁷ El uso de la máscara en un sentido como usaban los griegos en las obras teatrales, exaltando rasgos y gestos faciales, y búsqueda de semejanza al personaje al que se representa, por lo tanto, la *selfie* como *layer* (capa digital) que cubre, pero exalta el rostro como protagonista de su propio personaje. Incluso algunas con iluminaciones sobrecargadas que remiten aquellos halos en las pinturas renacentistas.

	Tabla IV. Tabla conceptual <i>Selfie</i> , autoría propia, Ricalday 2020.	
--	---	--

3.1.1. Reminiscencias de la fotografía

En el mundo *selfie*, debemos recordar que, dentro de la circulación de la imagen digital en manera desmedida y constante, sería casi imposible separar las imágenes de manera fiel en cada categoría, ya que siempre existirán rasgos de múltiples categorías en cada una de las imágenes –*selfies*-. Dicha naturaleza, abona la riqueza de su complejidad que da motivo a generar este tipo de investigación, por consiguiente, seguir abriendo el campo de estudio a otras posibilidades de análisis o trabajos artísticos relacionados al autorretrato o formas de autorrepresentación actual.

Así entonces desde la construcción de una tabla conceptual *selfies*, podremos hacer un acercamiento a qué reminiscencias de la fotografía aún parecen seguir presentes, aunando la idea de la imagen como vestigio en un sentido en el que se mantienen huellas o rastros ocultos desde otras metáforas, por lo tanto, se generó sobre dicha tabla, metáforas que obedecen a cada categoría *selfie* (formal) correlacionándola a su parte conceptual. Por lo cual, se decide elegir la metáfora precisamente bajo la consciencia de que esto implica una interpretación propia de los conceptos y a su vez permitir al espectador-lector aportar las propias.

Del mismo modo, dejar claro que las categorías a tratar, contienen rasgos de otras categorías, es decir, una misma imagen (*selfie*) podría encajar fácilmente en otra categoría sin ningún problema, esto depende desde la mirada y perspectiva en que el interlocutor la observe o analice.

Tomaremos como ejemplo la siguientes tres *selfies* retomadas y recicladas de la aplicación *instagram*, elegidas bajo cierta similitud entre ellas, esto con el fin de mostrar estas delgadas líneas que existen dentro de una *selfie* y su riqueza en cuanto aquello que puede arrojar. Así como qué lectura y significados se logran generar al momento de correlacionarlas entre sí. Este punto es importante mencionarlo, dado que parte de la naturaleza de ver las imágenes en la actualidad se origina bajo una dinámica de consecución de imágenes en corto tiempo, es decir, hoy existe una reducción de tiempo en contemplar una sola imagen, se ha educado el ojo a pasar de una imagen a otra

desde las propias plataformas que, a su vez, han sido diseñadas para ser vistas de esta manera, desde el formato de rollo o tira, más un estado de actualización³⁸ constante de los datos y fotografías que los usuarios se encuentran subiendo a la red.

Finalmente se profundizará en las categorías *Selfie-Dorian Gray* y *Selfie-Avatar* por separado desde la consideración de que estas, al exponerlas de manera más clara, se logrará entender las otras tres ya que conceptualmente están estrechamente ligadas, pero que la gravedad discursiva recae en estas, siendo las que abordan los conceptos expuestos de forma integral y concisa.

³⁸ Como ejemplo entre las redes sociales más populares como *Facebook* e *Instagram*, las plataformas están diseñadas para una constante actualización de aquellas fotografías subidas en los perfiles, como la modalidad de historias o *live streams* –en vivo, tiempo real-. Agregando a esto, a la opción de –historias- está diseñada para eliminarse automáticamente de su circulación al pasar veinticuatro horas desde el momento de su publicación, por lo que esto muestra una caducidad de la imagen, por lo menos a lo que refiere a esa modalidad. Sin embargo, podemos entender esta relación entre el registro y lo efímero a través del diseño, siendo que este último supone cubrir y satisfacer una necesidad del usuario, por lo tanto, es un usuario que, dentro de ese lapso de tiempo limitado, desea mostrarse ante el mundo desde cierta perspectiva. Entonces al categorizar conceptualmente esta masa de imágenes podríamos profundizar sobre qué dice o entender la imagen de sujetos en un contexto digitalizado.



Figura 36. Ejemplo Belfie 1 retomada Instagram 2020.



Figura 37. Ejemplo Belfie 2 retomada Instagram 2020.



Figura 38. Ejemplo Belfie 3 retomada Instagram 2020.

Ahora bien, si se observa detenidamente en cuestión de imagen, considerando tanto los elementos formales como semióticos que engloban las *selfies*, encontraremos estas delgadas líneas a las que una sola *selfie* permite abrirse y tratar diferentes conceptos de manera simultánea.

Al analizar cada una de ellas, logramos encontrar que, las personas en los ejemplos se autorretratan haciendo énfasis a una parte de su cuerpo, en este caso el trasero, y que no es de manera casual, sino que existe una intencionalidad sobre la imagen, misma que se hace evidente desde su composición. Desde esta mirada, podríamos ver aquello que nos habla Barthes en cuanto al *Punctum* de la fotografía, ese punto donde recae toda la gravedad sobre esa imagen fotográfica, aquello que de manera natural capta nuestra mirada. En este caso hablamos sobre un autorretrato (pero también pudiera ser desde la observación que este tipo de autorrepresentaciones en el mundo *selfie*) que ha sido y sigue siendo una tendencia vigente y constante, que no en balde la misma sociedad internauta la ha catalogado como *Belfie* y es etiquetada cómo *#Belfie*³⁹, y que esto suma en generar a otros usuarios a crear las propias y ponerlas en circulación, así también muchas veces se genera lo que ellos llaman *trending*⁴⁰.

Aquí entonces, surge la relación entre la intencionalidad y su registro-huella sobre la construcción de la auto-imagen como proceso, en el cual podemos apreciar la misma construcción, que encontramos y se repite en el previo análisis del autorretrato de Durero (1498), y que si separamos el ejemplo tres de estas *selfies*, y al analizar de la misma manera que con el autorretrato de Durero, -elementos con peso simbólico como los guantes, el sombrero de borla, entre otros- de la misma manera se logran observar elementos muy potentes como son el tatuaje de la corona en la mano de la chica en un primer plano, mismo que corresponde y se repite en el dije del cuello aparentemente de oro, la corona como símbolo que nos permite interpretar lo que probablemente esto

³⁹ Terminología denominada *Hachtag* por los propios usuarios internautas en las diversas redes sociales, misma que el sistema informático las captura en su nube de datos solo agregando el símbolo # (gato) para ser compartida bajo esta categorización. Esto aplica a todas las categorías e imágenes independientemente si son *selfies* o no. Forma parte del sistema de etiqueta y circulación de la imagen en el mundo digital.

⁴⁰ Término que se traduce como tendencia, pero que se ha visto utilizado con un giro tono popular. Los usuarios de alguna manera buscan ya sea generar *trendings* o simplemente ser participante de estas e integrarse a las dinámicas del momento.

signifique para dicha mujer. Elementos con los que se identifica a tal grado de imprimirse en su piel de manera permanente y representativo de una reina, una exaltación de sí misma a un nivel de realeza, aunado a esto, la idea de la *selfie-narcisista* a través del espejo evidenciado en la composición, y más allá de los elementos visibles en la imagen como su cuerpo, la idea narcisista se encuentra en la intencionalidad de una aguda mirada de un sí mismo, la reiteración que el espejo brinda permite entrever esa búsqueda perfecta de sí misma y precisión exacta entre un espejeo (el espejo natural del baño con el espejo artificial de la cámara) en coordinación perfecta, que más allá del autorretrato *Belfie*, la lectura de dicha *selfie* permite encontrar una riqueza de interpretaciones a un cierto grado como sucedió con las obras de Durero o de Velázquez con sus meninas en su tiempo.

Dicho esto, así logramos comprender cómo esta última *selfie* entraría fácilmente a otra categoría formal como podría ser la *selfie-fraccionada*, dado que omite una totalidad de su rostro y esto implica sobreponer estos dos símbolos mencionados de la corona y su trasero una autopercepción de cómo se desea ser visto por el otro –usuario-. Por lo tanto esto nos permite desencadenar toda una manera distinta de profundizar la misma imagen desde otro enfoque enfatizando otra categoría, que como resultado se podría llegar a unas conclusiones alternas y especializadas a cierto enfoque en específico. Del mismo modo como se han analizado las previas obras pictóricas mencionadas de diferentes miradas, así como la fotografía de Bayard, Sherman, Calypso, entre otras.

Si bien, la *selfie* obedece a otra mirada, otro contexto, otro tiempo; en esta nueva formalidad del autorretrato (nueva metáfora), esto es solo una adaptación más que corresponde a nuestro contexto, por consiguiente, podríamos decir que las *selfies* y las previas formas de autorretrato, en su esencia es la misma, es decir, en cuanto a imagen, estas aún nos reflejan ese síntoma de veracidad en su patrón de repetición a través del tiempo y el cómo el ser humano ha buscado autorrepresentarse de manera general en cada época. Ahora bien, al tratar estas imágenes, con tan solo al girar la perspectiva y analizarlas desde un enfoque, como lo hizo el pintor y fotógrafo David Hockman, en resolver la idea de la cámara oscura como instrumento óptico, medio tecnológico en que el artista interpreta la presencia del lente en las construcciones compositivas pictóricas, (composiciones que señala bajo la sospecha de entender porque aquellas imágenes

pictóricas lograban ser tan fidedignas a la realidad para su época), en su investigación nos brinda la conclusión de que este medio tecnológico –el lente- ha sido y siempre estará presente en la construcción de imágenes a través del tiempo.

Así entonces, en nuestro campo y objeto de estudio, podríamos escudriñar las maneras en que el sujeto resuelve la construcción de su auto-imagen para finalmente formalizar su *selfie*, y que, además de re-afirmar con este estudio la presencia del uso del lente, en el autorretrato *selfie* cambia el sentido del lente como tal, es decir, se encuentra de manera simultánea la idea del espejo, este elemento implícito sobre la imagen y que como ya habíamos analizado, el móvil como herramienta se convierte por sí mismo en espejo digital, al momento de ser activada la cámara -su lente- en *-modo selfie-*, o tan solo con el encendido de la cámara regular, es un lente dispuesto a la captura de manera viva en tiempo real, tal como un espejo al reflejarnos el mínimo cambio de un gesto por muy sutil que este sea.

En consecuencia, nos permite un continuo *posar* en movimiento, que, por otro lado, el usuario de manera automática se ve envuelto en un estado de alerta, el reflejo del cuerpo condicionado al acecho de encontrar y capturar el ángulo, la postura y el gesto perfecto.

Podríamos decir entonces, que estos rasgos y aptitudes que un fotógrafo periodístico logra desarrollar, como lo es esa destreza retinal en capturar y documentar escenarios y momentos con el fin de cargar de verdad el acontecimiento a través de la imagen, simultáneamente dicha destreza recae a formalidades compositivas que la fotografía ha mostrado a lo largo del tiempo, regla de tres, proporción aurea, horizonte, puntos de fuga, entre otros. De manera similar se despierta una destreza particular en las nuevas dinámicas de autorrepresentación *selfie*, que más allá de sus cánones formales que hemos abordado, encontramos cómo detrás de estas se genera una apertura a la teatralización interpretadas desde la gesticulación, el posar, la búsqueda de esa imagen idónea que se desea hacer circular.

Finalmente, de esta sospecha ubicada en el inicio de la investigación vista de manera más abstracta, surge la idea de tratar el autorretrato digital: *selfie* como idea de vestigio⁴¹. La imagen en este sentido siempre fue vista como unidad, pero dados

⁴¹ Puede apreciarse de manera gráfica el proceso creativo en mapa conceptual en el capítulo 3.3 Elaboración de propuesta artística desde la capitalización de los principios conceptuales.

los cruces tan sutiles con los que se entrelazan los conceptos de documento-verdad y tiempo-huella visibilizan otra comprensión del objeto de estudio, y aunque durante el análisis se trataron por separado, en este punto de la investigación, finalmente se vuelven a integrar a su estado natural abstracto, para así con esto, lograr ampliar una comprensión y perspectiva en la aplicación teórica al proceso artístico.

3.1.2. *Selfie*-Dorian Gray

En el mundo *selfie*, al encontrarse navegando en una cotidianidad digital, ahora al haber abordado los conceptos de Documento-Verdad y Tiempo-Huella detrás de lo que el autorretrato es hoy en día, pero que dicho de una manera como un –ser- de la imagen, un siempre ha sido desde su reminiscencia, o cuando menos su imagen como vestigio mantienen este juego de conceptos como una retórica de la imagen, jugando con -ser y no ser-, -estar y no estar-, expresar aquello que dice ser desde lo que no es, y viceversa, dado a su parte natural como imagen de estar vivo en apariencia, un vivir en continuo movimiento en un proceso sin descanso de producir-consumir- tal como lo son los sujetos mismos de carne y hueso. Una dinámica de autorrepresentarse y un depositarse en un mundo digital, la *selfie* como muestra tangible de su parte ontológica del ser en el mundo, que nos genera toda una construcción social.

En consecuencia, dicho análisis entre el autorretrato actual y la relación entre perpetuidad y tiempo, se logra generar una relación metafórica denominada como *Síndrome de Dorian Gray*⁴², sin meramente caer en lo patológico, sino que podemos encontrar síntomas característicos de estos conceptos reflejados en las *selfies*.

“Al verlo (su retrato) retrocedió, las mejillas encendidas de placer por un momento. Un brillo de alegría se le encendió en los ojos, como si se reconociera por vez primera. Aquello le había conmovido y ahora mientras miraba fijamente la *imagen*

⁴² Metáfora inspirada en la novela de Oscar Wilde, *El retrato de Dorian Gray*, 1890. El personaje permite comprender a una sociedad que comparte ciertas analogías en cuanto a la conducta y relación del sujeto con su propia imagen, a diferencia de narciso quien se enamora de su propia imagen, se ensimisma con ella y contempla, Dorian Gray nos muestra una imagen que cambia, una morfología de su retrato y una estrecha relación entre sujeto-imagen en el cual nace un cierto enamoramiento de su propia imagen similar a narciso, sin embargo, *Gray* se ve motivado por un deseo de eternidad, existe una conciencia de perpetuidad de la imagen como atributo que envidia sobre aquello que lo representa. Así entonces, se trata a una sociedad que comparte elementos y conductas similares que se comparten de manera colectiva, por lo tanto, un *Gray* colectivo, un retrato desde lo colectivo.

de su belleza, con una claridad fulgurante captó toda la *verdad*... La vida que había de formarle el alma, le deformaría el cuerpo.” (Wilde, 1890, p.31)

Si observamos la relación entre dicho personaje y la imagen (su retrato) puedo interpretar que, si al personaje al momento de reconocerse con su propia imagen le surge un estímulo del deseo, el deseo es expuesto como parte intrínseca del ser humano, canalizado bajo la idea de perpetuar, en su caso, de mantenerse joven eternamente, por lo tanto, es el reconocimiento de su parte efímera.

Ahora bien, “¡Si fuera al revés! ¡Si yo conservase siempre joven y el retrato envejeciera! Daría..., ¡daría cualquier cosa por eso! ¡Daría el alma!” (Wilde, 1890, p.32) así entonces podría decir que, metafóricamente esta relación del sujeto-auto-imagen en la era digital, la motilidad de la *selfie* corresponde lo que sería Dorian Gray absorbiendo la capacidad y las virtudes que la imagen contiene por sí misma, su naturaleza de perpetuar, o por lo menos, nos seduce con su promesa de eternidad (Brea, 2010) y que bajo una sociedad culturalmente digitalizada, sujetos que a través del autorretrato digital: con la *Selfie* se mueven y viven en el mundo, se halagan e idolatran entre comentarios y *likes*, se identifican con la imagen... se convierten en imagen.

Mientras que, por otro lado, la imagen como tal (el retrato), absorbe la parte humana del personaje, y en nuestro estudio (la *selfie*) es al actor social cotidiano de nuestra época y contexto. Así mismo, parte de este análisis la idea de la imagen como vestigio, desde su relación metafórica y conceptual, podemos entender esta liquidez de la imagen que Bauman nos menciona desde una concepción del Arte. La *selfie* de alguna manera también permite ver una muestra de la parte caótica del ser humano, siempre cambiante, siempre versátil que se deja llevar por el deseo, que probablemente se ha influenciado por un deseo colectivo que obedece a nuestra época, tal cual la imagen del retrato de Dorian Gray cambiaba según sus acciones, según su corazón, entonces, su retrato se *actualizaba* según su sentir de su momento inmediato.

Finalmente, puedo decir que, tanto la *selfie* tradicional como la *selfie-espejo*, son de las manifestaciones de autorrepresentación más fieles al autorretrato tradicional, y que han mantenido sus reminiscencias. La *selfie* como fotografía de

autorretrato digital, vive una falsa perpetuidad, pero sus vestigios como imagen de autorrepresentación, siempre permanecerán en las maneras y formalidades posteriores, reminiscencias que podríamos tratar y dejar abiertas a las nuevas prácticas artísticas en la post-fotografía y meta-fotografía. La falsa perpetuidad deviene por esta ilusión que la imagen genera, ya que más que un ofrecimiento de la imagen como promesa de eternidad, por ahora diría que es vivir por siempre la eterna promesa, en lo no-perpetuo, en lo no-muerto.

3.1.3. *Selfie-Avatar*

Selfie en la cual se hace una relación del proceso creativo lúdico –tipo al de Cindy Sherman— de tergiversar los autorretratos y la parte tecnológica que hoy en día tenemos al alcance de nuestras manos. En una cotidianidad digital, el uso desmesurado del autorretrato *selfie* abre un camino lúdico de interactuar con nuestra propia imagen, ya no es solo la idea del avatar (que va más enfocado hacia una construcción de identidad de ciertos sujetos), sino que, esta construcción, modificación, tergiversación de la *selfie* o las nuevas formas de autorrepresentación en la actualidad, es constante, no permanece, la auto-imagen siempre permanece disponible a ser modificada, a ser re-elaborada, se adapta y teatraliza al deseo del actor social, por lo tanto la *selfie-avatar* mantiene tanto rasgos de verdad como rasgos de ficción.

Ahora bien, si entonces hemos ya tratado esta parte en la que el medio fotográfico en sí aún conserva sus reminiscencias de ser un registro de verosimilitud de algo, entonces bien atenderemos a “...dos preocupaciones relacionadas. La primera es fruto de la introducción generalizada de programas informáticos de tratamiento de imágenes que hacen que fotografías “falsas” pasen por verdaderas. La perspectiva es que, incapaces de discernir lo “falso” de lo “verdadero”, los espectadores confiarán cada vez menos en la capacidad de la fotografía de ofrecer una verdad objetiva, por lo que ésta perderá su poder de transmisora privilegiada de información. Vista la proliferación de imágenes digitales que son idénticas a fotografías, la fotografía puede incluso verse despojada de su identidad cultural como medio distintivo” (Ribalta, 2004, p.313)

En este sentido, en una inmersión con relación al autorretrato actual, se dedica tiempo real a su construcción, pero cada vez más dicha construcción se ve más elaborada, más pensada, más lúdica, y acostumbrados a esto, existen agencias en las cuales de manera abierta (no conformes ya con la construcción de una *selfie*) se construyen escenarios de espacios reales, en lugares icónicos como lo son la torre Eiffel, la estatua de libertad, la torre de Piza, el coliseo de Roma entre muchos. El actor social desea ser actor en su escenario para ser mostrado y el uso de su imagen para verse sumergido y teatralizando su escena idealizada.

Siguiendo con Ribalta (2004), dice: “Una segunda fuente de preocupación: la sospecha omnipresente de que estamos entrando en una época en la que ya no será posible distinguir un original de sus copias. Cosa y signo, naturaleza y cultura, humano y máquina, entidades hasta el presente fiables, parece que se desploman ahora una tras otra. Al parecer, pronto el mundo entero estará formado por una “naturaleza artificial” indiferenciada. En este escenario, el controvertido tema de distinguir la verdad de la falsedad no será más que un pintoresco anacronismo, como la propia fotografía.” (pp.313-314)

Ahora bien, personalmente visto desde un panorama general en cuanto a los comportamientos virtuales entre lo humano y la máquina, que como diría Sánchez (2005), el cuerpo trasladado a esa omnipresencia que serían los *multiversos*, puedo entender que ya se está viviendo esta parte, pero probablemente lo hemos digerido como un proceso –natural- dentro de su propia artificialidad. Es decir, nos hemos adaptado al mismo tiempo que hemos adoptado esta cultura digital, entramos a esta complejidad del no visualizar de manera fácil estas distinciones de lo real o no real, o de lo original y las copias, esto me remite a comprenderlo desde este concepto de lo omnipresente, de que a pesar de estar en distintos *multiversos*, distintas realidades, el factor que hace que se pierda esta delgada línea entre estas fronteras, es el hecho de que aquello que suceda en un *multiverso* o realidad afecta de manera causal al otro. Dado que, aunque sean distintos, existe una correlación entre estos, de alguna manera uno gesta al otro y existe un tipo de cordón umbilical que los une.

Para algunos puede ser interpretada esta preocupación en un sentido como la techno-fobia que muy bien lo aborda Paulo Virilo en video documental *Pensar la velocidad*

(Paoli, 2009) al cuestionarnos estos avances tecnológicos más allá de su parte utópica, como un intento de apertura a un mundo de comunicación colectiva y eficaz.

Como ejemplo, desde este enfoque distópico, podemos entonces, entenderlo con la obra cinematográfica: *La Pesadilla en la Calle del Infierno* (Craven, 1984) en la cual dicha obra de género de horror nos presenta a un villano que al morir se convierte en cierta manera en un ente que domina el mundo de los sueños; una metáfora de esta entidad que domina un *multiverso* (en este caso el mundo simbólico de los sueños) siendo una parte esencial del ser humano de la cual no puede separarse de su condición natural ya que el acto de dormir es una necesidad humana que cubre y representa una tercera parte de nuestra vida.

Entonces bien, bajo este contexto, el director nos propone a este ente maligno que intenta introducir miedo y horror a los sujetos con el fin de alimentarse de estos, y que al tomar mayor fuerza, los asesina de maneras muy surrealistas que en el mundo de los sueños son percibidas de manera natural, sin embargo, lo interesante aquí es, que a medida que esta entidad se alimenta y se hace más fuerte, esto afecta y se manifiesta en el universo real-tangible, es decir, si el ente asesina al sujeto en el mundo de los sueños también muere en el mundo real.

Actualmente, el tiempo que se dedica a interactuar y socializar dentro de las plataformas virtuales es una tercera parte de nuestras vidas, que se ve dedicada en tiempo real a este *multiverso* virtual. Según el reporte digital anual 2019 *WeAreSocial & Hootsuite*, este fenómeno se vio incrementado a gran escala en tan solo el 2018, “We’re spending significant amounts of time online, too. The average internet user now spends more than 6½ hours online each day, meaning that the world’s digital, community will spend a combined total of more than 1.2 billion years using the internet in 2019”. (Kemp, 2019, p.3) Un incremento de seis horas y media en promedio a nivel global en la comunidad digital, y en crecimiento cada año según los datos; podemos entonces interpretar que, hoy en día estos cruces y dinámicas cada vez más híbridas entre el mundo real y el mundo virtual, aquello que sucede en el mundo virtual cada vez va afectando más al mundo real personal del usuario, es decir, hoy podemos ya constatar cómo ciertas publicaciones que se han hecho en redes sociales, han afectado tanto en

movimientos políticos, marchas, afectaciones en sujetos que incluso algunos han perdido el trabajo por mostrar en sus imágenes ciertas posturas o simples bromas con una connotación de ser catalogadas como políticamente incorrectas, entre muchas más. Esto cada vez va tomando más terreno y es donde la cámara como tal ya se ve integrada en nosotros como este instrumento que ahora permite una afección con los otros y nuestro entorno. Un sentido de afección en distintos ángulos de nuestra concepción del mundo en general, que para muchos esto genera cierto horror de hacia dónde se llegará afectar, probablemente para algunos es la espera de un mundo distópico y que también es inspiración para otros trabajar desde esta perspectiva.



Figura 39. Cartel largometraje, *Pesadilla en la calle del infierno*, Craven, 1984.

3.1.4. Reminiscencias de la digitografía.

La fotografía y su vínculo con las nuevas tecnologías, es precisamente parte del móvil que nos estimula a nuestro estudio en esa búsqueda de aquellas reminiscencias que permiten perdurar y conservarse a medida que la evolución tecnológica digital parece incontenible. Sin embargo, entre estas nuevas aplicaciones, dispositivos móviles y plataformas con motores de búsqueda y algoritmos diseñados para el usuario común, -mismas donde circulan y se retoman esta multiplicidad de imágenes- este contexto motiva a que discursos artísticos se vean partícipes en tratar y retratar mediante aquello que viven, observan y participan; reflexiones alternas que se generan desde la propia práctica creativa, el cual no solamente como un usuario común, sino como un -artista usuario- que hace uso de estas mismas herramientas y ediciones con un giro discursivo sobre dichas tendencias y prácticas de una sociedad digital.

Prácticas que se han visto cada vez más reapropiadas por los artistas contemporáneos, quienes algunos, dado el gran salto violento de avance tecnológico en corto tiempo, han vivido dicha transición, por mencionar un ejemplo sería el salto entre la pantalla del televisor análogo común en las décadas 60-90 en el cual, parte de su programación era grabada y otra parte se transmitía en vivo, hasta esta era actual donde el acceso a un teléfono móvil con pantallas digitales de alta resolución los hace capaces de transmitir tanto videos e imágenes grabadas como hacerlo en tiempo real, tanto como un usuario común, como en colectividad en red. Por otro lado, existen también generaciones de artistas que ya nacieron bajo estas nuevas prácticas y contexto digital, por lo tanto, dichos trabajos, construcciones y reflexiones artísticas se verán reflejados en la obra y su proceso.

Así entonces, como bien hace mención Prada (2018) los artistas en la actualidad ya no solamente se fotografían o crean las imágenes desde los dispositivos y plataformas digitales, sino que ya no es necesario crearlas para generar un discurso artístico, diversos discursos se pueden generar desde la idea del reciclaje de las imágenes ya construidas y existentes en red. Es decir, así como Marcell Duchamp en su momento lo

hacia con sus *readymades*⁴³, aún prevalece con la misma fuerza la idea y el proceso creativo como parte fundamental para generar obra artística con una línea discursiva que permite al espectador-lector una comprensión y reflexión que los artistas intentan mostrar. Hoy en día con aquellas imágenes digitales ya construidas se da además un giro discursivo desde el lenguaje artístico.

Ahora bien, durante el recorrido de la investigación se han logrado encontrar estos conceptos aplicados de manera tangible, tanto en sus procesos artísticos como en la presencia de la idea del vestigio. Un ejemplo con el que podemos ampliar una comprensión de nuestro objeto de estudio es la obra *Construyendo la interminable ruina del mundo* (Carrión, 2011) en la que el artista “habla del concepto cambiante del recuerdo como consecuencia de la era virtual, de la organización y subyugación del poder al que la imagen sigue estando sometida en el «ciberespacio» a través del lenguaje, de la localización e incluso de la política. Igualmente, muchas veces, la experiencia virtual se reduce a la imagen, y es aquí donde el proyecto centra su mirada.” (de la Torre, 2011, s.p)

Aunque desde una perspectiva más dirigida hacia lo socio-político e inspirado en cierta manera a la idea de la cámara como ente de vigilancia y poder que habla Foucault, lo que se rescata en nuestro estudio es la idea de la cámara y el lente como ojo omnipresente. A su vez, aquellas imágenes que hoy en día son registradas de manera desmesurada dejarán una huella en la constante construcción de una ruina, -en nuestro caso sería la idea del fósil-vestigio- y por otro lado, el proceso de Carrión se liga y confirma aquello que Prada comentaba sobre este reciclaje de imágenes en la era virtual. El *net-art* funge como parte del proceso llevado a cabo en la propuesta proporcionando una reflexión que surge desde la observación que los artistas hoy en día viven, donde sus imágenes circulantes son cuestionadas. Así, además de generar una memoria distinta que se expande dentro de este mundo virtual, se produce una continua conquista de la esfera social contemporánea como lo menciona la autora de la Torre (2011).

⁴³ Desde que Duchamp en 1915 denominó los *Readymades* en el mundo del arte se conoce esta práctica como la toma (reciclaje) de objetos ya contruidos industrialmente por el artista que solo interviene una parte mínima con el fin de generar un discurso artístico más allá de la propia técnica, es decir, lo que importa es la idea detrás de la obra.



Figura 40. Muestra exposición Construyendo la interminable ruina del mundo, Carrión 2011.

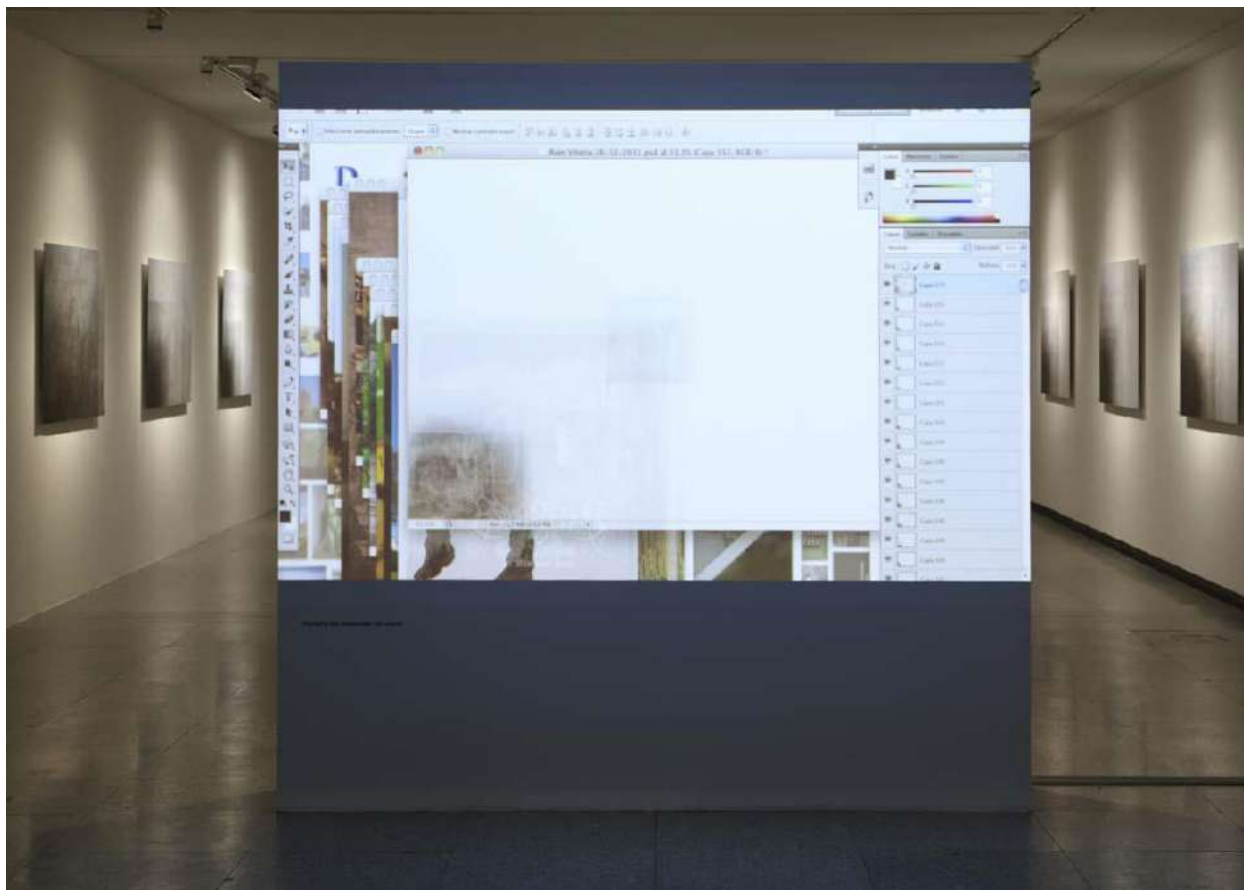


Figura 42. Muestra exposición Construyendo la interminable ruina del mundo, Carrión, 2011.

Así mismo, si las imágenes que se encuentran en continua publicación hacia un dominio público, -donde el concepto de tiempo responde a la inmediatez a la que obedecen estas dinámicas—, su resultado obedecerá a ese tiempo específico, a la propia condición de inmediatez generada por esa concepción de tiempo virtual-acelerado-.

El artista está solo al comienzo del viaje, y en su transcurso se le suman otros (comisarios, instituciones, productores, galerías, amigos, patrocinadores, compradores, críticos...).

Cuantas más personas encuentras conociendo en el viaje, más cerca estás del final. Una vez concluido el viaje, el arte se convierte en una «ruina», en el vestigio de algo que ya no existe. Construyendo la interminable ruina del mundo quiere demostrar cómo internet y la exclusión de la experiencia (de la imagen) están cambiando la percepción que tenemos de nuestro viaje a través de la vida. (Carrión, 2011, p.17)

En consecuencia, bajo esta aceleración constante de cambios, multiplicidad, reproductividad y producción de imágenes digitales en un tiempo relativamente corto, se podría sospechar que, si por alguna razón dicho proyecto se hubiese postergado tan solo dos meses, la posibilidad de un resultado radicalmente distinto se podría reflejar desde su proceso de elaboración, dado que la misma naturaleza de la obra está intencionalmente construida excluyendo la parte de la experiencia viva, su parte física tangible con el entorno. Por lo tanto, según un proceso creativo de esta naturaleza -sujeto a estos cambios y aceleración constante en el mundo virtual- el fruto de la pieza artística podría haberse visto distinto en tan solo esos meses de diferencia, dado por el registro masivo de imágenes y sus motores de algoritmos de los que dependen su proceso de reciclaje. Su huella se verá alterada, y siempre en continuo cambio, entonces, el resultado solo es una captura de un momento inmediato en el cual, de alguna manera deja de ser representado en su totalidad.

“Las fotografías, sin duda, se hacen tanto -si no más- para ser mostradas como para ser vistas. Pero la referencia a los espectadores puede estar presente tanto en la intención de hacer una foto como en la apreciación de las de otros, sin que la fotografía deje de mantener una relación personal con quien la ha hecho en la medida en que esos espectadores se definen por la relación que une al autor o al espectador de la fotografía” (Bourdieu, 2003,p.153)

Finalmente, si a esto agregamos aquellos actores que se suman en la producción artística, y que, en la actualidad, cada vez se suma una mayor presencia de trabajos tanto multidisciplinarios como transdisciplinarios en la producción creativa. En consecuencia, cada uno de estos actores que participan, se enfrentarán en determinado tiempo y espacio a su propio viaje en ese recapitular de datos, indagaciones y todo lo que sea necesario para finalmente converger todos juntos donde se plasmará todo lo que cada integrante desde su enfoque y especialización haya recapitulado y reflexionado. La forma y método con los que el artista decida y elija presentar y articular el trabajo, las imágenes, fotografías que considere prudente representa lo más fiel o verosímil a aquello que intenta conocer con el espectador. Por lo tanto, esta relación del

medio actual con las maneras de hacer fotografía – digitografía-, las maneras de interactuar con la fotografía y de relacionarnos con la misma abarca una diversidad de posibilidades, de vínculos y ediciones, nos abre una ventana a lo que probablemente ya estamos trabajando en un sentido de meta-fotografía, ventana que me permito atrever a decir que si se verá reflejado con mayor énfasis ese cambio de paradigma en la circulación del autorretrato, esto implicará a su vez otras formas de autorrepresentación al entrar el nuevo avance tecnológico conocido como 5G.⁴⁴ Los modos de ver y entender la fotografía-digitografía darán a luz un nuevo contraste revolucionario a lo que actualmente ya estamos viviendo, tomando en cuenta la adaptación social es, en el cual es necesario detenerse por un espacio de tiempo en tomar y exhortar a reflexionar sobre dichos cambios en los modos de ver y hacer fotografía en un contexto digitalizado de cambio y adaptación acelerada.

3.2. Cartografía de la *selfie* como dispositivo de autorrepresentación – (Diario de artista)

A partir de la primera etapa de la investigación se generó un acercamiento al fenómeno de autorrepresentación *selfie* en las redes sociales, desde la observación participativa, es decir, desde un reconocimiento propio de ser a la vez un actor social que forma parte de un contexto digitalizado y que de alguna manera se generó un interés en abordar la imagen digital *selfie* como objeto de estudio que de primera instancia. Desde una mirada como artista visual, la *selfie* contiene rasgos similares en el autorretrato tradicional en sus formalidades de autorrepresentación social, pero que obedecen a un contexto digital donde la red y el internet provee de una motilidad de la imagen en la cual es necesario re-abordar.

Si bien en un principio se abordó el acercamiento desde una deriva digital etnográfica dentro de las redes sociales. En primera instancia, esta parte de una observación más detenida en comparación al tipo de observación más inmediata a la

⁴⁴ Término para denominar cada generación de velocidad y tecnología de internet y redes, que se aplican a los nuevos dispositivos tecnológicos y móviles con software mucho más potentes y eficaces, actualmente nos encontramos en la generación 4G, y estamos a poco tiempo de transitar a la quinta generación la cual promete ser por lo menos 10 veces más veloz y eficaz, lo que podríamos suponer un cambio sustancial en los modos de interactuar y entender el mundo.

que acostumbraba hacer, es decir, una toma de conciencia de las dinámicas y reflejos intuitivos de inmediatez ante la imagen que se presenta a una mirada ya condicionada y verse de esta manera.

Como parte del proceso consciente de un salto desde el cómo mirar y observar la imagen, la *selfie* como objeto de estudio, se empieza a generar desde la propia deriva en las redes sociales, un acervo de imágenes *selfies* como primer paso para generar datos de manera tangible, es decir, aplicar aquello que Prada (2018) nos menciona sobre este reciclaje de imágenes en red, que hoy en día, aun los artistas interesados en este campo de estudio se hacen valer para generar obra artística.

Si bien la práctica de la deriva funciona de manera enriquecedora en cuanto a la idea de que no sabemos de manera exacta qué resultados o información de datos vamos a obtener, en este tipo de imágenes *selfies* y usos concretos de estas, se logra apreciar la inmediatez elementos que podrían ser útiles para una capitalización de datos, una capitalización de su parte teórica aplicada en el arte. Por lo tanto, podría decir que, desde el propio interés personal en indagar sobre la idea del vestigio en la imagen fotográfica digital, he aplicado en la *selfie*, una autorrepresentación desde la interpretación de una mirada externa del fenómeno, como de una mirada interna de la que me hago valer en la acción misma de autorrepresentación. Integrando estas posturas como parte del proceso donde surge una comprensión desde los dos campos práctico y teórico, el vivir la imagen *selfie* desde una mirada abierta a indagar del yo como sujeto-imagen desde situacionismos vivos y documentados en la fotografía digital móvil.

Por otro lado, también se aplicó la parte del uso de la fotografía en sentido *amateur* o vernácula como lo denomina Cheroux (2014) en este caso aplicada a la *selfie*. Si lo que importa es lo fotografiado en la fotografía amateur, en este caso la *selfie* se utiliza como un registro que documenta la veracidad del suceso y situación narrada, es decir, valida de alguna manera aquella construcción narrativa de las situaciones parcialmente creadas. Hoy en día vivimos una “amateurización” de las prácticas creativas estadísticamente importantes en las redes... un proceso importante enfrentando al profesionalismo (Prada, 2020). Si bien existe un objetivo definido sobre el objeto de estudio en su forma práctica, también se es consciente de que la deriva en el andar se integra como parte del proceso creativo por su riqueza, en principio a través de la *selfie*.

El andar físico detrás de la imagen que registra su motilidad, encuentros y relación con otros sujetos, y a su vez en bitácora de artista o diario en el que de alguna manera se cartografía ese andar, dejando partes o huecos abiertos a otras posibilidades que hoy en día habría podido abordar bajo otras condiciones, otras alternativas que quedarán en el imaginario.

Un ejemplo del proceso vivido desde la deriva física-urbana como vinculación al autorretrato que documenta una historia, una narrativa propia, fue el que aconteció en Nueva York, a partir de un diálogo que se generó con un transeúnte en el *subway*. Interactuamos desde que el transeúnte (que lo llamaremos –*John Doe*–) criticaba a un músico urbano, que en sus líricos hablaba sobre la vida detrás de la celda, *John* le gritaba que aquello que el cantaba no era real, que estaba muy lejos de la realidad, al entrar en diálogo con *John*, le mencioné que quizás nunca ha ido a la cárcel, y que tan solo se inspira en una interpretación de qué es pasar por una experiencia así. Le confesé que por mi parte solo había estado preso una sola vez en mi vida, y que por fortuna solo fue un día completo, por un choque automovilístico; por su parte me platicó sobre su experiencia como convicto que vivió por 10 años en la cárcel de Nueva York, como gesto de confianza me mostro un tatuaje en su tobillo izquierdo, un tatuaje que se hizo voluntariamente al salir, este consistía en su número de serie como su identidad en un estado de convicto, mismo que marcó y dejó huella en su vida, una marca que muestra una diferencia en cómo valora hoy en día su libertad. Finalmente, entre cientos de *selfies* que registré como documento, esta fue seleccionada para ubicarse en este documento de tesis. Posteriormente, será re-digitalizada con un propósito artístico, mismo que se verá reflejada una deriva-online compartiéndose así misma entre otras narrativas más. En ese momento de circulación, la imagen *selfie*, estará abierta a las múltiples interpretaciones que cada espectador pueda brindarle, narrativas creadas por el lector-espectador pero que probablemente jamás logremos compartir mutuamente.

Por otro lado, dentro del diálogo al cuestionarme mi estancia en la ciudad, él fue quien me otorgó información sobre la existencia de la librería de *Brooklyn Sketchbook*. Esta *selfie*, y su narrativa detrás de esta, cobra relevancia al ser recordada, así tanto desde la deriva como de la parte de la experiencia viva con el otro en la que fue creada,

lo que documenta y que finalmente la investigación culmina en este proyecto en Brooklyn NY, 2020.



Figura 44. Selfie y "John Doe", dialogo con transeúnte en subway NY, Ricalday 2019.



Figura 43. Selfie deriva⁴⁵ con Pamela Parlapiano, fotógrafa 30 años de trayectoria, NY, 2019.

⁴⁵ Desde el andar de la deriva en explorar la ciudad de Nueva York, se encontró con una fotógrafa italiana quien ha trabajado en más de 20 países y experiencia, se interceptó y logró generar un diálogo sobre la fotografía *selfie* de manera personal dentro de una galería de arte y tecnología, ambos presentes como espectadores, así la obra expuesta

Finalmente, la idea era recordar aquellas fotografías *selfies* ya re-elaboradas, editadas, impresas y muchos de estos registros fotográficos *selfies*, que bajo un proceso de reflexión y capitalización de la investigación aplicada en un proyecto artístico – *Brooklyn Sketchbook Project*- vuelven de regreso bajo el concepto de motilidad a su lugar de origen donde se gestaron. La imagen como vestigio se sepulta entre las más de 50,000 piezas con las que la librería cuenta actualmente (Octubre, 2020) –y en crecimiento. Por otro lado, también implica un regreso de una experiencia re-elaborada en un contexto totalmente opuesto de encierro y post-covid19, del cual influyó en su momento de recordación de la imagen, una re-valorización de la propia experiencia adquirida: este contraste de in-motilidad física, en ese volver a traer y reflexionar, se resuelve desde la motilidad de la imagen. Es decir, así como la imagen digital vuelve hacia un nosotros-colectivo, regresa siendo algo en esencia distinto en ese circular, así mismo, regresan esas imágenes a ese lugar de origen siendo otra cosa, una pieza con

permitió entrar a hablar sobre el tema de investigación pero con ese toque interesante de lo informal, es decir, con una naturalidad de expresión que el propio situacionismo aporta.



Figura 44. *Selfie deriva, Bitácora artista, NY, Ricalday 2019.*

elementos artísticos que retratan un ciclo espacio-temporal de una investigación vivida y compartida.

En consecuencia, esto permite retratar desde el autorretrato digital, *selfie*, en origen un “yo individualista” que participa y reflexiona desde el lenguaje artístico y se integra paulatinamente al medio natural del “yo colectivo”, y capitalizar este proceso mediante el uso de dicho lenguaje en un tipo libro-arte en láminas en *Sketchbook Project* en Brooklyn New York para quedarse por tiempo indefinido, la idea de que la imagen que circula deja de ser mía aunque esta intente ser una autorrepresentación creada por un mí mismo de mí mismo.

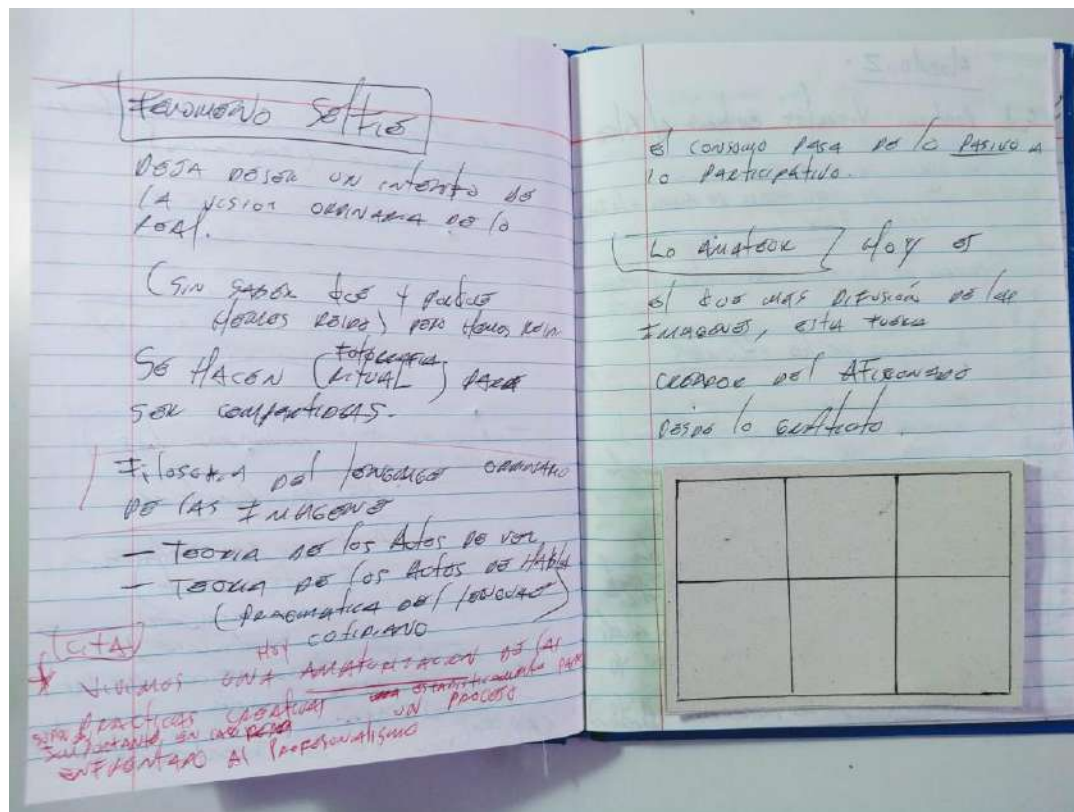


Figura 45. Bitacora notas y citas sobre fenómeno selfie y concepto amateur, Ricalday 2020.

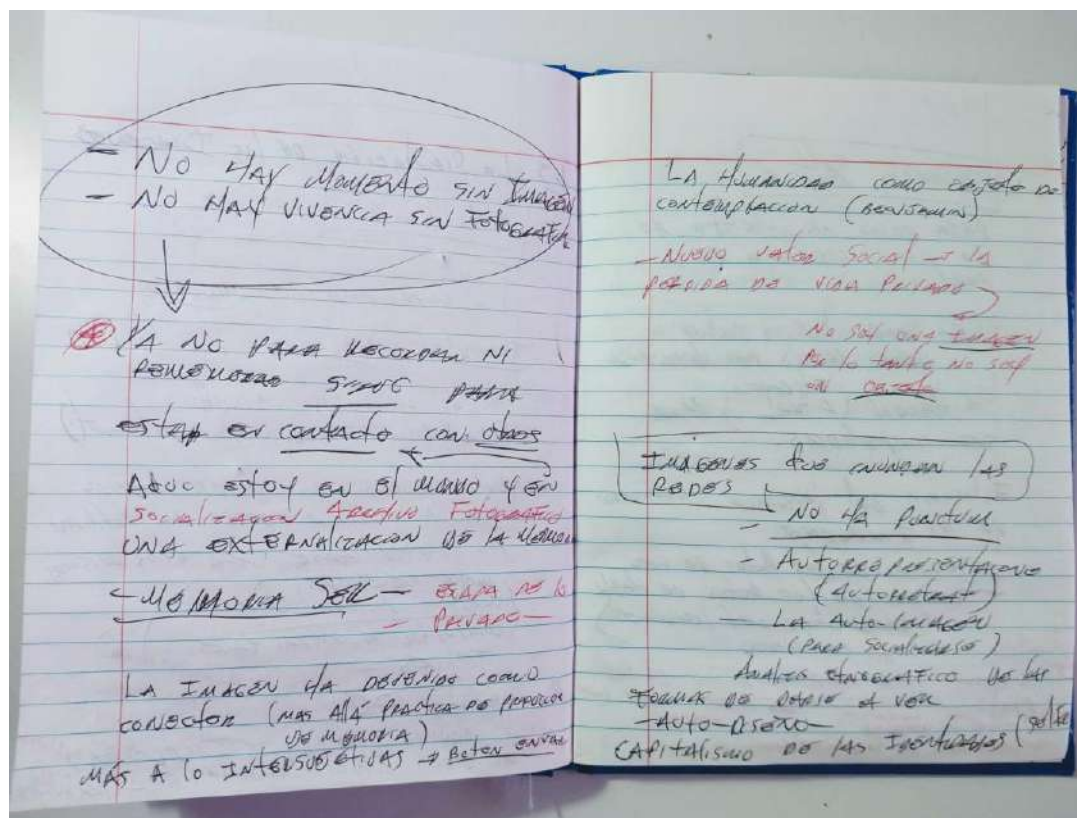


Figura 46. Bitácora notas y citas sobre fotografía en las redes, Ricalday 2020.

Como parte del proceso de indagación, se aborda un contexto extranjero muy distinto al que pertenezco como lo es la ciudad de Nueva York. En primer lugar, se generó una lista y sitios para visitar y empezar a recorrer lugares que pueden aportar a la investigación esto con el fin de ampliar mi percepción sobre mi objeto de estudio, ya que a lo largo de la formación como artista visual, gran parte del bagaje ha sido adquirido directamente de las plataformas digitales, tanto con acercamientos a trabajos de investigación como a obras y producciones artísticas, bajo una concepción adquirida desde la imagen digital. Por lo tanto esta búsqueda de salir tanto de un contexto cultural distinto, como ampliar la percepción propia y obtener un conocimiento visual de manera tangible a lo que es el enfrentar una obra de cerca, otras maneras de ver y entender una misma obra artística, significaría aplicar de alguna manera la idea de John Berger (1972) en los *modos de ver* e integrar de manera práctica dichos cuestionamientos que aborda el autor, y rescatar aquello que obedece y surge de la experiencia propia.

Así entonces, al recorrer por todo el mes de Octubre del 2019, diversos museos reconocidos a nivel internacional, al gestar una nueva perspectiva sobre el mundo del arte y dinámicas alternativas de procesos creativos, pláticas entre personas de los espacios públicos y lugares de intereses comunes en relación al campo de estudio, así mismo guiado bajo el apoyo del Dr. Juanli Carrión, con experiencia en investigación basada en el Arte y conocimiento del potencial existente en este contexto extranjero, se logra descubrir aspectos totalmente distintos incluso a los previstos. Con el uso y aplicación de la deriva y aprovechamiento de las situaciones generadas en la indagación (situacionismo), se logra reflexionar sobre una motilidad que sí es tratada en la imagen, pero que simultáneamente es una motilidad del cuerpo, de la experiencia, y más que el rescate de una huella, entonces sería el de generar una huella que se ve registrada para luego ser tratada (re-tratada). Aplicar finalmente el conocimiento teórico adquirido basada en la experiencia y ser aplicada al prototipo y propuesta artística.

Sitios en concreto, como lo es el *MoMA*, el *MET*, agregando las recomendaciones de mis lectoras como el *Aperture Foundation* entre otros, sin embargo, finalmente el mismo contexto me forzaba a cambiar la dinámica, ya que, al recurrir inicialmente a estos sitios, de allí se generaban otras conexiones y alternativas distintas para indagar, de alguna manera se empezó hacer uso de la deriva entre la ciudad y se logró encontrar otras propuestas que no habría imaginado llegar en un inicio.

Personas con quienes logré interactuar en la calle, fuera de los museos, trabajadores, en el metro, empecé a aventurar por esos lugares y registrar desde la *selfie* ese recorrido al que me encontré inmerso. De alguna manera se incorporó la parte lúdica en el andar, el perderse en la ciudad y aprovechar situaciones que me podrían aportar algo sin saber específicamente qué. En este sentido parte de la autorrepresentación, era vivir tal cual me muevo de manera natural e interactuar con personas como lo hago en mi contexto dónde provengo, ser quien soy en un lugar desconocido.

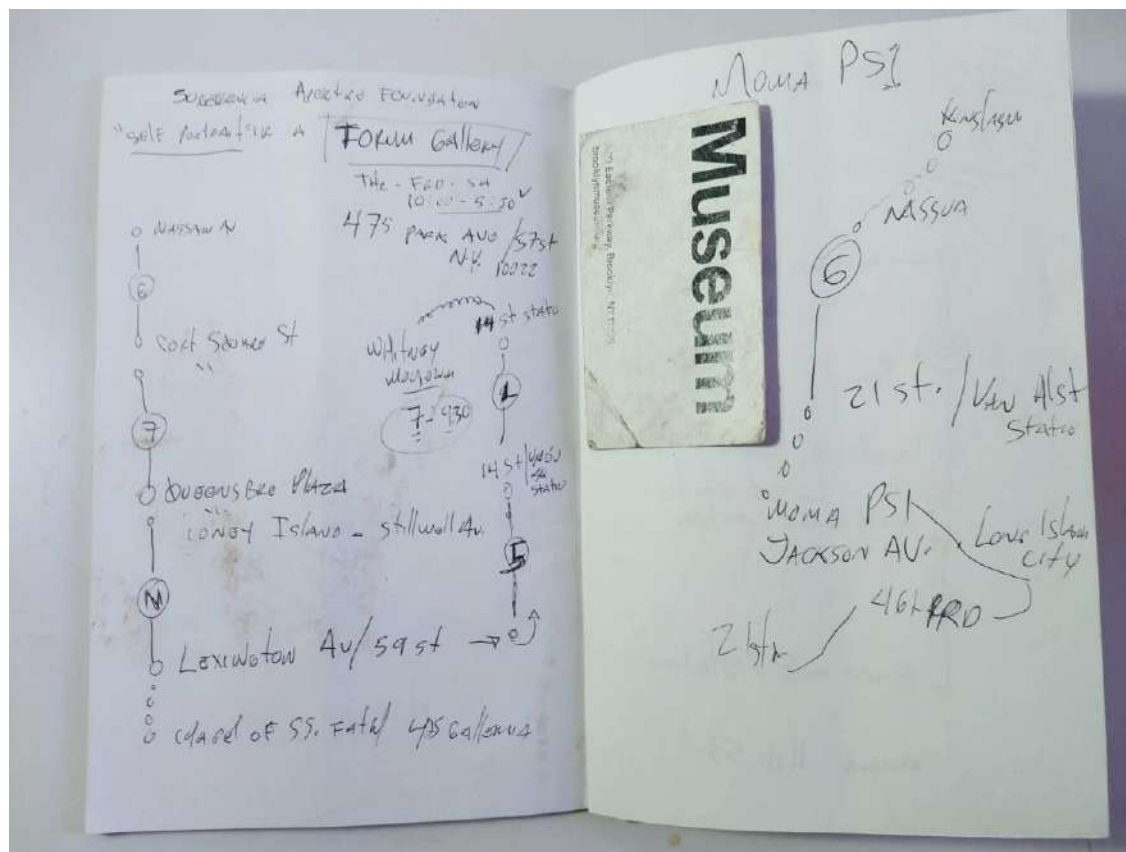


Figura 47. Notas y Mapeo de recorridos en Nueva York, 2019.

Posteriormente, dentro de esta planeación previa en el recorrer la ciudad en busca de acercamientos y procesos artísticos ligados a la autorrepresentación, fotografía digital y la *selfie*, en el diario de artista se refleja un rompimiento de esa planeación dura, se va transformando en esa deriva del andar, pero siempre conservando el mismo objetivo del estudio, solo se incorpora y se deja fluir lo que esa deriva empezaba a generar, otro tipo de relaciones y conexiones de lo inesperado.

Parte de la experiencia, es que paradójicamente en un inicio de la investigación se hace una cita del artista contemporáneo Lozano Hemmer en cuanto a su postura de hacernos conscientes de que vivimos en una época donde ya no se puede vivir fuera de la tecnología, y de alguna manera, al llegar a Nueva York en el teléfono móvil dejaron de funcionar todas las aplicaciones básicas como lo son llamadas y GPS, por lo que esto, más que un obstáculo, se convirtió en una área de oportunidad para vivir aquello que cito en un inicio, se abrió el panorama y me obligó a su vez a abrirme a las personas que

transitaban, se movían, interacciones efímeras con quienes me proporcionaban información de cómo moverme, llegar a sitios y además sugerencias de otros sitios inesperados con posible potencial en enriquecer el trabajo de investigación.

El diario refleja un registro de mapeo proporcionado por varios interlocutores; agregando a esto, conforme se dialogaba con otros individuos, se yuxtaponían datos sobre estos mapeos, referencias o notas que obedecen a determinados lugares o sitios alternos cercanos al principal, así entonces, al existir cierto orden, cierta linealidad, realmente mucho del registro contiene datos o reseñas de diferentes fechas, diferentes sitios y de diferentes sujetos. En consecuencia, esto aporta mucho al momento de re-interpretar el recorrido, al recordar el diario, la reflexión se genera desde una asociación de múltiples eventos y desde el propio cuerpo visto siempre en movimiento: la *selfie* como registro de esa motilidad y así entonces, qué posibilidades se pueden trabajar con ese registro que permiten encerrar múltiples narrativas en una sola imagen, y que todas documentan en si una verdad fragmentada.

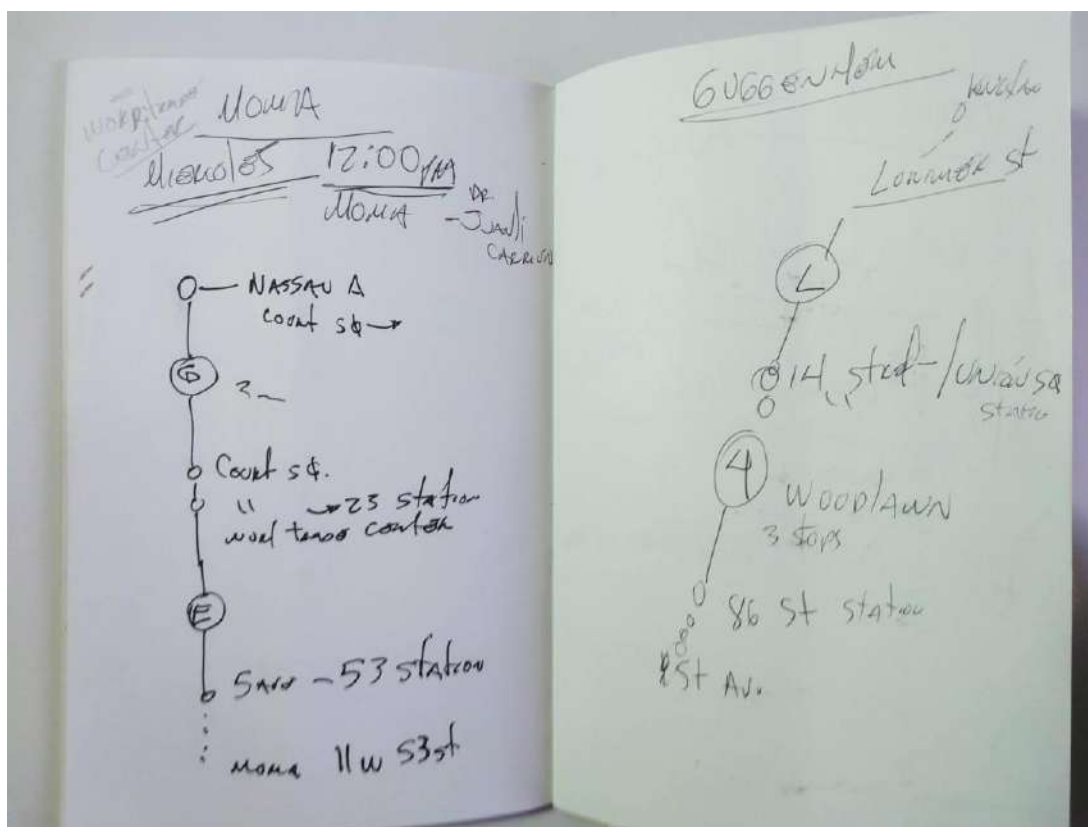


Figura 48. Notas y Mapeo de recorridos en Nueva York, 2019.

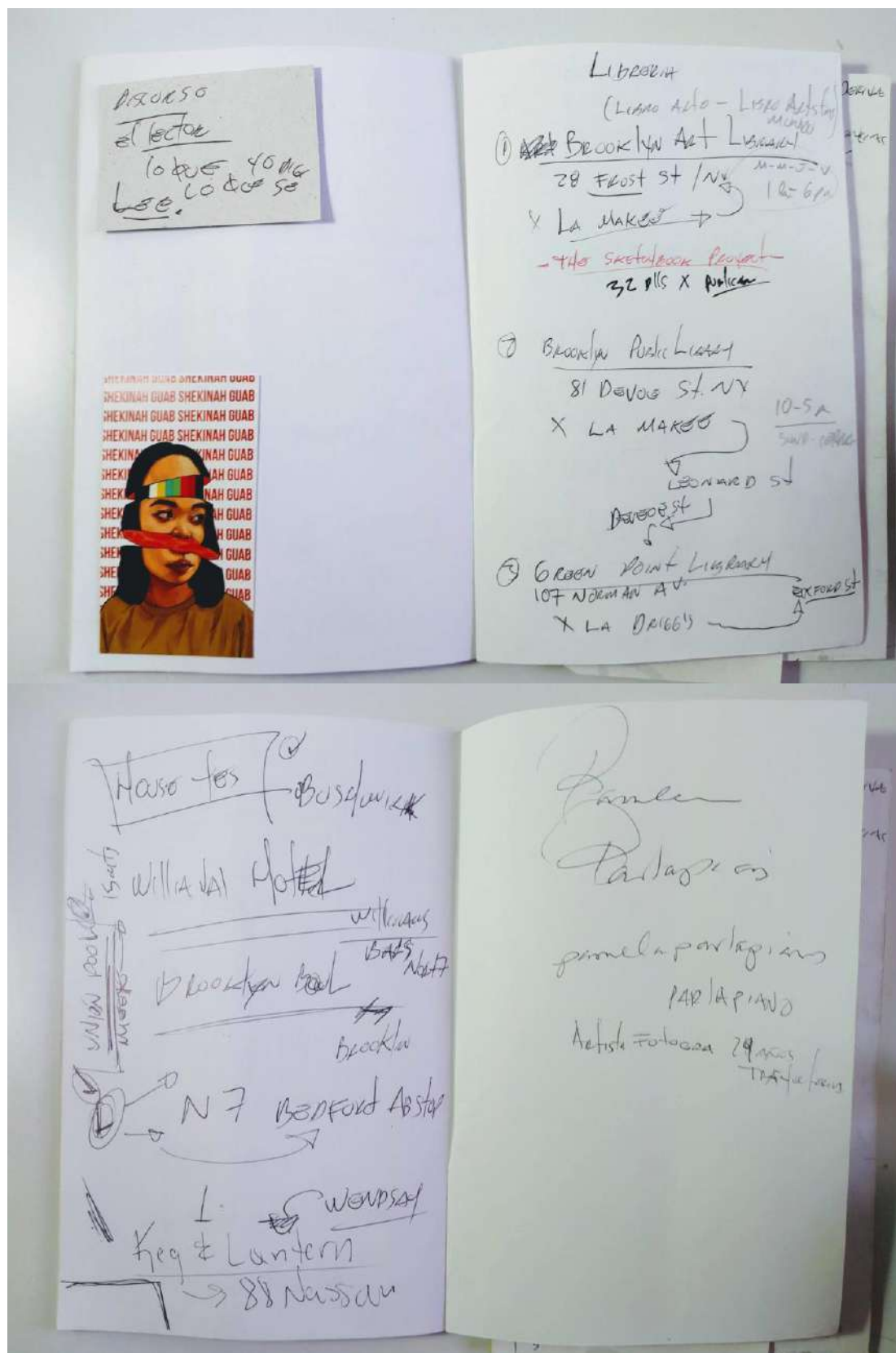


Figura 49. Notas y Mapeo de recorridos emergentes por personas en la calle en la deriva. New York, 2019.

3.2.1. Exploración lineal (bidimensional) y su relación entre la pantalla y lo corpóreo en los multiversos.

The mythical excesses of the analogue masters of the past (...) now seem positively modest compared to the snap-and-show behavior of the average amateur today armed with a smartphone (...) and a desire to make a photographic record of his or her every second on Earth. We have moved on from *'I think therefore I am'* to *'I document therefore I exist'*. Simply "being in the moment" now involves documenting being in it - though without any commitment of reviewing the photographic evidence afterwards: after all, who has the time to look at old photos when there are now ones to be taken? Photography is such an overwhelming populist business these days that it generated the Oxford Dictionaries Word of the Year - *'selfie'*. (Shore, 2014, p. 7)

A partir de lo que Shore nos menciona, haciendo referencia comparativa entre el uso de la fotografía análoga y hoy, su heredera la fotografía digital nos muestra a un usuario, que armado con su teléfono inteligente, representa una gran diferencia en cuanto a su comportamiento del actor social común en capturar-mostrar. Es decir, se nos plantea cuestionar qué tanto puede afectar este fenómeno en la era digital y la autorrepresentación *selfie*, nos abre a observar a un usuario que desea registrarse fotográficamente constantemente, un paradigma de cómo me relaciono con el mundo. Lo relevante aquí es que, así como anteriormente se analizó la idea de lo fotográfico a lo digitográfico, en esta exploración entre la pantalla y el cuerpo, las nuevas maneras de moverse e interactuar, como consecuencia es lo que nos plantea el autor, que en esa transición, también se pasó de la idea de "Pienso y luego existo" a "Documento y luego existo". Por lo tanto, entonces podríamos decir que la *selfie* como documento además de retratar singularidades y nuevos comportamientos de una sociedad colectiva en la era digital, también encuentra la relación de la sociedad con su auto-imagen. De alguna manera ese deseo siempre ha sido intrínseco en el ser humano, es decir, solo a través de las formas de auto-documentarse en imagen ha sido la misma, sus patrones y reminiscencias conductuales siempre han estado presentes, solo que hoy gracias a la accesibilidad del "poder hacerlo" permite salir a la luz de manera más evidente.

Ahora bien, es importante mencionar el concepto de accesibilidad, y es claro que en un principio la tecnología en sus primeros lanzamientos, solo tienen acceso aquellos con cierto poder adquisitivo, esto siempre ha formado parte de un sistema capitalista en cuanto a que aquellos que han logrado cierta estabilidad económica, son los primeros que tienen mayor alcance a darse este tipo de libertades en acceder a ciertos productos. Sin embargo, es innegable que el mismo sistema capitalista de consumo, uno de sus propósitos como parte de su funcionamiento económico, es vender más, llegar a un mayor número y metas de consumo, por lo tanto, tarde o temprano, gran mayoría obtendrá esta accesibilidad, más si el mismo deseo se ve contagiado o estimulado a pertenecer y ser partícipe de las nuevas dinámicas a las que este fenómeno de consumo digital se ve motivado.

Esto se ha visto desde el surgimiento de la cámara análoga, en un principio solo pocos tenían acceso a cámaras fotográficas, pero la misma industria, observa y analiza el mercado y genera productos a bajo costo, por lo tanto, produciendo mayor accesibilidad a la sociedad popular.

Por mencionar un ejemplo, el surgimiento de la cámara con un giro comercial masificado "la primera Brownie data de 1900, era una cámara *box* de película 117 que se vendía por el precio de \$1, un claro ejemplo de cámara para todos los públicos con la que Kodak popularizaría su lema "pulse el botón y nosotros nos encargamos del resto". Durante muchos años, hasta los años 60-70, la marca Brownie se siguió aplicando a varios tipos de cámaras". (Jimenez,2012, s.p) Aquí podemos observar varios puntos; en primera instancia la idea de accesibilidad y masificación se ve como objetivo claro, en consecuencia, un uso meramente popular, y conllevó al uso y surgimiento de la fotografía *amateur*⁴⁶.

⁴⁶ Este punto solo es como referencia y sin profundizar dado que es muy extenso y requiere un estudio más amplio, sin embargo, una de las consecuencias que se generó en cuanto al uso y dinámicas entre lo que hacían los fotógrafos profesionales de la época y los nuevos grupos de fotógrafos emergentes *-amateur-*, quienes la diferencia entre estos dos, según Cheroux, 2014 es que el fotógrafo amateur se enfocaba más hacia lo fotografiado que a la fotografía en sí, es decir, sacrificaba en cierto modo la parte técnica y su composición, por lo tanto la fotografía hacía evidente cierta suciedad en su enfoque o composición.



Figura 50. Kodak Brownie Reflex, 1940.

Hoy en día, no solo vivimos un entorno donde la accesibilidad a cámaras tanto profesionales como genéricas están a un mayor alcance, sino que cualquier tipo de gama de telefonía celular móvil, contiene en sí misma una cámara digital ya integrada de fábrica. Es decir, dentro de su diseño *hardware* esta una imposición de la cámara digital, asimismo, el diseño *software* obedece a ejercer su uso para muchas de las dinámicas y formas de interacción social. En consecuencia, un crecimiento de fotografía *amateur* digital en usuarios cada vez más jóvenes integrándose a una cultura digital, cultura a la que el autorretrato digital: *selfie* ha mostrado una gran demanda.

"When made by amateurs, traditional photographic self-portraiture didn't become a distinct thing, didn't have a codified look or transform into social dialogue and conversation. These pictures were not usually disseminated to strangers and were

never made in such numbers by so many people. It's possible that the selfie is the most prevalent popular genre ever." (Saltz, 2014, p.2)

Al hablar de la demanda del uso de la *selfie*, Saltz nos refiere que a diferencia del autorretrato fotográfico tradicional, la posibilidad de que el autorretrato digital sea mucho más popular, es por el hecho de un rompimiento tradicional de pasar de lo privado a lo público, un público desconocido y su uso de diálogo social, mismo argumento que Freund (2006) se refiere a la practicidad fotográfica y a la época que determina la naturaleza del acto fotográfico, en este caso como medio socio-cultural. Sin embargo, esto también tiene que ver con la conexión a internet, para que este tipo de diálogos se generen, si el crecimiento tanto de su uso como el medio de alcance es mayor, mayor será su popularidad entonces.

"In this year's data is the accelerating growth in internet users. More than 360 million people came online for the first time during 2018, at an average rate of more than 1 million new users each day. 57 percent of the world's population is now connected to the internet, with trends indicating that all of the original 'Next Billion Users' are now online". (Kemp, 2019, p.3)

Ahora bien, si dicho registro de incremento de usuarios conectados a internet de más de un millón de usuarios por día es de un reporte publicado en 2019, por lo tanto estamos hablando de un registro pre-COVID-19, en el cual implica algo relevante a considerar, y si anteriormente se podría cuestionar a si la población en general está limitada a un acceso de internet, podemos agregar al momento de interpretar los datos que si bien, la población a nivel mundial se ha visto cada año en incremento abismal, cada vez más inmersos a una era digital, ahora desde la entrada del COVID-19, se ha visto de alguna manera ya no solamente forzado en tener que estar conectados, sino que, se ha visto ya como una necesidad social en la cual estamos enfrentando un aceleramiento a este cambio de paradigma digital. Es decir, ahora los cambios estructurales tanto de comercio, conferencias, institutos académicos, trámites, entre otros, actualmente ya es un modo de sobrevivencia en un contexto digital y de pandemia simultáneamente, se requiere ahora esta adaptación al sistema como estructura socio-

política colectiva y conectada en red para continuar en cierta medida con un vivir del día a día.

En consecuencia, surge la sospecha del vivir el presente, el aquí y el ahora con la incertidumbre si de aquello que nos deviene será la utopía cristalizada de todos aquellos quienes apuestan a la tecnología y la eficacia de una era digitalizada evolucionada y prometedora, o por otro lado, aquellos quienes lo observan desde un sentido distópico donde todo está vigilado, todo sigilosamente controlado por un sistema oculto, que detrás se enmascaran intereses oscuros de un pequeño grupo de privilegiados.

Podría decir entonces, que nos estamos enfrentando una repetición no bélica, pero si conceptualmente similar a lo que fue la modernidad en su momento y la transición que conllevó a una posmodernidad, es decir, una manera de entender el mundo conceptualmente igual, pero se está viviendo metafóricamente distinto.

3.2.2. Registro y análisis del autorretrato como documento.

Al haber abordado este análisis en cuanto al autorretrato *selfie* desde su parte formal hasta su concepción conceptual, podemos entonces comprender y afirmar como desde lo que se ha visto en el recorrido histórico que el ser humano ha hecho uso de su propia imagen en su condición de ser exhibida o mejor dicho, pensada bajo una conciencia de que dicha autorrepresentación será vista por otros, ha prevalecido en su registro elementos muy concretos que en la fotografía digital, gracias a su desmesura podemos evidenciarlo de manera clara a través de patrones que se repiten. “El hecho de tomar fotografías, de conservarlas o de mirarlas puede aportar satisfacciones en cinco campos: la protección contra el paso del tiempo, la comunicación con los demás y la expresión de sentimientos, la realización de uno mismo, el prestigio social, la distracción o la evasión.” (Bourdieu, 2003, p.52)

Entonces bien, a esta altura de la investigación al poder hablar entonces de la fotografía desde una concepción de imagen como vestigio aunando documento-verdad tiempo-fósil ya de manera implícita aplicados a la *selfie*, “Si he dicho en otra parte que la fotografía es una ruina de lo real, hay que comprender que solo lo es en el orden temporal; si la ruina como vestigio, es la huella física y material de lo que ha estado ahí, no es sin embargo una representación separada (espacial y objetualmente de su

referente; ella es éste, pero en otro estado, que lleva la marca, los estigmas del trabajo destructor de los siglos y los años. En la ruina, la distancia es solamente temporal.” (Dubois, 1983, p.93), así la imagen *selfie* puede observarse como este registro que documenta dentro de una falsa perpetuidad que su naturaleza efímera dirige a un mercado que subsiste de actualizaciones y formatos constantes para su consumo continuo. Por otro lado también el diseño no es más que un reflejo de lo que el propio usuario exige y solicita a consumir, reflejo que se ve cristalizado en los modos y maneras del autorretrato actual, que a diferencia de la fotografía tradicional, me atrevo a decir vive su falsa perpetuidad, falsa como la ficción que gran parte de las *selfies* teatralizan. Por otro lado, “Burgin parte del análisis de Didi-Huberman sobre la teoría de Roland Barthes acerca de la capacidad de la fotografía de mantener algo vivo y distingue entre los conceptos de Imago (imagen) y vestigium (vestigio, huella, ruina) para poder explicar cómo el mundo visible lleva la huella de una semejanza perdida. Más adelante cita el deseo expresado por el pintor americano Jasper Johns de producir un objeto que hablara de la pérdida, la destrucción y la desaparición de los objetos. Burgin identifica este objeto con la fotografía, la cual, como imagen, es la huella de un estado previo del mundo, un vestigio de cómo eran las cosas, para concluir con que la suma de todas las fotografías es la ruina del mundo.” (de la Torre, 2011, p.4)

En consecuencia, encontramos este choque de los conceptos previamente expuestos, y, como resultado, más que una dicotomía encontrada en la interpretación de los autorretratos *selfies*, podemos resaltar una retórica de la imagen que nos confirma cómo la fotografía digital *selfie* se puede construir bajo esta condición de vestigio. Y no solo desde el momento en que es tomada la fotografía, sino que su propio proceso ya es el grabado, es lo que hoy en día circula, una fotografía digital que vive a través de sus reminiscencias y que a pesar de existir un registro que ha documentado sigue creciendo con un cimiento de cristal, pues probablemente va a estar siempre con el riesgo de perderse entre la nube virtual para jamás volver a ser recicladas o recordadas.

3.2.3 Proceso creativo, el móvil como herramienta de trabajo.

En esta parte del proceso, por un lado, se hizo uso del móvil Motorola G3 como herramienta de trabajo práctico en la producción de las láminas *selfies*, esto con el fin de generar una congruencia entre la pantalla y sus aplicaciones que obedecen a un tiempo determinado, una huella dejará marcada sobre las imágenes desde el tipo de resolución y detalles específicos que al pasar el tiempo, y conforme los nuevos dispositivos móviles se actualicen, estas imágenes de alguna manera capturarán en su estética rasgos específicos en sus formatos, así como las primeras cámaras digitales capturaban cierta granos de pixeles, identificamos cierta temporalidad en la imagen digital.

Se considera importante el trabajar el proceso de construcción de la obra a partir del móvil como herramienta tecnológica, ya que de esta manera, captura de manera lo más fiel posible a lo que el medio tecnológico cotidiano-común dejará su huella registrada sobre la pieza final, es decir, que, tanto el lente vigente de la época, las aplicaciones en tendencia (2019-2020), al pasar el tiempo, dicho trabajo artístico dejara marcado su propia estética visual-digital, en su lucha de permanecer vigente a los nuevos cambios tecnológicos, como las imágenes y formatos buscando esa promesa de perpetuidad, a la que probablemente, las imágenes digitales perecerán por lo menos en menor tiempo a lo que las imágenes plásticas (escultura, pintura, fotografía análoga-impresa) perduraban en comparación a la falsa perpetuidad que la imagen digital busca prometer. Esta parte es relevante considerando que en pocos años, así como señalaba anteriormente, nos encontraremos a una nueva revolución digital, la llamada 5G⁴⁷, siendo hasta ahora una de las más prometedoras que incluso países como Estados Unidos, China y Rusia se encuentran bajo una lucha por lo que este avance tecnológico implicará en la sociedad, en la economía a nivel global, y elementos que probablemente no logramos imaginar hasta que llegue su momento de existencia. Sin embargo, el antecedente histórico, tecnológico-digital, nos permite visualizar una idea aproximada de lo que vendrá.

Ahora bien, se generó un primer prototipo bajo una exploración y selección de *selfies* registradas antes y después del COVID-19, otra parte que también ha mostrado

⁴⁷ La 5ta generación en avance tecnológico y redes, abordada en el Capítulo 3.2.

un impacto a la producción artística actualmente, una era digital y de pandemia global al mismo tiempo, por lo tanto, en la construcción y formalización del trabajo teórico aplicado al arte, se genera adoptando características formales a las que la aplicación de *Instagram* de manera genérica provee en sus opciones más utilizadas por los usuarios, -*collage* de nueve imágenes- esto con el fin de mantener cierta línea estética en la que un usuario logre relacionar fácilmente. Así mismo, aprovechar que quede un registro de una temporalidad desde la idea de *tendencia* como su parte efímera a la que obedece este contexto digital, momento que se genera la obra.

El modelo *collage* se elige también dado que, a diferencia de otras modalidades que la aplicación aporta, similar al modelo que utilizó Opalka, se logra bajo el conjunto de varias autorrepresentaciones, capturar una huella de tiempo concebida desde la contemplación en una sola imagen. Del mismo modo, se recupera esta dialéctica entre las imágenes *selfies* que permite generar, esto con la intención de además de capturar una temporalidad, también intentar generar ciertas narrativas entre cada lámina, una *realidad* del momento. De algún modo se podría entender como una tirada del tarot, cada imagen aporta algo, pero en conjunto y diálogo entre cada imagen, permite estimular una multiplicidad de interpretaciones. Con esto intentar comprender la manera de cómo se me ejerce una auto-lectura a través de la imagen, pero también cómo se genera una lectura desde una mirada externa. Así entonces la idea del vestigio se ve presente en las formalidades que aún se mantienen, parámetros que se reiteran, pero el contenido cambia.

Esto permitirá que, en un tiempo no muy lejano y bajo la certeza de que las aplicaciones se actualizan continuamente, las formalidades se adapten a nuevas modas, nuevas tendencias de corto plazo, y sean vistas con cierta nostalgia a la que anteriormente sucedía en fotografías análogas de álbum familiar.

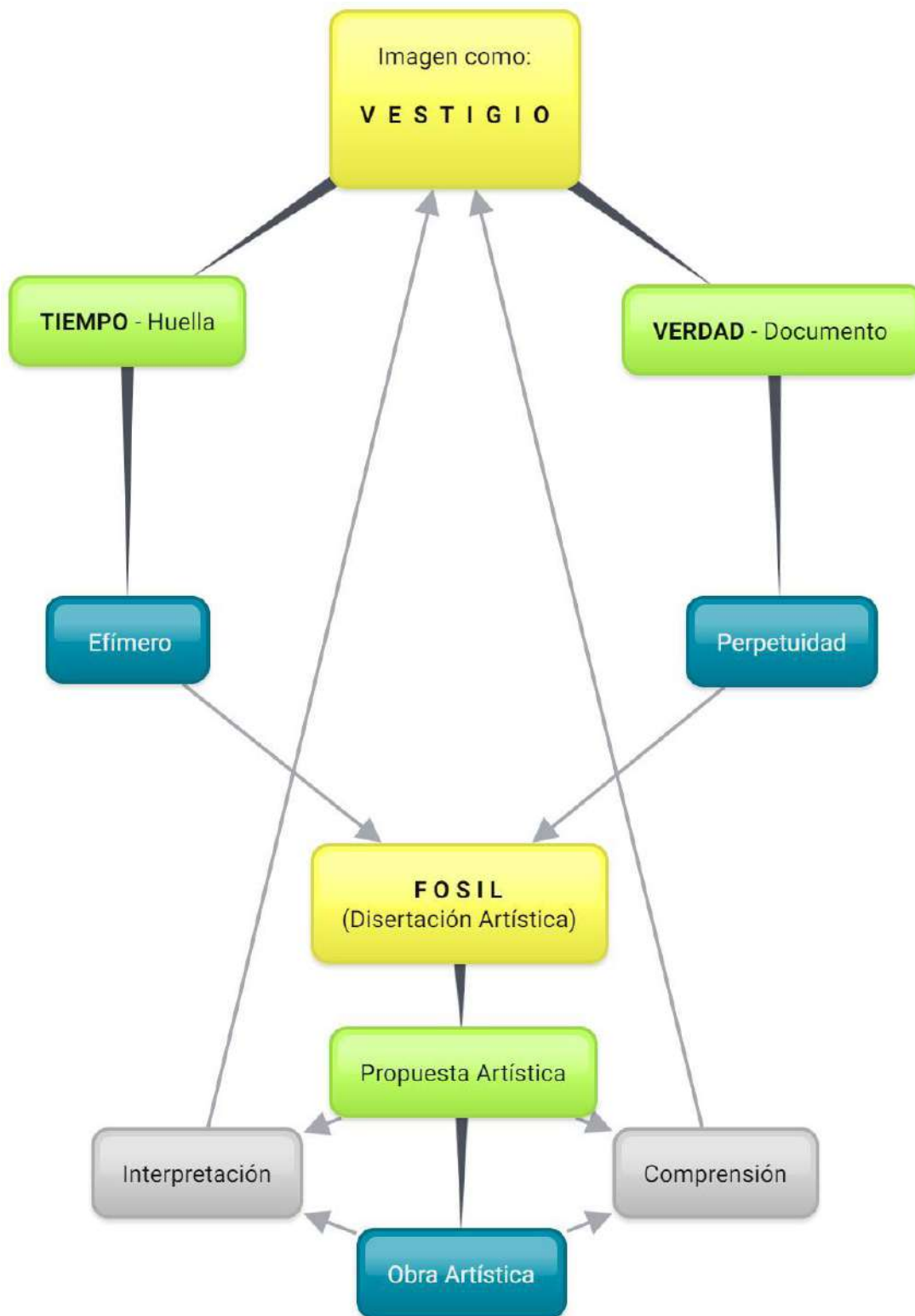
Por lo tanto, cada lámina se compone de nueve *selfies* cada una, en la que se decidió adoptar la modalidad *collage* popularizada en la aplicación *Instagram*, en las que se decide para el primer prototipo una selección y acomodo en cada lámina de manera lúdica, pero con similitudes elegidas bajo el criterio de la gravedad icónica a la categoría que mayor peso cobre. Así con esto, capitalizar en su primer estado digital los datos y conceptos generados durante el recorrido de la investigación, la idea del cuerpo visto

desde la imagen fotográfica digital, el autorretrato *selfie* siendo la unión entre estos dos planos, generando así una tercera analogía en la cual se desata nuestro estudio.

“La palabra cuerpo no solo ha sido interpretada como una metonimia de humano o actor social, sino que involucra la exigencia de ver a los actores como portadores de cuerpo, es decir sujetos de acción, por medio del cual ejercen espectáculo social”. (Sánchez, 2015, p.30) De la misma manera, el autor nos señala que para esto existe una necesidad de que dicho cuerpo en cuestión, el sujeto, debe ser anclado hacia una categoría social, misma que se encuentra ligada a una práctica socio-cultural.

Por lo tanto, podríamos decir que la *selfie* vista como una categoría en la que el uso del cuerpo se ve sometido, en este caso, se produce un anclaje del sujeto con la imagen con la que se autorrepresenta como medio interactivo con los otros cuerpos, otras entidades sociales. En consecuencia, la *selfie* como medio de interpretación metonímica, su imagen como tal genera una relación con el documentar un acto-actor de verdad sobre un tiempo y lugar determinado, por ejemplo el hecho de afirmar: “Se hizo una *selfie* en la capilla Sixtina” o “Se tomó una *selfie* con el presidente de México”

A continuación, se muestra el mapa mental de la estructura metodológica –Imagen como vestigio- de como los conceptos del estudio para lograr visualizar como se va cristalizando en un producto artístico, así con este mismo diagrama nos guía y se muestra la última etapa del proceso en cuestión.



created with www.bubbl.us

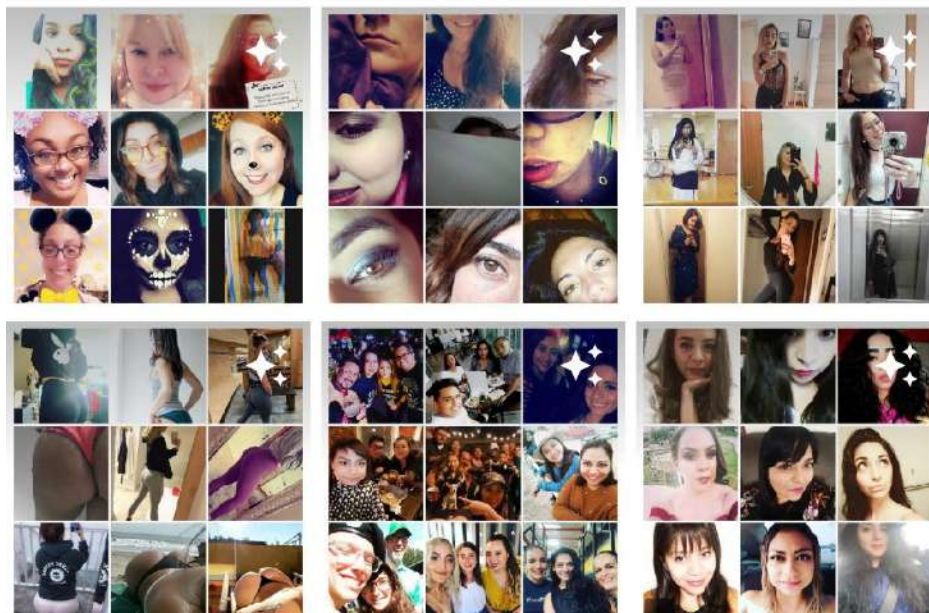
Figura 51 . Mapa conceptual, Elaboración propia, 2019.

Posteriormente se ilustra en fotogramas (imágenes capturas de pantalla-móvil) una idea de cómo se llevó el proceso de organización y formatos que el móvil *Motorola modelo Play3*, como herramienta de trabajo, permite organizar y aplicar las categorías generadas durante el desarrollo de la investigación. Así con esto ir generando el acervo fotográfico tipificado con el fin de lograr capitalizar dichos registros en obra artística. Del mismo modo, se logra apreciar el formato móvil, con la idea de los libros al estilo rollos orientales formato *–rotulus-*, que son aquellos que se encuentran enrollados, y para ver su contenido, lectura, se posiciona de manera vertical y se realiza una lectura de arriba abajo y viceversa al querer volver a recurrir sobre algún dato en específico. Es decir, se logra comprender y visualizar este formato antiguo trasladado a la mayoría de plataformas digitales, artículos, *blogs*, etcétera.

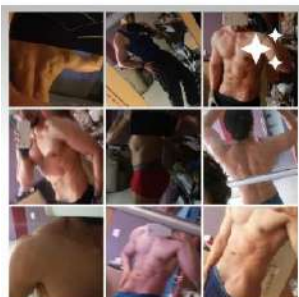
4:43



← Collages



Vie., 1 de may.



Lun., 27 de abr.



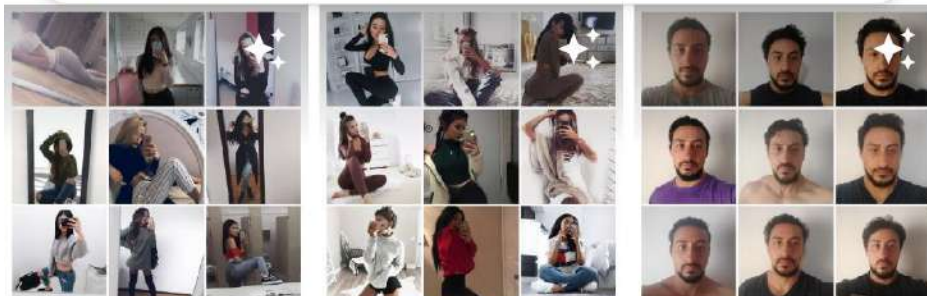
Dom., 26 de abr.



4:43



← Collages



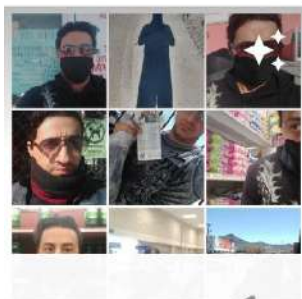
Vie., 17 de abr.



Dom., 12 de abr.



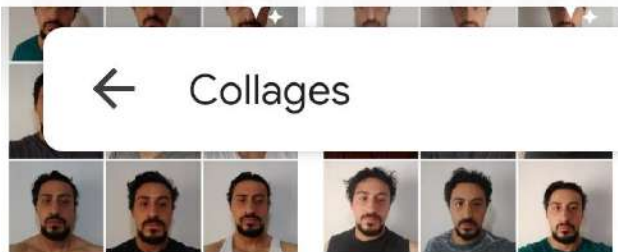
Mar., 7 de abr.



10 5 de mar

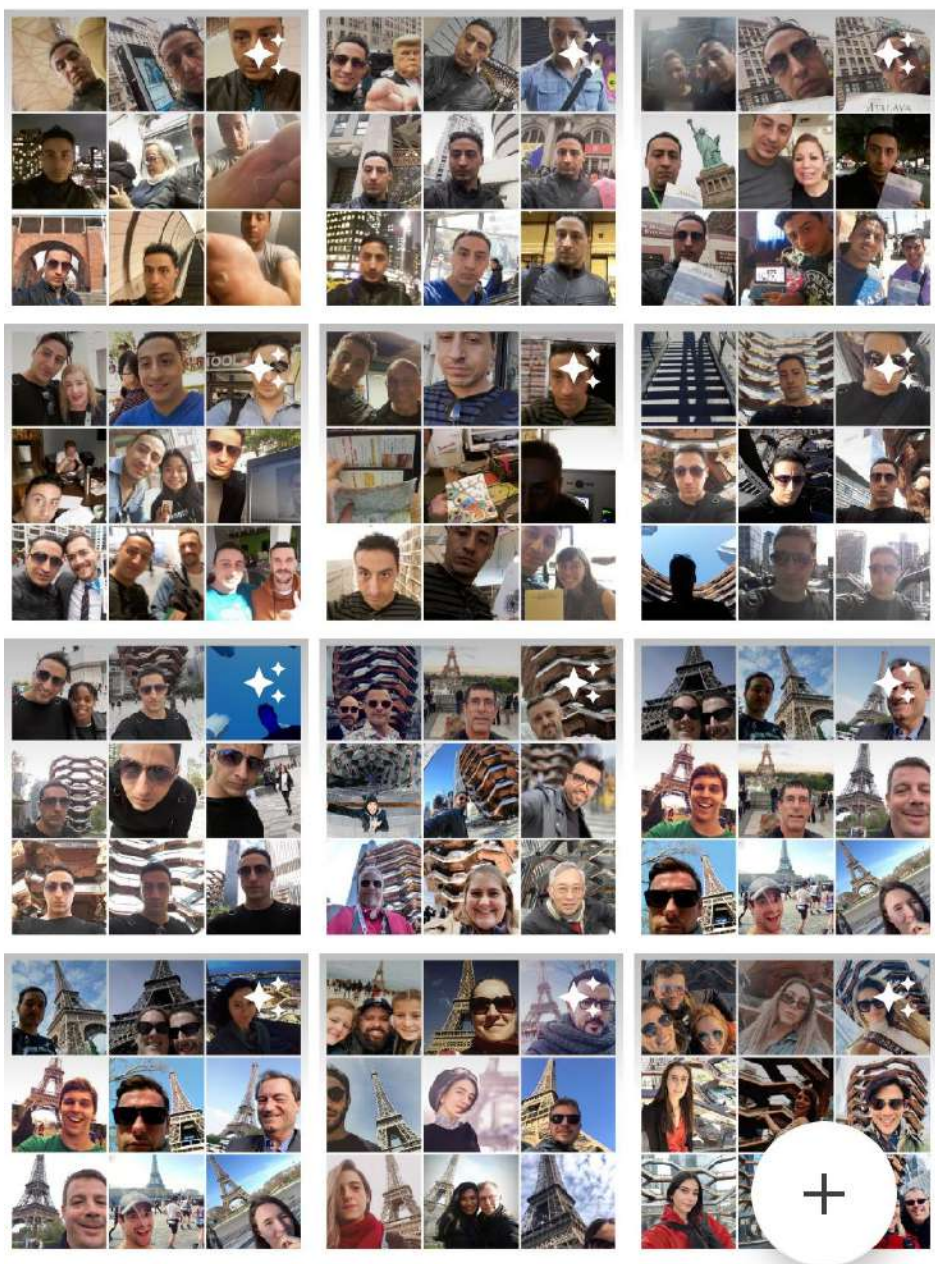


4:44



← Collages

Miércoles

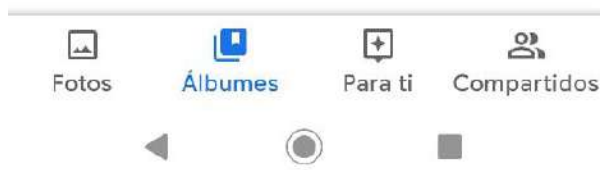
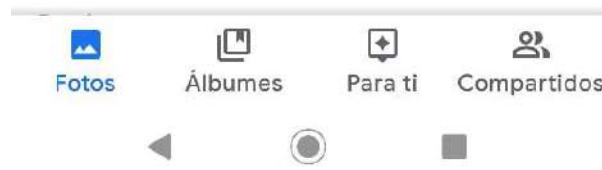
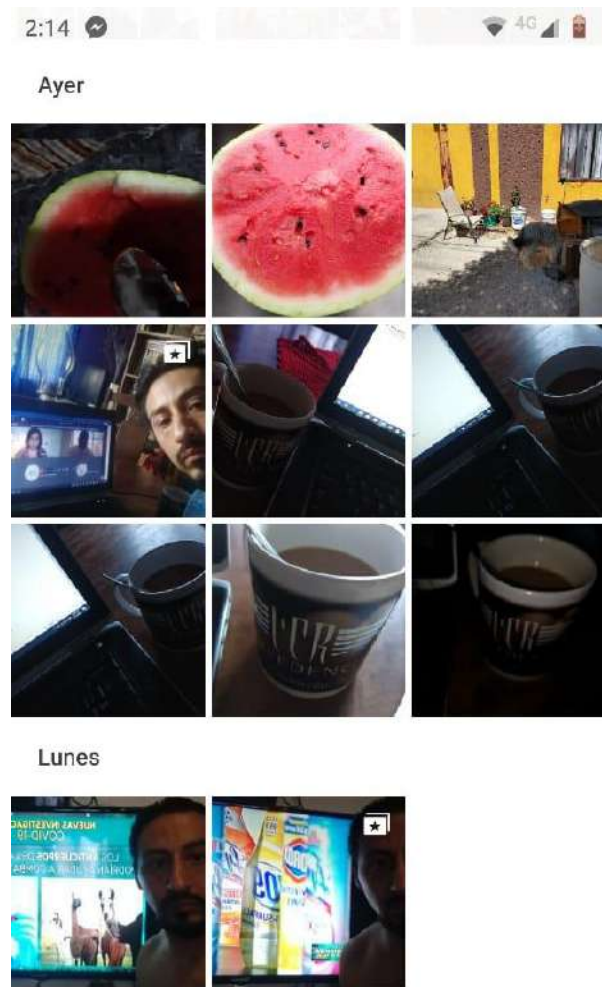


Martes



Desarrollo de trabajo *Selfie* Ricalday bajo modelo Opalka, se apropia el modelo *work in progress* desde la perspectiva de un tiempo volátil que vive la imagen del autorretrato en un contexto actual y las dinámicas que nos ofrece. La fotografía digital, hoy en día logra capturar ya no solo un fragmento de un acontecer o sujeto en el tiempo, sino que, logra capturar el propio flujo de este sujeto en el tiempo, muestra su parte efímera desde el formato digital, el móvil como herramienta de captura y edición que muestra una temporalidad de vigencia en un tiempo determinado. Una lectura que desde un conjunto de imágenes *selfies*, representan un contexto y un tiempo en modo acelerado –esto como una ilusión sobre cómo se concibe la idea del tiempo- desde la autorrepresentación.

Se genera una idea lúdica de *remix* desde las propias formalidades que el modelo Opalka original nos muestra, pero desde una mezcla con las formalidades que la *selfie* contiene, y que obedecen a una dialéctica desde la propia imagen, que el ojo del espectador, identifica y reconoce en las formas de interacción cotidiana en el mundo actual, en el mundo *selfie*.





2:15



Modelo Opalka1

6-11 de abr.

 Agregar fotos

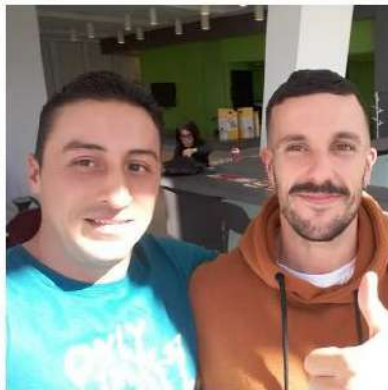
 Compartir

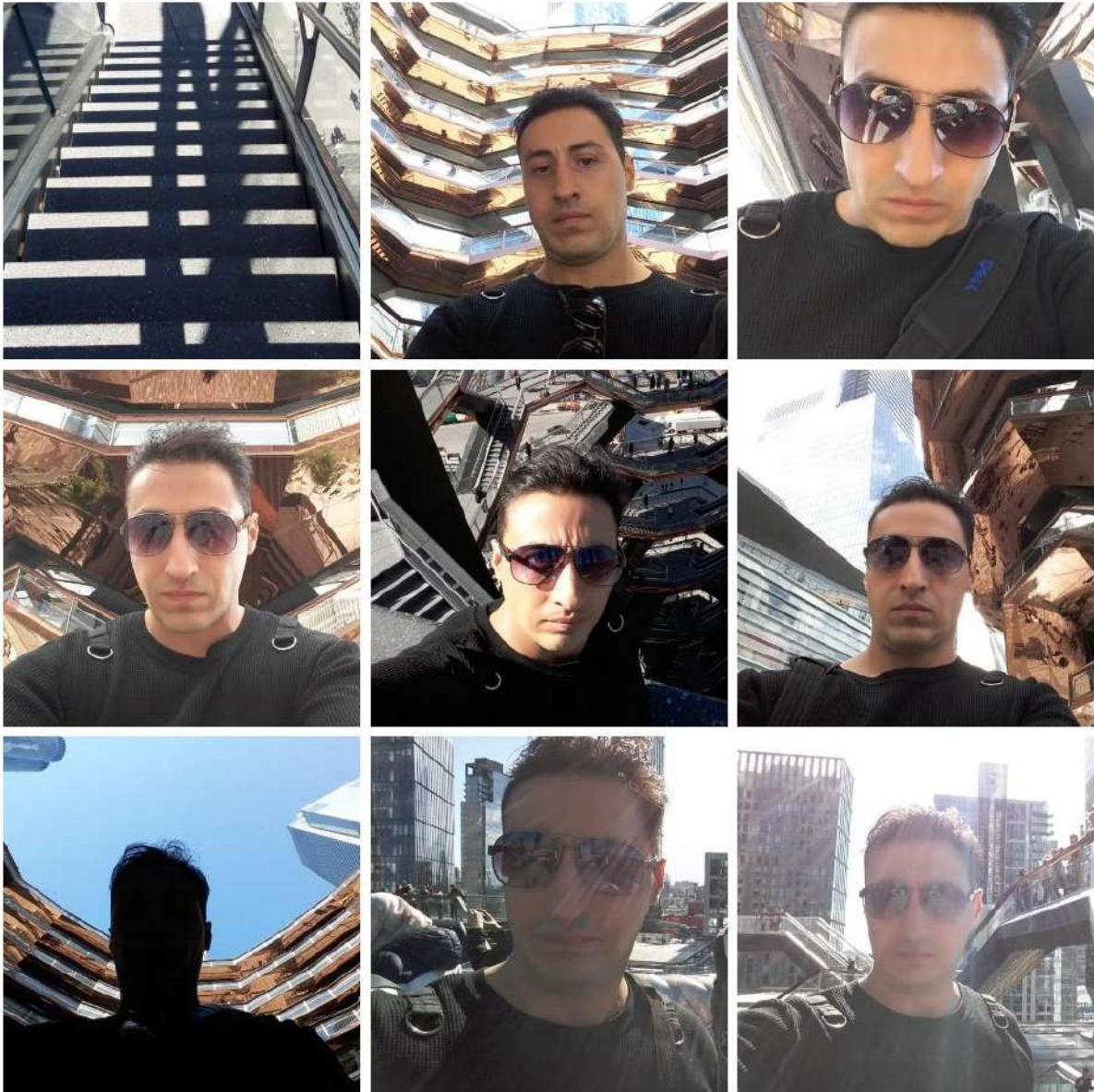


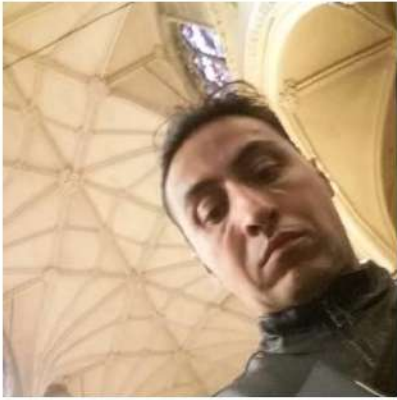
FASE I

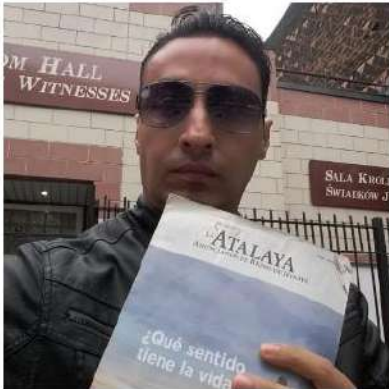
Láminas *Selfies* –Exteriorización sin límite, contexto extranjero, New York 2019. (Tres meses antes de Covid-19)

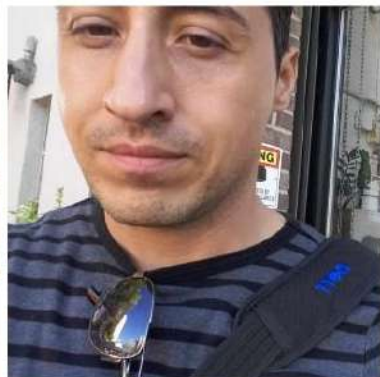












FASE II

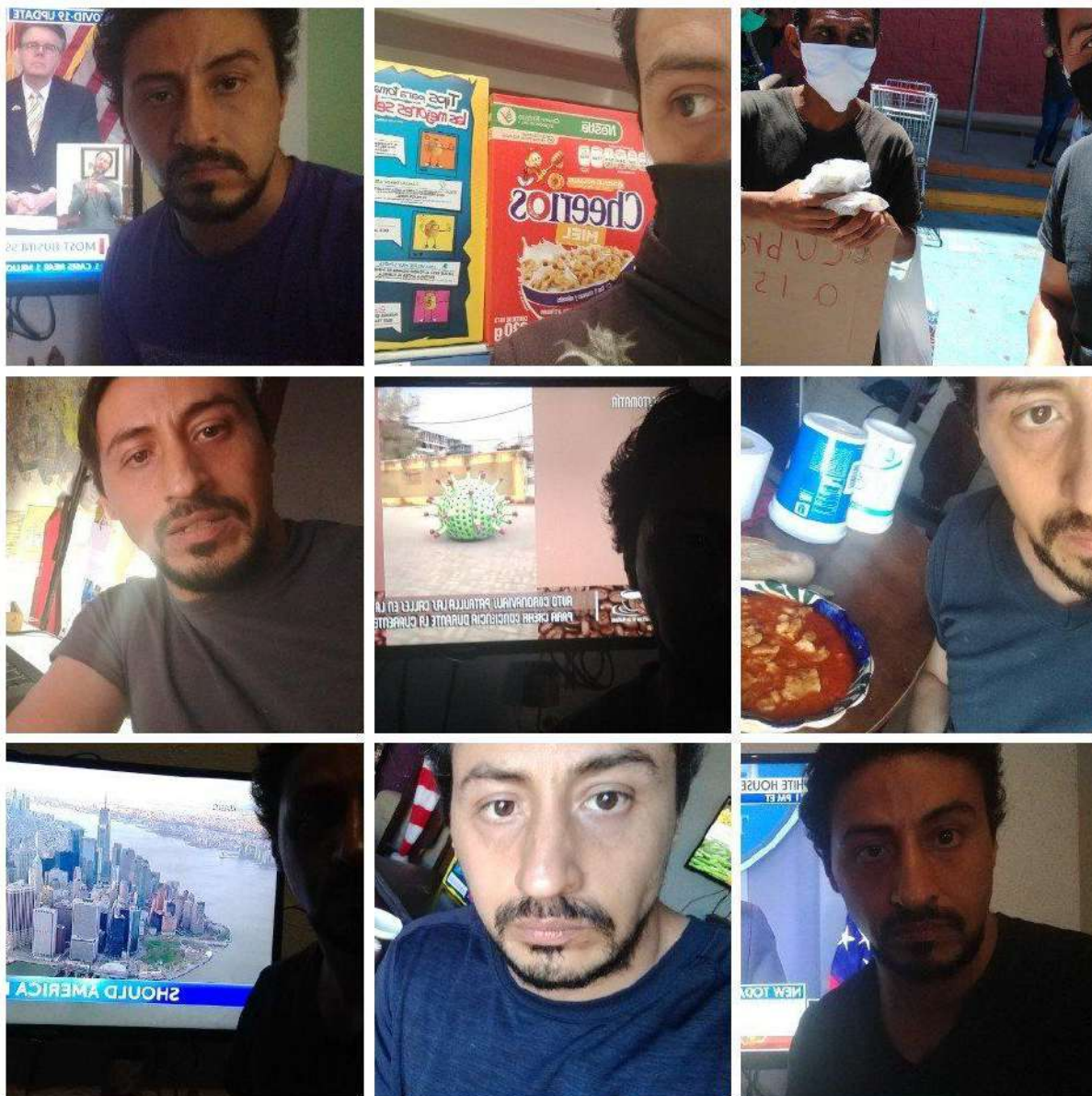
Láminas *Selfies* –Interiorización confinamiento, Cd. Juárez, 2020. (Cuarentena Covid-19)

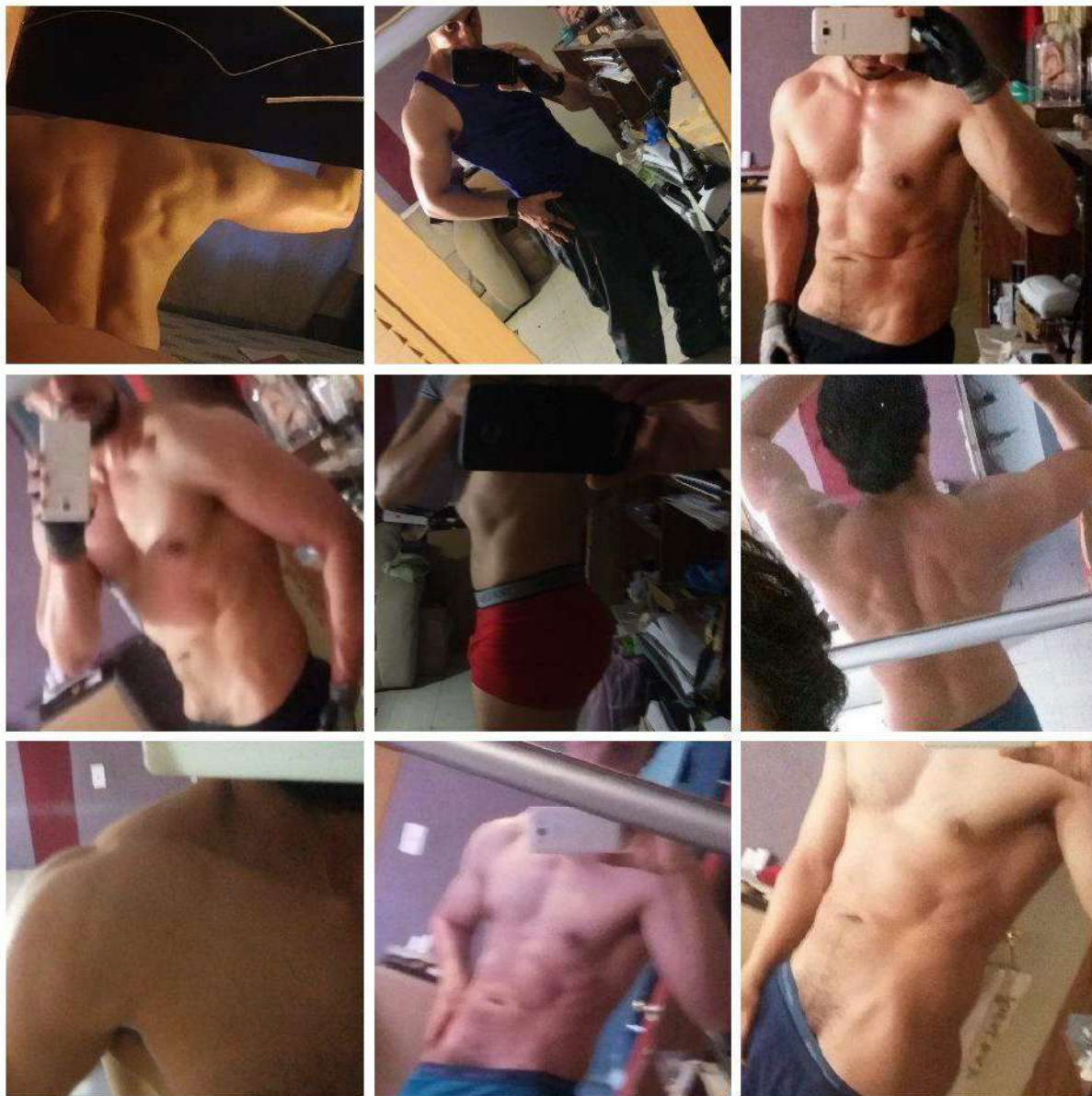


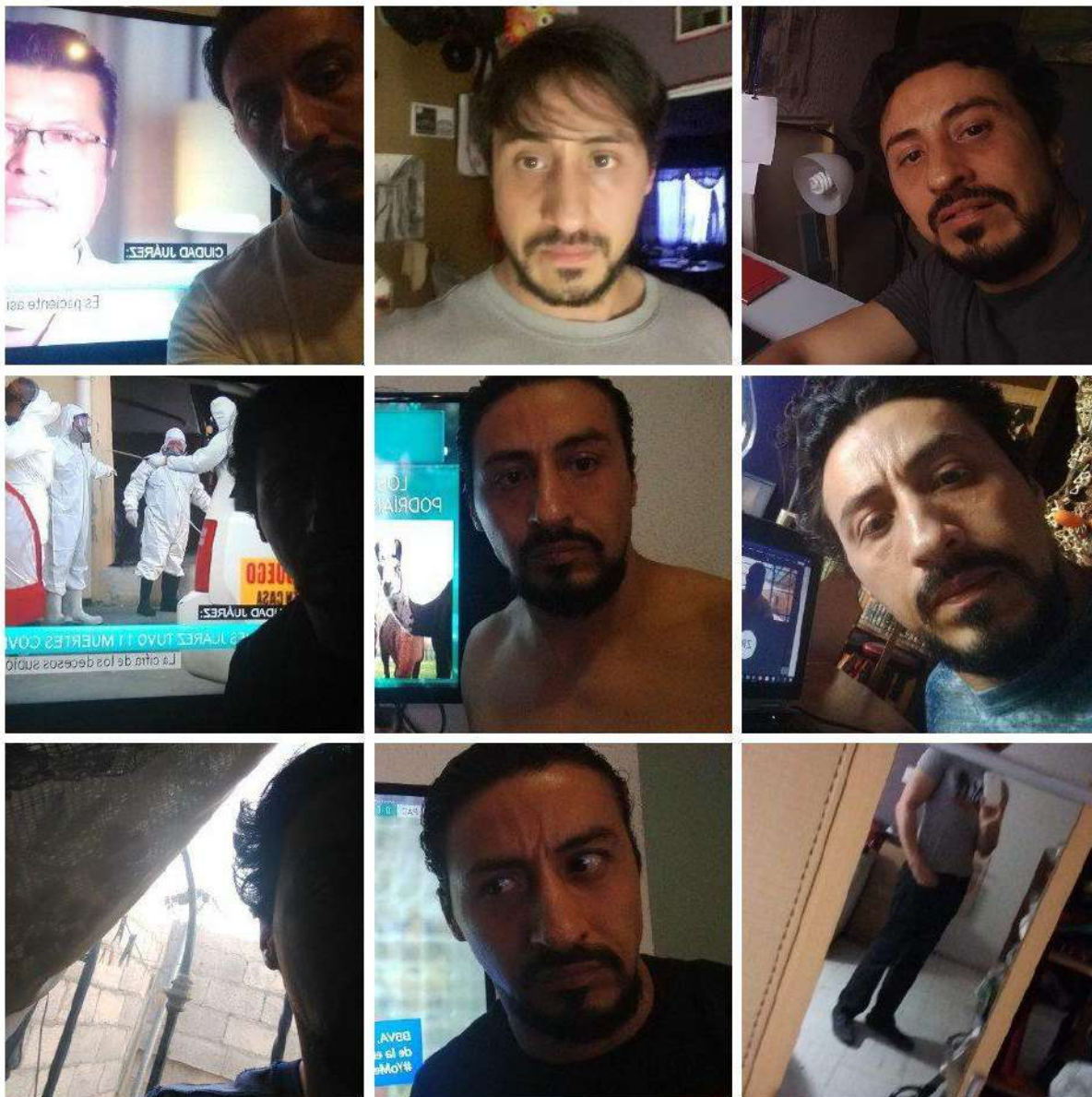












Manipulación de las imágenes y desarrollo de hibridación entre lo físico-digital.

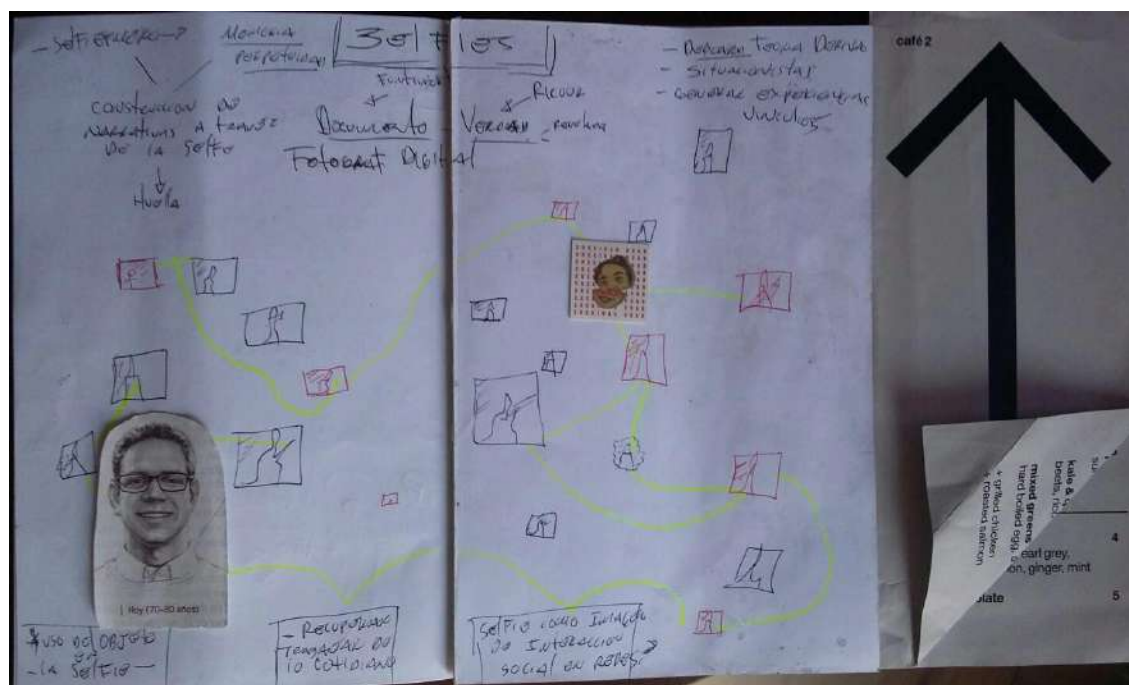
Al término del proceso creativo desde la captura de autorrepresentaciones *Selfies*, trabajo práctico desde la cámara digital y aplicaciones de teléfono móvil como herramienta de trabajo acorde al contexto de era digital que vivimos. De igual manera generar una hibridación entre lo digital y lo físico, ese traslado de cómo mediante la circulación de la imagen a la que obedece la *Selfie*, podemos cristalizarlo en un objeto

impreso, así mismo, trasladar la pieza a la librería *Brooklyn Sketchbook proyect 2020*,⁴⁸ y esta a su vez lo procesará a digitalizarlo de nuevo, el objeto físico quedara en la librería almacenado como el vestigio físico de todo el proceso, mientras las imágenes re-digitalizadas volverán de regreso ahora tanto como al productor como al entorno colectivo de usuarios y espectadores, la culminación de esa hibridación post-fotográfica, en este sentido, ya no solamente se ve alterado, sino que se transforma el objeto, en este caso la referencia del objeto (fotografía) permanece, pero el capturado ya no es.

Resolución del proyecto por contingencia Coronavirus

Por limitantes de impresiones en papel algodón, y cierre de establecimientos por contingencia sanitaria, se generó un prototipo *DUMMY*, con las láminas *selfies*, para presentar el producto tangible. Las láminas están diseñadas en collage de nueve selfies cada una, bajo el modelo que Opalka utiliza, para generar una dialéctica de la imagen, un diálogo entre imágenes elegidas con el fin de construir posibles relatos, de experiencias vividas en un antes y un después de la contingencia, mismos que el espectador podrá interpretar desde su propia perspectiva a partir de las formalidades que la fotografía *selfie* contiene, y se mantienen aunque el discurso pudiera cambiar según el momento y etapa en la que fue tomada.

⁴⁸ Librería de proyecto artístico *sketchbook* creado en el 2006, como el mas grande a nivel mundial con trabajos de distintos países y acumulando obra manteniendo continuo crecimiento, "With over 50,000 sketchbooks from 30,000 different global creative people, we have grown over the past 14 years to be the largest collection of sketchbooks in the world. We have reignited art careers, inspired first time creatives... created a space for art to live on, indefinitely. We are more than just a project. We are a slice of global creativity. We are an inside look at what people are thinking. We are an archive, a library, a source for endless inspiration." (Peterman, 2020, s.p)



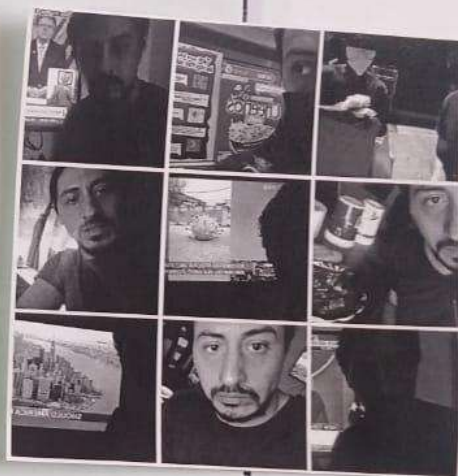
3.3 Elaboración de la propuesta artística como capitalización de los principios conceptuales. (Registro del proceso)

Durante las últimas fases del proceso de capitalización de la obra artística, se empieza a generar ya el objeto físico como medio y producto conceptual, esto con el objetivo de lograr visualizar áreas de oportunidad a trabajar, así como aciertos que lograron permanecer en la pieza final. A continuación, se genera paso a paso solamente de manera visual, en la que se pretende que el lector logre generar una comparación de ambos procesos a partir de una misma idea y los mismos conceptos. Es decir, se genera una primera estructura como intento en formalizar una obra artística que refleje aquellos cuestionamientos que la investigación inicial motivó y como se responden desde un lenguaje artístico.

Proceso de cristalización de obra Digital a físico (Prototipo)





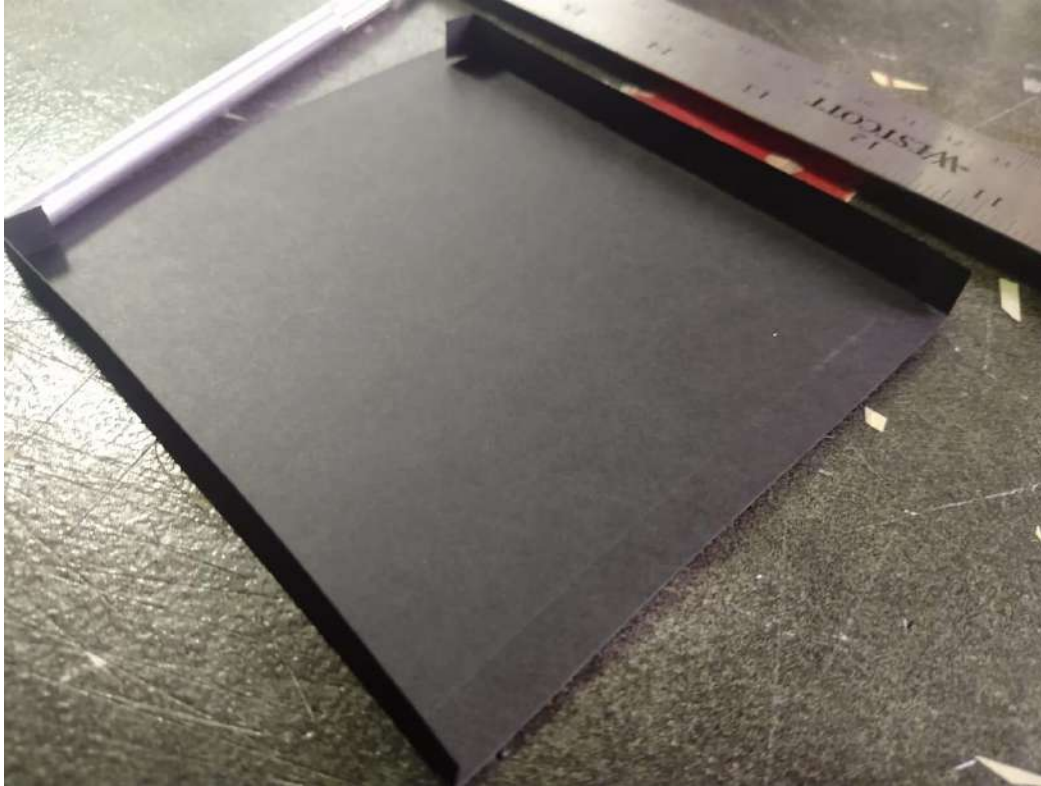






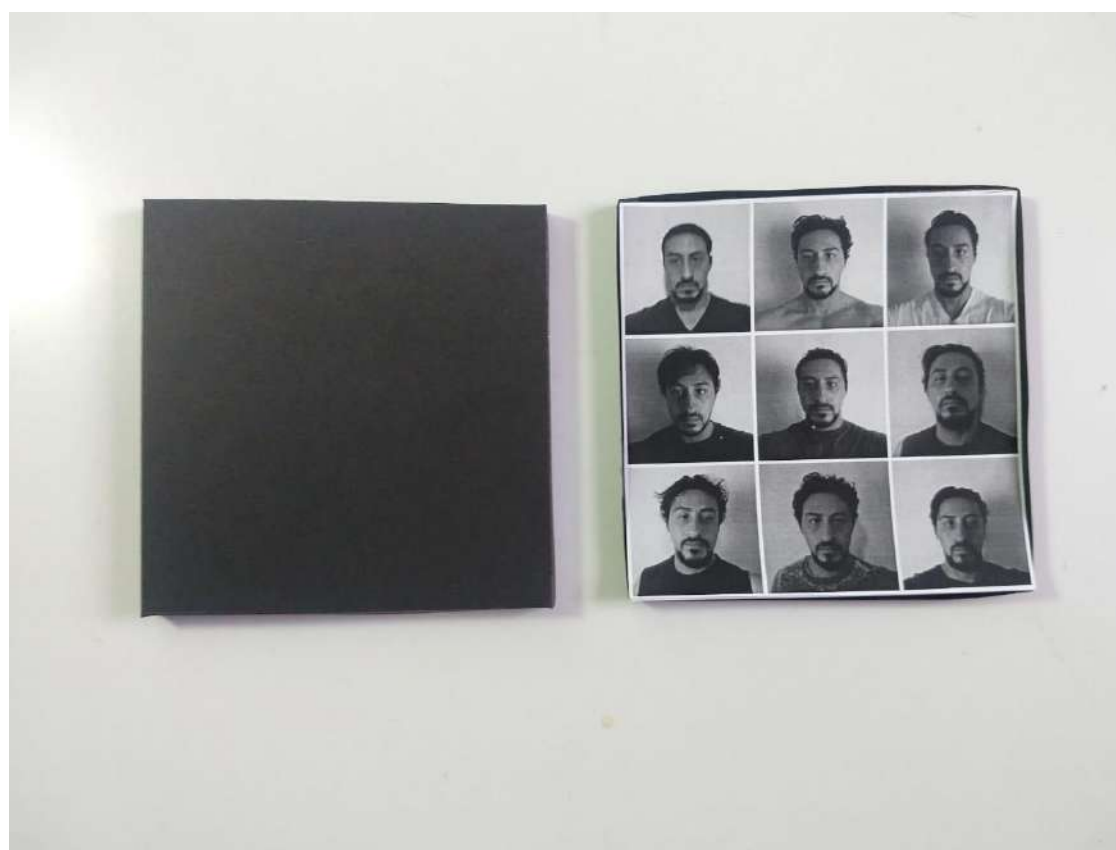






Como propuesta artística se adoptan las posibilidades que permiten incorporar los medios digitales, con los demás, la capacidad de interactuar con esas miradas externas y que la imagen, en este caso la *selfie* como medio de trasladarse, moverse en los multiversos, planos donde creamos una auto-imagen desde una reflexión conceptual y práctica. Se logra cargar un determinado discurso sobre la imagen, discurso al cual se verá afectado en cambiar conforme las dinámicas y aprendizajes vividos nos sigan formando como artistas, como seres humanos.

Primer Prototipo





Posterior a la presentación final del prototipo con el proceso de investigación, se mostraron varias áreas de oportunidad por desarrollar, y dar justicia a la carga teórica al momento de la capitalización de los datos generados y la reflexión teórica. Es decir, al momento de cristalizar la obra artística, arroja una primera reflexión desde su parte ontológica, desde lo tangible y del cómo se presenta, permite visualizar aquello que no concuerda, o hace aparecer algo que no obedece a lo que la pieza artística supone ya como sustentado, la aplicación teórica al arte, en este caso a la obra –sin título– presentada.

Ahora bien, esta parte del proceso ha sido contemplada como parte de la metodología propuesta. En esta etapa del proceso, de realizar una primera vuelta como circuito procesal de los conceptos y la realización de la obra (epistemológica y ontológica), podemos ubicarla en la parte final del esquema mostrado en la figura del mapa conceptual (p.146), donde se logra apreciar un trabajo circular de interpretación-reinterpretación entre -la propuesta artística- y -la obra artística-. Por lo tanto, de este modo se logró generar una reflexión desde la propia reinterpretación del prototipo cristalizado. En consecuencia, se muestra a la luz esos puntos que solo pertenecían al

mundo de las ideas, y que permiten esculpir e incluso re-diseñar, y re-capitalizar los datos desde una perspectiva más amplia, y desde un primer digerir de la comprensión del objeto de estudio.

Finalmente, se replantea la propuesta final, en el apartado siguiente (3.4.1) en la que se explica y se muestra el registro del proceso donde se re-utilizan los datos generados del acervo de *selfies*, se intenta conceptualizar con mayor profundidad el trabajo práctico en relación a los rubros conceptuales que se trabajaron y la relación con su parte creativa en la que ahora intervienen y se integran en el proceso elementos de edición móvil, registro, la ida de la cámara y la relación con el lente en la actualidad. Así como las formas en que los usuarios se acercan y utilizan a estas herramientas en la construcción de sus imágenes digitales móviles, como artista visual hago uso de estas mismas herramientas, incorporándolas a la construcción de obra en el arte para brindar una aproximación a dichos conceptos bajo una alternativa que es meramente actual y vigente en el arte contemporáneo.

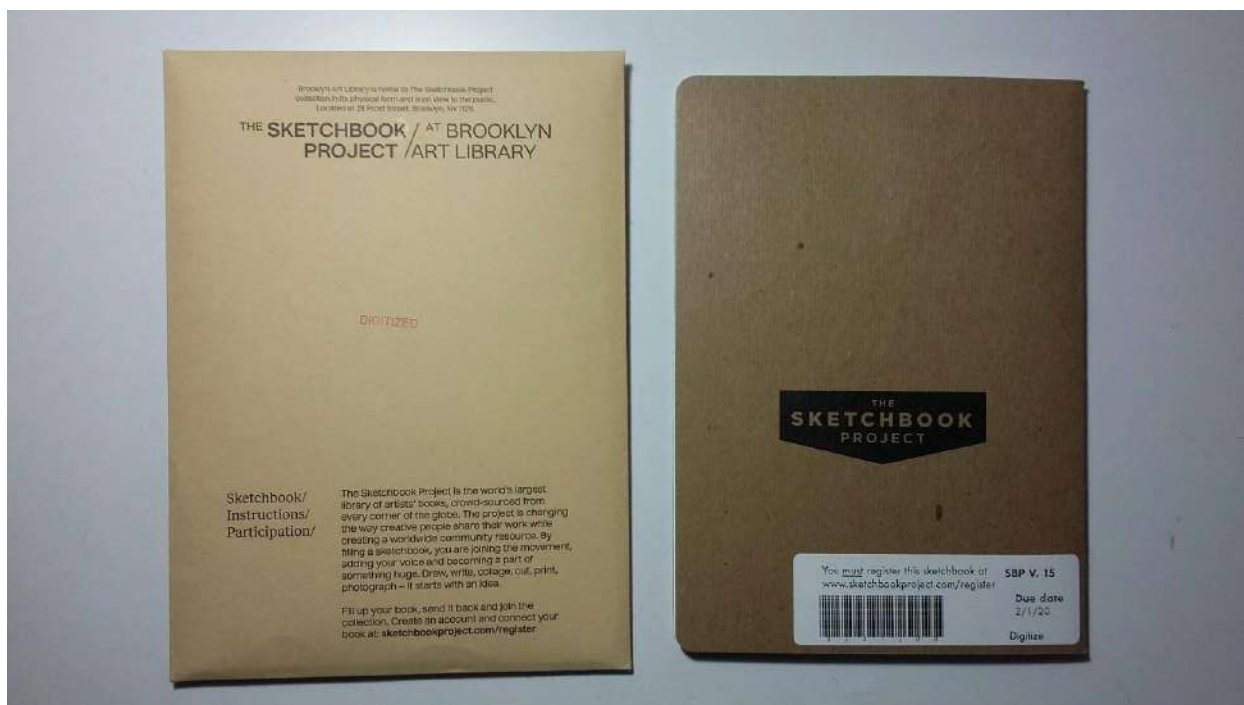


Figura 52. *The Sketchbook Project, Brooklyn Art Library, NY (Edition-B247200)*

3.4 Elaboración de la propuesta artística como capitalización de los principios conceptuales (Fase final, 2021 Inter-Pandemia Covid-19).

Como propuesta artística se adoptan las posibilidades que permiten incorporar los medios digitales con los demás, la capacidad de interactuar con esas miradas externas y que la imagen, en este caso la *selfie*, como medio, se traslade, se mueva por los multiversos, planos donde creamos una auto-imagen desde una reflexión conceptual y práctica. Se logra así cargar un determinado discurso sobre la imagen, discurso que se verá afectado y cambiará conforme las dinámicas y aprendizajes vividos nos sigan formando como artistas, como seres humanos.

Por lo tanto, las imágenes creadas desde un –yo- en el mundo, en determinado tiempo y espacio, circulan desde una concepción artística, en el mismo momento de separación entre ese autorretrato y su sujeto. Se vuelven autónomos.

Por lo que las *selfies* seleccionadas en la propuesta artística, son para ser trasladadas de regreso donde se originaron. Ya que, por una parte, la reflexión asume su nacimiento en este contexto extranjero, por otro lado, otras series de láminas *selfies* les acompañarán, desde el contexto al que pertenezco, otro tiempo relativamente cercano, pero que existe una línea de tiempo tangible, de un antes y después del confinamiento COVID-19. Por lo que la *selfie* dada su naturaleza de inmediatez y vigencia, me permite capturar este contraste discursivo detrás de la imagen del autorretrato –*selfie*- y que, a su vez, a pesar de ser un contraste de radical de vivencias, las formalidades de la *selfie* aún permanecen, se mantienen presentes.

Finalmente, bajo una retribución de un –yo- integrado de la cual ya no soy en esencia el mismo sujeto del autorretrato desde esa circulación que va y viene. Así bien, al llegar a su destino, la obra será nuevamente digitalizada por la librería *Sketchbook Project* en Brooklyn New York, E.U. Destino que volverá a digitalizar la obra artística y la subirá de manera pública y disponible desde su plataforma oficial. Con esto, aquellas imágenes post-fotográficas volverán a mí, sin necesariamente ser las mismas, sino que estas serán cargadas con todo un valor agregado de un recorrer, de un indagar del –yo- con la imagen que documenta todo un proceso de trabajo de reflexión.

Así entonces, como proceso de capitalización de la obra artística, a este punto del documento se encuentra cubierta la parte teórica, misma que se entrelaza con los

conceptos aplicados a la pieza final. En el mapa mental se parte de la premisa de “la imagen como vestigio” y se hace un señalamiento sobre la imagen desde qué punto nos encontramos y desde dónde se genera el siguiente paso.

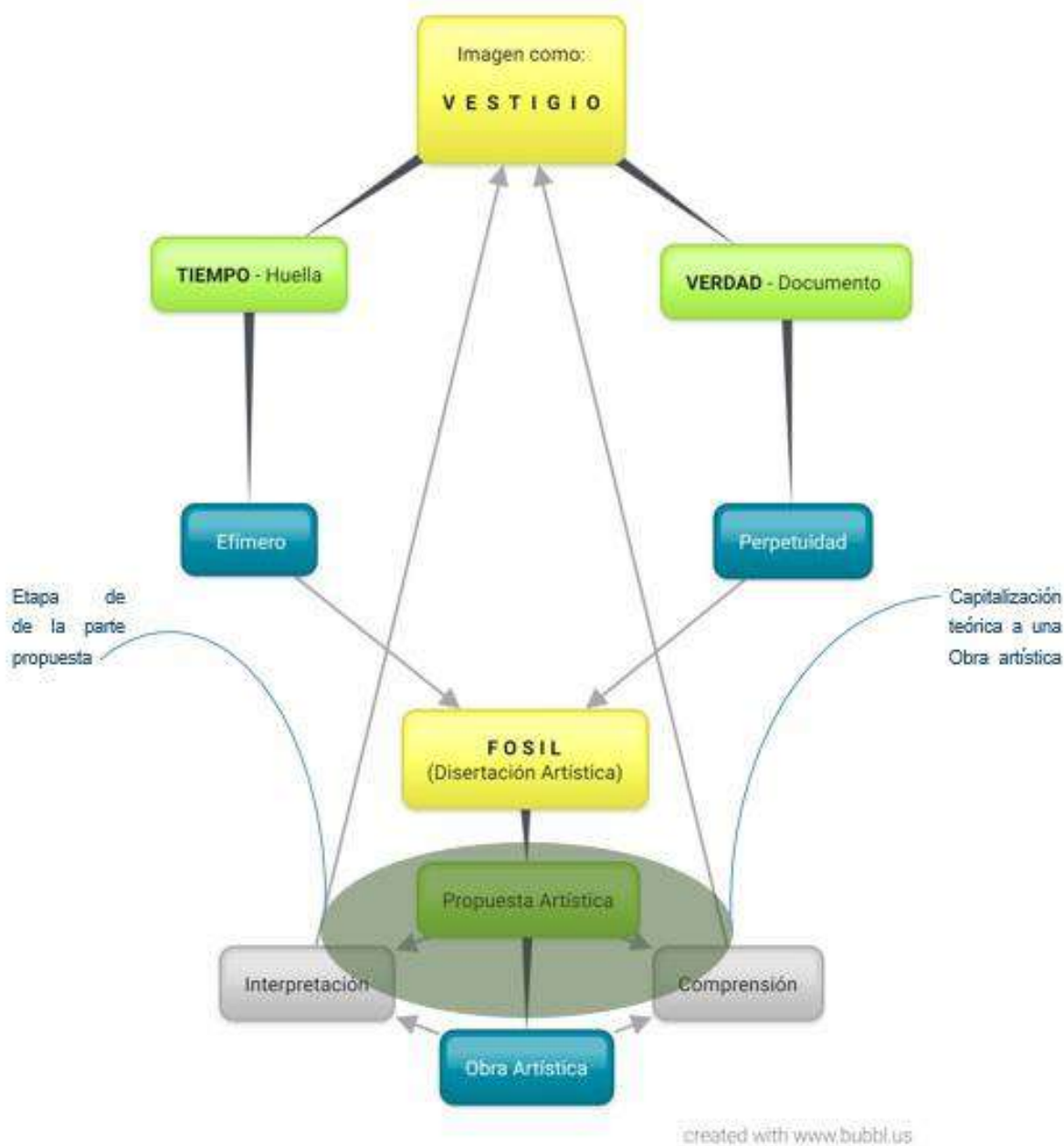


Figura 53. Etapa final del proceso de investigación, Mapa conceptual, Elaboración propia, 2019.

Posteriormente se genera la portada y la contra-portada en base al formato de la librería – *Sketchbook Project*- en la cual se respeta el formato original que consiste en 13cm (5”) X 18cm (7”), se hace un diseño minimalista, monocromático, en fuente Arial.

Se determinó el título –*Selfie 2.0*– dejando unas marcas categóricas dentro del lenguaje de las diversas redes sociales, que son los ya mencionados –*Hach-tags*- (#) mismas que se utilizaron tanto para ser marcadas en las portadas físicas con láser sobre madera (mdf) y del mismo modo se registraron dichas categorías en la plataforma digital oficial de la librería de Brooklyn NY.

El título de *Selfie 2.0* se eligió dada la naturaleza de considerar un trabajo artístico sobre el autorretrato en la actualidad, y simultáneamente un trabajo de arte contemporáneo en un formato de libro-Arte (tipo foto-libro). Sin embargo, aquí es donde se explotan las posibilidades que el proceso creativo y discursivo puede generar, es decir, se origina desde un registro narrativas que nacen de la deriva física (lo tangible) que se documenta en *selfie* con cámara digital móvil, esto con el fin de generar un acervo fotográfico digital y con esto re-tomarlo y re-utilizarlo como datos y material de trabajo.

Selfie 2.0
#selfportrait #ricalday #autorretrato

Selfie 2.0
#newyork #ricalday #cdjuarez



Portada digital, Selfie 2.0, Ricalday, 2021.

Contra-Portada digital, Selfie 2.0, Ricalday, 2021.

Posteriormente, desde un trabajo de registro de aproximadamente 1,000 *selfies*, se procede a la selección de aquellas *selfies*, que de alguna manera tomaron relevancia, incluso hasta cierto respeto estético en cuanto a las diversas formalidades que han adoptado el formato *Selfie*, y también, ciertos criterios tradicionales de fotografía como lo son la luz, ángulos, composición, etcétera. Sin embargo, aquí entró la parte de la reflexión sobre aquellas *selfies* que son

seleccionadas para ser “dignas” de representar al actor-usuario que busca reconocerse a sí mismo sobre la imagen, o bien, la idea de querer ser reconocido de la manera que aquella imagen pretende representarlo. Y es aquí donde se entra en la parte interpretativa sobre la idea de la teatralidad existente sobre la imagen, sobre lo verdadero-falso que esta pueda contener, situaciones y narrativas personales que cada sujeto decide poner en ese instante como su autorretrato que desea mostrar en las próximas interacciones de sus redes sociales.

Así en el caso de la producción artística se hizo solo una selección de 199 *selfies*, dejando esa última simbólicamente (aparentemente faltante) pero que la determina la obra como unidad, es decir, la obra en sí en conjunto de las 199 *selfies* forman un autorretrato que retratan un tiempo y espacio (en movimiento-líquido). Por lo tanto, serían 200 *selfies* en total, finalmente dentro de esta totalidad seleccionada, existe solo una fotografía que es en realidad un “retrato” formal, esta única foto no pertenece a la categoría *selfie*, sino que se pierde entre las demás y se logra identificar por la formalidad tradicional de frente y en fondo blanco. En primer lugar, se utiliza la máscara como parte de la teatralidad con la que se interactúa con el “otro” en un mundo de red social y que, finalmente se reconoce al “otro” como parte necesaria en un medio donde la interacción social es fundamental para la existencia. Donde dicha otredad también nos construye, y este mundo de tendencias en las redes sociales e interacción digitalizada, nacen precisamente por un ente de “otredad” que detona dichas tendencias, al grado que por eso es que existe toda esta taxonomía ya generada y construida en estos mismos medios sin un autor que los reclame, los usuarios simplemente lo adoptan y lo reproducen.

Finalmente, con este número de 200 autorrepresentaciones, se cierra el título de -2.0- que simboliza el WEB 2.0, y que precisamente trata sobre el momento en que el internet y las nuevas formas de interacción social se ve inmersa, redes sociales masivas y comunicación global, y generaron el paradigma en el que nos encontramos actualmente. Paradigma que dio origen al uso y agotamiento de consumo y producción de el autorretrato digital –*Selfie*- y su motilidad de la imagen como menciona Prada (2018-2020), del mismo modo, las implicaciones que esto generó a las nuevas tendencias y formas de producción artística.



Acervo fotográfico seleccionado en formato miniatura, Selfie 2.0, Ricalday, 2021.



Retrato, Ricalday, 2021.



Portada dura Libro-Arte, Selfie 2.0, Ricalday, 2021.



Portada y contra-portada, lupa, impresiones digitales, *Selfie 2.0*, Ricalday, 2021.

La selección de imágenes (9) por lámina (hoja) se realizó en función a los conceptos de verdad-documento, es decir, se construyó a través de una especie de narrativa que se las relaciona entre sí, a fin de generar una dialéctica de la imagen que intenta generar una narrativa de concepción abstracta, pues obedece a que nace desde una derivafísica. Por lo tanto, el uso agregado del utensilio de la lupa, ya nos arroja una lectura más amplia, es decir, el propio instrumento al formar parte de la portada, cobra un sentido del arte-objeto, la idea de la lente integrada sin ser solicitada, como sucede en los teléfonos los móviles, la idea de la lente como invitación a la indagación como el estudio de la imagen que hizo Hockney (2001) o bien, como el panóptico de Foucault (1975) en cuanto al ojo de escrutinio, o la idea de la lente que nos invita a ver, leer una imagen. Una invitación a detenernos a observar a detalle por unos instantes más y romper de alguna manera aquello que Prada (2018-2020) nos mencionaba acerca de estar acostumbrados a *sobre-pasar* las imágenes una tras otra de manera acelerada, conducta de una era digital sin detenerse a mirar durante un mayor tiempo.

Así mismo, el saber que, aquellos que logren interactuar con la obra dentro de la librería de Brooklyn puede que modifiquen el acomodo original de la pieza, quedando de diferente manera cada vez que algún usuario acceda a esta, hace que la narrativa semeje la de una tirada del tarot, donde probablemente el nuevo acomodo y re-acomodo de las láminas pueda influir de alguna manera en la interpretación del usuario en cuestión.



Impresiones digitales, once láminas de nueve imágenes (ambos lados), Selfie 2.0, Ricalday, 2021.



Libro Arte abierto (abanico), *Selfie 2.0*, Ricalday, 2021.

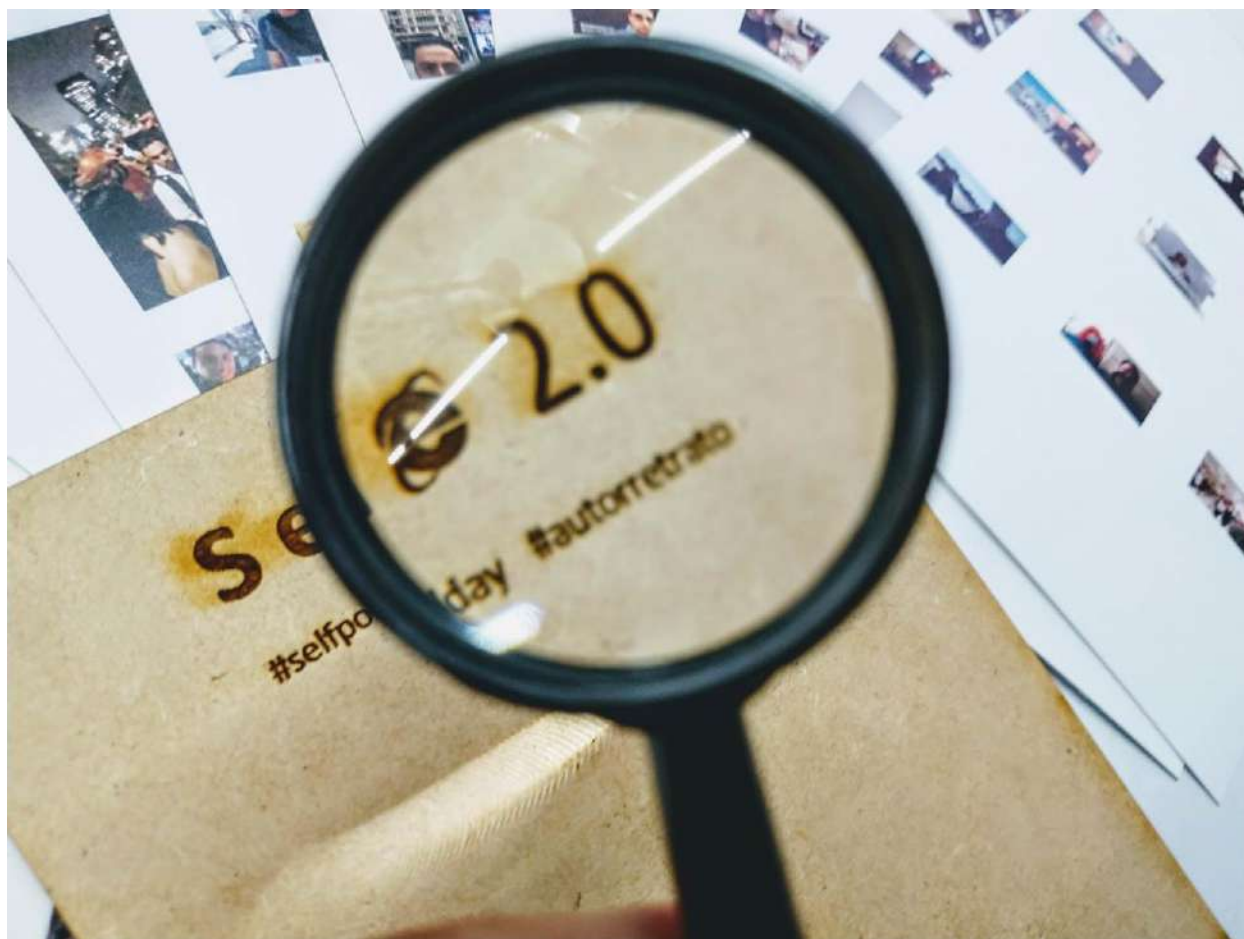


Muestreo de láminas 13cm X 18cm, *Selfie 2.0*, Ricalday, 2021.

Como parte del proceso en responder sobre qué piezas artísticas pueden abordar el concepto de *-imagen como vestigio-*, puedo decir que, desde la premisa de afirmar una *falsa* perpetuidad de la fotografía digital en el autorretrato, la *selfie* parte técnicamente como producto *-inmaterial-* digital sujeta a formatos en constantes cambios (actualizaciones) y plataformas en tendencia o función en un mundo socioeconómico. Por lo tanto, la idea que se abordó sobre la próxima llegada de la nueva tecnología 5G, me atrevo a decir que, probablemente un gran número de estas imágenes quedarán enterradas, encriptadas y obsoletas en el olvido, suspendidas en un formato no-vigente, un vestigio digital. Por otro lado, en su contenido discursivo, la *selfie* como ya lo hemos tratado, tiene la facultad de atribuirle el sentido de la teatralidad, en el cual, habla de una imagen que registra una falsedad integrada en el usuario, que por un lado puede contener un sentido de verdad como el caso de la Noyee (Bayard, 1840). En *selfie 2.0* se exploran las posibilidades de la idea del cuerpo y los multiversos (Sánchez, 2015), la motilidad simbólica del cuerpo en estos medios en los cuales, una de las maneras de retomar estas concepciones, se traduce a la idea dimensional que esta era digital parece brindarnos de manera ilusoria. Sin embargo, no se puede negar que forma ya parte de una cultura digitalizada. En la lámina final (11) se explora la producción de *selfies* editadas y montadas sobre un espacio-temporal ajeno al que se tomó de manera original, con la finalidad de generar un discurso sobre

tales imágenes, en la cual cierro un periodo de estudio-práctico de investigación aplicada al arte entre 2018-2021, siendo esta última lamina, que trata sobre una exposición entre Barcelona, España y Ciudad Juárez, México, *Poesía para llevar* con la Obra “Cuerpo y Aroma”, SINAPTICA, 2021, misma que se atravesó por las dificultades actuales precisamente en época de pandemia (Covid-19) y que prácticamente esto afectó a todas las instancias y a la cotidianidad libre de actuar y salir a nivel global. Todo se vio forzado a un encierro de cuarentena prolongada ya por más de un año, y que las prácticas y exposiciones artísticas no se vieron exentas a ello. En consecuencia, dicha obra no se pudo trasladar físicamente, incluso el mismo título de la obra como la intención de la exposición precisamente trataba sobre la idea del performance artístico, mismo que el cuerpo como tal forma parte de la pieza e interacción con el espectador en general. Por lo tanto, toda la idea en sí se vio transformada a convertirse en un registro digital, y la muestra y exposición se vio inmersa en las plataformas digitales de la actualidad. Así, como parte de esta reflexión sobre la experiencia vivida y reflexión posterior a la exposición, se genera un vínculo entre ambas obras artísticas, multidimensional, donde dialogan discursivamente entre sí, y se crean *selfies* dentro de la universidad de Barcelona posando los perfumes que supuestamente se pretendían llevar, se traslada la idea del cuerpo digitalizado y se retrata una realidad a la que de discursivamente es verdadera.

Del mismo modo, varias laminas en su construcción narrativa están diseñadas y realizadas bajo esta idea de vínculos con otras obras, tales como *Animal –Imagen como vestigio-* o bien trabajo de investigación práctica en Arte y tecnología, lectores y acompañantes, como mi propio director de tesis haciendo compañía en los sitios dónde finalmente se cristaliza la obra como tal. Así entonces al proponer las múltiples posibilidades que la construcción de *selfies* como material discursivo permite tanto crear como comprender conceptos integrados en un objeto de estudio (digital) también como artista visual se cumple con la idea de intentar retratar un contexto actual y vigente desde el autorretrato, la *selfie*, la imagen como vestigio.



Toma a detalle (zoom análogo a través de la lente incorporada al libro-objeto), Selfie 2.0, Ricalday, 2021.



Toma a detalle –Pie ampolla- a través de la lente incorporada al libro-objeto, Selfie 2.0, Ricalday, 2021.



Toma a detalle –Maniquí Covid- a través de la lente incorporada al libro-objeto, Selfie 2.0, Ricalday, 2021.



Toma a detalle –Pantera Rosa- a través de la lente incorporada al libro-objeto, Selfie 2.0, Ricalday, 2021.



Toma a detalle –Diario Artista- a través de la lente incorporada al libro-objeto, Selfie 2.0, Ricalday, 2021.



Toma a detalle –Animal- a través de la lente incorporada al libro-objeto, Selfie 2.0, Ricalday, 2021.



Toma a detalle –Carles graphie- a través de la lente incorporada al libro-objeto, Selfie 2.0, Ricalday, 2021.



Toma a detalle –Pablo Gropius- a través de la lente incorporada al libro-objeto, Selfie 2.0, Ricalday, 2021.



Toma a detalle –Cuerpo y Aroma- a través de la lente incorporada al libro-objeto, Selfie 2.0, Ricalday, 2021.



Toma a detalle –Librería Sketchbook Project- a través de la lente incorporada al libro-objeto, Selfie 2.0, Ricalday, 2021.



Toma a detalle –Selfie Manual en Cereal- través de la lente incorporada al libro-objeto, Selfie 2.0, Ricalday, 2021.



Toma a detalle –Museo de la ciudad INBAL- a través de la lente incorporada al libro-objeto, Selfie 2.0, Ricalday, 2021.



Muestreo Collage uso de la lente incorporada al libro-objeto, Selfie 2.0, Ricalday, 2021.



Muestreo Collage uso de la lente incorporada al libro-objeto, Selfie 2.0, Ricalday, 2021.



Muestreo de uso de la lente incorporada al libro-objeto sobre las láminas, *Selfie 2.0*, Ricalday, 2021.

Finalmente, la obra cierra integrando una *falsa-selfie* radical, es decir, se genera una *selfie* delante de la torre Eiffel, tomando en cuenta que, en mi caso particular, hasta el día de hoy, no he ido a París (Francia), y que siendo esta imagen la más explotada y utilizada en reproducir este tipo de falsas imágenes *selfies*, se hace uso con el fin de dar a pie esta refutación de anular toda imagen integrada en el libro-Arte. Es decir, probablemente al descubrirse que tal *selfie* es verdaderamente falsa, esto daría pie a dudar de todo registro *selfie* en la obra, bien se podría sospechar de todas las demás y juzgar como falsas imágenes montadas.



Toma a detalle –Torre Eiffel- a través de la lente incorporada al libro-objeto, *Selfie 2.0*, Ricalday, 2021.



Libro Arte, Selfie 2.0, Ricalday, 2021.

CONCLUSIONES

Mediante todo el desarrollo y recorrido de la investigación se logró ampliar la perspectiva del objeto de estudio como lo es el fenómeno de autorrepresentación actual, la *selfie*, incluso los conceptos asociados que como imagen conlleva. En este estudio me enfoqué sobre la idea del *Tiempo-huella* y *Documento-Verdad*, conceptos integrados bajo la concepción de la “imagen como vestigio” siendo esta una manera personal de configurar la idea de la imagen, así como de crear imágenes en el área de conocimiento artístico. Por lo tanto, de alguna manera esta investigación aplicada al arte, forma parte de un autorretrato con el cual se trata un discurso que aborda dicha concepción, es decir, desde la manera propia de acercarme y entender el mundo, se re-trata como artista visual, un contexto de era digital donde sobre las nuevas formas de producción artísticas en el internet, *web-art* o medios y plataformas digitales (Prada, 2018-2020) se logra comprender a través del lenguaje artístico cómo se puede transformar el discurso de verdad y temporalidad en el autorretrato contemporáneo. Es decir, si bien desde la premisa que nos plantea Brea (2010) sobre la imagen como una promesa de poner algo a resguardo... a salvo del tiempo y borradura, se puede entender que la idea de “rescate” a través de lo “capturado” es, de algún modo, petrificar la imagen tal cual un fósil. Nos habla de un tiempo y espacio digital, dentro de una memoria atribuida a lo artificial que la fotografía digital aún sigue manteniendo, rasgos heredados de ser verás en lo que captura, paradigma vigente de la fotografía como documento de verdad.

En este sentido la *selfie* hereda esta concepción de verdad al legitimar de alguna manera la presencia del sujeto en determinado espacio y tiempo (deja su marca, su huella bajo la evidencia del rostro), y su interpretación aún obedece a impulsos de reconocimiento a los rasgos previos a la fotografía digital, digitografía. Tales características como lo son la idea de la *pose*, -el posar para la imagen- como el acto previo a la captura, a petrificar, bajo el principio conceptual de la teatralidad, no solamente ha sobrevivido desde Bayard (1840) - *Calypso* (2018) hasta la *Selfie* popular. Además, en esta última se ha manifestado con mayor auge, o mejor dicho bajo el propio lenguaje digital, prevaleciendo en *tendencia* a sus predecesoras formas de autorrepresentación fotográfica.

Dichas tendencias, arrojan una verdad de una sociedad que de alguna manera se identifica y se relaciona bajo el rostro digitalmente construido, filtrado, iluminado a una continua citación de sí mismos por medio de la tecnológica. Como parte clave del proceso artístico, es importante señalar que hoy en día, este fenómeno genera una reflexión desde un contexto de *inter-pandemia*⁴⁹, es decir, que hoy por hoy -sí o sí- el derecho y la necesidad a la accesibilidad a los medios digitales, tales como redes sociales y de comunicación *en línea* (Internet), se ha visto casi impuesta como medio para sobrevivir como sociedad, en la educación, en el trabajo, entre otros. En consecuencia, socializar de manera “segura” (Protocolos Sanitarios) materializa un discurso de lo sociopolítico ya afincado anteriormente en la *selfie*, es decir, tanto el estado y sus normativas sanitarias imponen reglas de salud y seguridad, de la misma manera la sociedad juzga y critica a quienes no acatan dichas normas.

Finalmente, se observa un panorama del *panóptico* de Foucault (1975) manifestándose dentro de estas interacciones en las redes sociales, de manera hipertextualizada dando así una reafirmación de dicho planteamiento sobre una sociedad que es vigilada, pero a su vez, aprende a ejercer el mismo poder sobre los otros. Por lo tanto, tales imágenes de autorrepresentación *selfie*, operan bajo un ojo detrás de lentes impuestas de fábrica (así como los propios protocolos sociopolíticos y nuevas normas políticamente correctas) en una era digital, en un mundo *selfie* donde aparentemente lo –simulado- parece ser ontológicamente más real a lo físicamente real, dadas las consecuencias que el uso y manejo en estos medios pueden originar.

Finalmente, esta última parte, abre mucho a indagar más sobre el tema de investigación, por lo tanto, quedan nuevos cuestionamientos, precisamente en comprender hasta qué punto esta idea del panóptico hipertextualizado podría llegar a mostrar o manifestar dentro de este fenómeno social, y qué tanto las nuevas formas de autorrepresentación podrían retratar una sociedad bajo estas conductas. Un futuro no muy lejano (gracias a los avances gigantescos de la tecnología digital) permitirá seguir generando inquietudes tanto filosóficas como manifestaciones artísticas que ya se encuentran dejando huella desde las primeras fases de los procesos creativos. Procesos

⁴⁹ Periodo de cuarentena COVID-19, bajo protocolos sanitarios a nivel global, prolongado por más de un año, con periodos de encierro y aperturas restrictivas, aún vigentes. (2020-2021)

que involucrarán tanto los medios tecnológicos como herramientas de creación del momento, así como las propias reflexiones que la producción va revelando en el desarrollo de las obras artísticas.

Selfie 2.0, trata de generar estas conexiones teórico-prácticas ya expuestas bajo la premisa de la liquidez de la imagen que Bauman. La pieza trabaja desde la motilidad de la imagen (Prada 2018-202) generando dichos cruces o enlaces discursivos desde la idea de los multiversos de Sánchez (2015), y la *Selfie* como representación del cuerpo por excelencia en la historia del Arte.

En consecuencia, *Selfie 2.0*, nace desde lo físico, se registra y documenta en fotografía digital, *selfie*, en un espacio-tiempo (2018-2021) se regresa a su estado físico como una primera capitalización del desarrollo de investigación, para finalmente convertirse en un Objeto (libro-Arte), pero prometiendo su seguro resguardo a salvo de tiempo y borradura. Prometiendo ser regresado a su lugar de Origen en la ciudad de Brooklyn, NY, y ellos mismos, (digerido de manera poética) me regresan el mismo libro “re-digitalizando” la obra, para así convertirse simbólicamente en un Libro-electrónico. Es decir, el objeto como tal se transfigura, se vuelve a desmaterializar y regresa al mundo desde la idea de lo colectivo, su motilidad como imagen se ve reconfigurada conteniendo en sí mismo ya otra cosa que no representa lo que en su origen fue (o es). Vive una especie de hibridación entre ambos mundos, donde existe una especie de cordón umbilical, así como nosotros nos conectamos con nuestras *selfies*, en consecuencia, la obra finalmente termina en “Imagen como vestigio” *Selfie 2.0* (libro-electrónico).

-En proceso-

Liga: <https://www.sketchbookproject.com/library>

Palabras clave de búsqueda: ricalday, selfie, autoretrato

Clave directa: B247200

Bibliografía:

ARGAEZ, R. (2003) *El arte de conocer la vida antigua*, CIENCIA -julio-septiembre 2003. raulg@mar.icmyl.unam.mx

ASTUDILLO, H. (2010) *Paleontología cultural y Etnopaleontología. Dos nuevos enfoques sobre el registro fósil*, Enseñanzas de las ciencias de la tierra, Universitat de Lleida. FCE. Campus de Cappont.

AUMONT, J. (1992). *La Imagen* (p. 88). Barcelona: Paidós.

BARTHES, R. (1989). *La Cámara Lucida*, Ediciones Paidós, Ibérica, S.A.

BAUDRILLARD, J. (1978) *Cultura y Simulacro*, Editorial Kairós

BAYARD, H. (1840). *Le Noyee – El Ahogado* – Francia. Imagen retomada de: <https://hippolytebayard1840.files.wordpress.com> (Noviembre/2018)

BECHOUT,

BERGER, J. (1972). *Modos de ver.* BBC. Retomada de: https://www.youtube.com/watch?v=2km4IN_uDI(Agosto/2018)

BOURDIEU, P. (2003). *Ensayos sobre los usos sociales de la fotografía*, Gustavo Gili.

BOTICCELLI, S. (1475). *La Adoración de los Magos*, Italia. Imagen retomada de: https://es.wikipedia.org/wiki/Adoraci%C3%B3n_de_los_Magos

BREA, JL. (2010). *Las tres eras de la imagen*, Editorial Akal, S.A.

CARRION, J. (2011). *Construyendo la interminable ruina del mundo*. Praxis, comisaria: De la Torre, B.

CHEROUX, C. (2014). *La Fotografía Vernácula*, Ediciones Ve S.A. de C.V.

DIDI-HUBERMAN, G. (2007) *La Imagen Mariposa*, Edición Mudito& Co.

FERNÁNDEZ, M. (1999) *Historia de la verdad y una guía para perplejos*, Empresa Editorial Herder, S.A., Barcelona.

FERNÁNDEZ, S. (1989) *La materia fósil. Una concepción dinamicista de los fósiles*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid: 25-45.

FOUCAULT, M. (1975). *Castigar y Vigilar* – Editorial Gustavo Gili, S.A.

FONTCUBERTA, J. (2015). *La Cámara de Pandora- La fotografía después de la fotografía* – Editorial Gustavo Gili, S.A.

FREUND, G. (2006) *La Fotografía como Documento Social*, Editorial Gustavo Gili.

FRIZOT, M. (2009). *El Imaginario Fotográfico*. (2017) Ediciones Ve S.A. de C.V.

FROSH, P. (2015). *The Gestural Image: The selfie, photography theory and kinesthetic sociability*. The Hebrew University of Jerusalem.

GAVILAN, C.M. (2009) *El Documento y sus Clases, Analisis Documental: Indizacion y Resumen*. Eprints.rclis.org <http://eprints.rclis.org/14605/1/tipdoc.pdf>

GADAMER, H. (2002) *Acotaciones Hermenéuticas*, Madrid, Editorial Trotta.

GOMBRICH, E. (1998). *Arte e Ilusion* (p. 176). Editorial Debate.

HOCKNEY, D. (2001). *Conocimiento Secreto*, BBC, bbcworld.com. Retomada de: <https://vimeo.com/93787405> (Septiembre/2018)

JENNINGS, R. (2019). *Why your seeing the 10-year challenge everywhere*, Vox.com, <https://www.vox.com/the-goods/2019/1/16/18185256/10-year-challenge-facebook-meme>

JIMENEZ, D. (2012). *Kodak Brownie Réflex*, Del Infinito al Plano Focal, https://sites.google.com/site/delinfinitoalplanofocal/kodakbrowniereflex?fbclid=IwAR0bEietcyk_dR3Di753fIJCHjwKeGiKVO9mVGILBxBD9wZknH91zM0ZGitY

KEMP, S. (2019). *Digital 2019 – Essential Insights into how people around the world use the internet, mobile devices, social media, and e-commerce*. Year book report, WeAreSocial & Hootsuite tm.

LOZANO, H. *Publications*. (2015). *Lozano-hemmer.com*. Retomada de: <http://www.lozano-hemmer.com/publications.php> (Octubre/2018)

MÁRQUEZ, M.B (2002) *Fotografía digital o Digitografía: una cuestión terminológica*, Sociedad de Historia de la Fotografía Española, VII Congreso y Asamblea de la Sociedad Española de Periodística.

MAIER, V. (2019) Vivian Miers Selfportrait, <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/>

MYERS, D.G (2003) *Psicología Social*, Editorial Mc Graw Hill, Octava Edición.

NICOLÁS J.A. FRAPOLLI, M.J (1997) *Teorías de la verdad en el siglo XX*, Editorial Tecnos.

OPALKA, R. (1965~). *Opalka 1965/ 1 ~ - Francia*. Imagen retomada de: <https://www.teoylamaquinadeideas.com/wp-content/uploads/2011/11/Opalka2-580x361.jpg>

ORGE, G. y ALLER G. (2018) *¿Moriremos mirándonos? Diálogos sobre la autorrepresentación*, Congreso Centro Cultural España. Retomado de: <https://www.youtube.com/watch?v=QDaiLDTAgGw&feature=youtu.be&fbclid=IwAR0bbcVd8U1KfVbw7vFIGh53wDpRYQvXzx0RV1chZYwdozvp6eYwWoGSfTk> (Agosto/2018)

PRADA, M. (2020) - *Arte e internet. La red como campo de investigación para las nuevas prácticas artísticas*. MediaLab Prado, UNED

PRADA, M. (2018). *El ver y las imágenes en tiempos de Internet*. Editorial AKAL/Estudios Visuales.

PRADA, M. (2015). *Prácticas Artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Editorial AKAL/Arte Contemporáneo.

QUINE, W.V (1992), *La búsqueda de la verdad*, Editorial CRÍTICA, Grijalbo comercial, S. A.

RAMIREZ, J.R (2013) *Individualidad y Personalidad en la filosofía de Miguel de Unamuno*, Franciscanum, Volumen LV. N 160.

RICOEUR, P. (1955) *Historia y Verdad*, Ediciones Encuentro.

SALTZ, J. (2014) *Art at Arms Length: a history of the Selfie*, New York Magazine. De: <http://www.vulture.com/2014/01/history>

SÁNCHEZ, JA (2015) *Figuras de la Presencia, Cuerpo e Identidad en los Mundos Virtuales*, grupo editorial siglo veintiuno editores.

BIBLIOGRAFIA IMAGENES

SHORE, R. (2014) *Post-photography, The artist with a camera*, Laurence King.

URRIBARI, F. (2019), *Los grandes maestros de la "Selfie"*, XL Semanal. <https://www.xlsemanal.com/conocer/arte/20180331/autorretratos-de-pintores-los-grandes-maestros-del-selfie.html>

Bibliografía Imágenes

MILLÁN, A. (2015), *Las impactantes sombras que dejo en el asfalto la bomba nuclear de Hiroshima*. BBC Mundo.

https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/08/150805_cultura_hiroshima_sombras_radi_oactivas_bomba_amv

Fake Eifel 1 Model Photoshop París Photography (2019) <https://www.thesun.co.uk/fabulous/8019046/travel-blogger-photoshopping-paris-scenes/>

<https://www.foxnews.com/travel/instagram-star-slammed-for-fake-traveling-photos>
(2018)

Fake Eiffel 2 Visit to Paris photography (2019)

<https://www.insider.com/fake-vacation-instagram-george-mason-2019-4>

Fake Eiffel 3 wedding edited photography

<https://www.forbes.com/sites/ceciliarodriguez/2017/10/31/how-fake-wedding-photos-have-become-a-lucrative-business-in-europe/#6649fc20651f>

Eifel Photoshop landscape PNG clipart.

<https://www.uihere.com/free-cliparts/eiffel-tower-7920443>