

**EL AUTORRETRATO COMO REFERENTE CONSTRUCTOR DE IDENTIDAD Y  
PROYECCIÓN DE REALIDAD PERSONAL.**

**Ensayo monográfico**

CATALINA GUZMAN GAITAN

TRABAJO DE GRADO

PROGRAMA DE MEDIOS AUDIOVISUALES  
ÉNFASIS EN FOTOGRAFÍA.

INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA POLITÉCNICO GRANCOLOMBIANO  
FACULTAD DE MERCADEO, COMUNICACIÓN Y ARTES

BOGOTÁ DC

2.014

---

DIRECTORA DE TESIS  
MARÍA JOSÉ CASASBUENAS

A mis padres Julio y Carmenza

A mi hermano Julio

A Juan Camilo

A mis queridos abuelitos aquí y en el cielo

## **AGRADECIMIENTOS**

A mis padres, fuente de animación permanente en el trasegar de mi vida como mujer y profesional.

A Juan Camilo, compañero de vida y obra, ejemplo de consecuencia con su causa.

A mi directora de proyecto María José Casasbuenas, mujer, académica, maestra y consejera, por creer en este proyecto y guiarme hasta su culminación.

A mi maestro Jaime Romero, artista visual de extraordinaria excelencia quien a través de su asesoría y acompañamiento posibilitó la ejecución de esta realidad.

A mis profesores por haberme permitido compartir con ellos este sueño profesional.

## ÍNDICE

I.	INTRODUCCIÓN.....	p.5
II.	JUSTIFICACIÓN.....	p.6
III.	OBJETIVO GENERAL.....	p.8
IV.	OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	p.8
V.	METODOLOGÍA.....	p.9
VI.	MARCO TEÓRICO.....	p.12
	-Desde lo pictórico hasta lo fotográfico en la tradición del retrato.....	p.12
	-Breve recorrido por el autorretrato .....	p.19
	-El lugar de la performance en la fotografía para entender la relación existente entre cuerpo e identidad.....	p.32
VII.	LA FRAGMENTACIÓN SIMBÓLICA DEL CUERPO EN LA IMAGEN FOTGRÁFICA.....	P.45
VIII.	LA CONSTRUCCIÓN DEL “YO” POR MEDIO DE LA RELACIÓN DEL SUJETO Y SU REFLEJO.....	P.52
IX.	CONCLUSIONES.....	p.56
X.	REFERENCIAS.....	p.57
XI.	FUENTES.....	p.61
XII.	ANEXOS.....	P.67

## I. INTRODUCCIÓN

Partiendo de mi propia experiencia y en búsqueda de la consolidación vivencial de una imagen que se aproximara a la percepción que tengo sobre mí misma, con el inconmensurable apoyo de la maestra María José Casasbuenas, me he permitido desarrollar una revisión histórica de la imagen pictórica como precursora del retrato fotográfico. Realizando un breve recorrido histórico por la historia de la fotografía y aquellas situaciones que le permitieron llegar a obtener reconocimiento en el medio artístico, tales como la performance, la cual por medio del cuerpo nos invita a pensar en una identidad y así mismo la construcción del “yo”.

De igual manera, explico la fragmentación tanto de la imagen fotográfica como simbólica del cuerpo para el entendimiento de algunas obras como la del artista John Coplans, el cuerpo como elemento central de propuestas artísticas así como para realizar crítica a preceptos sociales.

Finalmente me detengo en la relación del sujeto y su reflejo en cualquier superficie reflectante, como en los denominados *reflectogramas* de Fontcuberta, para comprender la relación de identidad por medio del auto-reconocimiento.

Todo este recorrido se realizó con el fin de sustentar la obra final, representada en cuatro autorretratos míos realizados sobre un “vidrio-espejo” que pretenden reflejar lo que siento y cómo me configuro por medio de la relación con los otros. El proceso de creación, tanto del libro como de las fotografías es muy importante para mí, debido a que fue liberador y gratificante, en la medida que me permitió explorar y desarrollar mis tres pasiones, que son la fotografía, la escritura y la lectura.

## II. JUSTIFICACIÓN

Desde que me involucré con la fotografía y mi propósito de ser fotógrafa al escoger el énfasis de mi carrera, Profesional en Medios Audiovisuales, han surgido en mi diversas inquietudes en cuanto al papel de la fotografía en el retrato contemporáneo y sus posibilidades expresivas y comunicacionales, potencialmente más complejas a mi modo de ver que las que puede ofrecer, por ejemplo, la escultura o la pintura, y a la vez en el papel del fotógrafo como objeto mismo de sus imágenes, es decir, el autorretrato fotográfico.

Considero pertinente aclarar que he elegido la monografía como proyecto de grado debido a que –entre otras razones– me ofrece la oportunidad de unir mis tres pasiones: lectura, escritura, y fotografía, para dar paso a un proyecto que deseo sea una proyección de mi ser y de lo que significa para mí la fotografía. Soy consciente de que estas razones son de carácter personal y subjetivo, pero es precisamente en esa vía que se hallan mis inquietudes, es una búsqueda expresiva y un intento por definirme. Mi primera pasión, la lectura, me llevó a hace poco al encuentro de un texto de Robert Sobieszek: “Otros yo en los autorretratos fotográficos”, incluido en su libro *The Camera I* (1994); desde que leí esas primeras líneas supe que era el texto que había estado buscando para dar forma (por lo menos en cierta medida) a aquel motivo que me impulsa a realizar este trabajo, un enfoque, una razón para realizarlo sobre una de las fotografías que captan de sobremanera mi atención: el autorretrato; y es que desde que éste entró a mi vida junto con la fotografía experimental, descubrí la vía que quería seguir para mostrar quién realmente soy, o mejor, cómo deseo describirme y hablar de mí. Cabe resaltar que el medio para realizar el autorretrato, escogido por quien escribe es una búsqueda experimental en fotografía, pues según considero, es el medio que mayores posibilidades me ofrece en cuanto a texturas y manipulación fotográfica.

Encuentro fascinante poder experimentar con las diferentes herramientas que me ofrece la fotografía y proyectar ideas desde mi punto de vista, transmitir a aquel que observe mis imágenes (el “spectator” de Barthes) de alguna manera, en la medida de lo posible, lo que yo veo y siento.

Como se puede observar, fue el cúmulo de varios factores lo que dio forma a este proyecto: mis pasiones, el autorretrato, la fotografía experimental, el deseo de transmitir un sentimiento y a su vez aquella historia que se esconde detrás de las fotos, fundamentalmente del autorretrato para el cual tendré que pasar por el retrato como precursor del mismo; de la misma manera el texto explica la relación entre el cuerpo y la fotografía desde diferentes puntos de vista, dentro de los que se encuentran el performance, la fragmentación de la imagen fotográfica y la relación del sujeto con su reflejo; todo aquello para comprender las nociones de identidad y el cuerpo como la primera propiedad del ser humano y por medio del cual proyecta su ser y está en constante búsqueda de su “yo” interior.

### **III. OBJETIVO GENERAL**

Desarrollar una propuesta de carácter personal, recurriendo a técnicas experimentales y las posibilidades del lenguaje fotográfico que permitan la construcción de una aproximación al autorretrato en espejo como forma de construcción de identidad y proyección personal.

### **IV. OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

Elaborar el estado de la cuestión en el que se describa cómo desde el retrato y el autorretrato las diferentes formas de observar el cuerpo son fundamentales para la construcción de la identidad personal.

Proponer un marco conceptual y explorar creativamente las posibilidades expresivas de la fotografía en torno a la propuesta de la fragmentación simbólica del cuerpo por medio de la experimentación formal y conceptual

Plasmar el autorretrato en espejo como resultado de la práctica e incorporación técnico artística del constructo conceptual, con el uso de la fragmentación como referente principal en la realización del autorretrato.



## V. METODOLOGÍA

La metodología desarrollada se enmarca en el campo de la Investigación-Creación, que si bien no ha sido considerada con fuente formal de investigación por parte de los académicos ortodoxos, permite una muy adecuada circunscripción a la temática propuesta pues, su abordaje se basa en la presencia de tres elementos constitutivos de una triada articulada e inseparable conformada por Creador – Obra – Espectador. (Cuartas, 2009)

En este sentido quisiera hablar de un creador-investigador como conductor del proceso creativo en general y como generador y conductor en este caso en particular, dadas las condiciones y características del tema desarrollado cuyo producto final está materializado en una serie de cuatro autorretratos fragmentados como construcción final de la obra. Por tal razón en la primera realizo una exploración teórica en torno al tema con el consecuente soporte conceptual del retrato y su evolución histórica, la auto-representación y el lugar de la performance en relación con la fotografía.

En la segunda etapa abordo, desde lo técnico y lo artístico, la fragmentación simbólica del cuerpo en la imagen fotográfica, así como de esta misma desde el momento en el cual el fotógrafo observa la realidad a través del visor de su cámara fotográfica. De la misma manera planteo y desarrollo algunas formas de ver y utilizar el cuerpo que son empleadas por algunos artistas, que recurren a él como elemento expresivo en sus obras; dentro estas propuestas se encuentra la utilización del espejo y su relación con el sujeto para la conformación de la identidad.

La tercera etapa de desarrollo metodológico incluye la exploración formal para la consolidación de la propuesta visual y para ello parto del estudio y selección del material en el cual se colocarán las imágenes; después de una larga búsqueda el material seleccionado fue el denominado comercialmente vidrio espejo, elemento arquitectónico creado para la construcción de fachadas de edificaciones de alto impacto estético en virtud de su altísimo grado de reflexión.

En cuanto a la fotografía, esta se realizó con una cámara Nikon D80, flashes de modelado, parábolas para flash, cajas de luz y demás elementos para realizar una fotografía en estudio, el cual fue proporcionado por la Institución universitaria Politécnico Grancolombiano.

Se tomaron cerca de seiscientas fotografías, de las cuales se preseleccionaron aproximadamente cien; acto seguido quedaron veintisiete imágenes, las cuales quedaron reducidas a cuatro finales que fueron editadas en adobe Photoshop CS5 para presentar el producto final.

Es pertinente explicar el proceso que me llevó a elegir la técnica de transferencia de imágenes al vidrio por medio de un pegante denominado comercialmente “cristagel”. Al comenzar con el proyecto tuve claro que quería experimentar con diferentes técnicas ofrecidas por la fotografía, en este caso la transferencia de imágenes a otras superficies diferentes al papel fotográfico. En este sentido al observar las posibilidades expresivas ofrecidas por el vidrio comencé mi experimentación con la ayuda del profesor Jaime Romero, quien en un principio me guió en este recorrido. En primera instancia experimenté con la imagen polaroid, sin embargo al transferirla al vidrio, perdía las cualidades que estaba buscando, en la medida que la fotografía opacaba el soporte y no permitía que el sujeto se reflejara sobre él. En otra etapa experimenté con la impresión a laser sobre vidrio, sin embargo mis expectativas se centraban en algo más artesanal y en consecuencia manual, por lo que descarté esta posibilidad.

Luego de una larga investigación encontré la transferencia de imágenes por medio de un pegante denominado comercialmente “cristagel”, y al realizar las pruebas, comprobé que este era el método que deseaba utilizar en tanto el producto final evocaba a un trabajo manual, de mucha paciencia y cuidado.

Después de tener clara la técnica, procedí a imprimir las imágenes en papel bond en impresora láser, debido a que la técnica así lo exigía. Posteriormente apliqué a las fotografías y al vidrio el pegante y dejé secar la fotografía adherida al vidrio, cuando estuvo seca, procedía retirar el papel de la fotografía por medio de agua y fricción manual, hasta

quitar completamente cualquier vestigio de este material, permitiendo que la imagen fotográfica adherida al vidrio espejo pudiera ser percibida y visualizada.

Este fue todo el proceso que se realizó para la culminación de este trabajo que espero sea proyección de mi interés por la fotografía y de la dedicación y responsabilidad que conlleva elaborar este tipo de proyectos.

## VI. MARCO TEÓRICO

### **Desde lo pictórico hasta lo fotográfico en la tradición del retrato.**

Al leer un artículo titulado “El retrato perfecto” de Martín Jali (2012), encuentro una frase que considero puede ayudarme a dar forma a este texto, esta frase pertenece al escritor Francés Anatole France quien afirma que “un buen retrato es una biografía pintada” (Jali, sp); proposición que me lleva a pensar que tanto en pintura como en fotografía se consiguen biografías “pintadas”, unas por acción de diferentes materiales usados sobre tela, madera y demás, y otros por la acción de la luz que es reflejada por los sujetos que es registrada por una superficie fotosensible.

Considero pertinente entonces, comenzar con la más antigua de estas dos artes en un escrito que se convertirá en una historia convergente, donde las dos partes se encontrarán en cierto momento para separarse de nuevo más adelante. En primera instancia como ya he mencionado, comenzaré con la pintura –práctica central en el campo de las artes.

La historia de la pintura es bastante extensa y no lo es menos la tradición del retrato, debido a que durante la historia de este género pictórico fueron surgiendo distintos movimientos artísticos, los cuales dieron paso a la creación de retratos muy variados. La tradición del retrato no es reciente, podemos encontrar los retratos de Fayum en Egipto, nombre que se les dio debido a que fueron encontrados en Fayum y que fueron producidos entre el siglo I A.C y el siglo IV D.C.

La particularidad de estos retratos reside en que eran pintados sobre madera y colocados sobre las momias, y por ello también son denominados “retratos mortuorios”. Se pueden encontrar en siglos posteriores retratos en diferentes superficies como monedas o esculturas, de igual forma retratos de monarcas o personas con altos rangos de poder quienes mandaban a realizar dichas representaciones por encargo y de esta forma pretendían mostrar su supremacía y riqueza; de igual manera respondiendo estas imágenes a su deseo de ser recordados a futuro.

En la edad media, la producción de retratos no tuvo un gran auge debido a las creencias religiosas de la época, donde la figura que debía ser idolatrada y por lo tanto, la representación visual era la de un poder superior y no la del ser humano. En la historia del retrato, podemos observar avances y diferencias en cuanto a técnicas utilizadas y al fin mismo del retrato, pues lo que el autor desea reflejar comenzará a opacar paulatinamente las normas fijadas por quienes solicitaban los retratos.

Hasta el siglo XV florece el retrato en occidente, los artistas Italianos y procedentes de Flandes que se dedicaron a este género pictórico, empezaron a hacer muchos retratos y de esta manera se especializaron en el género y lo profesionalizaron. Todo aquello se dio gracias a las grandes posibilidades económicas y al desarrollo mercantil de la época, lo que desembocó en una amplia acogida del retrato en siglos posteriores. La llegada del óleo amplió las posibilidades de producción pictórica, y permitió dibujar con más detalle y realismo; se cambió la manera de concebir al retrato que se tenía hasta el momento, proponiendo una visión más acertada de los rostros. En esta época nos encontramos con autores reconocidos como Leonardo Da Vinci, Miguel Ángel, Alberto Durero, entre otros.

En el siglo XVI y hasta finales del XVIII, se producen una serie de cambios frente a la representación del retrato en la pintura, gracias al surgimiento de una nueva clase social, la burguesía. Desde ese momento, los retratados querían que sus rostros fueran “el espejo” de su lucha por alcanzar un puesto en la sociedad; y con ello aunque no se deja de lado totalmente aquella manifestación de opulencia mostrada en la escenografía de la pintura de retrato en los siglos anteriores, el retratista se enfocaba más en las facciones del rostro, sus expresiones y aquellos atributos que conforman al individuo y que constituyen su individualidad.

En esa misma época aparece también el retrato cortesano, en el que los artistas, además de preocuparse por plasmar la expresión del retratado, tienen en cuenta las vestiduras como instrumento de representación del estatus social; simultáneamente surge el retrato grupal, en el cual el objetivo no era plasmar muchas personas en una sola pintura, sino vincular a

los personajes en una acción conjunta. Uno de los retratistas más famosos de la época fue Hans Holbein (1497/8-1543) quien es considerado “el retratista más habilidoso y penetrantemente realista” (Murray, 1978,p.278), quien en principio pintaba basándose en modelos pero posteriormente comenzó a basarse en dibujos.

Entre sus obras se encuentran *La danza de la muerte* (1523) y *El alfabeto de la muerte* (1524); “ambas obras añaden el tono amargo de la Guerra de los campesinos al tema medieval tradicional” (Murray, 1978, p.278).Otras de sus obras son los retratos de Erasmo de Rotterdam<sup>1</sup>, que lo llevaron a conseguir renombre a nivel mundial. Cuando Holbein se radicó en Inglaterra, el rey Enrique VIII lo contrató como su pintor oficial y de esta manera comenzó a realizar retratos de personajes de la realeza, no solamente en grandes formatos sino también en miniatura. Si bien en un principio Hans Holbein retrataba a sus personajes enmarcándolos en ambientes que hacían alusión a alguna etapa de la vida del personaje, al pasar el tiempo cambió la manera en la cual representaba a los protagonistas de sus obras y decidió centrarse en ellos directamente, para de esta manera aproximarse al ser e intentar plasmar la psicología del retratado. Sin embargo con el pasar de los años comenzó a retratar a partir de dibujos y en esta etapa, sus pinturas se convierten en representaciones inexpressivas pues el contacto directo con el retratado desaparecía y el vínculo que le permitía descifrar y plasmar “el interior” del personaje se veía comprometido en esta nueva forma de pintar.

Por otra parte, en el siglo XVIII no solo el retrato en grandes formatos tuvo lugar, también lo hicieron los retratos en miniatura; los cuales eran realizados por medio de diferentes técnicas y plasmados en diferentes superficies, como por ejemplo los retratos realizados sobre laminillas de marfil, sobre pergamino o en medallones. Otro ejemplo de los retratos en miniatura son los denominados camafeos, que eran tallados en relieve sobre piedras preciosas y los cuales debido a los materiales con los que eran realizados estaban esencialmente ligados a las clases sociales altas. Sin embargo, cuando se descubrió que se

---

<sup>1</sup> Erasmo de Rotterdam “fue el más grande humanista del Renacimiento y sin duda el escritor más elegante y agudo de su tiempo. Hombre esencialmente de letras, su doctrina dio origen al movimiento erasmista. Abierta su mente a todas las cuestiones y erudito ingenioso, Erasmo es un precursor del espíritu moderno” (Granda, 1999,sp)

podían realizar en concha, es decir en un material de un costo bastante menor, su uso se expandió a clases sociales más bajas y dejó de ser símbolo de opulencia.

Así como en un principio el camafeo y los retratos estaban limitados a una clase social predominante, hubo otras técnicas que permitieron que sectores menos privilegiados se pudieran vincular a esta nueva manera de realizar retratos y obtener sus propias representaciones, como por ejemplo aquellas obtenidas por medio de siluetas. Este procedimiento era bastante sencillo y económico, consistía en trazar las siluetas a mano sobre un papel negro que posteriormente era recortado y adherido sobre un fondo color blanco, el cual en algunas ocasiones era ovalado. Uno de los inventos que ayudó a la popularización y masificación del retrato en silueta fue el fisionotrazo inventado por Guilles-Louis Chrétien en el año 1786 y basado en un instrumento del siglo XVI llamado pantógrafo, instrumento que permite copiar una imagen en diferentes tamaños; el invento de Chrétien permitió que los pintores realizaran millones de copias de manera económica y de esta manera conseguir mucho dinero.

Entre algunos de los artistas que trabajaron los retratos en miniatura encontramos a Pere Crusells, Nicholas Hillard, Isaac Oliver –discípulo de Hillard – y Jean-Baptiste Jacques Augustin. Hillard realizó retratos para la reina Elizabeth I e incluso escribió *El arte de la miniatura* (primera publicación en 1912) en el que manifiesta su posición sobre los retratos cuando afirma lo siguiente: “Lo mejor son las líneas sencillas sin sombreado, ya que la línea sin sombra muestra todo a quien tiene buen entendimiento, mientras que la sombra sin línea no muestra nada en absoluto” (Hillard enMurray, 1978, p.273). Aunque son pocas las obras que se pueden encontrar del artista, estas muestran su manera característica de pintar y la dedicación otorgada a sus obras, dedicación que se refleja en el detalle que se observa en sus miniaturas.

En el siglo XIX, momento en el que Joseph-Nicéphore Niépce realiza exploraciones con la cámara oscura y la fijación de imágenes, y que antecede a la invención del daguerrotipo de Louis Daguerre –precursor de la fotografía moderna – , se desplaza el uso de la pintura en la tradición del retrato, especialmente del retrato en miniatura, pues muchos de los

denominados miniaturistas se inclinaron hacia la fotografía y obtuvieron acceso a este procedimiento gracias a que el gobierno de Francia adquirió la patente y la hizo pública. En primera instancia, los miniaturistas utilizaban el daguerrotipo como apoyo a su proceso de pintura, pero en la medida que pasaba el tiempo y se afinaban las técnicas fotográficas, comenzaron a utilizarlo de forma exclusiva. Se comienzan a fijar diferentes posiciones a favor y en contra de este nuevo medio de representación de la realidad. En esta época, los discursos sobre las imágenes van desde la asociación de la pintura como arte y la fotografía como industria hasta la liberación del arte por la fotografía (Dubois, 1994).

Una de las personas cuya postura ponía en evidencia la tensión entre el arte y la fotografía fue Charles Baudelaire, quien declaraba lo siguiente:

Es necesario pues que la fotografía cumpla con *su verdadero deber*, que consiste en ser la *servidora* de las ciencias y las artes, pero la servidora más humilde, como la imprenta y la estenografía, que ni han creado ni han suplantado a la literatura [...] *que sea, en fin, la secretaria y el archivo de quien necesite en su profesión una exactitud material absoluta*; hasta ahí, no hay nada mejor [...] Pero si se le permite avanzar sobre el terreno de lo impalpable y de lo imaginario, sobre todo aquello que sólo vale porque el hombre añade allí su alma, ¡entonces desdichados de nosotros!(Dubois, 1994,p.24).

De igual manera, aquella división en la que la función de la fotografía quedaba relegada a asistente del arte y la ciencia, y nunca debía progresar en estos ámbitos de forma autónoma, es puesta de manifiesto cuando Dubois reflexiona sobre la fotografía en el siglo XIX que era concebida de la siguiente manera:

La fotografía sería el resultado objetivo de la neutralidad de un aparato, mientras que la pintura sería el producto subjetivo de la sensibilidad de un artista y su habilidad. [...] Por “objetivo” o “realista” que se considere, el sujeto pintor hace pasar la imagen por una visión, una interpretación, una manera, una estructuración, en resumen, por una presencia humana que marcará siempre el cuadro. Por el contrario, la foto, en lo que se refiere a la aparición misma de su imagen, opera en la *ausencia* del sujeto. Se ha deducido de ello que la foto no interpreta, no selecciona, no jerarquiza. Como máquina regida únicamente por las leyes de la óptica y de la química, solo puede transmitir con precisión y exactitud el espectáculo de la naturaleza (Dubois, 1994, p.27).



En un principio era difícil para los retratistas realizar las fotografías, pero mucho más difícil para los retratados debido a las condiciones técnicas en las que estas imágenes eran realizadas, puesto que los tiempos de exposición eran bastante largos y tenían que mantenerse en una misma posición por periodos prolongados. Para mantener estas posiciones se crearon unas sillas con apoya cabezas; que en su momento fueron mostradas, por los detractores de la fotografía, como máquinas monstruosas que torturaban a los modelos sometiéndolos a suplicios inconcebibles. Ridiculizando a los fotógrafos y acusándolos de ser esclavos de una máquina.

Como podemos ver, la fotografía en ese entonces no contaba con la valoración con que hoy se reconoce, no se la identificaba con el arte, siendo un mero instrumento de reproducción; situación que permitió que el retrato se articulara a otros campos como por ejemplo: el científico, el antropológico, e incluso policial, como ayuda para identificar criminales, como registro de escenas del crimen y muchos otros uso legales en los que es aplicada hoy en día.

Hacia finales del siglo XIX, los avances técnicos en la fotografía y su abaratamiento en cuanto a los procesos de producción, dieron paso a que la imagen fotográfica se popularizara, posibilitando así su masificación y democratización. Uno de los hechos que más favoreció la masificación de la fotografía fue la aparición de las cámaras fotográficas manuales, entre las que se encuentra la famosa Kodak, que fue introducida en el año 1888 por George Eastman y la cual, tal como lo afirma John Tagg en su libro *El peso de la representación* (1988) “con el lema ‘Apriete el botón y nosotros hacemos el resto’[...] llevó la fotografía a millones de personas a través de un proceso de producción plenamente industrializado (p.75). Ahora las personas podían realizar ellas mismas sus fotografías sin tener que asistir a un estudio fotográfico profesional.

Por otra parte, algunos de los negocios de fotografía decidieron enviar a sus fotógrafos a captar imágenes de otros lugares del mundo, con el fin de satisfacer el apetito de consumo de registros fotográficos. De igual manera se tomaban imágenes a las clases sociales altas del lugar, a los turistas, a los colonos, además de la cultura local para que dichos turistas

podieran obtener las fotografías. Todas aquellas imágenes, en su mayoría retratos, fueron de gran ayuda para los antropólogos que basaban sus investigaciones en ellas. Sin embargo, para darle mayor credibilidad científica a las fotografías, hubo quienes comenzaron a desarrollar métodos científicos para saciar esta sed de conocimiento de los antropólogos. Tal es el caso de los fotógrafos T.H. Huxley y John Lamprey, quienes fusionaron el estudio de las medidas del cuerpo con la fotografía; Francis Galton y Arthur Batut que superponían una serie de retratos para evidenciar los rasgos físicos que definían a una raza y Alphonse Bertillon quien creó un método mediante el cual se podía identificar a los delincuentes, y que consistía en una ficha que contenía descripciones y medidas corporales acompañadas por una imagen de frente y otra de perfil, lo que facilitaba la identificación del sujeto.

En cuanto a la fotografía como evidencia policial, desde 1840 la policía ya contaba con fotógrafos y en 1841 se pudieron generar retratos aceptados íntegramente, debido a “introducción de objetivos Petzval, más rápidos, y de unos procesos de daguerrotipia más sensibles” (Tagg, 1988, p.99). Si bien a mediados del siglo XIX la fotografía fue considerada fuente de registro policial, no era tan común como lo es hoy en día. No fue sino hasta inicios del siglo XX, cuando se creó un sistema de identificación por medio de huellas dactilares, que los fotógrafos de la policía se dieron cuenta que el registro fotográfico era la única manera de obtener las huellas en las escenas del crimen, de esta manera la fotografía comenzó a tener mayor importancia en los aspectos relacionados con la policía. Actualmente el uso de la fotografía como registro y soporte visual de pruebas policiales es muy importante y es parte fundamental de las mismas. Sin embargo la fotografía del retrato no estuvo solamente vinculada a estos campos; también formó parte de registros en hospitales, manicomios, escuelas, el ejército, la familia y la prensa.

Para alivio de muchos, con los avances en materia de químicos e investigaciones fotográficas, se fueron creando diversas técnicas (cianotipia, papel salado, albúmina, gelatino-bromuro, etc.) que permitían que los tiempos de exposición fueran más cortos, evitando así la incomodidad a los modelos, adicionalmente tal como mencioné anteriormente, en aquella época la fotografía estaba vinculada a una función meramente documental y mercantil. Debido a los avances en el medio fotográfico y en adición a la

invención de la “Carte de Visite”<sup>2</sup> por el fotógrafo André Adolphe Disdéri, la producción de retratos tuvo un gran incremento debido a que aquella tarjeta de proporciones muy pequeñas masificó la producción de las fotografías gracias a la facilidad de su elaboración así como de su adquisición.

Con el paso del tiempo, las concepciones que se tenían tanto del retrato como de la fotografía, se fueron modificando, como lo fueron la manifestación del poder y de la posición social, hasta tratar a representar el temperamento de la persona, el “ser” interior del retratado y no simplemente una representación del exterior. En este sentido los fotógrafos tuvieron en sus manos un gran reto, abandonar las poses aburridas y monótonas que caracterizaban el retrato en masa y exaltar el interior de la persona, que hasta el momento había sido eclipsado por la representación del exterior.

Un ejemplo de aquel cambio en la forma de producir los retratos lo encontramos en el trabajo de Félix Nadar, quien junto a su hermano dio a sus trabajos un enfoque más artístico, contrario al estilo que predominaba en su tiempo, Nadar rechazaba el uso de artilugios en sus fotografías y se enfocaba en el rostro y la mirada del sujeto; situación que lo hacía conectarse mejor con sus modelos y plasmar en sus fotos la psicología del personaje –su “yo interior” –. Sin embargo afectado por la guerra Franco-prusiana se vio obligado a realizar tarjetas de visita y sus retratos perdieron expresividad; a pesar de esto, Nadar fue pionero en la fotografía aérea, la foto con luz eléctrica, así como la entrevista fotográfica, la cual permitía la captura de las expresiones del individuo de manera que lograba captar su esencia.

### **Breve recorrido por el autorretrato**

Es preciso aclarar que para comenzar a hablar del autorretrato era necesaria la breve

---

<sup>2</sup>La *Carte de Visite* fue una fotografía de tamaño bastante reducido –del tamaño de una tarjeta de visita– a comparación a las que se realizaban en la época; su bajo costo produjo su masificación y de esta manera las personas podían cargar fotografías de ellos mismos, de familiares y hasta personajes famosos, en otras palabras tenían la posibilidad de tener un álbum fotográfico portátil.

introducción al retrato anteriormente realizada. Si partimos del hecho que en el retrato existe una acción de transitividad en la medida en la que “hay un sujeto (artista), alguien que la recibe (modelo) y un complemento directo (obra)” (Priego, 1985, p.177). Podemos afirmar que en el autorretrato se evoca una reflexividad del sujeto en tanto que dicho sujeto retratado es el mismo que retrata (Priego, 1985), y de esta manera modelo y fotógrafo/productor – *operator* y *spectrum* en los términos propuestos por Roland Barthes<sup>3</sup> – se convierten en uno solo.

Al igual que el retrato, la auto-representación en pintura se remonta al siglo XVI A. C. con el escultor Bak en Egipto quien realizó una escultura suya y de su esposa. Si bien la tradición del retrato en pintura puso en evidencia que una de las tantas razones por las cuales el ser humano llegó a immortalizarse por medio de imágenes, era el narcisismo y hubo quienes, subvirtiendo algunas convenciones y violando algunas normas, decidían immortalizarse. Los retratistas “dejaban su huella” en las obras, no simplemente por haber realizado la pintura, sino porque se autorretrataban en la misma a manera de firma, como fuera el caso del mencionado escultor Bak, y otros artistas como Fidas en el siglo V .C en Grecia. Este artista fue llevado preso debido a que firmó una de sus obras en el Partenón con un pequeño autorretrato, situación que constituía una violación de las normas que dictaban que una obra debía ser anónima y que las figuras de los dioses no podían ser unidas con las de los humanos.

Sin embargo el autorretrato fue aceptado y acogido en la tradición pictórica europea en el siglo XIV y se popularizó en el XV, época en la cual varios artistas incorporaron su autorretrato a sus obras, entre ellos podemos encontrar a Jan Van Eyck con su famosa obra titulada “El matrimonio Arnolfini” (1434) en la cual se observa a la pareja y en el fondo se encuentra un pequeño espejo situado en la pared del salón en el que se puede contemplar el reflejo de Van Eyck. Los autorretratos en pintura van desde la sublimación de la imagen propia, la auto-representación a manera de biografía y como medio de catarsis, llegando a

---

<sup>3</sup>Roland Barthes en *La cámara lúcida* (1989) afirma “El *operator* es el fotógrafo. *Spectator* somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Y aquél o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, el *eidolón* emitido por el objeto, que yo llamaría en buen grado el *Spectrum* de la fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con espectáculo y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto” (p.30)

la abstracción de la imagen en el siglo XX. Otros artistas que exploraron las posibilidades en el mundo del autorretrato en las bellas artes fueron: Alberto Durero, Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, Edgar Degas, Paul Gauguin, Vincent Van Gogh, Salvador Dalí, entre otros.

De la misma manera que en la pintura, los fotógrafos se auto-representaban para demostrar su estatus y condición en la sociedad. La época de la que datan los primeros autorretratos fotográficos no ha sido definida aún; sin embargo se cree que el autorretrato más antiguo pertenece a Robert Cornelius en Norteamérica, realizado alrededor de 1839. No obstante, el autorretrato de Hippolyte Bayard “El ahogado” (1840) opaca al de Cornelius; cabe decir que Bayard había creado una técnica fotográfica en la que positivaba directamente las fotografías en la época en la que Daguerre diera a conocer el daguerrotipo, es decir hacia 1839, momento en el que el gobierno francés compra la patente de este invento y la hace pública. Sin embargo, aquellos que hicieron famoso a Daguerre, decidieron no adquirir la patente del invento de Bayard y de esta manera evitan que la popularidad del daguerrotipo se viera eclipsada. Por esta razón Bayard ofendido creó la mencionada obra en la cual añadió:

El cadaver que ven ustedes es el del señor Bayard, inventor del procedimiento que acaban de presenciar o cuyos maravillosos resultados pronto presenciarán. Según mis conocimientos, este ingenioso e infatigable investigador ha trabajado durante unos tres años para perfeccionar su invención. La academia, el rey y todos aquellos que han visto sus imágenes, que él mismo consideraba imperfectas, las han admirado como ustedes lo hacen en este momento. Por esto le han otorgado muchos honores, pero no ha recibido ni un cuarto de penique. El gobierno, que dio demasiado al señor Daguerre, declaró que nada podía hacer por el señor Bayard y el desdichado decidió ahogarse. ¡Oh veleidad de los asuntos humanos! Artistas, académicos y periodistas, le prestaron atención durante mucho tiempo, sin embargo ahora permanece en la morgue desde hace varios días y nadie le ha reconocido o reclamado. Damas y caballeros, será mejor que pasen de largo por temor a ofender su sentido del olfato, pues como pueden observar, el rostro y las manos del caballero han comenzado a descomponerse (Bayarden Blasco, 2005, p.33).

Con esta fotografía, Bayard presenta una nueva posibilidad en las producciones fotográficas, la imaginación como un recurso enriquecedor para la creación, pues si bien la fotografía respondía a un registro de la realidad y era una referencia documental para la

pintura y la ciencia, Bayard propone la creación de una “realidad alternativa” concebida por el fotógrafo. Teniendo en cuenta que, en esa época se creía que la máquina era quien realizaba las fotografías y por tanto, la parte humana – el fotógrafo – quedaba excluida de la posibilidad de creación, Bayard inconsciente o conscientemente propone que el fotógrafo puede expresar un punto de vista por medio de aquella creación de imágenes fotográficas. No obstante, las primeras concepciones sobre la fotografía condicionaron la aceptación de este medio como parte del arte, tal y como se expresa en la siguiente afirmación:

De su misma naturaleza técnica, de su procedimiento mecánico, que permite hacer aparecer una imagen de forma *automática, objetiva, casi natural*[...] sin que intervenga directamente la mano del artista. En este sentido, esa imagen *ajeiropoética (sine manu facta...)* se opone siempre a la obra de arte, producto del trabajo, del genio, y del talento manual del artista (Dubois, 1994, p.22).

Si bien aquella creencia de que la máquina era la artífice de las imágenes no desaparece, se ve cuestionada por Bayard, en tanto este utiliza su imaginación, su talento e ingenio para crear la fotografía *El ahogado*; por lo tanto como afirma Flores: “si el noema de Barthes es ‘esto ha sido’ [...], el noema de Bayard podría expresarse como ‘esto ha sido porque lo he inventado’[...]”(Flores, 2005, p.164). Para comprender un poco lo que afirma Flores es necesario explicar el noema de Roland Barthes, quien afirma que:

El nombre del noema de la fotografía será pues: ‘Esto ha sido’ o también: Lo Intratable. En Latín (pedantería necesaria ya que aclara ciertos matices), esto se expresaría sin duda así: *interfuit*: lo que veo se ha encontrado allí, en ese lugar que se extiende entre el infinito y el sujeto (*Opertator o Spectator*); ha estado allí, y sin embargo diferido ya (Barthes, 1989,p.91).

En este sentido, nos encontramos ante dos niveles diferentes frente a la fotografía, con Barthes tenemos una fotografía como un registro de la realidad, de algo que ha estado allí, y con Bayard pensamos en una alteración de dicha realidad en diversas maneras. En esta medida nos estamos refiriendo a la fotografía como creación frente a la fotografía como documento (Flores, 2005).

Anteriormente me he referido a Charles Baudelaire, quien fue detractor de la fotografía y quien afirmaba que aquella era “una destreza simplona que se adquiere por simple paciencia” (Baudelaire en Flores, 2005, p.167), lo que implicaba que el fotógrafo podía

tener bastante experiencia en el uso de los materiales pero esto no era garantía de realizar producciones de autor. En este sentido, Bayard demuestra que en la fotografía no es solamente la máquina quien se encarga de realizar todo el trabajo, sino que el fotógrafo puede intervenir y crearlas. Baudelaire afirma que: “El fotógrafo no puede ser un artista, pues, ¡solo está abriendo una ventana a la realidad! El realismo –la reproducción – es la antítesis de la imaginación: solo el que ‘compone’ puede acceder al arte.” ( Baudelaire en Flores, 2005, p.168) irónicamente, la apertura de esta “ventana” desde un principio nos muestra sus posibilidades de creación, el fotógrafo puede “componer” imágenes por medio de la fotografía. Si bien el registro fotográfico responde a algo que *ha estado allí*, aquello no significa que lo fotografiado no pueda ser producto de la imaginación del autor. De esta manera se confronta a la fotografía con la noción de arte al proponer que el fotógrafo por medio de su imaginación, toma elementos de lo real y los transforma.

Si bien Bayard, muestra las posibilidades de creación artística de la fotografía, sus mayores logros en el campo fotográfico se centraron en la experimentación de técnicas para el fijado de las imágenes. Por otra parte, es importante mencionar a Gustav Rejlander, debido a que es considerado el pionero en el campo de la fotografía artística gracias a su producción de autor. En un principio Rejlander fue pintor y se cree que su formación le permitió reconocer las posibilidades artísticas que ofrecía la fotografía en 1852, cuando el propio Rejlander compró varias fotografías de esculturas clásicas y se halló sorprendido frente a la calidad de las imágenes y la manera en la cual éstas captaban los detalles de los pliegues de la ropa de las esculturas. Ese acercamiento con la fotografía lo llevó a producir sus propias imágenes, en las cuales se observa la influencia de sus estudios previos en arte, en tanto que sus imágenes son teatrales y representan sentimientos, narraciones e incluso comedia a diferencia de la mayoría de sus contemporáneos(Harding, 2013).

Rejlander también fue pionero en el *positivado combinado*<sup>4</sup> y su imagen más famosa en la que podemos ver la manera en la que utilizaba este recurso es en *The two ways of life* (1857), imagen que generó controversia al presentar desnudos bajo la presunción de que

---

<sup>4</sup>El Positivado combinado es “la construcción de la imagen a partir de varios negativos (un número superior a 30 en este caso)” (Salazar, 2004)

algunas de sus modelos eran prostitutas, sin embargo, esta polémica cesó cuando la reina Victoria adquirió una copia de la fotografía. En este sentido, Rejlander sienta un precedente para los artistas que harán uso del fotomontaje en el siglo XX. En el año 1871 realizó una serie de retratos para Charles Darwin, quien, asombrado por su trabajo, le había pedido colaboración para ilustrar su libro titulado *On the Expression of the Emotions in Man and Animal* (1872), publicación en la cual Rejlander llegó a incluir algunos autorretratos suyos. Además de estos autorretratos, Rejlander se auto-representó en otras oportunidades, entre estas imágenes podemos encontrar *Rejlander el pintor presentando a Rejlander el voluntario* (1865), *Autorretrato* (1857), *Double self portrait with ginx's baby* (1872) entre otras.

Otro trabajo que se enfoca en el tema del autorretrato fotográfico es el de Virginia Oldoini, más conocida como la Condesa de Castiglione, quien fue considerada la más bella de todas las damas de su época, además de ser reconocida por sus variados autorretratos y la vasta producción de los mismos. Virginia viajó a París con objetivos políticos, allí visitó el reconocido estudio fotográfico de Mayer & Pierson<sup>5</sup> y desde ese momento forjó una relación artística con el fotógrafo Louis Pierson, con quien realizaría sus autorretratos fotográficos. Sin embargo sus intenciones políticas fueron descubiertas y fue devuelta a Italia en 1858 en donde permaneció recluida en una casa, pero en cuanto pudo volver a la sociedad parisina en 1861 continuó junto con Pierson su producción de imágenes fotográficas. La particularidad de su obra radica en que todos sus autorretratos eran dirigidos por ella, es decir, todo el concepto que se generaba detrás de cada toma, y en donde la función de Louis Pierson se convirtió en la de aquel que se encargaba de los tecnicismos relacionados con la manipulación de la cámara y copia.

En las fotografías de la condesa de Castiglione la teatralización constituye un elemento central, mediante la cual se recurre a acciones que podrían considerarse performáticas para

---

<sup>5</sup> En el año 1844 Louis Pierson poseía un estudio fotográfico en París, y la técnica fotográfica que más utilizaba consistía en daguerrotipos pintados a mano, un año más tarde se uniría a los hermanos Brothers Léopold Ernest y Louis Frederic Mayer quienes a su vez poseían un estudio de fotografía y en 1844 habían sido nombrados por el emperador Napoleón III sus fotógrafos oficiales. Aunque los estudios de estos personajes permanecieron separados, comenzaron a utilizar la etiqueta “Mayer et Pierson” en sus fotografías, esto contribuyó a que obtuvieran gran renombre en la sociedad parisina.



cuestionar los estereotipos femeninos de su época a la que consideraba trivial; tal como lo indica Alejandra Niedermaier en su texto *Desde Lilith lo visual es político*

Además de documentar su “resplandeciente belleza y un irresistible encanto”, las diferentes tomas fotográficas muestran también una Virginia que adoptaba distintas personalidades a través de varios disfraces. Un interesante juego de imágenes que le posibilitaba entrar y salir de la “sociedad frívola y vacua” a la que pertenecía [...] Las distintas personificaciones fotográficas que adopta la condesa [son] también, un intento por parodiar comportamientos femeninos arquetípicos (Niedermaier,sf,p.4).

Su vida fue una verdadera odisea y sus fotografías no se quedan atrás, la mencionada teatralidad radicaba en las diferentes maneras en las que se representaba; para tal fin, “se inspiraba en la pintura, la literatura, el teatro o la ópera, y adoptaba roles que la convertían en taciturna, soñadora, enigmática, apasionada...” (Amaya, 2013,sp) en algunas imágenes haciendo referencia a su extravagante vida en París, en otras de sus fotografías mediante el uso de los espejos fragmentaba su imagen y de esta manera guiaba la mirada de los espectadores a un punto específico de la misma.

Los autorretratos de la Condesa de Castiglione sientan un precedente para fotógrafos/as del siglo XX, así como para el reconocimiento de la fotografía como medio de difusión artística. En este sentido se hace uso del propio cuerpo como recurso para abordar temas centrales referentes a la cultura y la sociedad y se convierte en una herramienta de análisis y censura frente a estos asuntos.

Como mencioné en un principio, el autorretrato también puede llegar a convertirse en un medio de catarsis<sup>6</sup> y gran ejemplo es Frida Kahlo quien comenzó a pintar debido a las distintas situaciones que se presentaron en su vida, como la poliomielitis que sufrió en su infancia, las diferentes dolencias que la aquejaron durante su vida, pero en particular el accidente automovilístico que en su juventud la dejó postrada en cama por varios meses debido a la gravedad de sus heridas. Durante su recuperación y gracias a la ayuda de sus padres que le proporcionaron los materiales para trabajar, Frida pasaba los días pintando y

---

<sup>6</sup>Ángel Sánchez Palencia, afirma en su texto: “Catarsis en la poética de Aristóteles que: “El sentido psíquico de *kátharsis* es análogo al sentido médico o fisiológico: así como se purgan los humores dañinos del cuerpo para evitar o curar enfermedades, también se purgan las pasiones del alma para curarla de sus dolencias” (1996,p.143)

autorretratándose, reflejando en sus pinturas el dolor que sentía, la impotencia de su condición así como muchos otros sentimientos que llenaban su ser y llegaron a conformarla como la mujer fuerte y luchadora que podemos ver y evidenciar en algunas de sus obras.

Tanto en su trabajo como en su vida cotidiana – lenguaje, vestimenta, gastronomía – Frida lucha por rescatar las raíces del arte popular mexicano, segura de que en ellas se encuentra la identidad nacional. Por ello, en su obra Frida se vale de la influencia de exvotos, retablos religiosos y milagros. Su pintura va del autorretrato a las naturalezas vivas; de los cuadros de nacionalistas – como *El marxismo dará salud a los enfermos* – a las telas realistas en las que da testimonio de su condición femenina. Un ejemplo es *Mi nacimiento* (1932), donde se retrata con crudeza el acto de nacer (Biografía de Frida Kahlo, s.f, p.2).

Si bien el autorretrato tiene muchos siglos de antigüedad, es hasta el siglo pasado que se recurre a las nociones psicológicas para comprender la noción de auto-representación; ya no se trata solamente de autorretratarse sino de una auto-exploración del ser. En este sentido, Carlos Cid menciona:

La curiosidad por el propio cuerpo, por la psique, se mantiene toda la vida [...] Esta es una de las fuentes del autorretrato, en que la imagen muestra su apariencia física con numerosos matices y objetivos, desde la ostentación al narcisismo, autoafirmación de la personalidad, relaciones con otros, aspiraciones sociales, satisfacción en fantasías que no serían posibles en la realidad, como la identificación con otros personajes, disfraces, erotismos, etc. (1985; p. 179).

El autorretrato conlleva a las preguntas ¿Quién soy yo? y ¿cómo me represento? y esto a su vez nos lleva a pensar en una respuesta que apela a razones intrínsecas del sujeto, su “yo interior”. Sin embargo, Cid afirma que el entendimiento del “yo” interior es algo que va más allá de aquella noción de autorretrato; en donde el artista, como afirma Cid “en su afán de verdad no corrige, no idealiza, acepta la fealdad de la vejez, la enfermedad y el dolor. Por introspección y autoanálisis logran una función liberadora” (1985, p.181). En adición a las nociones que él expone sobre la auto-representación, se encuentra la posibilidad de la vida más allá de la muerte, en tanto que la imagen dura más en el tiempo que el propio autor y vive en el recuerdo del *spectator* o consumidor de la imagen.

Frente a la exploración del “yo interior” podemos vislumbrar personajes como Claude Cahun quien se:

Destaca por su autonomía y originalidad al abordar el tema del cuerpo y la definición del yo, planteando una androginia radical, entendida como el establecimiento de identidades absolutamente propias, más allá de los cánones de género, con lo que se acerca a las más innovadoras teorías sobre la identidad(Alfonso, 2002, p. 1).

En sus fotografías se ve representada su exploración innovadora de identidades, una mujer que declaraba abiertamente su identidad de género no-normativa y que no deseaba ser encasillada en ninguna categoría relacionada a las diferencias de género. Sus imágenes apelan a distintas interpretaciones, en la medida en que no se puede distinguir en ellas una representación de un género específico, de manera que cuestiona las concepciones de identidad referentes al género y al sexo que se tienen en la sociedad.

Cahun encarna diferentes roles en sus fotografías y de esta manera confronta los tabúes e ideas de lo que una sociedad cree que representa a un individuo. Se pueden observar dos aspectos en sus autorretratos, “por un lado está la ropa, el maquillaje o la puesta en escena, que denuncia como mero accesorio para clasificar el yo; por el otro está su persona, que chirría combativa e inclasificable, pues se adivina extraña a cualquiera de los géneros socioculturales que se suelen utilizar, sea femenino, masculino o cualquier otro tipo” (Alfonso, 2002, p.5).

Los artistas que realizan autorretratos no solamente utilizan su propio cuerpo para realizar crítica social; de la misma manera el cuerpo se convierte en objeto representado y de representación, es decir, el sujeto que se fotografía es la escenificación de otro. Hay quienes se representan a sí mismos explorando su identidad y otros que recrean personajes o escenifican diferentes circunstancias en las cuales el interés no es representarse a sí mismos sino a personajes específicos que tienen diferentes significados en la sociedad. En este sentido es importante mencionar a Cindy Sherman, quien por medio de su cuerpo realiza una crítica al estereotipo de la mujer Norteamericana, imagen de mujer que los medios de comunicación han vendido a la sociedad durante años. Sherman mediante sus fotografías critica la manera de usar a la mujer como objeto de deseo y de satisfacción de las

necesidades del hombre; de esta manera plasma en sus fotos representaciones de mujeres amas de casa, mujeres que han sido objeto de abusos – de todo tipo – así como aquellas que rompen con los estereotipos socioculturales. Durante su carrera Sherman piensa en la mirada de los hombres hacia las mujeres y la forma en la cual puede alterar esta visión, de manera que mediante el uso de su cuerpo y sus representaciones, enfrenta al público masculino a imágenes de mujeres con signos de maltrato así como malvadas y grotescas en algunas ocasiones. Muestra, por medio de sus fotografías la imagen de la mujer como objeto sexual y de la mujer mártir, producto de la sociedad y los medios de comunicación.

Como podemos observar, la exploración del ser no es el tema de todos los autorretratos realizados en el siglo XX como es el caso de Cindy Sherman, quien explora la identidad de la mujer y sus estereotipos en la sociedad Norteamericana, hay artistas como Tomoko Sawada quien explora mediante la auto-representación temas como la transformación de la apariencia para generar crítica frente a la identidad, en tanto que esta artista cambia su imagen para demostrar que la apariencia exterior no determina el interior de una persona.

De igual manera existen otros autores, entre los que se encuentra Gillian Wearing, quienes cuestionan la influencia de los otros en la construcción de sí mismos. En este sentido Wearing juega con máscaras y se transforma en otros miembros de su familia para demostrar la relación entre identidad y familia; y con ello, pone en evidencia cómo aquellos que nos rodean llegan a conformarnos en cierta medida. Además de cuestionar esta relación, con el uso de las máscaras pone en tela de juicio el vínculo entre verdad – mentira, situación que podemos observar en su trabajo *Confess all on video. Don't worry, you will be in disguise. Intrigued? Call Gillian* (1994), obra en la cual Wearing recurre al video como medio de creación debido a que es el método más eficiente para plasmar su idea. La artista convoca a varias personas, las cuales frente a una cámara confiesan todo tipo de situaciones; la crítica se encuentra en el sentido en el que Gillian expresa que las máscaras irónicamente, muestran la realidad y sin ellas la mentira se asoma.

Con respecto a la auto exploración del ser de maneras diferentes, considero que la artista Francesca Woodman no puede ser dejada de lado, puesto que indaga el “yo interior”, la

sexualidad y la distorsión de la imagen permitiendo de esta manera que el espectador vislumbre y haga diversas lecturas de las fotografías respecto a aspectos que atañen al interior de la artista.

Esta artista, realiza una producción fotográfica a manera de series que se dividen en diferentes temas mediante los cuales explora la delgada línea entre ausencia y presencia. De igual forma juega con estos dos eventos al manejar la distorsión del personaje, así como los lugares en los cuales se fotografía, sitios deshabitados que al igual que sus imágenes, remiten a lo fantasmal. Acerca de la obra de Woodman, Antonio Muñoz Molina afirma lo siguiente:

Aparecía y desaparecía, se mostraba y se ocultaba[...] Los espacios en los que se fotografía son ya lugares de ausencias [...] En esos lugares del pasado instalaba su cámara Francesca Woodman [...], se la ve entrar en una habitación despojada en la que solo hay una silla y junto a ella una jarra de latón. Se quita el vestido delante de la cámara inmóvil, se quita las zapatillas, los calcetines altos. Se queda desnuda y se pone en pie. Se echa por la cabeza el líquido blanco que hay en la jarra. Se tiende en el suelo. Se recuesta de lado, sobre las tablas desnudas. Se levanta luego y en el suelo queda el contorno vago de su cuerpo, casi como esas sombras de muertos que quedaban en los suelos y en las paredes de las casas de Hiroshima, o como el contorno de un cadáver que dibujan los forenses en la escena de un crimen.[...]Visto y no visto. Aparición y desaparición. Lo que revela como ningún otro medio la fotografía es nuestra condición de fantasmas (2012, sp).

Aquella noción de desaparición, me lleva a pensar en el paso del tiempo y su efecto en las personas. Por otra parte, con el mencionado noema de Barthes *esto ha sido*<sup>7</sup>, se piensa en una fotografía que muestra a una persona o un objeto en un determinado momento, un instante que al ser fotografiado muere y se congela en el tiempo. Teniendo en cuenta esta idea de la muerte del instante, el autorretrato es así mismo un momento congelado; y hay quienes, conscientes del paso del tiempo en sus cuerpos y mentes, deciden autorretratarse para mostrar estos cambios sufridos, si bien puede ser una experiencia que para algunos resulta una sensación de pesadumbre al descubrir que el pasado no volverá, para otros es de satisfacción, al ver el efecto del paso del tiempo en sus vidas. Un ejemplo que demuestra

---

<sup>7</sup>Roland Barthes en su libro *La cámara lúcida* afirma que: “Lo real y lo viviente: atestiguando que el objeto ha sido real, la foto induce subrepticamente a creer que es viviente, a causa de ese señuelo que nos hace atribuir a lo real un valor absolutamente superior, eterno; pero deportando ese real hacia el pasado (esto ha sido), la foto sugiere que éste ya está muerto” (1989, p.92).

esta afirmación es el caso de Esther Ferrer, artista que realizó autorretratos durante varias etapas de su vida, para luego confrontarlos y observar de esta manera el paso del tiempo en su cuerpo; en el ejercicio denominado *work in progress* confronta de la misma manera al espectador, en la medida en la que se evidencia la transformación del cuerpo por los años; se muestra que la vejez es algo inevitable. Como afirma Miguel Melgueira Lopes en su artículo *La imagen fotográfica y el artista*, refiriéndose al trabajo de Ferrer: “Ella misma envejece y lo hace de forma visible, pero también nos dice que todos envejecemos, que todos (de alguna manera) somos ella (2008, p.2).

En el autorretrato contemporáneo encontramos diferentes artistas como Nan Goldin, Boris Mikhailov, Joan Fontcuberta y Yasumasa Morimura, quienes son solamente algunos de los que hacen uso de este recurso de diferentes maneras, unos se esconden bajo máscaras, hay quienes exploran su cuerpo y otros que por medio de sus representaciones hacen crítica social, política y demás. Expondré un trabajo que capta de sobremanera mi atención debido al contenido fuerte de sus imágenes. Nan Goldin, quien con su trabajo pretende “...demostrar exactamente cómo es [su] mundo, sin adornos, sin glorificación. Este no es un mundo triste, pero es uno en el que hay conciencia del dolor, una cualidad de la introspección”<sup>8</sup>(Goldin en Manchester, 2001,sp). Esto se refleja en sus numerosas obras, pero hay una en especial titulada *The ballad of sexual Dependency*, una serie de fotografías tomadas entre los años 1978 y 1986, en la cual muestra un periodo de su vida en forma de diario, si bien observamos a aquellas personas que formaban parte de su círculo social, vemos reflejada a Goldin, tanto en autorretratos que se realiza así como en las personas a las que fotografía y que la conforman como ser. Como mencioné anteriormente, podemos ver a Goldin autorretratada en diferentes situaciones; uno de los autorretratos que más controversia ha creado es *one month after being battered* (1984) en donde se ve a Nan Goldin con la cara destrozada, un ojo rojo y moretones que reflejan violencia por parte de su pareja, sin embargo la observamos bien arreglada; representando de esta manera el final de una etapa de su vida.

---

<sup>8</sup> Traducido del texto original por la autora de este texto.

En el siglo XXI el autorretrato se hace popular debido a los cambios tecnológicos introducidos por el advenimiento de la imagen digital, que han hecho que tanto el hacer como publicar fotografías sea bastante sencillo. Nos encontramos en una época en la cual hay un gran aumento en la producción fotográfica; el autorretrato en particular se ha vuelto un tema bastante común en las redes sociales, que nos invitan a un mundo de aceptación social. En una época en la que las redes sociales son parte importante de la vida de muchas personas y en la cual la tecnología está tan avanzada que desde el propio celular se pueden tomar fotografías y subirlas instantáneamente a la red; las personas “cuelgan” millones de imágenes al día, imágenes que pueden ser tan profundas como un autorretrato cuya búsqueda se encuentre dentro de la auto-afirmación en la sociedad, e incluso el auto-conocimiento y otras tan vacuas como la fotografía de un desayuno. Además de llenar la red de fotografías y autorretratos, en el siglo XXI encontramos a artistas que exploran su cuerpo y crean imágenes que estremecen y ponen en evidencia su forma de pensar y relacionarse en sociedad; entre los que podemos encontrar a Trish Morrissey, Elina Brotherus, Li Wei, Sam Taylor Wood, Catherine Opie, Serge Comte, Zhang Huan, Qiu Zhijie, Ma Liuming, Song Don o Zhou Xiaohu.<sup>9</sup>

El género del autorretrato, responde a lo que el autor quiera expresar con su obra – algunas de las razones han sido plasmadas con anterioridad – podría hablar de muchos fotógrafos que han explorado este género, pero considero que los que he mencionado hasta el momento abordan el tema del autorretrato de maneras no convencionales e innovadoras, muy importantes para el entendimiento del tema y la historia del mismo. Por estos motivos extenderme en el tema sería desviarme un poco de lo que quiero plantear. Sin embargo considero pertinente detenerme en algunos aspectos que han sido importantes en la fotografía para su aceptación en el marco del arte, concretamente la performance. Para ello me centraré en las nociones de identidad –entendidas desde el género y la sexualidad– con relación al cuerpo, debido que aquel es el soporte sobre el cual los artistas sustentan sus obras. De igual manera considero importante explicar la relación entre el autorretrato y la imagen como fragmento un poco más a fondo, de la misma manera que la auto

---

<sup>9</sup>Para profundizar en este tema dirigirse a la página: <http://oscarenfotos.com/2013/08/11/> en el apartado autorretrato y fotografía y en <http://oscarenfotos.com/2012/08/05/generos-y-subgeneros-en-la-fotografia-contemporanea/en-el-apartado-autorretrato>.

representación por medio de espejos, en tanto que son elementos constitutivos de mi obra y por lo tanto muestran lo que quiero expresar con ella; una proyección de mi ser y por lo tanto mi identidad, específicamente en relación con el género femenino y la manera en la cual sus implicaciones sociales me interpelan y me construyen.

### **El lugar de la performance en la fotografía para entender la relación existente entre cuerpo e identidad.**

De acuerdo con el artista de performance Guillermo Gómez Peña, la “principal obra de arte es nuestro propio cuerpo, cubierto de implicaciones semióticas, políticas, etnográficas, cartográficas y mitológicas” (2005, p.204). Esta afirmación nos lleva a pensar en el cuerpo y la identidad y la manera en la que estas dos se relacionan.

Al hablar de cuerpo, entre otros aspectos, se remite a un género, a una sexualidad, desde el nacimiento se condiciona al individuo y se le atribuye una identidad como hombre o como mujer; que lo identificará frente a una sociedad. Observamos por lo tanto una relación entre cuerpo – comprendido desde la sexualidad – e identidad. Respecto a esto, Marta Lamas afirma en su texto *Cuerpo e Identidad* lo siguiente:

En cada cultura, la diferencia sexual es la constante alrededor de la cual se organiza la sociedad. La oposición binaria hombre/mujer, clave en la trama de los procesos de significación, instaura una simbolización de todos los aspectos de la vida: el género. Esta simbolización cultural de la diferencia anatómica toma forma en un conjunto de prácticas, ideas, discursos y representaciones sociales que dan atribuciones a la conducta objetiva y subjetiva de las personas en función de su sexo. Así, mediante el proceso de constitución de género, la sociedad fabrica las ideas de lo que deben ser los hombres y las mujeres, de lo que es “propio” de cada sexo [...] Así, un dato biológico evidente es recreado en el orden representacional y contribuye ideológicamente a la esencialización de la feminidad y de la masculinidad. [...] el género, no sólo marca los sexos sino marca la percepción de todo lo demás: lo social, lo político, lo religioso, lo cotidiano (Lamas, 1995, p.62).

Sin embargo, Lamas afirma que tener en cuenta solamente aquello para configurar la identidad de una persona significaría circunscribir a la misma a un reducido círculo de posibilidades ya que la identidad es de naturaleza mucho más profunda, en tanto que no solamente el género define a un individuo; de la misma manera éste es definido por su



etnia, su cultura, sus costumbres, sus características físicas –además del sexo – su postura religiosa, política, el idioma con el que se expresa, su preferencia sexual, su posición en la sociedad y demás.

En este sentido, cada sociedad dependiendo del sexo, conforma y significa a la persona; esto quiere decir que para cada cultura, la diferencia existente entre hombre y mujer es configurada de formas diversas, construyendo de esta manera diferentes rangos sociales en los que se encontrarán los varones y las mujeres, según afirma Lamas.

Para comprender mejor y poder profundizar más en la relación cuerpo – identidad, es preciso definir el concepto de esta última. La definición de identidad ha sido y sigue siendo bastante discutida, debido a que, como afirma Olga Lucía Molano en su texto *Identidad cultural, un concepto que evoluciona*: “la identidad no es un concepto fijo, sino que se recrea individual y colectivamente y se alimenta de forma continua de la influencia exterior” (2007,p .73).

Por una parte, retomo la definición brindada por Carolina de la Torre Molina en su texto *Identidad, identidades y ciencias sociales contemporáneas; conceptos, debates y retos* (2007) en el cual, luego de haber realizado una revisión teórica de los principales debates sobre la identidad, afirma que:

Cuando se habla de la identidad de un sujeto individual o colectivo hacemos referencia a procesos que nos permiten asumir que ese sujeto, en determinado momento y contexto, es y tiene conciencia de ser él mismo, y que esa conciencia de sí se expresa (con mayor o menor elaboración o *awareness*) en su capacidad para diferenciarse de otros, identificarse con determinadas categorías, desarrollar sentimientos de pertenencia, mirarse reflexivamente y establecer narrativamente su continuidad a través de transformaciones y cambios(2007, sp).

Por otro lado, Jorge Larraín, en su texto *Identidad Chilena* (2001) propone diferentes definiciones sobre la misma, así como diferentes elementos que la componen. Larraín se remite a los inicios de la definición de identidad propuestos por los Aristotélicos y los estudiosos de la metafísica escolástica quienes la comprendían “como uno de los principios fundamentales del ser y como una ley lógica del pensamiento” (2001,p.21),

afirma que la identidad entendida desde la metafísica es cuando un ser “es idéntico consigo mismo y, por lo tanto, una cosa no puede ser y no ser al mismo tiempo desde un mismo punto de vista” (2001,p.21).De acuerdo con esto se desprenden dos opiniones, una en la cual se afirma que cualquier ser tiene identidad, debido a que ésta no se relaciona con el pensamiento o la consciencia, en la segunda opinión, se declara que es importante la inclusión de la consciencia de sí mismo en la definición de identidad, porque de esta manera se diferencia a seres inanimados y animales de los seres humanos.

Larraín tiene en cuenta que estas definiciones que se basan en la *mismidad individual*<sup>10</sup>, no son apropiadas para una definición completa de la identidad, por esta razón propone que la identidad se relaciona con la otredad, la manera en que un individuo o un grupo se determina a sí mismo a medida que se describe dentro de unas características determinadas. Aquello es denominado como *identidad cualitativa*<sup>11</sup>, donde dichas cualidades atañen a la subjetividad de la persona y están sujetas a cambios frente a lo que la persona quiere o desea ser, sin embargo; esta definición tampoco es aceptable, ya que no vislumbra la naturaleza social de las personas, condición que es indispensable en la identidad.

Como mencioné en un principio, Larraín identifica ciertos elementos constitutivos de la identidad, el primer elemento indica que las personas se definen en la medida en la que se encuentran inmersos en una posición social determinada; al formar parte de la sociedad los individuos se encuentran sujetos a identificaciones con ciertos grupos sociales, como lo son la etnia, las creencias religiosas, el empleo, etc. Teniendo en cuenta aquello, se afirma que la cultura es un elemento importante en la formación de la identidad. El segundo elemento que propone Larraín es el cuerpo y demás objetos que conforman la vida de una persona y que le ayudan a auto-reconocerse y conformar su identidad. Todos aquellos elementos conforman el *sí mismo* de una persona. En este sentido “al producir, poseer, adquirir o modelar cosas materiales los seres humanos proyectan su sí mismo, sus propias cualidades

---

<sup>10</sup> Larraín afirma que: “en ambas variantes – identidad ontológica y auto reconocimiento – la identidad se reduce a un problema de la mismidad individual. En la mayoría de los casos, éste no es un problema interesante para las ciencias sociales”. (2001, p.22)

<sup>11</sup> Jorge Larraín se basa en las premisas de Tugendhat para definir la identidad cualitativa.

en ellas, se ven a sí mismos en ellas y las ven de acuerdo a su propia imagen” (Larraín, 2001, p.26). Se habla entonces de una propiedad, de aquellas cosas que posee una persona y en este sentido el cuerpo es una de ellas, como lo demuestra Georg Simmel:

Toda propiedad significa una extensión de la personalidad; mi propiedad es lo que obedece a mi voluntad, es decir, aquello en lo cual mi sí mismo se expresa y se realiza externamente. Y esto ocurre antes y más completamente que con ninguna otra cosa, con nuestro propio cuerpo, el cual, por esta razón, constituye nuestra primera e indiscutible propiedad (Larraín cita a Simmel, 2001, p.26-27)

Finalmente, el tercer elemento propuesto es la construcción de un individuo mediante sus relaciones con los otros; en primer lugar en el sentido en el que un individuo conforma su imagen al interiorizar los juicios que se hacen socialmente; por otra parte la identidad se conforma en la medida en la que un individuo desea diferenciarse respecto a los otros y adquirir de esta manera una imagen y carácter propios. Como afirma Larraín:

La construcción de la identidad es un proceso intersubjetivo de reconocimiento mutuo [...] Honneth usa la distinción entre el “mi” y el “yo” propuesta por Mead para fundamentar la idea de una lucha por el reconocimiento. Mientras el “mi” refleja las expectativas e imágenes que los otros tienen de mí, el “yo” busca activamente un reconocimiento ampliado de mis derechos como parte de una comunidad ideal del futuro [...] La identidad individual supone, por lo tanto, las expectativas grupales, pero no sólo en cuanto pasadas, sino también en cuanto posibilidades futuras (2001, p.30-31).

Habiendo realizado una breve aproximación de lo que es identidad y su relación con el cuerpo, podemos continuar explicando la manera en la cual, los artistas configuran su identidad mediante la exploración del mismo, a través del uso y la configuración de las nociones de sexo y género. Respecto a esto John Pultz propone una mirada al cuerpo y la manera en la que los fotógrafos lo utilizan en la producción de sus fotografías a la largo de la historia de este medio. Pultz afirma que la fotografía ha sido de suma importancia para representar y conformar las ideas y conocimientos sobre el cuerpo. Aquellas representaciones del cuerpo han pasado por muchas etapas, desde su vinculación con el poder y establecimiento de normas sociales, la vinculación con la etnia y clase social, las críticas hacia los estereotipos femeninos de una sociedad relacionados con el erotismo y la diferencia de sexos, la liberación sexual y de géneros no normativos, hasta la búsqueda de una identidad. Cabe resaltar que en el surrealismo, la búsqueda de la identidad era un

componente en sus obras; la cual representaban de una manera diferente en el sentido que cuestionan la finalidad de la fotografía como un medio de representación objetiva de la realidad y proponían la creación de una visión alternativa de la misma, una ficción.

Ejemplo de aquello lo podemos encontrar en unas fotografías realizadas por Eli Lotar que hacen parte de un panfleto para *El teatro Alfred Jarry y la hostilidad pública* (1930), en el cual “Lotar combina artes plásticas y escénicas, un soporte bidimensional se transforma en una suerte de pequeño teatro en el cual es posible construir una escena, desplegar una acción o replantear la identidad de individuos y colectivos” (Diego, 2012, p.36-37). Sin embargo, para los surrealistas, la identidad colectiva no era la única que se exploraba, la búsqueda de la identidad individual era, de la misma manera, materia de sus fotografías, con ayuda de la vestimenta, la escenografía, la puesta en escena y demás componentes que conformaban la fotografía, cuestionaban prejuicios sociales –como la obra de Claude Cahun mencionada anteriormente–, lograban controvertir y debatir las normas de la sociedad, siendo esta una de las maneras en las cuales estos artistas conformaban su identidad individual.

Además de aquellos artistas que en la modernidad cuestionaron los preceptos sociales, y buscaron una identidad individual y colectiva mediante los elementos mencionados anteriormente; en la posmodernidad, hay fotógrafos que cambian la forma en la cual se relacionan con todo aquello que los rodea, en esta medida se concibe un cambio en algunos paradigmas fotográficos, se observa una consciencia sobre la fotografía en tanto que “se debía seguir utilizando el lenguaje sumamente purificado de la modernidad, pero con mayor consciencia, e intentar por ejemplo presentaciones del cuerpo apoyándose en el discurso social, económico y político contemporáneo” (Pultz, 2003, p.143).

Es pertinente resaltar la importancia del performance en la aceptación de la fotografía en el campo del arte, concretamente, en las artes plásticas. Gracias a la condición ambigua, su estrecha relación con las artes performáticas, y en el momento en el que deja de ser considerada un medio objetivo de reproducción de la realidad, la fotografía se abre paso en el campo artístico. Si bien, la relación de la fotografía y las artes plásticas no tiene sus

inicios en los años setenta, se va transformando, la fotografía pasará de ser un simple medio de registro y documentación de las artes plásticas, hasta convertirse en la obra misma.<sup>12</sup>

De acuerdo con estas premisas, cuerpo e identidad están fuertemente relacionados, si bien Guillermo Gómez expone el cuerpo como la *materia prima* para la creación de sus obras, su pensamiento se encuentra en oposición a las artes visuales, en tanto que la performance es un acto efímero, que se construye y de-construye en la medida en que se muestra al público, quien, a su vez se involucra en la obra y la interpreta. De la misma manera él se opone a la exposición de las obras, tal como se haría con una pintura o una fotografía<sup>13</sup>; sin embargo, en contraposición a este pensamiento, hay quienes hacen uso de la fotografía para dejar un registro de su actividad performática, tal como afirma Albarrán “La imagen fotográfica se convierte en el soporte a través del cual se difunden, conservan y comercializan trabajos que, al menos en un nivel discursivo, parecen estar destinados a desaparecer” (2012, p.45).

Sin embargo, no se puede afirmar que la fotografía solamente cumple este papel en relación al performance, ya que en todos los casos, existe la visión que tiene el fotógrafo en el momento en el cual se realiza el acto performático, si bien el registro responde a lo que fue realizado en su momento, la visión del *operator* condiciona la del *spectator*. En adición a esto, en algunos casos la fotografía es creadora de una ficción diferente, es decir, lo que el artista presenta frente a un público, no es aquello que se ve reflejado en el registro fotográfico. Ejemplo de esto lo podemos observar en la fotografía de Yves Klein titulada *Sautdans le vide* (1960) en la cual se observa a Klein saltando desde un edificio hacia el vacío; esta fotografía, tomada por el fotógrafo Harry Shunk – que había sido contratado por Yves Klein – fue editada para que pareciera que el artista caía al vacío, cuando en realidad esta acción fue realizada frente a un grupo de personas quienes observaban cómo Klein

---

<sup>12</sup> Dominique Baqué, afirma en su libro *La fotografía plástica un arte paradójico* lo siguiente: “Toda la paradoja de “la entrada en el arte” de la fotografía se dirime a finales de los años sesenta. La fotografía, a la vez ontológicamente precaria y, sin embargo, indispensable, será a veces la acompañante, a menudo lo “restante”, pero siempre testimonio, hasta convertirse, por fin –y será ésta una de las determinaciones esenciales de los años ochenta – en la obra misma. (2003,p.42)

<sup>13</sup> Guillermo Gómez no generaliza en este sentido, ya que afirma que hay artistas del performance que realizan “objetos con el fin de que sean exhibidos en museos o galerías” (2005,p.202)

saltaba hacia una lona que era sujeta por varios de sus ayudantes. Podemos observar que en este caso, la fotografía hace parte del performance, no es solamente un soporte de difusión, “aquí la acción ya no se realiza ante un público convocado como testigo: se prepara para que la fotografía reifique su sentido” (Albarrán, 2012, p.55)

La fotografía y el performance forman un vínculo inseparable, como afirma Albarrán:

Incluso cuando el artista pretende emplear la fotografía con el único fin de registrar y documentar la acción del modo más objetivo posible, aun cuando la imagen no quiera convertirse en una nueva obra objetual que reubique la acción en un espacio bidimensional, ese registro acaba teniendo un peso tal en el diseño, conceptualización, difusión, estudio e interpretación de la performance que resulta casi imposible separar la acción de su materialización fotográfica. (2012, p.60)

En los años sesenta, la relación entre el cuerpo y la fotografía juega un rol importante en la formación de la cultura de la sociedad, así mismo fue un medio que ayudó a conformar la identidad de la generación de esta época. En ese momento se genera un cambio frente a la manera de concebir la fotografía de periodística y la “artística” debido a los cambios tecnológicos que estaban surgiendo y que cada vez ganaban más adeptos. Las cámaras manuales, el auge de la televisión y la manera en la cual se enseñaba a los jóvenes la fotografía en las academias –ya no solamente en las de arte– generaron que estos se interesaran en las posibilidades de este medio para documentar su realidad. Los nuevos fotógrafos de la época decidieron hacer uso de la fotografía periodística –que se encontraba en decadencia– “para crear obras expresivas y orientadas a objetos” (Pultz, 2003, p.113). En este sentido, los parámetros tradicionales que separaban a la fotografía “artística” de la fotografía periodística se desvanecen, debido a que una fotografía podría ser considerada como “arte” cuando se encontraba expuesta en una galería y a la vez se podía concebir como un documento cuando se encontraba publicada en una revista o periódico.

Ciertas reflexiones y prácticas corporales toman relevancia en ese momento, y forman parte de muchos de los sucesos ocurridos en ese periodo de tiempo, ejemplo de ello es la guerra de Vietnam, donde el cuerpo era un medio para demostrar autoridad y generar pánico entre los bandos, de la misma manera produjo reacciones de repulsión frente al

conflicto; así mismo algunas de estas situaciones intervinieron en la conformación del cuerpo de los jóvenes, quienes se manifestaban con movimientos contracorriente; los hombres dejaban crecer su cabello y las mujeres, representaban su anhelo de liberación mediante el rechazo al sostén. Estas acciones eran generadas para demostrar el desacuerdo frente a los valores sociales y las normas morales que se imponían en la época. La conciencia del cuerpo y la libertad sexual que se tiene en ese momento, frente a la opresión, puede ser resumida en la famosa frase “sexo, drogas y rock and roll”; Pultz propone que la fotografía de Tomas Weir, llamada Renée Oracle (1968-1970) resume lo que significaron los sesenta; esta imagen muestra a una mujer acostada totalmente desnuda sobre una pradera, sugiriendo la liberación y el deseo sexual.

De manera diferente se trata el cuerpo por los “fotógrafos de la calle”, aquellos no pensaban en la imagen que iban a capturar, simplemente tomaban la fotografía. El “aquí y ahora” fue lo que, de hecho, legitimó la fotografía en la calle como arte en la estética de los años sesenta que sostenía la centralidad de la experiencia corporal” (Pultz, 2003, p.122).

Una de las fotografías que explora el cuerpo de los otros es Diane Arbus, quien captura imágenes de personas con deformidades, con discapacidades físicas y cognitivas, y otros cuerpos que no se encuentran enmarcados dentro de los parámetros sociales como los travestis; lo que demuestra la búsqueda e interés de la artista por personas que por medio del cuerpo se representaran con inmediatez es decir, que al observar las fotografías, el espectador determinara por las condiciones físicas de la persona, su identidad. De igual manera muchos otros artistas recurren al cuerpo de los otros para expresar, documentar, analizar y hacer crítica a la sociedad. Tal es el caso de Jill Krentz, quien en una fotografía titulada *fiesta en el electric circus* (1967) documenta la desnudez que ahora hace parte de una sociedad que se ha ido liberando de los tabúes sobre el cuerpo, tanto del hombre como de la mujer; Andy Warhol también realiza fotografías donde muestra desnudos y situaciones que evidencian la realidad social del momento.

Aunque en los años sesenta las mujeres experimentaron una “liberación sexual”, y fueron parte de ciertos movimientos sociales, seguían ocupando un papel secundario en el arte; sin

embargo en la década de los setenta – en parte debido a los movimientos de los 60's – consolidan un movimiento de las mujeres y feministas, impulsado por los movimientos de los derechos civiles y contra la guerra (Pultz, 2003). Ellas hacen uso de su propio cuerpo por medio de la performance y el body art –que se encuentran en oposición a los movimientos artísticos tradicionales controlados por el género masculino – y de esta manera confrontan el pensamiento que se tiene del cuerpo femenino, exploran el cuerpo y su género de manera que analizan la función de su corporeidad en la sociedad. Un ejemplo de aquello es Carolee Schneemann quien por medio de sus performances realiza críticas a los tabúes del cuerpo de la mujer que se tienen en la sociedad; uno de sus performances titulado *Interior Scroll* (1975) en el cual se la observa sacando un rollo de papel de su vagina y leyéndolo, controvierte la forma de ver el cuerpo femenino, al hablar y mostrar su sexo abiertamente.

Como se observa, el cuerpo del/la artista, es el medio de expresión y la obra misma, situación que es más que evidente en el autorretrato; y muchos artistas de aquella época lo utilizaron para dar forma y un sentido más profundo a sus obras. Un ejemplo de aquello lo podemos encontrar con la artista Hannah Wilke quien realizaba autorretratos en los que intervenía su cuerpo para mostrar de esta manera una crítica al escrutinio al que era sometido el cuerpo femenino por parte de los varones; tal como lo describe Vitoria Gasteiz:

Estas obras, consecuencia de la exploración de nuevas formas de expresión como contraposición al mito del genio artístico masculino, corresponden a la vez, al momento de mayor empuje de su compromiso frente al sistema patriarcal vigente. En ellas, Wilke cuestiona, desde la ironía y desde su cuerpo desnudo, el rol social de la mujer y los estereotipos de la belleza y la feminidad ("S.O.S. Starification Object Series"), el fanatismo feminista radical ("Marxism and Art"), la depreciación del trabajo artístico femenino frente al masculino ("So Help Me Hannah"), y el papel de la mujer en la representación artística como objeto pasivo ("I Object") (2006, sp)

Su obra titulada *S.O.S stratification object series* (1974-1982) muestra su cuerpo cubierto con goma de mascar previamente mascado y moldeado en forma de pequeños genitales femeninos, de esta manera pone en evidencia la manera en la cual las mujeres son vistas como objetos sexuales bajo la mirada de los hombres.



Por otra parte, aunque fueron importantes las manifestaciones realizadas por las mujeres en el campo de la fotografía y su relación con el cuerpo, los hombres también formaron parte de las representaciones artísticas de los años setenta que tenían un interés por el cuerpo y mediante el uso del performance cuestionaron y exploraron la masculinidad, el cuerpo y el género. Dentro de estos artistas se encuentran Lucas Samaras que explora su cuerpo mediante sus autorretratos, en su trabajo titulado *Photo Transformations* (1973-9176) Samaras utiliza una técnica mediante la cual altera las fotografías polaroid para generar distorsiones de sus fotografías, de su cuerpo; de esta manera, tal como lo afirma Pultz, “las *foto-transformaciones* de Samaras borran la dicotomía arte/vida [en la medida en la que] se efectuaron en su pequeño apartamento de Nueva York, no en un estudio, y los detalles de su vida privada se incrustan en su arte”(2003,p.139).

Otro caso en el que la imagen resultante en el autorretrato es alterada y modificada con intenciones expresivas y argumentativas, lo podemos encontrar en el artista Arnulf Rainer, quien en su obra *Dos llamas* (1973) interviene la fotografía al pintar con óleo en su superficie y de esta manera critica el principio moderno que separaba el arte de la fotografía; igualmente pretende generar la ilusión de una ficción, en contraposición a las imágenes documentales; el artista “se actúa” en la fotografía. Esto me lleva a pensar en lo que afirmaba John Pultz:

La posmodernidad, en la misma línea del psicoanálisis y la teoría feminista, prefiere, además, ver la personalidad individual más como una actuación que como un conjunto de características fijas. Este modo de pensar ha impulsado a ciertos fotógrafos a realizar imágenes donde “se actúan” a sí mismos o permiten que actúe otra persona. La mayoría actúa papeles ficticios; se niega a buscar un yo “verdadero” o “real” (2003, p.150).

Aunque estos dos artistas que he mencionado no hacen frente a la masculinidad de manera explícita o de igual manera que las mujeres lo hacen con la feminidad, sí la manifiestan y la ratifican, es decir, tienen una consciencia de su género, el cual exponen mediante la experimentación, rareza y viveza de sus obras. Sin embargo, además de estos artistas, hubo quienes tuvieron un pensamiento más profundo en cuanto a las nociones de género mediante el uso de su cuerpo, la performance y la fotografía, en la medida en la que no maniobran o manipulan la fotografía sino su cuerpo. Un ejemplo de esto es Vito Acconci quien en la segunda entrega en 1971 de una trilogía titulada *Conversions* se muestra a sí

mismo escondiendo sus genitales; se “mutila” simbólicamente y cuestiona su propia masculinidad, así como el género y la severa división que hace la sociedad entre lo que es masculino y lo femenino. Así mismo encontramos al artista Jürgen Klauke quien con sus fotografías pone en tela de juicio la identidad de género, vistiéndose como mujer, pero dejando entrever sus características masculinas y cuestiona la línea que la sociedad traza entre a los géneros; en su trabajo *Physiognomien* (1972-1973) se observa claramente lo mencionado con anterioridad; Klauke se disfraza de mujer pero no pretende ser una. Respecto a sus obras el artista afirma:

El cuerpo humano está en el centro de mi trabajo, un trabajo que yo he definido más precisamente como “estetización de lo existencial”. En los años setenta en mis obras buscaba, por ejemplo, derogar y ampliar la codificación social del género. El *transformer* como transmutador. Se desbarata la identidad sexual, que queda intervenida y expandida y es capaz de ir mucho más allá de lo real. Mi cuerpo como superficie de proyección dentro de la imagen (y eso bastante antes del debate sobre el género). De todos modos, las transmutaciones no se limitan a las tipologías sexuales, sino que acto seguido también se deconstruyen otros fenómenos sociales y político-culturales (Jürgen Klauke en Krebs, 2012, sp).

Con el surgimiento del pensamiento posmoderno, como lo explica Pultz, las representaciones fotográficas retoman temas que en la modernidad habían sido catalogados como artificiosos; temas que no era bien visto que fueran fotografiados, como desnudos de jóvenes y niños que de una u otra manera demostraban una identidad sexual o de género; temas tan controversiales como las identidades de género no normativas<sup>14</sup>. Paradójicamente, los artistas modernos consideraban que los esfuerzos realizados por sus predecesores para que la fotografía obtuviera el reconocimiento como arte, eran ridículos y mermaban la calidad de las obras debido a que eran producto de la copia de estilos artísticos de otra época. Sin embargo, los posmodernos reivindicaron esta imitación o “préstamo” de estilo, considerándolo ganancia para la fotografía.

En cuanto al cuerpo, explica que hay diferentes fotógrafos que exploran este tema de manera diferente, algunos como Sally Mann, Tina Barney, Thomas Struth y Thomas Ruff trabajan la configuración de los otros mediante la artificialidad de las poses en las que son

---

<sup>14</sup> Respecto a estos temas, John Pultz postula como ejemplos a Sally Man, con los desnudos de jóvenes y niños y a Robert Mapplethorpe con fotografías de personas con identidades de género diferentes.

presentados, en este sentido no existe la espontaneidad en las tomas. El ejemplo que ofrece John Pultz del fotógrafo Thomas Ruff, es bastante interesante en este sentido debido a que, lo que pretende Ruff es demostrar que a diferencia de las connotaciones psicológicas que suelen atribuir al retrato, éste no siempre demuestra la psicología del personaje representado. De igual manera al mostrar estos retratos fotográficos en gran formato quiere mostrar la desnaturalización del retrato por la fotografía; no se muestra la esencia de personaje, por el contrario lo que se observa es solo el exterior, no se identifican como sujetos sino como objetos, que solamente cobran sentido “por nuestras propias proyecciones en ellos” (Pultz, 2003, p.149).

Por otra parte, la situación política se encuentra en constante discrepancia con las actividades sociales y culturales, debido al creciente conservadurismo con el que se pretendían mermar las libertades por las que en épocas anteriores se había luchado. De esta manera, la fotografía de desnudos o que expresara alguna libertad sexual o de género era bastante problemática, sin embargo aquello no significó una disminución en este tipo de fotografías, por el contrario, su creación estaba relacionada con los problemas políticos y sociales, como podemos observar en las fotografías de Robert Mapplethorpe, Andrés Serrano, Peter Hujar y David Wojnarowicz quienes tratan el tema de la sexualidad, el VIH y las identidades de género no normativas.

Cabe resaltar que, estos artistas proponen una ruptura frente a todo aquello que en épocas pasadas ha sido reprimido, en este sentido el trabajo de Mapplethorpe y John Coplans se relaciona en la medida que confrontan las normas y lo convencional, “la forma física, desnuda, del varón como objeto de la mirada” (Pultz,2002,p.160). Coplans realiza esta crítica por medio de auto-representaciones, imágenes de primeros planos de su cuerpo viejo y desnudo el cual no pretende de ninguna manera enaltecer. De igual manera otro fotógrafo que realiza fotografías recurriendo a primeros planos de partes del cuerpo, es Thomas Florschuetz quien, como afirma Pultz “trabaja con fragmentos del cuerpo humano apartados de su contexto y escala normales, desnaturaliza el cuerpo y lo reconstruye sensual y lleno de posibilidades sexuales” (2002, p.162).

Respecto a todo lo que se ha mencionado, se puede evidenciar el carácter cambiante de la fotografía, así como la importancia que ha tenido su vinculación con otras artes –como el mencionado performance– para su entrada en el campo artístico. De igual manera es importante resaltar la relación entre el cuerpo y la fotografía en la medida que ha servido como medio para hacer crítica cultural, política y social y así mismo es parte fundamental para el auto-reconocimiento y expresión del ser.

## VII. LA FRAGMENTACIÓN SIMBÓLICA DEL CUERPO EN LA IMAGEN FOTOGRAFICA.

Recordemos que desde su surgimiento, los críticos de la fotografía generaron diversos discursos en los cuales cuestionaban las posibilidades artísticas de la imagen tecnológica, en consecuencia, como lo menciona Philippe Dubois “aparece en seguida la necesidad de separar las cosas, de marcar bien las diferencias, de denunciar las confusiones, reservando a cada práctica su campo propio: el arte aquí (la pintura), la industria allá (la foto)” (1994, p.24). Sin embargo, a pesar de que estos discursos surgieron tanto en oposición como en aceptación de la fotografía, es inevitable observar el vínculo que se generó entre estas dos prácticas –pintura y fotografía – y la manera en la cual esta relación llevó a que cada uno se nutriera de las posibilidades ofrecidas por el otro.

La fotografía se vio influida por la pintura en la medida en la que algunos fotógrafos –con la intención de enaltecer la fotografía y llegar a otorgarle el estatus artístico – realizaron imágenes haciendo referencia a grandes pinturas mediante la técnica del montaje fotográfico; de la misma manera representaron la realidad mediante aspectos enmarcados en la práctica pictórica, como el encuadre, las poses, la composición, la iluminación y demás factores que permitirían que la fotografía tuviera un carácter más artístico – pictórico–. De igual manera se nutrió de elementos “tales como efectos de granulación, de contraste, de desenfoco, detallismo, ampliaciones selectivas, etc.”(Hurtado en Munilla, 2004, p.654). Un ejemplo de aquellos fotógrafos del siglo XIX que combinaron la técnica fotográfica con la estética pictórica para conceder el estatus de arte a la fotografía son Gustav Rejlander, Julia Margaret Cameron, Antoine-Samuel Adam-Salomon, Gustave Le Gray, Bruno Braquehais, Henry Peach Robinson, Lewis Carroll, entre otros.

Por otra parte, la pintura se valió de la fotografía para realizar sus representaciones, como es el caso de los impresionistas quienes utilizaban el medio fotográfico como un *diccionario visual*<sup>15</sup> para realizar sus obras. Ejemplo de ello lo podemos encontrar con

---

<sup>15</sup>En su texto *fragmentación, maximalismo y virus*(1996), David G. Torres, afirma “Para Ingres la fotografía era simplemente el <<diccionario visual>> que le permitía convertir

Degas quien se interesó en la fotografía y sus posibilidades de “impresión de luz, representación del instante, detención del movimiento y plasmación de sus diferentes fases y encuadre” (Torres, 1996, p.257). De esta manera se basaba en la fotografía y en su posibilidad de captura del instante para realizar sus pinturas y poder captar los detalles que podrían escapar a simple vista sin ayuda del registro fotográfico.

Teniendo en cuenta que la fotografía nos remite a imágenes, imágenes que conforman el mundo y a su vez son conformadas por el mismo cabe señalar que desde sus inicios, la fotografía y la idea de fragmentación han estado relacionadas, ya que, como lo expresa Joan Costa en su libro *La fotografía: entre sumisión y subversión* “[la fotografía es] un procedimiento que se basa en la *transferencia de las manchas luminosas de un fragmento de la realidad visual al soporte sensible*” (1991, p.40).

Con la llegada de la fotografía se cambió la manera en la que se representaba al mundo; el conocimiento que se tenía sobre la visión se modificó, “El grano fotográfico descubría que el ojo veía en puntos de luz, de tal forma que los objetos sólo eran visibles por las diferencias de intensidad luminosa sobre sus partes”(Torres, 1996, p.256-257). De igual manera se asimiló que el ojo humano funcionaba de la misma manera que la cámara fotográfica en el sentido en que “ambos ‘ven’, mediante gradaciones de intensidad entre diferentes puntos de luz y color” (Torres, 1996, p.256-257).Es más, la fotografía podía plasmar un determinado momento, o “congelar” una imagen a diferencia de la visión, que nos proporciona una experiencia visual de continuidad. A estas maneras de observar la realidad que ha ofrecido la fotografía Joan Costa las denomina “posibilidades de *subversión fotográfica*: ver ‘otras cosas’ o ver ‘de otra manera’” (1991, p.9).

Cuando las técnicas fotográficas se fueron perfeccionando y el interés por la nueva técnica aumentó, se hicieron aún más evidentes las grandes posibilidades ofrecidas por esta; se observan en consecuencia diferentes registros fotográficos que responden a la curiosidad y el deseo de descubrimiento de otras formas de ver el mundo, diferentes perspectivas y encuadres, entre los que podemos encontrar las imágenes aéreas ofrecidas por Nadar y las

tomas de detalles de objetos y sujetos. Desde este punto de vista se observa que con la llegada de la fotografía el mundo no es visto más como una unidad; el nuevo invento tecnológico representa los objetos y sujetos a partir de ciertos parámetros, como lo son seleccionar un fragmento de la realidad por medio del encuadre, ángulos de toma, de composición, iluminación y demás factores hacen que las cosas representadas sean alteradas, o se observen algunas veces de una manera diferente a la que se está acostumbrado. Es conveniente resaltar la importancia del encuadre y la selección en la fotografía, debido a que estos elementos determinan la manera en la cual se observa la realidad. Dicha realidad está determinada por lo que el fotógrafo desea mostrar en sus imágenes, y esto lo realiza a partir de seleccionar un fragmento de lo real por medio del encuadre. Desde el momento en el que el fotógrafo observa por medio del visor de la cámara, no está mirando la totalidad de lo real, solamente un pequeño fragmento de la misma. Cuando ha seleccionado y encuadrado lo que desea capturar aprieta el obturador y fragmenta la realidad. En este sentido, se observa la fragmentación del mundo por la fotografía. Un ejemplo claro de cómo la fotografía misma nos limita a ver un pedazo de un todo –la realidad– lo podemos encontrar en la serie del artista Christian Vogt titulada *Frame Series* (1975-76), obra en la cual Vogt muestra fotografías en las cuales se pueden observar marcos que delimitan una parte de la imagen, de esta manera pone en evidencia que la fotografía es solamente un fragmento de la imagen real en el sentido en el que se puede observar los marcos y lo que está dentro de ellos, pero al mismo tiempo se ve la imagen general, el todo.

Hay que tener claro que la fragmentación en la fotografía no se da solamente en el momento de la captura y de la selección de lo que se quiere fotografiar, también se da en el momento de la reproducción de la imagen, la edición proporciona algunas posibilidades como lo son el poder copiar muchas veces la misma imagen y seleccionar una parte determinada de la foto para convertirla en una nueva reproducción de la realidad, en este sentido la edición brinda grandes opciones de creación.

En consecuencia de lo mencionado, y siguiendo la idea fundamental de este escrito –que es la fragmentación en la imagen fotográfica –, es pertinente hablar del abstraccionismo, en el

sentido en el que lo define Costa (1991), como aislamiento de un objeto de su todo, sin embargo el acto de aislar no es lo único que define la abstracción, debido a que esta acción está implícita en toda fotografía, es el hecho de descontextualizar el objeto de su medio basándose en las posibilidades cromáticas, de luz, movimiento, ópticas y fotográficas.

Después de haber realizado esta introducción a la fragmentación en la fotografía, considero necesario hablar de las diferentes maneras en la cual es concebida dicha fragmentación frente al cuerpo. El cuerpo se concibe como parte de lo real, y es fragmentado por medio de la fotografía. Muchos fotógrafos trabajan el cuerpo desde diferentes propuestas como para tratar temas como el sida y la homosexualidad, la desnudez para deslegitimar posturas sobre el sexo y el género, cuerpos extraños y socialmente no aceptados para cuestionar aquello que es considerado tabú en las sociedades, el cuerpo con implicaciones eróticas y pornográficas, y demás posturas que legitiman el uso del cuerpo para realizar crítica social.

En primera instancia me remitiré la obra del fotógrafo Joel Peter Witkin quien en sus obras utiliza cadáveres, modelos poco convencionales, personas con impedimentos físicos y animales y los combina con objetos; mediante sus representaciones Witkin propone de manera cruda que los temas de la maldad, los desmembramientos, la muerte y demás condiciones perniciosas son nociones que van ligadas a la humanidad. De igual manera al mostrar personas deformes y temas que se consideran “prohibidos” nos enfrenta a los espectadores y nos convierte en mirones, en amarillistas, en los verdaderos monstruos, a diferencia de los que ha retratado y quienes por medio de las fotografías –que hacen alusión a obras de arte tanto pictóricas como escultóricas–, se ven alejados de su realidad y son “transportados” a otra en la medida que se “reescritura [...] cada cuadro o mitología y [se crea] de manera general una nueva” (Reyes, 2014, sp). La fragmentación se evidencia no solamente por el hecho de que su obra es una representación de un fragmento de lo real, sino porque muestra el cuerpo fragmentado y desmembrado, realizando de esta manera una crítica a una sociedad discriminativa y algunas veces doble moralista. De igual manera cuestiona a las normas estéticas establecidas y el tabú que se tiene sobre la muerte.



La fragmentación también se puede observar en el medio artístico bajo algunos de los argumentos formulados por feministas, los artistas influenciados por estos movimientos critican la división de sexo y la diferencia de género por medio de sus obras, de esta manera quieren desvirtuar los estereotipos sociales de lo que debe ser la mujer y el hombre.

Las artistas feministas enmarcadas en las prácticas contemporáneas cuestionan el papel de la mujer tanto en la sociedad como en el ámbito artístico, sus críticas las realizan en la medida que intervienen imágenes publicitarias, lugares públicos y temas tratados en el cine, la televisión y en la vida cotidiana por medio del cuerpo, tanto de ellas mismas como de los otros. En este sentido, y comprendiendo el contexto de la época, Jesús Adrián Escudero en su texto *Estéticas feministas contemporáneas (o de cómo hacerlas cosas con el cuerpo)*(2003) afirma que “el cuerpo femenino se virtualiza a través de la publicidad, se evapora ante el ritmo fugaz de las modas, se digitaliza por medio del ordenador, se fragmenta con ayuda de la fotografía o se desublima en una performance” (2003, p.297). Se podría hablar además del trasfondo de la fragmentación en las obras en el sentido que “la fragmentación del cuerpo refleja la distorsión física, psicológica y simbólica del individuo, que hace hincapié en la honda insatisfacción que produce el modelo establecido de cultura frente a cuestiones tan urgentes como el sexismo, la homofobia, el sida [...]” (Escudero,2003, p.299).

Se entiende entonces que el cuerpo que en la modernidad se configuraba como un todo se rompe, se fragmenta por medio de aquellas representaciones. Una de las artistas que mediante sus creaciones representa el cuerpo fragmentado es Annette Messager, quien en su obra *Mes Voeux* (1992) muestra diferentes partes del cuerpo y las presenta colgadas por medio de hilos que en conjunto conforman un círculo de imágenes que se sobreponen; de esta manera la artista pretende juzgar la manera en la cual algunas mujeres sufren de una disgregación en la medida en la que se les condena a vivir en una sociedad que no las valora.

Ahora bien, no solamente las mujeres abordaron el tema de la fragmentación con un trasfondo en sus obras, los hombres también hicieron uso de este recurso. Tal como lo

podemos observar en la obra de John Coplans a la que nos referimos anteriormente, quien a través de sus representaciones no solamente pretendía mostrar un cuerpo fragmentado, sino que por medio de sus fotografías realizaba una crítica social a la manera en la que se observaba el cuerpo masculino desnudo de una persona mayor, en la medida en que dicho cuerpo no debía ser explorado y mucho menos representado visualmente. Coplans fue un artista que comenzó a realizar sus fotografías a la edad de 64 años, situación que generó aún más controversia, debido a que las imágenes eran primeros planos y fragmentos de cuerpo de una persona envejecida, un hombre desnudo que no respondía a las normas estéticas establecidas y que no intentaba enaltecer su cuerpo sino mostrarlo como realmente era.

Otra característica de la obra de Coplans es que confronta los ideales de belleza que la sociedad impone y cuestiona el papel de los medios en la conformación de los sujetos. Sus imágenes enfrentan al público, a la generación del *baby-boom* a la realidad de una temporalidad, ya no se encuentran más en la década de los sesenta y la idea de una juventud eterna se desvanece frente a sus ojos, el cuerpo cambia y envejece.

Otro fotógrafo que trabaja con la idea de la fragmentación del cuerpo es Arno Rafael Minkkinen, quien realiza sus auto-representaciones en ambientes naturales para expresarse, el artista se mimetiza con la naturaleza y la conforma, o por otra parte, aquella lo conforma a él. Algunas de sus fotografías enrarecen, desnaturalizan el cuerpo y lo fragmentan, se presenta desnudo y nos lo muestra como figuras abstractas.; en algunos de sus autorretratos, como por ejemplo los que se encuentran en su serie *Water and sky*, Minkkinen hace uso de los recursos ofrecidos por el medio fotográfico, para mostrarnos un cuerpo extraño, deformado tanto por la selección del encuadre, como por el reflejo del agua y las posiciones en las que se encuentra el artista.

Se puede decir entonces, que la fotografía y la fragmentación van de la mano y las imágenes resultantes son – como mencioné con anterioridad – “*manchas luminosas de un fragmento de la realidad visual*” (costa, 1991, p.40) que se plasman en la placa fotográfica. Desde el momento en el que el fotógrafo observa a través de su cámara hay fragmentación, en este sentido todas las imágenes representan fragmentos de la realidad. Sin embargo, la diferencia de estos artistas

y sus obras en relación con la fragmentación del cuerpo, radica en que las representaciones que se realizan de este lo fragmentan, es decir, simbólicamente se muestra una parte del cuerpo, mediante la cual se argumentan las propuestas artísticas y se realizan críticas sociales.

## VIII. LA CONSTRUCCIÓN DEL “YO” POR MEDIO DE LA RELACIÓN DEL SUJETO Y SU REFLEJO.

Para comenzar a hablar de los espejos en relación con el sujeto y en consecuencia del cuerpo, considero que la descripción de Jacques Lacan en *El estadio del espejo* (1966) es bastante pertinente, en la medida en la que nos habla del primer encuentro que tenemos con este objeto y la manera en la que, al descubrir que la imagen reflejada es la nuestra –si bien esta es imaginaria – vamos forjando el “yo”, lo identificamos. Cuando una persona se observa en un espejo afirma lo que es, forja una identidad en la medida en la que él mismo al observarse y verse de una u otra manera, dependiendo de si le gusta o no lo que observa, cambia su forma de comportarse y procede a configurarse de otros modos para sentirse bien. Es así que está en constante construcción identitaria.

Por otra parte, al ser seres sociales, las personas están sujetas a lo que la sociedad les vende; y aquello es promocionado la mayoría de las veces por medio de imágenes que se ajustan a los preceptos impuestos por la sociedad; en este sentido los sujetos están rodeados de imágenes y las ven la mayoría del tiempo, estas representaciones interpelan y condicionan la forma de configurar los cuerpos. Hablamos entonces de identidad<sup>16</sup> en la medida en la que está condicionada por la sociedad, tal como lo expresa Judith Butler “cada uno se va construyendo en el marco de las relaciones discontinuas y contingentes que mantiene con los/las otros/as, con los objetos que manipula cotidianamente y con las vivencias que constituyen su biografía” (Butler en Escudero, 2003, p.296-97). En consecuencia se puede afirmar siguiendo a esta autora, que la identidad se produce performativamente.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Observar apartado de Performance en el cual se define lo que es la identidad.

<sup>17</sup> Para los efectos de este estudio no profundizamos en el tema de la performatividad y nos hemos centrado en la relación entre performance y fotografía. Sin embargo, este tema es muy importante en el campo artístico y es pertinente explicarlo brevemente. “En el campo de los estudios culturales, el performance (y la *performatividad*) es utilizado como paradigma analítico para aproximarse a aquellas actividades expresivas de índole diversa que involucran un proceso comunicativo entre quien genera la actuación y quien la presencia [...] La brecha para este nuevo campo quedó abierta a partir de los años cincuenta, gracias al trabajo de lingüistas, sociólogos y antropólogos que recurrieron a las metáforas de la teatralidad y el performance para analizar fenómenos como el habla, el comportamiento social y las prácticas rituales. Entre los pioneros cabe mencionar a los lingüistas británicos John L. Austin y su alumno, John R. Searle, quienes estudiaron el lenguaje en sus dimensiones “performativas” (los “actos del habla”) [los cuales] son enunciados que ejercen alguna acción transformadora. [Una] figura clave para el análisis de la dimensión performativa del género es Judith Butler, autora para la cual la identidad no es una categoría abstracta, sino un performance regulado por

Se comprende que al observarse en el espejo una persona afirma, aprueba o desaprueba su cuerpo, que a su vez es parte fundamental para configurar su identidad. Como sujetos nos encontramos en un “proceso constante de construcción, transformación y destrucción del reflejo en el que nos reconocemos y a través del cual nos situamos en lo social” (Lowry, 2012, p.63-64).

Se entiende entonces que la construcción que una persona realiza de su cuerpo está determinada por la sociedad en la cual se encuentra inmersa y que lo lleva a modificarlo en función de lo “socialmente aceptable” tal como lo señala Santiago Caneda Lowry:

Al funcionar a partir de una concepción estigmática de la propia corporalidad, la construcción de mi corporalidad está sujeta (es decir, *me* sujeta) a los cánones que me son contemporáneos y locales. Me doy mi cuerpo a partir de lo que constituyen los cánones de cuerpos públicos; construyo las apariencias de mi cuerpo (y parte de mi intimidad) deviniendo publicable y publicitable, imbuyendo mi corporalidad de la *publicidad* de los cánones que *sugiere* la sociedad de consumo como formas (aparentes) del bienestar, del ser feliz. (2012, p.64)

Anteriormente mencioné que hubo algunos avances tecnológicos en el campo de la fotografía que llegaron con el advenimiento de la imagen digital, uno de los cambios que se han generado es la gran cantidad de autorretratos realizados frente a superficies reflectivas, Joan Fontcuberta los denomina reflectogramas. Este artista reflexiona sobre la forma en la cual la gente se representa, y la manera en la que el espejo es un elemento que ayuda a configurar el “yo” de una persona, tal como lo expresa el propio artista: “no hay un elemento de tal naturaleza simbólica para la construcción del yo como el espejo” (Fontcuberta en Brito, 2010, sp)

Además de hablar de la construcción del sujeto y su cuerpo en relación con el espejo, considero pertinente hablar del espejo como elemento constitutivo de la obra y la relación que establece con el espectador cuando se enfrenta a la obra, debido a que todos los

---

instituciones sociales” (Szurmuk e Irwin, p. 207-209). Judith Butler y otros personajes como Erving Goffman, Richard Bauman, Victor Turner, Richard Schechener y Diana Taylor amplían el espectro de posibilidades dentro del cuales es concebida la performatividad.

elementos que la conforman significan algo, en este sentido el espejo tiene significados muy variados que se reducirán a lo que quiera expresar el artista de acuerdo a la forma en la cual los sitúe dentro del espacio y la manera en la que desee que el observador se refleje.

Un ejemplo de la manera en la cual los espejos se han utilizado en obras fotográficas es el artista Oscar Muñoz en su obra *Aliento* (1995), el trabajo se basa en la idea de la interacción obra-espectador; el artista plasma las imágenes utilizando grasa en unos espejos que irán colgados en una pared a la altura de quien mira, en primera instancia los espejos aparecen limpios, sin embargo cuando el espectador exhala sobre estos, una imagen aparece, lo confronta y le devuelve la mirada. Estas imágenes hablan de la ausencia, la desaparición y la aparición debido a la acción de los otros, aquellos que aparecen en los espejos son personas desaparecidas por la acción del Estado Colombiano.

Muñoz enfrenta y hace partícipe la imagen del espectador con la de la obra; situación que hace que ésta cobre un sentido más profundo, tal como lo expresa Leticia Rigat en su texto *De la fotografía en los espejos. Una reflexión en torno a la representación del cuerpo ausente*:

En la obra de Muñoz el espectador al ‘activar’ la obra con su aliento se encuentra con un doble proceso de reconocimiento. Por un lado, con su propio reflejo, imagen espectral con la que está habituado a tratar, y por otro lado, en la superficie del espejo surge el retrato fotográfico, el rostro de un *otro* que permanece ausente antes de la intervención del espectador. Esa imagen se confunde con la propia al fundirse en una misma superficie. El espectador debe poner en funcionamiento una serie de ‘*saberes laterales*’ [...] para poder comprender que esa imagen latente que surge con su aliento hasta fundirse con su propio reflejo es la fotografía de un desaparecido. Ante esa imagen espectral que surge en la superficie del espejo, el rostro del *otro* funciona como una fragmentación del todo, es ‘*uno*’ entre muchos ‘*otros*’ cuerpos y rostros desaparecidos. El reflejo del espectador fundido con el rostro del Ausente pone de manifiesto la inexorable condición humana de finitud: aquel que me interpela desde el espejo intercalándose con mi propio reflejo realmente ha estado ahí (en-el-mundo) y ya no está. (2012, p.167)

Cabe aclarar que todo esto que se ha venido planteando y desarrollando durante el texto ayudará a comprender las fotografías que realicé, en la medida que estas, al ser autorretratos, se desarrollaron pensando en el cuerpo y la manera en la cual me conformo

por medio de las relaciones con los demás. Pienso siempre en mi “yo” interior y lo plasmo por medio de la fragmentación simbólica del cuerpo. En consecuencia de aquello, esta experiencia fue un ejercicio liberador, gratificante y me hizo crecer como persona en la medida que expuse partes de mi cuerpo que quisiera que no fueran expuestas y con las cuales me siento insegura.

## IX. CONCLUSIONES

La investigación– creación como metodología muestra ser una herramienta válida en la construcción de conocimientos en cuanto a las artes asociadas a los medios visuales, en este caso la fotografía.

El proceso de realizar el autorretrato fue bastante arduo en la medida que no fue fácil para mí salir de mi “zona de confort” y mostrar partes de mi cuerpo desnudo, sin embargo fue una experiencia liberadora que me permitió “romper” uno de mis miedos. En este sentido, y como lo menciono en el texto brevemente, fue algo catártico, que me permitió mostrar –a mi manera– algo que me atormentaba y que de una u otra manera liberó elementos que tenía plasmados en mi mente.

El proceso de selección del material y mi búsqueda experimental en la fotografía para la realización del autorretrato me llevó a pensar en el espejo como soporte para las imágenes, en tanto su simbología es bastante profunda y nos lleva a pensar en la manera en la cual al observar nuestro reflejo, configuramos las ideas que tenemos sobre el cuerpo y conformamos nuestra identidad.

Las imágenes que realicé muestran partes de mi cuerpo que me generaban algunos conflictos, pues muestran mis inseguridades; por esa misma razón las quise exponer y liberarme de un gran peso emocional. Para poner en evidencia la manera en la cual conformo mi identidad en la medida que me relaciono con los otros, mis imágenes están acompañadas de representaciones del cuerpo de mujeres socialmente aceptadas, formando un collage. En este sentido también quise expresar que la sociedad junto con las imágenes que nos presenta por medio de la publicidad, influye en la construcción del cuerpo humano y la identidad de la persona.

En últimas lo que realicé por medio de estas imágenes fue una auto proyección que me permitió reconocer mi realidad individual.



## X. REFERENCIAS

- Alfonso, D. S. (2002). Claude Cahun: el tercer género o la identidad polimorfa. *Arte, Individuo y Sociedad*, 14, 197-215. Recuperado el 20 de septiembre de 2013, de <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS0202220197A>
- Amaya, D. (2013) *Las mil caras de...la condesa de Castiglione*. Recuperado el 5 de Septiembre de 2013, de <http://odaaniepce.wordpress.com/2013/02/14/las-mil-caras-de-la-condesa-de-castiglione/>
- Baqué, D. (2003). *La fotografía Plástica un arte paradójico*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Barthes, R. (1989). *La cámara Lúcida. Nota sobre la fotografía*. Madrid, España: Paidós Ibérica
- Blasco, L. A. (2005). *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*. C/Cartagena, España: Cendeac.
- Brito, S (2010) *Cómo queremos vernos a través del espejo*. Recuperado el 3 de Enero de 2014, de <http://www.publico.es/culturas/342027/como-queremos-vernosa-traves-del-espejo>
- Costa, J. (1991). *La fotografía: Entre sumisión y subversión*. México: Trillas S.A de C.V.
- De la Torre Molina, C (2007). *Identidad, identidades y ciencias sociales contemporáneas; conceptos, debates y retos*. Recuperado el 15 de Noviembre de 2013, de [http://www.psicologia-online.com/articulos/2008/05/identidad\\_identidades\\_y\\_ciencias\\_sociales.shtml](http://www.psicologia-online.com/articulos/2008/05/identidad_identidades_y_ciencias_sociales.shtml)
- Diego, J. A. (2012). Fotografía y anti-arte: surrealismo, escenificación e identidad. *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, Performance y escenificación en España (1970-2000)* (pp. 33-62). Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca y Juan Albarrán Diego.
- Dubois, P. (1994). *El acto fotográfico De la representación a la Recepción*. (G. Baravalle, trad) Barcelona, España: Paidós .(1983)
- Escudero, J. A. (2003). Estéticas feministas contemporáneas (o de cómo hacer las cosas con el cuerpo). *Anales de historia del arte*, 13, 287-305. Recuperado el 25 de Septiembre de 2013, de <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0303110287A/31272>
- Flores, L. G. (2005). *Fotografía y Pintura ¿dos medios diferentes?*. Barcelona, España. Gustavo Gili.

- Gasteiz, V (s.f.). "HANNAH WILKE. EXCHANGE VALUES". Recuperado el 30 de Octubre de 2013, de [http://www.geifco.org/actionart/actionart01/nmP/\\_cuerpoImagen/hWilke/HannaWilke.htm](http://www.geifco.org/actionart/actionart01/nmP/_cuerpoImagen/hWilke/HannaWilke.htm)
- Harding, C. (2013). *Introducing Oscar Gustav Rejlander-the father of art photography*. Recuperado el 1 de Octubre de 2013, de <http://nationalmediamuseumblog.wordpress.com/2013/07/01/oscar-gustav-rejlander-pioneered-combination-printing/>
- Hortal, P (2004). *Sobre la naturaleza de la fotografía digital*. Recuperado el 30 de Octubre de 2013, de [dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/940457.pdf](http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/940457.pdf)
- Jali, M. (s.f.). *El Gran Otro*. Recuperado el 6 de Octubre de 2013, de <http://elgranotro.com.ar/index.php/el-retrato-perfecto/>
- Krebs, F. J. (s.f.). *Jurgen Klauke, un esteta existencial*. Recuperado el 10 de noviembre de 2013, de [http://cultura.elpais.com/cultura/2012/05/04/actualidad/1336127562\\_954825.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/05/04/actualidad/1336127562_954825.html)
- La Casa Azul Museo Frida Kahlo(sf) Recuperado el 14 de octubre de 2013, de <http://www.museofridakahlo.org.mx/FridaKahlo/Biografia.aspx>
- Lamas, M. (1995). *Cuerpo e identidad*. En L.G. Arango, M.Leon & V.Mará.(Comp)., *Género e Identidad. Ensayos sobre lo femenino y lo masculino* (pp. 61-81). Bogotá: Tercer Mundo S.A.
- Larraín, J. (2001). *Identidad chilena, Santiago de Chile, Chile*: . LOM ediciones.
- Lopes, M. (2008). *La Imagen Fotográfica y el Artista. Convergência*, Recuperado el 8 de Noviembre de 2013, de <http://convergencias.esart.ipcb.pt/artigo/27>
- Lowry, S. C. (2012). *El pueblo de los espejos: consumo, cuerpo y sociedad*. Recuperado el 25 de noviembre de 2013, de <http://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/9908>
- Manchester, V (2001). *Nan one month after being battered*. Recuperado el 20 de Noviembre de 2013, de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-nan-one-month-after-being-battered-p78045/text-summary>
- Molano, O. L. (2007). *Identidad cultural un concepto que evoluciona. Opera*, 7, 69-84. Recuperado el 10 de Octubre de 2013, de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=67500705>
- Molina, A. M. (2012). *Francesca Woodman, aparecida y desaparecida*. Recuperado el 20 de Octubre de 2013, de

[http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/29/actualidad/1333030202\\_055108.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/29/actualidad/1333030202_055108.html)

Murray, P&L (1978). *Diccionario de arte y artistas*. Barcelona, España: Instituto Parramón Ediciones.

Niedermaier, A. (s.f.). *Actas del 2º Congreso Interdisciplinario sobre Género y Sociedad: "Lo personal es político"*. Recuperado el 4 de Noviembre de 2013, de <http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/2congresogeneroysoiedad/article/view/853>

Palencia, A (1996), Catarsis en la "Poética" de Aristóteles. *Anales del seminario de historia de la filosofía, 13*,127-147. Recuperado el 10 de Octubre de 2013, de <http://revistas.ucm.es/index.php/ASHF/article/view/ASHF9696120127A/4994>

Peña, G.(2005). En defensa del arte del performance. *Horizontes Antropológicos,11*(24), 99-226. Recuperado el 5 de Noviembre de 2013, de [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-71832005000200010](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832005000200010)

Priego, C. (1985). Algunas reflexiones sobre el autorretrato. *Liño: Revista anual de historia del arte,5*, 177-204. Recuperado el 12 de Noviembre de 2013, de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=72636>

Pultz, J. (2003). *La fotografía y el cuerpo*. Fuenlabrada, España: Akal S.A.

Reyes, A (2014). *Variaciones de la carne: Lo siniestro como narrativa en la obra de Joel-Peter Witkin*. Recuperado del 5 de Enero de 2014, de <http://proyecto1x1.com/ensayo/>

Rigat, L. (2012). De la fotografía en los espejos. Una reflexión en torno a la representación del cuerpo ausente. *La Trama de la Comunicación, 16*, 163-171, Recuperado el 10 de Noviembre de 2013, de <http://www.latrama.fcpolit.unr.edu.ar/index.php/trama/article/view/32>

Szurmuk, M & Mckee, M (2009). *Diccionario de estudios culturales Latinoamericanos*. México: Siglo XXI editores.

Tagg, J (1988). *El peso de la representación ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona, España: Guatavo Gili. SA

Salazar, G. M. (2004). La fotografía como herramienta del pensamiento mágico: Tesis doctoral. Memoria para optar al grado de doctor. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado el 30 de octubre de 2013, de <http://biblioteca.ucm.es/tesis/bba/ucm-t27547.pdf>

Torres, D. G. (1996). Fragmentación, maximalismo y virus. *D'Art*, 255-271. Recuperado el 20 de noviembre de 2013, de <http://www.raco.cat/index.php/Dart/article/viewFile/100468/151047>

## XI. FUENTES

- Alfonso, D. S. (2002). Claude Cahun: el tercer género o la identidad polimorfa. *Arte, Individuo y Sociedad*, 14, 197-215. Recuperado el 20 de septiembre de 2013, de <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS0202220197A>
- Amaya, D. (2013) *Las mil caras de...la condesa de Castiglione*. Recuperado el 5 de Septiembre de 2013, de <http://odaaniepce.wordpress.com/2013/02/14/las-mil-caras-de-la-condesa-de-castiglione/>
- Areco, M. (2010). Más allá del sujeto fragmentado: Las desventuras de la identidad en Ygdrasil de Jorge Baradit. *Revista Iberoamericana*, 232-233, 839-853. Recuperado el 30 de Septiembre de 2013, de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3329985>
- Artero, R. M. (2004). Sobre el término 'retrato'. *El retrato. Del sujeto en el retrato* (pp. 11-22). España: Ediciones de Intervención cultural. Recuperado el 2 de Diciembre de 2013, de [http://books.google.com.co/books?id=RcvYlhgH3DwC&pg=PA11&lpg=PA11&dq=Sobre+el+t%C3%A9rmino+%27retrato%27.,+El+retrato.+Del+sujeto+en+el+retrato&source=bl&ots=WIVdqbM4Do&sig=PV8RK6dV9zG1QwVe2oDtcU-GgMg&hl=es&sa=X&ei=\\_9rqUpioGNPNkQfr6oHwBw&ved=0CEUQ6AEwDA#v=onepage&q=Sobre%20el%20t%C3%A9rmino%20'retrato'.%2C%20El%20retrato.%20Del%20sujeto%20en%20el%20retrato&f=false](http://books.google.com.co/books?id=RcvYlhgH3DwC&pg=PA11&lpg=PA11&dq=Sobre+el+t%C3%A9rmino+%27retrato%27.,+El+retrato.+Del+sujeto+en+el+retrato&source=bl&ots=WIVdqbM4Do&sig=PV8RK6dV9zG1QwVe2oDtcU-GgMg&hl=es&sa=X&ei=_9rqUpioGNPNkQfr6oHwBw&ved=0CEUQ6AEwDA#v=onepage&q=Sobre%20el%20t%C3%A9rmino%20'retrato'.%2C%20El%20retrato.%20Del%20sujeto%20en%20el%20retrato&f=false)
- Austin, J. (1962). *How to do thing with words*. Londres: Oxford University Press.
- Azara, P. (2002). *El ojo y la sombra Una mirada al retrato en occidente*. Barcelona, España: Gustavo Gili.SA.
- Baqué, D. (2003). *La fotografía Plástica un arte paradójico*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Barthes, R. (1989). *La cámara Lúcida. Nota sobre la fotografía*. Madrid, España: Paidós Ibérica
- Blasco, L. A. (2005). *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*. C/ Cartagena, España: Cendeac.
- Brea, J. L. (2003). *El Tercer Umbral Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia, España: CENDEAC.
- Brito, S (2010) *Cómo queremos vernos a través del espejo*. Recuperado el 3 de Enero de 2014, de <http://www.publico.es/culturas/342027/como-queremos-vernoss-a-traves-del-espejo>

- Costa, J. (1991). *La fotografía: Entre sumisión y subversión*. México: Trillas S.A de C.V.
- Cuartas, S. L. (2009). Investigación-creación un acercamiento a la investigación en las artes. *Horiz. Pedagógico*, 11, 87-92. Recuperado del 24 de Septiembre de 2013, de [http://www.iberamericana.edu.co/images/R11\\_ARTICULO8\\_HORIZ.pdf](http://www.iberamericana.edu.co/images/R11_ARTICULO8_HORIZ.pdf)
- De la Torre Molina, C (2007). *Identidad, identidades y ciencias sociales contemporáneas; conceptos, debates y retos*. Recuperado el 15 de Noviembre de 2013, de [http://www.psicologia-online.com/articulos/2008/05/identidad\\_identidades\\_y\\_ciencias\\_sociales.shtml](http://www.psicologia-online.com/articulos/2008/05/identidad_identidades_y_ciencias_sociales.shtml)
- Diego, J. A. (2012). Fotografía y anti-arte: surrealismo, escenificación e identidad. *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, Performance y escenificación en España (1970-2000)* (pp. 33-62). Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca y Juan Albarrán Diego.
- Dubois, P. (1994). *El acto fotográfico De la representación a la Recepción*. (G. Baravalle, trad) Barcelona, España: Paidós .(1983)
- Escudero, J. A. (2003). Estéticas feministas contemporáneas (o de cómo hacer las cosas con el cuerpo). *Anales de historia del arte*, 13, 287-305. Recuperado el 25 de Septiembre de 2013, de <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0303110287A/31272>
- Felici, J. M. (s.f.). *Análisis de la imagen fotográfica*. Recuperado el 23 de Septiembre de 2013, de [http://www.analisisfotografia.uji.es/root2/pdf/Henry%20Peach%20Robinson%20\(1858\).pdf](http://www.analisisfotografia.uji.es/root2/pdf/Henry%20Peach%20Robinson%20(1858).pdf)
- Flores, L. G. (2005). *Fotografía y Pintura ¿dos medios diferentes?*. Barcelona, España. Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2010). *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía* Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (1990). *Fotografía: Conceptos y procedimientos: una propuesta metodológica* . Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Franceschini, C. (2007). *Memorias olvidadas de Joel Peter Witkin. Una Obra Fotográfica Contemporánea acerca de lo Ominoso*. Tesis para optar al grado de magister en teoría e historia del arte. Recuperado el 10 de Diciembre de 2013, de [http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2007/franceschini\\_c/html/index-frames.html](http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2007/franceschini_c/html/index-frames.html)
- García, D. C. (2003). Identidad sexual y performatividad. *Athenea digital*, 87-96. Recuperado el 28 de Octubre de 2013, de <http://atheneadigital.net/article/view/87/87>

- Gasteiz, V (s.f.). "Hannah Wilke. Exchange values". Recuperado el 30 de Octubre de 2013, de [http://www.geifco.org/actionart/actionart01/nmP/\\_cuerpoImagen/hWilke/HannaWilke.htm](http://www.geifco.org/actionart/actionart01/nmP/_cuerpoImagen/hWilke/HannaWilke.htm)
- González, M. A. (2008). De mujeres y máscaras. Lo grotesco y la cuestión del género en el arte actual. *SEMATA*, 425-443. Recuperado el 13 de Noviembre de 2013, de [http://dspace.usc.es/bitstream/10347/4536/1/pg\\_425-444\\_semata20.pdf](http://dspace.usc.es/bitstream/10347/4536/1/pg_425-444_semata20.pdf)
- Harding, C. (2013). *Introducing Oscar Gustav Rejlander-the father of art photography*. Recuperado el 1 de Octubre de 2013, de <http://nationalmediamuseumblog.wordpress.com/2013/07/01/oscar-gustav-rejlander-pioneered-combination-printing/>
- Hortal, P (2004). *Sobre la naturaleza de la fotografía digital*. Recuperado el 30 de Octubre de 2013, de [dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/940457.pdf](http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/940457.pdf)
- Jali, M. (s.f.). *El Gran Otro*. Recuperado el 6 de Octubre de 2013, de <http://elgranotro.com.ar/index.php/el-retrato-perfecto/>
- Jaramillo, E. A. (2002). *La fotografía y el cuerpo*. Trabajo para solicitar cambio de categoría a profesor asociado, Medellín. Recuperado el 12 de Diciembre de 2013, de [http://www.bdigital.unal.edu.co/5700/1/42994119.2002\\_1.pdf](http://www.bdigital.unal.edu.co/5700/1/42994119.2002_1.pdf)
- Krebs, F. J. (s.f.). *Jurgen Klauke, un esteta existencial*. Recuperado el 10 de noviembre de 2013, de [http://cultura.elpais.com/cultura/2012/05/04/actualidad/1336127562\\_954825.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/05/04/actualidad/1336127562_954825.html)
- La Casa Azul Museo Frida Kahlo(sf) Recuperado el 14 de octubre de 2013, de <http://www.museofridakahlo.org.mx/FridaKahlo/Biografia.aspx>
- Lamas, M. (1995). Cuerpo e identidad . En L.G. Arango, M.Leon & V.Mará.(Comp)., *Género e Identidad. Ensayos sobre lo femenino y lo masculino* (pp. 61-81). Bogotá: Tercer Mundo S.A.
- Larraín, J. (2001). *Identidad chilena, Santiago de Chile, Chile*: . LOM ediciones.
- Lopes, M. (2008). La Imagen Fotográfica y el Artista. *Convergência*, Recuperado el 8 de Noviembre de 2013, de <http://convergencias.esart.ipcb.pt/artigo/27>
- Lowry, S. C. (2012). *El pueblo de los espejos: consumo, cuerpo y sociedad*. Recuperado el 25 de noviembre de 2013, de <http://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/9908>
- López., R. C. (2011). *Archivos contemporáneos: cosificación y fragmentación del ser humano*. Trabajo Final de Máster, Valencia. Recuperado el 27 de Septiembre de

2013, de <http://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/14415/CARBAYO-REGINA.pdf?sequence=1>

- Manchester, V (2001). *Nan one month after being battered*. Recuperado el 20 de Noviembre de 2013, de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-nan-one-month-after-being-battered-p78045/text-summary>
- Martín, M. D. (2007). En el espejo: identidad y alteridad en Borges. *Cartaphilus*, 139-150. Recuperado el 16 de Octubre de 2013, de <http://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/750>
- Molano, O. L. (2007). Identidad cultural un concepto que evoluciona. *Opera*, 7, 69-84. Recuperado el 10 de Octubre de 2013, de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=67500705>
- Molina, A. M. (2012). *Francesca Woodman, aparecida y desaparecida*. Recuperado el 20 de Octubre de 2013, de [http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/29/actualidad/1333030202\\_055108.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/29/actualidad/1333030202_055108.html)
- Murray, P&L (1978). *Diccionario de arte y artistas*. Barcelona, España: Instituto Parramón Ediciones.
- Niedermaier, A. (s.f.). *Actas del 2º Congreso Interdisciplinario sobre Género y Sociedad: "Lo personal es político"*. Recuperado el 4 de Noviembre de 2013, de <http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/2congresogeneroysoiedad/article/view/853>
- Núñez, S. (s.f.). *La fotografía de Julia Margaret Cameron y sus reminiscencias prerrafaelitas*. Recuperado el 22 de septiembre de 2013, de <http://es.scribd.com/doc/63420601/La-fotografia-de-J-M-Cameron>
- Palencia, A (1996), Catarsis en la "Poética" de Aristóteles. *Anales del seminario de historia de la filosofía*, 13, 127-147. Recuperado el 10 de Octubre de 2013, de <http://revistas.ucm.es/index.php/ASHF/article/view/ASHF9696120127A/4994>
- Peña, G. (2005). En defensa del arte del performance. *Horizontes Antropológicos*, 11(24), 99-226. Recuperado el 5 de Noviembre de 2013, de [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-71832005000200010](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832005000200010)
- Pezonaga, A. S. (s.f.). Performatividad y explotación simbólica en Judith Butler: una lectura crítica. *YOUKALI*, 37-52. Recuperado el 25 de Noviembre de 2013, de <http://www.youkali.net/5a3-YOUKALI-Sainz-Pezonaga.pdf>



- Priego, C. (1985). Algunas reflexiones sobre el autorretrato. *Liño: Revista anual de historia del arte*, 5, 177-204. Recuperado el 12 de Noviembre de 2013, de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=72636>
- Pultz, J. (2003). *La fotografía y el cuerpo*. Fuenlabrada, España: Akal S.A.
- Reyes, A (2014). *Variaciones de la carne: Lo siniestro como narrativa en la obra de Joel-Peter Witkin*. Recuperado del 5 de Enero de 2014, de <http://proyecto1x1.com/ensayo/>
- Rigat, L. (2012). De la fotografía en los espejos. Una reflexión en torno a la representación del cuerpo ausente. *La Trama de la Comunicación*, 16, 163-171, Recuperado el 10 de Noviembre de 2013, de <http://www.latrama.fcpolit.unr.edu.ar/index.php/trama/article/view/32>
- Rodriguez Cunill, I. (1999). El Significado del Espejo en las Instalaciones y las Videoinstalaciones. *Revista Internacional Digital del Grupo de Investigación en Teoría y Tecnología de la Comunicación*. Recuperado el 13 de Noviembre de 2013, de <http://huespedes.cica.es/gittcus/publicacion.html>
- Rueda, S. (2009). Autorretrato disfrazado de artista. Arte conceptual y fotografía en Colombia. *Ensayos. Historia y teoría el arte.*, 122-153. Recuperado el 2 de Octubre de 2013, de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/articulos/colfuturo/autorretrato-arte-conceptual-fotografia-santiago-rueda>
- Salamanca, S. V. (2011). *Autorretratos Reflexiones sobre la autoidentidad en el arte*. Tesis, Medellín. Recuperado el 6 de Septiembre de 2013, de <http://www.bdigital.unal.edu.co/4611/>
- Salazar, G. M. (2004). *La fotografía como herramienta del pensamiento mágico: Tesis doctoral. Memoria para optar al grado de doctor*. Universidad complutense de madrid.. Recuperado el 30 de octubre de 2013, de <http://biblioteca.ucm.es/tesis/bba/ucm-t27547.pdf>
- Sobieszek, Robert A. e Irmas, Deborah. *The Camera I, Photographic Self-Portraits from the Audrey and Sydney Irmas Collection*. ( 1994) Los Angeles County Museum of Art and Harry N. Abrams, Inc., Publishers. Los Ángeles, USA. (Traducciones del texto al español por cortesía de Angélica Caballero Pedraza)
- Sourrouille, J. (2005). La Mirada y la Organización del Imaginario. *Aesthethika*, 7-11. Recuperado el 13 de Septiembre de 2013, de <http://www.aesthethika.org/La-Mirada-y-la-Organizacion-del>

Szurmuk, M & Mckee, M (2009). *Diccionario de estudios culturales Latinoamericanos*. México: Siglo XXI editores.

Tagg, J (1988). *El peso de la representación ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona, España: Guatavo Gili. SA

Torres, D. G. (1996). Fragmentación, maximalismo y virus. *D'Art*, 255-271. Recuperado el 20 de Noviembre de 2013, de <http://www.raco.cat/index.php/Dart/article/viewFile/100468/151047>

Walder, P. (2004). El cuerpo fragmentado. *Polis*, 1-16. Recuperado el 10 de Septiembre de 2013, de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=30500712>

<http://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/>

<http://www.elcalamo.com/benardet10.html>

<http://artefotoperiodismo.weebly.com/retratos.html>

<http://oscarenfotos.com/2013/07/27/retrato-y-fotografia/>

<http://oscarenfotos.com/2013/08/11/autorretrato-y-fotografia/>

<http://recursos.educ.ar/retratosmixturados/files/2012/09/Tutorial-1.-La-historia-del-Retrato.pdf>

[http://perso.wanadoo.es/historiaweb/egipto/retratos/retratos\\_fayum.htm](http://perso.wanadoo.es/historiaweb/egipto/retratos/retratos_fayum.htm)

[http://www.departamentodedibujo.es/dibujo\\_artistico\\_2/Unidad3/DA2\\_U3\\_T3\\_v01/1el\\_retrato\\_en\\_la\\_historia\\_del\\_arte.html](http://www.departamentodedibujo.es/dibujo_artistico_2/Unidad3/DA2_U3_T3_v01/1el_retrato_en_la_historia_del_arte.html)

[http://es.wikipedia.org/wiki/Pintura#Historia\\_de\\_la\\_pintura](http://es.wikipedia.org/wiki/Pintura#Historia_de_la_pintura)

[http://es.wikipedia.org/wiki/Retrato\\_pict%C3%B3rico](http://es.wikipedia.org/wiki/Retrato_pict%C3%B3rico)

<http://fototres.blogspot.es/i2008-12/>

<http://iconicphotos.wordpress.com/2010/10/25/the-mayer-pierson-case/>

<http://photographyinamerica.wordpress.com/2011/08/01/one-picture-one-story-robert-cornelius-self-portrait-1839/>

## XII. ANEXOS

Autorretratos realizados antes de ser trasladados al soporte.





Las fotos presentadas a continuación corresponden al montaje de la obra. En éste las imágenes ya han sido trasladadas al soporte (espejo) y están colgadas de unos hilos. De esta manera el observador tiene libertad para moverse y observar la obra desde diferentes perspectivas.



