



UNIVERSIDAD  
**Finis Terrae**

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTE  
ESCUELA DE ARTES VISUALES

**UNO LOS DOS:  
UNA REFLEXIÓN EN TORNO A LA IDENTIDAD Y LA OTREDAD A PARTIR  
DEL AUTORRETRATO**

RAFAELA FREIRE YOVANE

Ensayo crítico presentado a la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae  
para optar al grado de Licenciado en Artes Visuales, Mención Pintura.

Profesor Guía Taller de Grado: Víctor Pavez Miranda  
Camila Valenzuela Sepulveda  
Profesor Guía Preparación de Tesis: José Tomás Fontecilla Palma

Santiago, Chile

2023

## **AGRADECIMIENTOS**

Quiero agradecer a todos los rostros que me ayudaron a formar el mío.

## **RESUMEN Y PALABRAS CLAVE**

En el siguiente ensayo analizaré el concepto de identidad y lo relacionaré con mi obra, que trabaja en la transformación de rostros mediante superposición, utilizando técnicas fotográficas y de video y cómo esa transformación tensiona la idea de identidad. El análisis lo realizaré a partir de conceptos psicoanalíticos sobre el reflejo y el narcisismo, la influencia estética de las teorías de fotografía policial, algunos conceptos de identidad de género y expresiones artísticas en torno a la imagen y la identidad. A modo de conclusión este trabajo demuestra que la identidad es un proceso transitorio y no una esencia fija. Está marcada por su fluidez, multiplicidad y su estrecha relación con las interacciones interpersonales.

**PALABRAS CLAVE:** Identidad, Fotografía, Autorretrato, Alteridad, Imagen, Cuerpo, Mujer.

## ÍNDICE

Portada.....	1
Resumen y palabras clave.....	3
Uno los dos.....	4
1. Reflejos.....	11
2. Retratos y Autorretratos.....	18
3. Exploraciones.....	28
3.1 Técnica, tecnología y formato: Polaroid.....	28
3.2 Expresiones artísticas: Performance y Body Art.....	29
3.3 Referentes artísticos.....	33
Obra.....	42
Conclusión.....	44
Bibliografía.....	45
Índice de imágenes.....	59

## UNO LOS DOS

Un cuerpo es una imagen ofrecida a otros cuerpos, todo un corpus de imágenes que pasan de un cuerpo a otro, colores, sombras locales, fragmentos, granos, areolas, lúnulas, uñas, pelos, tendones, cráneos, costillas, pelvis, vientres, meatos, espumas, lágrimas, dientes, babas, fisuras, bloques, lenguas, sudores, licores, venas, penas y alegrías, y yo, y tú.

(Nancy, 2003, p. 82)

Desde que tengo memoria, me he cuestionado el concepto de identidad. En algunos casos, estos cuestionamientos se presentan como interrogantes, mientras que en otros se manifiestan como patrones inconscientes que he aprendido a reconocer en mi obra a lo largo del tiempo.

Nací en Palma de Mallorca y a los 7 años mi familia se mudó a Chile, desencadenando una serie de cambios significativos en mi vida. Fue el comienzo de un difícil proceso de adaptación, experimenté la pérdida de todo lo que me era familiar y cómodo, viéndome forzada a comenzar una nueva y desconocida niñez. Estas experiencias tuvieron un impacto profundo en mi percepción del mundo, en mi identidad personal y en mis relaciones con los demás. Esta situación de fragmentación generó cuestionamientos sobre la persona que podría haber sido en contraste con la persona que soy en la actualidad.

Así, con el inicio de la pubertad y los cambios en mi cuerpo, surgió una nueva disonancia entre la imagen que tenía de mí misma, la transformación corporal que experimentaba, y también la forma en que los demás comenzaban a percibirme. Estos cambios provocaron en mí una resistencia hacia la nueva imagen que iba apareciendo, acompañada de un rechazo hacia la idea de ser mujer y todas las implicancias que esto trae consigo.

Es probable que a partir de esas estas experiencias es que nace mi interés en abordar el tema de la identidad. Creo que es fundamental exponerlas, dado que si bien, en un momento determinado fueron vivencias traumáticas, hoy se han convertido en una fascinación estética e intelectual que surge de mi observación y análisis sobre cómo la influencia de los demás forja nuestra identidad. Es así como este interés se ve reflejado en las imágenes de rostros intervenidos y multiplicados, que generan en mí una sensación de extrañeza, a partir de la cual me es imposible no inmutarme. Aparece un deseo de descifrar qué es lo que conforma estas imágenes y una necesidad de otorgarle una identidad a estos retratos ficticios, evocando un nuevo rostro a partir de la intervención, de la construcción de un imaginario visual.

Para dar acepciones generales o de uso común de estos conceptos, recurriré a sus definiciones en el diccionario. La palabra identidad deriva del latín *identitas*, *-ātis* y este, a su vez, del latín *idem*, que significa “el mismo” o “lo mismo”. Esta misma es definida por la Real Academia Española (2022) en primera instancia como “cualidad de idéntico”. Sin embargo, el término se suele concebir a través de las definiciones que le siguen; “conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás”, “Conciencia que una persona o colectividad tiene de ser ella misma y distinta a las demás” o “Hecho de ser alguien o algo el mismo que se supone o se busca”. De esta manera percibimos la identidad como aquello que nos hace únicos o diferenciables del entorno y que no obstante se construye a través de los otros.

El otro concepto importante de definir es el de imagen. Esta palabra proviene del latín *imāgo*, *-īnis*, que significa “imagen mental e idealizada que, fijada en el inconsciente de una persona durante la infancia, está presente en la edad adulta”. La imagen se define como “figura, representación, semejanza y apariencia de algo”, y también como “recreación de la realidad a través de elementos imaginarios fundados en una intuición o visión del artista que debe ser descifrada”.

La identidad y la imagen son conceptos que han sido abordados a lo largo de la historia desde diversos enfoques. Sin embargo, en este caso me apoyaré en algunas propuestas que surgieron desde finales del siglo XIX, con la excepción del mito de Narciso de Ovidio, que proviene de la antigua Grecia. Este relato describe la historia de Narciso, un joven de gran belleza, hijo de la ninfa Liriope, que se enamora de su propia imagen al verse reflejado en el agua. Incapaz de apartarse de su reflejo, Narciso, absorto en la proyección de sí mismo, se observa hasta que muere de desesperación al no poder poseer su propia imagen. En su lugar nace una flor, que lleva su nombre (Ovidio, 1983). Murolo señala que este es “probablemente el primer relato relevante alrededor de la propia imagen” (Murolo, 2015, p. 681). El motivo por el cual he decidido incluir este relato es porque, además de ser una narración trascendental para indagar sobre la idea del yo, la construcción de la identidad y la percepción propia, también resulta necesario para comprender las propuestas posteriores de Sigmund Freud (Freud, 1992) o Jacques Lacan (Lacan, 2009) sobre este mismo tema. Ellos plantearon, de distintas formas, el fenómeno del narcisismo (proveniente del mismo mito) como parte fundante de la identificación con la propia imagen, dada en el primer momento en que nos enfrentamos ante nuestro reflejo, asunto que se abordará más adelante.

Si bien las reflexiones de Freud, que profundizaré más adelante, representan un buen punto de partida, es importante aclarar que no concuerdo en su totalidad con las perspectivas que proponen en relación al tema. Dado que soy mujer, me resulta imposible no considerar el género como un factor cultural e histórico determinante en la identidad. Debido a que al descubrir lo que implica ser mujer y entender mi imagen como tal afectó la forma en que me percibía y cómo me identificaba a lo largo del tiempo. Así, se explorará cómo este concepto se manifiesta en mi trabajo. Muchas de las ideas expresadas por Freud no se ajustan a mi posición respecto a la identidad en virtud de mi género como mujer. Para respaldar mi argumentación y expresar mi perspectiva en relación con la identidad, me apoyaré en algunas autoras fundamentales en el campo del feminismo, entre las cuales se destacan Simone de Beauvoir y Judith Butler.

Por otra parte, la imagen como un medio de identificación percibida o relacionada por otro no sólo ha sido abordada en el ámbito teórico, también ha sido empleada en distintos

campos prácticos. En el contexto de la investigación criminal se utilizan los retratos hablados o robot, los cuales consisten en descripciones verbales de los rasgos físicos de una persona con el objetivo de crear una representación visual que facilite la identificación del sujeto en cuestión.

Así mismo, la imagen ha desempeñado un rol en el ámbito científico, como se puede ver en el caso de Francis Galton y su trabajo fotográfico. A pesar de que la obra de Galton promueve una visión reduccionista de la humanidad y defiende la eugenesia, entre otras propuestas moralmente cuestionables, considero importante destacar sus contribuciones fotográficas que emergieron desde el ámbito de las ciencias. El científico británico, al utilizar esta herramienta en sus investigaciones, buscaba demostrar la existencia de un vínculo entre las características físicas de una persona y los rasgos psicológicos (Ruiz, Suarez, Guazo, 2002). Para probar este punto, buscaba patrones de rasgos faciales por medio de la superposición de fotografías de rostros. Lo que me interesa de esta experiencia, es el hecho de que la técnica fotográfica utilizada proporciona posibilidades para experimentar en el campo artístico y desarrollar conceptos relacionados con la identidad y la imagen. Por lo tanto, me parece interesante Galton más en términos estéticos que científicos, en la medida que se relaciona con mi afición por la construcción de la identidad a través de los otros o de lo común.

El británico Francis Galton, comenzó en 1877 a utilizar la fotografía para el estudio y medición por medio de retratos compuestos. Por el procedimiento de fotografiar en un mismo negativo distintos rostros, lograba la recopilación de rasgos genéticos y raciales, dando como resultado una sola imagen perfectamente nítida y clarificadora. (Montiel, 2016, p. 152).

En otro contexto el escritor Carlos Cid, en *Algunas reflexiones sobre el autorretrato (2011)*, utiliza la definición de la enciclopedia británica para abordar el concepto de retrato,

que lo describe como “una evocación de ciertos aspectos de un ser humano en particular visto por otro” (p. 177).

Después de revisar varias definiciones de la palabra, decidí incluir la anterior ya que se acerca más a mi propia acepción del concepto. Si bien la idea de retrato tiene variadas definiciones, creo que en la multiplicidad de intenciones que estos presentan, todos buscan capturar una especie de identidad del retratado a través de su representación. Este acto de captura inmortaliza al individuo en un momento específico, preservando su imagen a lo largo del tiempo. Un factor que impulsa el surgimiento del retrato fue el anhelo de perdurar en el tiempo y ser percibido por otras personas sin importar la época en que estas se encuentren. Como afirma Gubern: “El hombre comprendió muy tempranamente que su identidad era vulnerable, pues dejaba jirones de ella por donde pasaba, en forma de huellas, sombras y reflejos” (Gubern, 2001, p. 1), dando cuenta del impulso señalado más arriba.

Dentro del ámbito del retrato existe categoría conocida como autorretrato, donde la persona retratada es también quien hace el retrato. En este tipo de retrato no es realmente necesario que la representación sea fiel a la realidad, ya que puede tratarse de una expresión de la percepción imaginaria que el individuo mantiene sobre sí mismo. Esta puede verse influenciada por su entorno y relaciones, añadiendo características que reflejan experiencias que conforman la identidad de la persona proyectada en la imagen.

El autorretrato individual desempeña un papel significativo en el campo artístico y ha sido explorado a lo largo de los siglos. El autorretrato propiamente dicho no tiene su origen hasta el siglo XV, ya que, de acuerdo a Camats (2015) antes del Renacimiento no existía el individuo consciente de sí mismo y curioso de entender el individuo como único e irrepetible. Desde ese entonces este género ha transitado de las técnicas clásicas, como la pintura, la escultura o el grabado, a otras como la fotografía, lo cual permitió a los artistas generar más contenido en una menor cantidad de tiempo, facilitando la experimentación con la imagen, junto con eso revisaré técnicas fotográficas y audiovisuales que resultan relevantes para comprender mi obra. Algunas fotografías que inspiraron mi interés en el desarrollo del retrato

fotográfico y que trabajan el autorretrato en conjunto con la exploración de la identidad son Francesca Woodman y Vivian Maier, ambas mujeres que trabajan fotografía analógica.

Más adelante artistas como Nan Goldin, Cindy Sherman o Claude Cahun, por nombrar algunas, se sumergen en la exploración de la autorrepresentación, buscando alejarse de su propia identidad a partir del autorretrato. Estas artistas logran separarse de su imagen establecida al utilizar la puesta en escena, cambios de vestuario y modificaciones físicas para crear identidades ficticias sin alejarse de su propia persona en el acto. (Se hace hincapié en la sustitución por otro, pero no en la medida de rellenar ese espacio de escisión del yo que genera el espejo, sino ahondando en esa división).

Este ensayo tiene como objetivo ser una invitación a reflexionar sobre el concepto de identidad como un fenómeno colectivo, incluyendo mis propias reflexiones acerca del tema y de mí misma, pero sin constituir una búsqueda de mi propia identidad.

Exploraré el papel que desempeña otra persona al identificarnos y la relevancia misma de la identidad que inspira mi trabajo, profundizando y abordando desde distintos ángulos y estableciendo conexiones entre ellos. A partir de esta exploración, reflexionaré sobre cómo el papel de otros individuos influye en el desarrollo de nuestra identidad, en nuestra percepción de nosotros mismos y en cómo somos percibidos por los demás. Asimismo, analizaré las diversas implicancias de este proceso, tanto a nivel individual como en el contexto sociocultural. Finalmente, presentaré mi trabajo dando cuenta de cómo diferentes rostros ajenos tienen el poder de transformar mi propia imagen en una nueva, sin que esta especie de fusión, implique una pérdida de identidad.

Las ideas relacionadas con la fotografía, el género, narcisismo y la reflexión sobre el reflejo, entre otras, que más adelante ahondaré, se aúnan en la reflexión sobre la disociación de la imagen propia, trabajada a través de la fotografía (como una suerte de espejo), su relación con las imágenes de otros y cómo la identidad se construye a partir de esta interacción. A partir de todo lo que he compartido es que comienza este ensayo.

## REFLEJOS

### I

El mito de Narciso cuenta con diversas versiones que, a pesar de tener similitudes entre sí, presentan variaciones significativas que resultan importantes al analizar la obra. En este caso, me enfocaré en la versión posiblemente más conocida, la escrita por Ovidio en su obra "Metamorfosis" (h. 8 d.C.).

En esta variación el autor nos narra la historia de un joven de una belleza extraordinaria, hijo de la ninfa Liriope, el cual rechazaba a numerosos pretendientes. Según la profecía, para tener una larga vida, Narciso nunca debía conocerse a sí mismo. Un día, mientras Narciso paseaba, fue descubierto por la ninfa Eco, quien debido a una maldición, repetía las últimas palabras que escuchaba. Ella se enamoró profundamente de Narciso al verlo y lo persiguió oculta, repitiendo todo lo que él decía. Cuando finalmente Eco se muestra, a petición de Narciso, él la rechaza y huye. Tras este encuentro, Eco huye y se refugia en una gruta donde se desvanece, convirtiéndose en nada más que voz. Eco pide venganza a Temis, quien la concede. A raíz de esto, influenciado por Temis, Narciso se acerca a beber agua en una fuente y se encuentra con su propia imagen reflejada en el agua y se enamora de ella. Intenta poseer su propia imagen sin éxito, y al comprender que nunca podrá hacerlo, lo invade la tristeza y muere en ese mismo sitio. En su lugar, nace una flor. (Ovidio, 1983).

A partir de este mito, la doctora en letras Daniela Chazarreta (1999) señala que se puede establecer una relación entre la otredad y la mismidad. Por un lado, Eco representa al "otro", mientras que Narciso representa al "yo". Narciso, al percibirse por primera vez, no comprende que su reflejo es él mismo, viéndose como a un "otro". Sin embargo, al descubrir que es su propio reflejo, se produce un quiebre en la percepción de su propia imagen y la forma de comprender su identidad. En ese sentido, Chazarreta señala que "Luego de saberse engañado, se apoderan de Narciso la confusión y el desamparo, y por ello comienza a perder su identidad, especialmente su concentración en el sujeto, es decir, la mismidad" (Chazarreta,

1999, p. 90). En este relato inicial sobre la percepción de la propia imagen, se vislumbran algunos de los efectos que surgen al descubrirse por primera vez en un espejo, junto con lo que más adelante se convertirá en una nueva necesidad de reconstruir la percepción del yo.

A partir del mito de narciso y la idea del yo, Freud explora la primera aparición de nuestra imagen reflejada en la infancia estableciendo dos etapas dentro del narcisismo. En primer lugar el narcisismo primario asociado al libido narcisista y el secundario al objetual. En el primario nace una obsesión con su propia imagen, mientras que en el secundario su energía se dirige hacia los demás.

Además, podemos conocer, en cuanto a los destinos de la libido de objeto, que es quitada de los objetos, se mantiene fluctuante en particulares estados de tensión y, por último, es recogida en el interior del yo, con lo cual se convierte de nuevo en libido yoica. A esta última, por oposición a la libido de objeto, la llamamos también libido narcisista. Desde el psicoanálisis atisbamos, como por encima de una barrera que no nos está permitido franquear, en el interior de la fábrica de la libido narcisista; así nos formamos una representación acerca de la relación entre ambas. (Freud, 1992, p.198-199)

Así se explicita la relación entre el libido narcisista (yoica) y el objetual, la cual consiste en que ambas corresponden a energías psíquicas orientadas a distintos focos, el libido narcisista se dirige hacia la propia imagen, mientras que el objetual se enfoca en objetos externos (en el mundo exterior).

Freud postulaba una teoría del desarrollo construida sobre el desarrollo del sentido del Yo y de la relación con la realidad, en contraste con la teoría del narcisismo primario expuesta en 1914 (Introducción al narcisismo), en la que, más preocupado

por explicar el inicio de la relación con el objeto satisfactorio y la reacción de retirada ante el frustrante, ponía el acento en la distinción entre libido narcisista y libido objetual. (Hernández, 2014, p. 2)

Sin embargo, a partir de la siguiente reflexión se evidencia que ambas expresiones de la libido no son independientes entre sí, y que la transición de una a la otra desempeña un papel fundamental en el desarrollo y construcción de la identidad. Es decir, una parte de la energía libidinal que previamente se dirigía hacia objetos externos luego se invierte en el propio individuo.

Además, podemos conocer, en cuanto a los destinos de la libido de objeto, que es quitada de los objetos, se mantiene fluctuante en particulares estados de tensión y, por último, es recogida en el interior del yo, con lo cual se convierte de nuevo en libido yoica. A esta última, por oposición a la libido de objeto, la llamamos también libido narcisista. Desde el psicoanálisis atisbamos, como por encima de una barrera que no nos está permitido franquear, en el interior de la fábrica de la libido narcisista; así nos formamos una representación acerca de la relación entre ambas. (Freud, 1992, p.198-199)

Desde otro punto de vista, pero también desde la tradición del psicoanálisis, Lacan aborda la aparición de la imagen propia como una fragmentación y alienación ante esta. Este señala que cuando el sujeto se enfrenta ante un espejo se divide, el reflejo pasa a ser un doble, haciendo que nunca vuelva a estar completo, creando una pérdida simbólica que más adelante tratará de rellenar por medio de otras personas.

En esta misma línea, indica que "la imagen especular parece ser el umbral del mundo visible, si hemos de dar crédito a la disposición en espejo que presenta en la alucinación y en el sueño la *imago* del cuerpo propio" (Lacan, 2009, p.101). En este fragmento, el autor explica que el concepto de "imago" se refiere a la percepción imaginaria que tenemos de nosotros mismos. Sin embargo, cuando nos enfrentamos a la imagen especular (reflejo en el espejo), se produce una ruptura en esta imagen mental, ya que nos encontramos ante la representación visual real de nosotros mismos y el entorno en el que nos situamos. Mas adelante explica que la experiencia de verse frente al espejo nos introduce al concepto del doble, donde uno mismo se percibe como el otro, afirmando que "nos fijamos en el papel del aparato del espejo en las apariciones del doble en que se manifiestan realidades psíquicas, por lo demás heterogéneas." (Lacan, 2009, p.101).

Aunque considero a Freud y Lacan como puntos de partida significativos para el entendimiento de la identidad y mi obra, no puedo limitarme únicamente a ellos. Para abordar este tema en profundidad, es necesario realizar una revisión histórica que analice cómo estos autores han influido en la definición de la identidad tanto de las mujeres como de las disidencias, a través de las reinterpretaciones propuestas por autoras feministas que resignifican lo que escribieron los mencionados anteriormente. Los constructos sociales y culturales establecidos hace siglos han desempeñado un papel determinante en nuestra percepción, tanto como colectivo como individual.

Un elemento fundamental en mi propia identidad se relaciona con la ruptura experimentada durante la pubertad y los cambios corporales que la acompañan. Esto representó una revelación en lo que respecta a mi identidad de mujer; antes de eso, no creo haber tenido una concepción clara de lo que significaba ser mujer, lo que se tradujo en una fuerte disociación respecto a quién era y una sensación de incomodidad frente a mi propia imagen.

Simone de Beauvoir, en su obra *El segundo sexo*, emplea la noción del "otro" para describir la posición de las mujeres en la sociedad. De Beauvoir argumenta que

históricamente las mujeres han desempeñado un papel subordinado en relación con los hombres, siendo consideradas como 'otras':

(...) siempre ha habido mujeres; lo son por su estructura fisiológica; por mucho que nos remontemos en la historia, siempre han estado subordinadas al hombre: su dependencia no es la consecuencia de un acontecimiento o de un devenir, no ha acontecido. En parte porque escapa al carácter accidental del hecho histórico, la alteridad se nos presenta aquí como un absoluto. (De Beauvoir, 2015, p. 53)

Uno de los capítulos del libro de De Beauvoir comienza con la afirmación “No se nace mujer: se llega a serlo” (De Beauvoir, 2015, p. 371). Esta frase alude a la construcción social del género y plantea que la identidad y posición de la mujer en la sociedad no son inherentes a su sexo al nacer, sino que se les asignan a lo largo de su vida por la sociedad. Simone de Beauvoir nos indica que, aunque hay una separación entre los géneros basada en elementos biológicos, esta distinción no implica un destino predefinido que condene a las mujeres a desempeñar un papel subordinado en la sociedad. En otras palabras, no debemos interpretar esta división como algo más que una distinción biológica, desvinculada de aspectos culturales e históricos. Esto también se puede ver en la siguiente cita ‘La división de los sexos es un hecho biológico, no un momento de la historia humana.’ (De Beauvoir, 2015, p. 54).

Lo anterior da a entender que a pesar de que la autora reconoce la influencia de las construcciones sociales y culturales en la formación de la identidad de género, de todas formas considera que el género biológico sí desempeña un papel determinante en la identificación de la 'alteridad' atribuida a las mujeres debido a que las diferencias biológicas entre hombres y mujeres, han sido históricamente utilizadas para justificar y reforzar las diferencias jerárquicas y de poder entre los géneros.

Ahora consideremos las afirmaciones de Freud, contrastándolas con las de Judith Butler en su obra *El género en disputa* (2007). Mi enfoque se centrará en la propuesta de identificación y pérdida que Freud plantea. En "Freud y la Determinación de los Sexos", Sergio Isaac Porcayo afirma que "según nuestro autor, el sexo femenino se forma a partir de una especie de añoranza del órgano masculino, lo que lleva a que la niña envidie al sexo opuesto" (Porcayo, 2009, p. 132).

De la referencia, podemos inferir que el autor sostiene que el desarrollo de la identidad está influenciado por el género y condicionado por la falta de pene en la mujer, lo que supone una ausencia que de alguna manera podría llevar a las mujeres a sentirse inferiores en comparación con los hombres, la cual se manifiesta en una supuesta envidia. Judith Butler (2007), en contraposición a Freud, promueve la emancipación de género, fomentando que las personas tengan la libertad de explorar y expresar sus identidades de género de manera libre independiente de las restricciones impuestas por las normas de género tradicionales:

La asignación de los roles sexuales parece, al leer a Freud, algo determinado por la naturaleza en su articulación perfecta con la cultura. Esta alianza naturaleza-cultura es exterior a la serie de relaciones sociales de exclusión, necesarias dentro de un sistema productivo. (Porcayo, 2009, p. 133)

Si bien, la asignación de los roles sexuales que hace Freud parece estar determinada por una interacción perfecta entre la naturaleza y la cultura. Judith Butler refuta esta perspectiva argumentando que el género es performativo y que se construye a través de acciones. Según su enfoque, no existe una esencia de género independiente de la forma en que actuamos. Butler sostiene que el sexo en sí mismo es una construcción social y cultural en la que la naturaleza no desempeña un papel fundamental (Butler, 2007).

En otras palabras, actos, gestos y deseos crean el efecto de un núcleo interno o sustancia, pero lo hacen en la superficie del cuerpo, mediante el juego de ausencias significantes que evocan, pero nunca revelan, el principio organizador de la identidad como una causa. Dichos actos, gestos y realizaciones por lo general interpretados son performativos en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden afirmar son invenciones fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos. El hecho de que el cuerpo con género sea performativo muestra que no tiene una posición ontológica distinta de los diversos actos que conforman su realidad. (Butler, 2007, p.266)

En conclusión, la relación entre el narcisismo y la identidad nos sugiere un punto de vista propicio para la exploración de distintas teorías acerca de la creación de la identidad, como persona y como mujer. En esta última dimensión la afirmación de Simone de Beauvoir “No se nace mujer, se llega a serlo” en conjunto con el concepto de la performatividad del género que describe Butler resuena en mí con claridad y se transforma en la señal que guía mi obra actual. Más adelante, al abordar la influencia de la identidad en el ámbito artístico, retomaré el concepto del género y su fluidez en la construcción de múltiples identidades.

## RETRATOS Y AUTORRETRATOS

### II

A partir de los argumentos y contraargumentos presentados por estos autores, podemos comenzar a formarnos una idea de lo que constituye la identidad y la imagen relacionada con ella. Si retomamos la idea de que factores biológicos pueden desencadenar aspectos de la identidad, podemos establecer una conexión con el trabajo del funcionario de policía francés Alphonse Bertillon y del científico Francis Galton.

En 1883, Alphonse Bertillon, introdujo el primer sistema estandarizado de registro de antecedentes penales, conocido como "bertillonaje". Este sistema comprendía un gran archivo diseñado para albergar los registros de la creciente población de sospechosos criminales en París. Este sistema implicaba la toma sistemática de medidas antropométricas y otros datos físicos para identificar y clasificar a los individuos, además de incluir una fotografía de frente y de perfil del sujeto adjunta.

A physical description of the Bertillon system would be that of a room full of filing cabinets, each packed with small cartes, upon which was inscribed various measurements and other information relating to each subject that was entered into the system.<sup>16</sup> There would be a separate area containing a variety of measuring instruments, small pieces of apparatus, as well as a space designated for photography.

[Una descripción física del sistema Bertillon sería la de una sala llena de archivadores, cada uno lleno de pequeñas tarjetas en las que se inscribían diversas medidas y otra información relacionada con cada sujeto que se ingresaba en el sistema. Habría un área separada que contenía una variedad de instrumentos de medición, pequeños aparatos, así como un espacio designado para la fotografía.] (Francis, 2013, p.25)

**Figura 1.**



*A photograph from Alphonse Bertillon's photo album from his exhibition at the 1893 World's Columbian Exposition in Chicago.*

Melanie Francis (2013) establece una relación que sostiene que estas tarjetas de identificación comparten similitudes con la creación de retratos tradicionales. Estas tarjetas se ajusta a algunas de las definiciones proporcionadas por la Real Academia Española (2022) de lo que constituye un retrato, es decir, “una representación de una persona en dibujo, pintura, escultura o fotografía”, así como “una combinación de la descripción de los rasgos externos e internos de una persona”.

De esta manera, a través de los retratos de Bertillon, se observa un deseo de sintetizar los elementos del cuerpo y su historia, con el propósito de preservarlos y archivarlos. Estos aspectos se pueden vincular con ciertas características propias del género del retrato, las cuales exploraremos más adelante.

Figura 2.

Age app <sup>t</sup> .....		Age déclaré <u>59</u> .....		Né en <u>18.53</u>		
Taille 1 <sup>m</sup> <u>78.0</u>	Tête {	long <sup>r</sup> <u>19.4</u>	Pied g. <u>27.4</u>	Contr <sup>r</sup> de Paris g. {	n° de cl. <u>3</u>	
Voûte.....		larg <sup>r</sup> <u>16.8</u>	Médius g. <u>11.9</u>		aur <sup>e</sup> <u>200 m</u>	Cheveux <u>ch. m. grs</u>
Enverg. 1 <sup>m</sup> <u>81</u>		zyg <sup>e</sup> <u>14.7</u>	Auric <sup>e</sup> g. <u>9.9</u>		pér <sup>e</sup> <u>card. m.</u>	Barbe <u>d.</u>
Buste 0 <sup>m</sup> <u>95.2</u>		Oreille dr. <u>6.7</u>	Coudée g. <u>47.9</u>		partés.....	Teint P <sup>on</sup> <u>9</u> S <sup>ce</sup> <u>m.</u>
Main dr.....						
Main g.....						

Distance du sujet 2 mètres : Réduction 5 = Point de vue de la photographie 0<sup>m</sup> 40.

Dressé à Paris, le 7 Août 1912, par M. ....

Notes..... Main droite.....

Pouce dr.      Index dr.      Médius dr.      Annulaire dr.      Auriculaire dr.

Alphonse Bertillon (1853-1914), French scholar, developed the criminal anthropometry. Self-portrait ID following his own methods made on August 7 1912, at the age of 59.

Para Bertillon, el papel que cumplía el retrato fotográfico era confirmar la identidad de un individuo a través de características que, en su conjunto, se consideraban supuestamente únicas de cada persona. Por otro lado, está Francis Galton, quien, a pesar de tener un enfoque que se considera obsoleto en la actualidad, realizó importantes contribuciones en diversas disciplinas científicas, tales como la psicometría, biometría y estadísticas, entre otras.

Galton buscaba identificar un 'tipo criminal' al examinar rasgos físicos similares que pudieran indicar rasgos psicológicos afines. Creía haber descubierto un método para

reconocer las características típicas de individuos similares en una mayoría de aspecto físicos, aunque diferían en detalles menores. Para poner a prueba su teoría, empleó retratos fotográficos, lo cual significó un gran aporte al campo de la fotografía. La técnica fotográfica que realizaba para realizar estas investigaciones era la siguiente:

His method was to ‘throw faint images of the several portraits, in succession, upon the same sensitised photographic plate’, and the result, as he described it, was that he obtained ‘with mechanical precision a generalised picture’. [Su método consistía en "proyectar imágenes tenues de los retratos en sucesión sobre la misma placa fotográfica sensibilizada", y el resultado, según lo describía, era que obtenía "con precisión mecánica una imagen generalizada]. (Francis, 2013, p.41).

Para lograr una uniformidad en el resultado final a la hora de unir los rostros en el mismo negativo, la escala y el punto de vista y distancia, junto con la iluminación homogénea, eran indispensables –como lo serán luego en el “bertillonaje”– para que ningún rasgo de los retratados sobresaliese entre los demás. (Montiel, 2016, p. 152).

**Figura 3.**



*Alphonse Bertillon (1853-1914), French scholar, developed the criminal anthropometry. Self-portrait ID following his own methods made on August 7 1912, at the age of 59.*

Además de esto, los ojos de todos los rostros debían superponerse lo más precisamente posible; de esta manera, los demás rasgos también se superpondrían de manera adecuada. Luego, Galton exponía cada imagen a la misma fracción de tiempo de exposición necesaria para crear una sola imagen. La idea detrás de este proceso fotográfico era que las características comunes de cada rostro individual se fusionaran, mientras que los elementos individuales no serían visibles o desaparecerían, dando como resultado un único retrato.

Si bien, estos experimentos no lograron cumplir su objetivo inicial, las imágenes resultantes demostraron ser estéticamente atractivas. Esto llevó a que el experimento continuara desarrollándose, hasta el día de hoy, en el ámbito artístico y fotográfico, dejando de lado su propósito original. A modo de conclusión en su texto *Un aire familiar. El devenir de la fotografía compuesta como retrato de familia en la práctica artística* (2018), Sergio Luna menciona este hecho afirmando que al igual que en los retratos, en los que creemos encontrar características psicológicas a partir de lo que vemos en los cuerpos o rostros, el artista ve en la superficie de los experimentos material expresivo que va más allá que la superficie o la materialidad de los experimentos, otorgándoles un valor artístico.

Aunque es evidente que estos retratos compuestos no se realizan con una intención estética, es innegable el valor que han adoptado en este sentido con el tiempo, por lo que no es de extrañar que desde la práctica fotográfica posterior se adoptase su uso como un recurso más dentro del amplio abanico de las capacidades expresivas de la fotografía, además de las posibilidades que desde las prácticas más experimentales se abrían a nivel técnico, siendo un recurso, el del promedio, que a día de hoy es bastante habitual desde la praxis de la fotografía digital. (Luna, 2018, p.226)

Tanto Galton como Bertillon desarrollaron condiciones para técnicas de retrato estandarizadas. Ambos tenían la intención de encontrar métodos de identificación a través de la fotografía, pero diferían en su enfoque. Mientras Bertillon buscaba identificar a un individuo y distinguirlo del resto, Galton tenía como objetivo 'unificar' a los individuos para identificar un tipo de persona común. De esta manera, sus enfoques eran opuestos, ya que Bertillon se centraba en la singularidad mientras que Galton lo hacía en la generalidad.

Mi interés en explorar a estos autores radica en la intención de integrar ambos conceptos para crear un nuevo retrato que, a través de la fusión de varios rostros, genere una nueva representación de mí que sea tanto personal como evidente del entorno que me construye. Además, me atraen tanto los procesos fotográficos que conducen a la imagen como la propia imagen en sí.

Para abordar el retrato desde una perspectiva distinta, no como medio de investigación sino como un género artístico, comenzaré definiendo este concepto. Posteriormente, procederé con una breve introducción histórica sobre el origen del autorretrato, explorando el papel de la mujer dentro de este subgénero y con la llegada de la fotografía.

La palabra "retrato" tiene sus raíces en el latín "retractus" y se refiere a la representación visual de una persona a través de pintura o imagen (2022). A pesar de que el concepto de retrato admite diversas definiciones, todas ellas comparten el objetivo de capturar la identidad del individuo retratado mediante su representación visual.

Después de revisar varias definiciones, opté por seleccionar las dos que mejor se alinean con mi comprensión personal del retrato y con la forma en que abordé este tema en mi obra. La primera de ellas, mencionada previamente en la introducción y propuesta por Carlos Cid (2011), se refiere al retrato como "una evocación de ciertos aspectos de un ser humano en particular visto a través de los ojos de otro" (p. 177). La segunda definición hace referencia al retrato como "la sustitución de una ausencia, un duplicado" (Rodríguez, 2010, p.47).

Esta elección se basa en la percepción de que estas definiciones se aproximan de manera más precisa a cómo comprendo el retrato, como lo trabajo en mi obra y la esencia de lo que constituye un retrato en mi enfoque artístico.

A partir del género del retrato surge un subgénero conocido como el autorretrato. Su origen se remonta aproximadamente al siglo XV y desde ese entonces continúa siendo una forma de expresión artística recurrente en la actualidad. Carbon (2017) resume brevemente su origen:

Early self-portraits emerge in the early to middle Renaissance era, around the beginning of the 15th century (Gombrich, 2005). Some sources have identified the “Portrait of a Man”<sup>6</sup> painted by Jan van Eyck in 1433 as the world’s first self-portrait. Whether this specific painting or even an earlier one was literally the first one is not essential here, but at some point of art history, around 1400, painters started to depict themselves. [Los primeros autorretratos surgen en la era del Renacimiento temprano a medio, alrededor del comienzo del siglo XV (Gombrich, 2005). Algunas fuentes han identificado el "Retrato de un Hombre" pintado por Jan van Eyck en 1433 como el primer autorretrato del mundo. Si esta pintura en particular o incluso una anterior fue literalmente la primera no es esencial aquí, pero en algún momento de la historia del arte, alrededor de 1400, los pintores comenzaron a representarse a sí mismos.]. (Carbon, 2017, p.3)

Un factor determinante que impulsó la transición del retrato al autorretrato fue la separación del cliente y la redefinición del rol del artista. Esto significó que las obras ya no

tenían como único propósito satisfacer encargos, y, en cambio, el artista adquirió una mayor individualidad y autonomía en su obra.

En el Renacimiento al revalorizarse el rol del artista y separarlo de la condición de artesano anónimo no sólo se genera la posibilidad de que el artista firme sus obras sino que se generaliza el uso del retrato y del autorretrato. (Stefanini, 2022, p.80).

Dado que el autorretrato es una representación de cómo el artista se identifica y de cómo desea presentarse al mundo, puede trascender la mímica; estos autorretratos pueden variar en su representación original, capturando al artista desde diversas formas, contextos y desde la percepción subjetiva del propio sujeto.

La manera en que el artista elige representarse implica la construcción de su propia percepción, revelando su realidad. Este acto refleja la relación entre su interpretación de sí mismos e identificación y la manera en que experimentan y se proyectan ante el mundo. Por lo tanto podemos afirmar que el autorretrato como género constituye una afirmación de identidad.

Si bien contamos con numerosos ejemplos de artistas hombres que realizaban retratos y autorretratos desde los inicios del arte, Noelia Báscones en su artículo “Mujer, autorretrato y discurso autobiográfico. Revisión del autorretrato fotográfico en la obra de mujeres artistas”, advierte que las referencias que conocemos sobre mujeres artistas son escasas antes del siglo XX, debido a las restricciones en el acceso a la educación artística para ellas. Esto condujo a que el papel de la mujer quedara relegado al anonimato, desarrollándose principalmente en un entorno privado y familiar.

La necesidad de denunciar las diferencias e injusticias de género, junto con la búsqueda del reconocimiento de sus obras como mujeres, provocó una revolución feminista en torno al arte a mediados del siglo XX. Desde sus inicios, este período se caracteriza por

el inicio de la posibilidad para las mujeres de dedicarse al arte de manera más profesional, abandonando la noción de ser simplemente un pasatiempo y exhibiendo sus obras públicamente, prácticamente por primera vez (Stefanini, 2022). Sin embargo, es a partir de la década de los años 20, debido a cambios sociales que estaban ocurriendo a nivel global, cuando emerge un nuevo modelo de mujer: más activa e independiente, con la posibilidad de desarrollar una carrera artística y obtener un espacio visible dentro de la sociedad, lo que le permite expresarse de forma libre y reivindicar su propia imagen (Báscones, 2017).

El autorretrato por lo tanto, es utilizado como elemento de visibilidad y surge como una necesidad de autoafirmación y reconocimiento, a lo que hay que añadir que estos aspectos reivindicativos y de A lo largo del recorrido realizado se puede observar como la utilización del autorretrato en origen o en su defecto de la autorrepresentación en la actualidad, tiene mayor presencia en la obra artística de mujeres que de hombres. (Báscones, 2017, p.128).

Así, se revela cómo el cuerpo se convirtió en un espacio de afirmación y reconocimiento para las mujeres artistas mediante la autorrepresentación, en contraste con la representación tradicional que los hombres solían hacer de la mujer. Este cambio implica una transición de ser objeto a ser sujeto, otorgando a las mujeres el control sobre su propia imagen. El deseo de reivindicar su lugar dentro de la sociedad hizo que el autorretrato se convirtiera en un género común y preponderante entre las obras de las mujeres artistas.

Otro evento que definió la adopción del autorretrato por autoras mujeres fue el acceso a nuevas tecnologías de la representación, como la fotografía. Este nuevo medio, de fácil acceso, proporcionó nuevas formas de experimentar con los autorretratos. Aunque la fotografía surgió a principios del siglo XIX, su popularización se produjo hacia finales de ese siglo con la introducción de cámaras portátiles y rollos de película revelable. Esto permitió que cualquier persona con una cámara pudiera crear sus propios retratos en cualquier lugar, ya sea para archivar recuerdos personales o como expresión artística. (Gentil, 2018).

Este acontecimiento contribuyó a democratizar el mundo de la imagen, haciéndolo más accesible y ofreciendo oportunidades a quienes anteriormente carecían de presencia o reconocimiento en el ámbito artístico. Como resultado, surgieron autores de países antes poco representados y, sobre todo, se destacó la presencia femenina, generando un equilibrio hasta entonces desconocido en el arte (Gentil, 2018).

La democratización del campo artístico en torno a la imagen estuvo vinculada a la aparición de nuevas tecnologías fotográficas de fácil acceso, esto posibilitó que personas que antes no tenían visibilidad en el ámbito artístico emergieran. Este cambio coincidió con el crecimiento del movimiento feminista en el arte, convirtiendo a la fotografía en un espacio donde las mujeres no estuvieran relegadas y sin la carga histórica de subordinación al hombre.

En conclusión, el autorretrato representó un cambio drástico en la historia del arte, convirtiéndose en una herramienta de visibilidad y autoafirmación autoral. Este nuevo género abrió nuevas posibilidades para que las mujeres tuvieran control sobre su propia imagen, permitiéndoles reconstruir su papel en el arte y reivindicarse después de siglos en los que carecieron de control sobre su representación. Por este motivo, el autorretrato se repite con inusual frecuencia en las obras de mujeres artistas. Esto sumado a la posibilidad de trabajar en un nuevo medio independiente y de mayor accesibilidad, facilitó el surgimiento de numerosas mujeres fotógrafas que abordaron el género.

## EXPLORACIONES

### III

Cambiando de enfoque teórico, iniciaré la exploración de técnicas, tecnologías y formatos, como también de expresiones artísticas que resultan relevantes para situar mi obra. Junto con esto, revisaré una serie de fotografías que sirven como referentes en mi trabajo y que asistirán como punto de apoyo para su análisis.

#### **3.1 Técnica, tecnología y formato: Polaroid**

En 1972, la cámara SX-70 Land revolucionó la fotografía instantánea al introducir un paquete unitario sellado que contenía todos los elementos necesarios para generar una imagen de forma verdaderamente instantánea. Este avance simplificó considerablemente la experiencia fotográfica (Trotman, 2002).

Buse (2010) añade que la fotografía Polaroid SX-70 prometía una imagen inmediata, sin mediación y única, gracias a las dinámicas introducidas por sus materiales. Una característica esencial de la Polaroid es la multiplicación de las impresiones, su concentración y superposición. El formato SX-70 con bordes blancos favorece la organización de las imágenes en un estilo mosaico. La imagen fotográfica, ubicada dentro del marco blanco de la impresión, complementa a la imagen en sí; es decir que, si se separa de ese marco, deja de ser una Polaroid. Por lo tanto, la materialidad del encuadre convierte estas fotografías en objetos, no simplemente en imágenes. Como afirma Buse (2010): "Una fotografía no se agota en su contenido de imagen, sino que también es algo parecido a un cuerpo" (p. 189).

Además de sus características físicas, una Polaroid representa un evento en sí mismo, desde el momento en que tomamos la foto hasta la finalización del proceso de revelado. Esto ofrece una alternativa significativa a nuestra comprensión actual de la relación entre la fotografía y la memoria. Es por esto que la Polaroid no es simplemente una fotografía; es también un producto social y, en última instancia, genérico, que existe en algún lugar entre el arte y la instantánea, jugando con las diferencias entre ambos (Trotman, 2002)

The Polaroid is a peculiarity within photography; it emphasises some of the medium's characteristics while diluting others. (...) each Polaroid photograph is unique, turning its conceptual back on photography. In short, there are things you can do with a Polaroid that you can't do with anything else. [La Polaroid es una peculiaridad dentro de la fotografía; enfatiza algunas de las características del medio mientras diluye otras. (...) cada fotografía Polaroid es única, dándole la espalda conceptual a la fotografía. En resumen, hay cosas que puedes hacer con una Polaroid que no puedes hacer con ninguna otra cosa.] (Barret, 2009, p. 20)

La polaroid tiene características propias y únicas que las separa de las fotografías tradicionales y que le otorga a la fotografía un nuevo enfoque, con una perspectiva social nueva y que posibilita la experimentación artística, gracias a su condición material, experiencial o de objeto. Es esta nueva dimensión y su cantidad de posibilidades dentro de su limitación de unicidad lo que me llevó a integrarlas en mi obra.

### **3.2 Expresiones artísticas: Performance y Body Art**

Aunque el término "performance" en el arte comenzó a usarse ampliamente en la década de 1970, el origen e historia de la performance en el arte visual a menudo se remontan a principios de siglo con las producciones futuristas y los cabarets dadaístas en 1910. (Tate, 2023)

Según Patricia López (2016), la performance es una forma de arte con una definición poco precisa, donde lo único constante es la participación del cuerpo del artista, mientras que los demás elementos varían entre cada artista. Es una obra única, efímera e irrepetible, en la que el propio artista se convierte en elemento y herramienta. La performance, desde sus

inicios, busca romper con los códigos establecidos en las formas de arte tradicionales. Esta exploración de nuevas superficies lleva al cuerpo al campo del arte como soporte de la acción, convirtiendo el cuerpo en el elemento central de la obra. En resumen, “la Performance es la experiencia del momento, donde convierten su cuerpo en significado y significante, en objeto y sujeto de la acción” (López, 2016, p.26).

En la década de 1960, surgen los accionistas vieneses, influenciados por Freud, quienes proponen utilizar la pulsión de las fuerzas del inconsciente para atravesar al sujeto, utilizando el cuerpo como conducción física y camino de liberación. El cuerpo se significa como obra artística y, al transformarse en elemento subversivo, introduciría nuevas energías en una expresión artística directa e insertada en la realidad. Esta forma de arte busca desterrar la representación y pasar del ámbito de lo ilusorio a lo real. Su objetivo es movilizar al individuo para que vuelva la mirada sobre sí mismo, cuestionando su propia identidad y postura ética, señalando la relación de alteridad (López, 2016). Günter Brus resumirá esta intención en sus diarios de 1960: "Mi cuerpo es la intención. Mi cuerpo es el acontecimiento. Mi cuerpo es el resultado" (citado por López, 2016).

**Figura 4.**



*Gunter Brus. Selbstverstümmelung 2. 1965*

Aunque comparto la perspectiva sobre el cuerpo en el contexto de la performance que adoptan estos artistas austriacos, su obra solía consistir en llevar el cuerpo a extremos y seguir esa línea de trabajo no es mi objetivo. No obstante, considero que este enfoque es un antecedente significativo que abre paso a discutir el body art, tema que abordaré a continuación.

Muy relacionado con el accionismo vienés, surge un Body art expresionista y antropológico interesado en el cuerpo por sí mismo, que se centra en el cuerpo como material para la expresión artística y busca rechazar la imagen generadora de diferencias que refleja el narcisismo de la sociedad, pero sin representar la verdadera vida psíquica, social y física. Con el tiempo, esta corriente evolucionó hacia experiencias más conceptuales, tratando el cuerpo como lo más genuino del ser humano, utilizando las acciones sobre este como un intento de autodescubrimiento. Salvo por el impacto emocional, no busca la interacción directa con el espectador (López, 2016).

López (2016), añade que también aparece el Body Art fenomenológico que se materializa en tiempo y espacio, explorando cómo el cuerpo se adapta al medio y contribuye a nuestro conocimiento del entorno, el mundo y de nosotros mismos, tanto física como emocionalmente. Aquí, el cuerpo es uno de los componentes artísticos más destacados desde los años sesenta. La Performance y el Body art surgieron como formas de emplear el cuerpo como material artístico, representando identidades sexuales, étnicas y sociales, así como símbolos de relaciones con los demás y la sociedad.

**Figura 5.**



*Valie Export, Verfüg 1, 1976*

Posteriormente, las fotografías y videos que solían servir como testimonios de estas acciones performáticas tomaron un nuevo rumbo en relación con la imagen y la performance, definiendo prácticas en las que las acciones se realizaban exclusivamente para la cámara. Estas imágenes se convirtieron en discursos visuales (López, 2017). A mediados de los 60, algunos artistas decidieron evitar la interacción directa con el público, sustituyéndolo por la cámara y convirtiendo el proceso físico de la creación artística en la obra misma, dando origen a la video-performance (López, 2016).

Aunque en ocasiones la foto-performance y la video-performance tienden a privilegiar el registro sobre la acción realizada. Podemos afirmar que ni el registro agota el acto ni el acto existe independientemente del registro. “La fotografía, es una continuación de

la acción y una modificación, una nueva acción en sí misma” (López, 2016, p. 48). A partir de este cambio, surge un debate sobre si la documentación forma parte de la acción realizada o si es una acción diferente. Cuestiona si una performance al ser capturada por la cámara y tener la posibilidad de ser reproducida y observada más de una vez, entra en la clasificación de performance. Este debate no tiene una respuesta única y es un juicio personal considerarlo arte o no. Personalmente, considero que el hecho de capturar una performance en un medio audiovisual no invalida necesariamente la acción performática.

La razón que impulsa mi interés por explorar y analizar estas formas de expresión artística, específicamente la fotografía, la performance y la video performance, radica en que son los medios a través de los cuales desarrollo y materializo mi obra.

### **3. 3 Referentes artísticos:**

Vivian Maier

Vivian Maier fue una fotógrafa de la generación de entreguerras. Tanto ella como su obra se hicieron conocidas después de su fallecimiento cuando se descubrió una gran cantidad de negativos, incluyendo algunos de sus rollos aún sin revelar (Stefanini, 2022). Maier trabajaba como niñera, no formaba parte de ningún movimiento o colectivo artístico, viviendo al margen del mundo del arte y en total anonimato.

De su vida, se sabe muy poco. En primer lugar, se conoce su relación con el cuerpo, el cual era un tema relevante en su vida, ya que Maier sentía horror ante la idea de ser tocada. Nunca firmaba con el mismo nombre y en las boletas, recibos y cuentas que guardaba, utilizaba distintas variaciones de su apellido (Mayer, Meier, Mier, Meyer, etc.). Además, nunca escribía su nombre completo, utilizando simplemente la inicial "V" para referirse a sí misma. A lo largo de su vida, solo una mujer afirma haber sido su amiga, y esta persona asegura no saber nada acerca de la vida de Maier. Este deseo de permanecer en el anonimato se refleja en el rostro sin expresión que la artista presenta en la mayoría de sus autorretratos (Pavesi, 2017).

Vivian Maier retrata su propia imagen reflejada en diversos espacios y objetos reflejantes, explorando su autorretrato como si fuera un doble. En relación a esto, Elsa Rodríguez en su texto *Vivian Maier, la mirada de autor y la mirada social* señala:

Sus numerosos autorretratos resultan una especie de correlato de ese mundo al que no parece pertenecer: espejos y reflejos en aparadores reproducen una y otra vez un rostro neutro, cuyos ojos buscan cierto sentido de identidad o pertenencia; en otros de sus autorretratos su sombra, que sustituye al rostro, se reproduce una y otra vez en diferentes superficies. Ver al mundo y verse a sí misma causa en el espectador la misma sensación de extrañeza y de distancia (Rodríguez, 2013, p. 79).

En los autorretratos de Vivian Maier, a menudo aparece mediante un reflejo o a través de una sombra, nunca apunta su cámara a sí misma. La fotógrafa nos presenta su doble condición de imagen y observadora. Su cuerpo se replica en reflejos, se fragmenta en distintos planos o se deforma en sombras y destellos (Pavesi, 2017). "Su cuerpo de luz se introduce en el cuerpo de otros o los acoge en su sombra" (Pavesi, 2017, p. 66). "Maier dice: yo no soy más que la foto de un tenue y fugaz reflejo casual, luminoso o sombrío, una imagen que habita en el fondo de un espejo, pero veo todo y a mí no me ve nadie" (citado por Pavesi, 2017).

La cámara siempre aparece, no es una presencia invisible o sólo insinuada sino que la cámara está en un primer plano que pone en evidencia la conciencia del modelo/fotógrafo en el momento de hacer la toma, el proceso se presenta al espectador hasta con sus artilugios, ya que en ninguno de los autorretratos que vemos tenemos dudas acerca del modo en el que la fotógrafa puede haber resuelto los problemas de la toma, ella está ahí, la cámara está ahí y claramente veo los elementos que intervinieron para que ella logre aparecer reflejada. (Stefanini, 2022, p. 96).

La obra de Vivian Maier es un referente importante principalmente por la puesta en valor del método de captura y representación, que se transforman en coprotagonistas de mis retratos. Otra idea de Maier que resuena en mi trabajo es el concepto de alteridad, al siempre retratar un doble de ella, nunca a sí misma y aun así manteniendo la idea del autorretrato.

**Figura 6.**



*Vivian Maier, Autorretrato, 1954*

Francesca Woodman:

Francesca Woodman comenzó a tomar fotografías a la edad de 13 años, concluyendo su obra a los 22, cuando se suicidó al arrojarse por la ventana de un edificio. A través de sus fotografías, Woodman pareciera hacer de sus fotografías un diario de vida en el que narra su desarrollo desde la pubertad hasta una etapa más adulta de ella misma (García, 2011).

Su obra consiste principalmente en autorretratos en blanco y negro, en su mayoría aparece su cuerpo desnudo y con el rostro borroso, utilizando espejos y juegos de luz para fragmentar y camuflar su cuerpo dentro del entorno. En sus fotografías, resulta difícil identificar su verdadera imagen, ya que nunca se retrataba tal como era; siempre elegía la forma en que quería presentarse ante la cámara. Cada autorretrato puede considerarse un intento de capturar uno de sus múltiples rostros a través de una serie de poses e interpretaciones de su propia imagen (García, 2011). Según Baños (2021), Woodman despliega sus fabulaciones a modo de complejas narraciones que nos hablan de una identidad desdoblada, ficticia y en constante evasión de sí misma.

En sus autorretratos, Woodman se transforma en múltiples personajes que ocultan su verdadero rostro. El cuerpo que muestra en sus fotografías nunca es definitivo ni cerrado, sino que está en un constante devenir, facilitando la experimentación artística debido a su condición vulnerable. Para Woodman, el cuerpo se convierte en un punto de encuentro entre ella misma y el resto del mundo, transformándose y deconstruyéndose constantemente a través de la autorrepresentación, mediada por el lente fotográfico, como señala María José García (2011) en *Francesca Woodman y los lenguajes del cuerpo*. La relación de Woodman con el cuerpo y sus fotografías sitúa su obra dentro de las propuestas artísticas de la performance y el body art feminista que surgieron en la década de los setenta en Estados Unidos, colocando su obra en una genealogía de mujeres artistas que utilizan la autorrepresentación para reflexionar sobre la identidad (Baños, 2021).

**Figura 7.**



*Francesca Woodman, Self-Deceit #1 (Roma), 1977 / 1978. Gelatina de plata, 40 x 33 x 3.3 cm. Galerías Nacionales, Edimburgo, Escocia.*

Claude Cahun:

Claude Cahun (1894-1954), artista de múltiples disciplinas y activista que se destacó por sus fotografías que cuestionaban las ideas fijas de la identidad. La multiplicidad de interpretaciones de sí que aborda en su obra hace imposible identificar una única versión de su identidad. (Vohr, 2020) Cahun busca mantener un lugar de neutralidad, motivo por el cual me referiré a su persona desde esa misma perspectiva.

Su obra se destaca principalmente en el autorretrato, presentando fotografías en blanco y negro sin retoques de color, tomadas contra un fondo neutro. Estas imágenes reflejan una constante construcción y deconstrucción de la identidad. Claude Cahun se muestra siempre en soledad, empleando diversos artificios para desfigurar su imagen. A través de puestas en escena y modificaciones físicas, su imagen experimenta cambios, que evidencian su propuesta de inestabilidad en relación al ser y su naturaleza transitoria. (Stefanini, 2022).

No podemos hablar de Cahun sin mencionar a su acompañante en la vida y el arte, quien también cambió su nombre para ser neutral en cuanto al género, eligiendo Marcel Moore. Como pareja casi inseparable, Cahun describe a Moore como "l'autre moi" o "el otro yo". Puesto que su obra es en parte más un producto de "un nosotras", no tanto de un yo (Vohr, 2020): "Un autorretrato como se ha señalado, «construido en colaboración a cuatro manos» o por «un yo construido a dos»" (Senabre, 2014, p. 80).

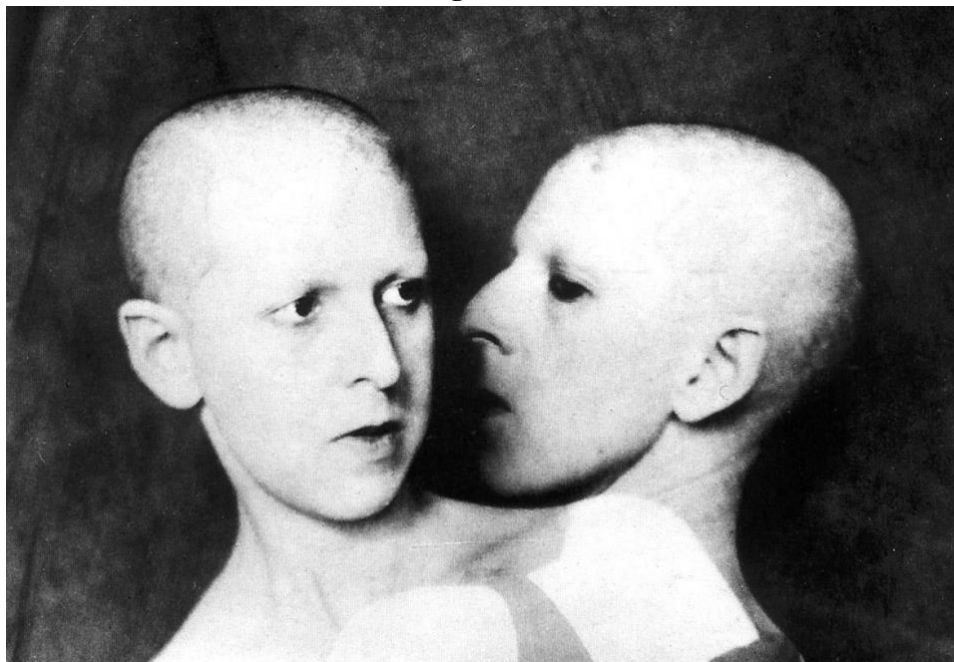
Una característica significativa de la obra de Claude Cahun, que contrasta con la perspectiva de Lacan en el estadio del espejo, es que Cahun no busca unificarse como lo describe Lacan al referirse a la experiencia del niño que se ve por primera vez en el espejo y se fragmenta.

Cahun does not strive towards the ideal or a hope of unity of self, but rather recognizes this fragmentation in each of her images by never clinging to a single identity. Cahun does this literally, cutting apart images of herself and reassembling them as a new image. In this photomontage, Cahun assembled multiple self- portraits. [Cahun no se esfuerza por alcanzar el ideal o la esperanza de la unidad del yo, sino que reconoce la fragmentación en cada una de sus imágenes al no aferrarse nunca a una única identidad. Cahun lleva a cabo esto de manera literal: separa imágenes de sí misma y

las vuelve a ensamblar como una nueva composición. En este fotomontaje, Cahun reunió múltiples autorretratos] (Vohr, 2020, p. 82).

La obra de Claude Cahun me interesa especialmente porque introduce la duda sobre lo que pensamos que estamos viendo. “El uso del cuerpo es estratégico y cargado de sentido, provoca una confusión en el espectador que no sabe identificar rápidamente lo que está viendo” (Stefanini, 2022, p. 92).

**Figura 8.**



*Claude Cahun, Que me veux tu?, 1928*

Cindy Sherman:

La carrera de Cindy Sherman en el ámbito artístico comienza en la década de 1970, y a lo largo de su carrera ha explorado la construcción de la identidad, manipulando los códigos visuales y culturales relacionados con el arte, las celebridades, el género y la fotografía. Frecuentemente trabaja en series, improvisando sobre temas como "páginas centrales" (1981) y "retratos de sociedad" (2008) (Museum of Modern Art – MoMA, s.f.). La obra de Cindy Sherman tiene gran relevancia en la actualidad, ya que sirve como un puente entre décadas, representando un cambio en la concepción del cuerpo y la identidad (Rodríguez, 2015).

Sherman constructs various female identities by use of costume, gesture, and photo-editing tools. With these devices, Sherman has carefully constructed and presented a multitude of various female identities. By shifting in and out of these different characters, Sherman questions the very nature of identity and presents the ideas that the individual is the author of their own identity and that identity is not fixed but fluid. [Sherman construye varias identidades femeninas mediante el uso de disfraces, gestos y herramientas de edición de fotografías. Con estos dispositivos, Sherman ha construido y presentado cuidadosamente una multitud de identidades femeninas diferentes. Al entrar y salir de estos diferentes personajes, Sherman cuestiona la naturaleza misma de la identidad y presenta las ideas de que el individuo es el autor de su propia identidad y que la identidad no es fija sino fluida]. (Vohr, 2020, p. 90).

Cindy Sherman se convierte en su única modelo, utilizando su propio cuerpo como un maniquí, representando "cualquier mujer". A pesar de esto, Sherman nunca ha empleado su obra para referirse a su individualidad. Paradojalmente, comprender su obra implica reconocerla como autorretrato (Loewenberg, 1999). En sus fotografías, la artista presenta diversas identidades femeninas, utilizando su propio ser para explorar la identidad en general, sin construir adicionalmente su identidad personal. Como señala Vohr (2020), "Las obras de Sherman no son representativas de ella misma, sino que representan una posibilidad abierta para la construcción de muchas versiones de la identidad femenina" (p. 90).

El uso de la fotografía en la obra de Cindy no es únicamente un medio, sino que constituye una parte integral de la performance; es un resultado en sí mismo. Cindy utiliza la fotografía como un recurso para evidenciar la puesta en escena, generando así una reflexión sobre la construcción fotográfica. Para Sherman, esta práctica representa la oportunidad de abordar el problema inherente a la construcción de la imagen y a la formación de un modelo de cuerpo (Stefanini, 2022).

**Figura 9.**



*Cindy Sherman. Untitled #153. 1985. Chromogenic color print*

La razón que me impulsa a examinar detalladamente la vida y obra de estas artistas radica en la naturaleza autobiográfica de su trabajo, fuertemente influenciado por sus vivencias, relaciones y roles sociales. Esta conexión con sus experiencias me resulta particularmente relevante, ya que identifico en ellas un motivo artístico compartido. A través de estas biografías, busco demostrar cómo el tema identitario ha sido abordado a lo largo de los años por individuos que comparten una clasificación social similar, aunque lo expresen de maneras distintas.

Mi intención es trazar un recorrido a lo largo de estas expresiones artísticas, evidenciando cómo artistas a lo largo de la historia han abordado la intersección entre la vida personal y la creación artística. En este contexto, mi propia propuesta artística se posiciona como una contribución más contemporánea a este continuo diálogo, ofreciendo una perspectiva distinta en la exploración del arte autobiográfico dentro de una clasificación social similar.

## OBRA

Mi obra consiste en una exposición audiovisual de autorretratos en diversos formatos y técnicas, todos dentro de las disciplinas de video y fotografía. Para llevar a cabo este proyecto, he realizado diversas experimentaciones fotográficas y audiovisuales, a menudo utilizando dispositivos mecánicos, con los que se fusionan retratos de otras personas con mi propio rostro, dando lugar a una versión diferente de mí misma. Es integral para mi obra que todos los procesos fotográficos se realicen de manera analógica, haciendo referencia al uso de métodos de registro tradicionales, lo que hace que cada fusión sea irrepetible y esté necesariamente ligada al acto performativo que le da forma.

Este trabajo surge de una extensa investigación y una serie de exploraciones que han conducido al resultado actual. Siempre he sentido una inclinación por la generación de ideas y la creación de espacios, artefactos y dispositivos para dar forma a mis proyectos artísticos. No obstante lo anterior, la construcción física de estas creaciones no me resulta atractiva y, además, enfrento dificultades manuales significativas en esta fase. Este desafío me llevó a replantear por completo mi obra con el objetivo de alcanzar un resultado satisfactorio y significativo para mí.

A raíz de esto comencé a explorar distintas formas de abordar mis ideas. Intentando identificar patrones en mi obra y en la obra que admiro, me di cuenta de un interés consistente por el registro de obras y la observación de los procesos creativos. Esta revelación me condujo a reflexionar sobre qué tipo de proceso manual podría relacionar con este descubrimiento. Fue entonces cuando identifiqué la fotografía como un medio que fluía de manera natural. A pesar de que siempre he disfrutado de la fotografía y sus posibilidades, nunca la había considerado como medio primordial para realizar mi obra hasta este momento.

Una vez identificada la técnica, comenzó la exploración acerca de qué quería comunicar en mi trabajo. Noté la recurrencia del autorretrato en obras pasadas, sin embargo ninguno seguía la convencionalidad de un autorretrato tradicional. Esto me dispuso explorar

el concepto de identidad a través de un enfoque audiovisual y fotográfico, utilizando mi propia imagen como punto de partida.

Reconozco en mi obra actual un componente inquietante, que puede provenir de la paradoja de que la suma de dos representaciones realistas da como resultado una representación menos realista que cualquiera de ellas. Esta sensación a medio camino entre lo real y lo irreal, o más profundamente, entre lo vivo y lo inerte ha sido estudiado con respecto a la robótica por Masahiro Mori (2012), quien lo definió como “el valle inquietante”. Esta sensación de incomodidad a nivel sensorial en la audiencia es un objetivo valorado que me es difícil racionalizar pues es parte del flujo natural de mi quehacer artístico, no pudiendo explicarlo con palabras, intento explicarlo con las obras que presento.

## CONCLUSIÓN

En este análisis de mi proyecto de grado, he explorado cómo la superposición de rostros mediante métodos analógicos tensiona el concepto de identidad, considerándola como algo transitorio e inestable. Al remontarnos al mito de Narciso, el psicoanálisis de Freud y Lacan y las teorías feministas, hemos obtenido diversas perspectivas sobre la formación de la identidad, desde la influencia de la propia imagen reflejada hasta las complejidades de género y cuerpo. Estas reflexiones se entrelazan con referentes estéticos, como los retratos superpuestos de la ciencia policial y expresiones artísticas fotográficas contemporáneas.

Este texto busca ser un puente entre mi obra, estas referencias y las reflexiones teóricas que suscitan. El valor de la imagen emerge como clave para otorgar una naturaleza múltiple a la identidad, explorando cómo las interacciones con otros influyen en su desarrollo, en la percepción de uno mismo y en la forma en que somos percibidos por los demás. Mi proyecto muestra que la identidad es un proceso transitorio, no una esencia fija, marcada por su fluidez, multiplicidad y su estrecha relación con las interacciones interpersonales. En última instancia, la obra propone una mirada crítica hacia la construcción de la identidad en un mundo visualmente saturado, destacando su naturaleza dinámica y en constante evolución.

A modo de conclusión final, las palabras de Rimbaud resuenan poderosamente, recordándonos que "Yo es otro" y que la identidad se revela como un proceso complejo, influenciado por la alteridad y siempre en evolución.

“Car Je est un autre. Si le cuivre s’éveille clairon, il n’y a rien de sa faute.

[Porque Yo es otro. Si el cobre se despierta clarín, no es por su culpa] (Rimbaud, 1871)”

## BIBLIOGRAFIA

- Baños, G. (2021). El autorretrato fotográfico de Francesca Woodman: entre la fabulación y la metamorfosis. *Anuario Del Departamento De Historia Y Teoría Del Arte*, 33, 43–60. <https://doi.org/10.15366/anuario2021.33.002>
- Barrett, D. (2009). Shake It: An Instant History of the Polaroid. *Art Monthly*; London N.º 331, (Nov 2009): 20-21.
- Báscones, N. (2017). Mujer, autorretrato y discurso autobiográfico. Revisión del autorretrato fotográfico en la obra de mujeres artistas. Ediciones Complutense. Área Abierta. *Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*. 30 de octubre de 2017. <http://dx.doi.org/10.5209/ARAB.57048>
- Butler, J. (2007) *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Buse, P. (2010). The Polaroid Image as Photo-Object. *Journal of Visual Culture*, 9(2), 189-207. <https://doi.org/10.1177/1470412910372754>
- Camats i Petanàs, J. (2015) *Autorretrato: Una mirada interior*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 2015. Recurso electrónico (256 p.). <https://ddd.uab.cat/record/148783>
- Carbon C-C (2017) Universal Principles of Depicting Oneself across the Centuries: From Renaissance Self-Portraits to Selfie-Photographs. *Front. Psychol.* 8:245. doi: 10.3389/fpsyg.2017.00245
- Carr, L., Collings, V., Peacock, A., Russell, C. (2006), *SELF PORTRAIT Renaissance to Contemporary*. National Portrait Gallery. Art Gallery of New South Wales. 17 February – 14 May 2006
- Chazarreta, D. (1999). Significación genésica del mito de Narciso: Hacia una clarificación de sus fuentes grecolatinas. *Synthesis* (1999), Vol. 6.
- Cid Priego, C. (2011). Algunas reflexiones sobre el autorretrato. *Liño*, 5(5)
- De Beauvoir, S. (2015). *El Segundo Sexo. Feminismos*, Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia.
- Francis, M. (2013) *The criminal subject: Alphonse Bertillon and Francis Galton, their aesthetics and their legacies*. PhD thesis, University of Nottingham. <https://eprints.nottingham.ac.uk/13349/>

- Freud, S. (1992) Obras Completas, Volumen 7 (1901-05) Fragmento de análisis de un caso de histeria (Dora), Tres ensayos de teoría sexual y otras obras. Amorrortu editores.
- Freud, S. (1992) Obras Completas, Volumen 19 (1923-25) El yo y el ello y otras obras. Amorrortu editores.
- García, M. (2011) Francesca Woodman y los lenguajes del cuerpo. La Palabra y el Hombre, Tercera época, otoño 2011, N° 18, p. 51-55. <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/33383>
- Gentil, J. (2018). Sobre espejos, autorretratos y "selfies". EGA Expresión Gráfica Arquitectónica, 23(34), 74–87. <https://doi.org/10.4995/ega.2018.10851>
- Guazo, L., Ruiz Gutierrez, R., Suarez, L. (2002). Eugenesia, herencia, selección y biometría en la obra de Francis Galton. Iluil (Vol. 25, P. 85-107).
- Gubern, R. (2001) Del rostro al retrato. Universitat Autònoma de Barcelona Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat. 37-42
- Hernández, V. (2014) El narcisismo relacional de Freud. Temas de psicoanálisis. Núm. 8 <https://www.temasdepsicoanalisis.org/2014/07/18/el-narcisismo-relacional-de-freud/>
- Lacan, J. (2009). El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. Escritos 1 (III ed. Vol. 2, p. 99-105). Siglo XXI editores.
- López, M. (1999). El Segundo Sexo en el tiempo. Perspectivas, n.15. 1999 Isis Internacional
- López, P. (2016). La performance como medio de expresión artística. Expresiones actuales en el País Vasco. Tesis Doctoral. (cc by-nc 4.0)
- López, P. (2017). La performance en el vídeo, en la fotografía y en la telepresencia. Ñawi: arte diseño comunicación, 1(2), 35-60. <https://doi.org/10.37785/nw.v1n2.a2>
- Loewenberg, I. (1999) Reflections on Self-Portraiture in Photography, Feminist Studies, Vol. 25, No. 2 (Summer, 1999), pp. 398-408
- Luna, S. (2018). Un aire familiar. El devenir de la fotografía compuesta como retrato de familia en la práctica artística. Revista Sonda: Investigación y Docencia en Artes y Letras. 7:217-228. <https://doi.org/10.4995/sonda.2018.18326>
- M. Mori, K. F. MacDorman and N. Kageki, "The Uncanny Valley [From the Field]," in IEEE Robotics & Automation Magazine, vol. 19, no. 2, pp. 98-100, June 2012, doi: 10.1109/MRA.2012.2192811.

- Montiel, T. (2016). La fotografía policial en el siglo XIX. El sistema Bertillon. *ArthyHum*, 21, 148-159.
- Museum Of Modern Art - MoMa. (s.f.). Cindy Sherman. <https://www.moma.org/artists/5392>.
- Murolo, N. L. (Septiembre de 2015). Del mito del Narciso a la selfie: una arqueología de los cuerpos codificados. *Palabra Clave*, 18(3), 676-700. 10.5294/pacla.2015.18.3.3.[http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0122-82852015000300003](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0122-82852015000300003)
- Nancy, J. (2003). *Corpus*. Arena libros, S.L.
- Ovidio Nasón, P. (1983). *Metamorfosis*. Editorial Bruguera, S.A.
- Pavesi, P. (2017). A real eye opener. La fotografía de Vivian Maier. *Boletín de Estética* 13 (40):61-75.
- Pérez, J., Gardey, A. (2022). *Retrato - Qué es, definición, en el lenguaje coloquial y en la literatura*. Actualizado el 8 de febrero de 2022. <https://definicion.de/retrato/>
- Porcayo Camargo, S. I., (2009). Freud y la determinación de los sexos. *La Colmena*, (64), 131-134.
- Real academia Española (2022). *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.), [versión 23.6 en línea]. <https://dle.rae.es/identidad>.
- Real academia Española (2022). *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.), [versión 23.6 en línea]. <https://dle.rae.es/retrato>.
- Rimbaud, A. (1871). Correspondance. Lettre du Voyant, à Paul Demeny. 15 mai 1871.
- Rodríguez, E. (2013). Vivian Maier, la mirada de autor y la mirada social. *Acta poética*, 34(1), 71-84. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-30822013000100005&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822013000100005&lng=es&tlng=es).
- Rodríguez, I. (2010). El retrato contemporáneo. Del realismo a la pérdida del rostro, *cbn Revista de Estética y Arte Contemporáneo*. N.2, Diciembre 2010
  - Senabre Llabata, Carmen. «Claude Cahun: el tercer sexo o la/s identidad/es al desnudo». *Dossiers feministes*, 2014, n.º 18, pp. 79-92, <https://raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/292373>.

- Stefanini, V. (2022). Eje Mundos Visuales. El autorretrato en la fotografía contemporánea. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos, (102), 70-110. Epub 20 de febrero de 2022. <https://dx.doi.org/10.18682/cdc.vi102.4012>
- Tate. (2023). Performance art. November 20, 2023. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/performance-art>.
- Trotman, N. (2002). The Life of the Party. *Afterimage* 1 June 2002; 29 (6): 10. doi: <https://doi.org/10.1525/aft.2002.29.6.10>
- Vancouver Police Museum and archives. (2015). The Impact of Alphonse Bertillon's Work on Criminology and Modern Day Criminal Documentation. 20 de Julio de 2015, Actualizado el 6 de Julio, 2020. <https://www.vancouverpolicemuseum.ca/post/the-impact-of-alphonse-bertillon-s-work-on-criminology-and-modern-day-criminal-documentation>
- Vera, J. R. M., & Muñoz, M. I. V. (n.d.). *El Retrato Fotográfico en el siglo XXI. Nueva Edad de Oro*. Revista Estudios. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/estudios/article/view/8845>
- Vohr, K. (2020). "Modern Self-Portraits: The Self in the Age of Artistic Autonomy". Senior Theses, Trinity College, Hartford, CT 2020. Trinity College Digital Repository, <https://digitalrepository.trincoll.edu/theses/857>

## INDICE DE IMÁGENES

- **Figura 1.**
- **Figura 2.**
- **Figura 3.**
- **Figura 4.**
- **Figura 5.**
- **Figura 6.**
- **Figura 7.**
- **Figura 8.**
- **Figura 9.**