

«Me, Myself and I»

Autoretrat fotogràfic al segle XXI. Les identitats construïdes

Anna Bayó Duran

Treball final de màster. Universitat de Girona. Setembre 2014.

Màster de Comunicació i Estudis culturals (2013/14)

Tutora: Maria Josep Balsach Peix

«La libertad comienza en la ausencia de rostro»

Pascal Quignard. *La barca silenciosa*

...

«La pura luz y la pura oscuridad son dos vacíos que son la misma cosa. Sólo en la luz determinada —y la luz se halla determinada por medio de la oscuridad— y por lo tanto sólo en la luz enturbiada puede distinguirse algo; así como sólo en la oscuridad determinada— y por lo tanto en la oscuridad aclarada (es posible distinguir algo), porque sólo la luz enturbiada y la oscuridad aclarada tienen en sí mismas la distinción y por lo tanto son un ser determinado, una existencia (concreta)»

Hegel. *Ciencia de la lógica*

Pròleg	
Les formes de representació del <i>jo fotogràfic</i>	5
Capítol 1. Mirar i ser mirat: L'autoretrat.....	8

... Dissimular ...

Capítol 2. Les formes de la desaparició.....	14
2.1. Aquesta imatge sóc «jo». La deconstrucció de les formes de la llum.....	15
2. 2. Cecs que es contemplen i amaguen el que perceben.....	19
Capítol 3. Somnàmbuls revelats per la llum: el cos sense reflex.....	21
Capítol 4. El rostre de «Ningú»: <i>prosopon</i> del Jo, Tu, Ell.....	28
Capítol 5. El laberint de miralls: la matriu simbòlica de la <i>imago</i>	35

... Simular ...

Capítol 7. « <i>Je est un autre</i> »: La simulació i l'espectacle de l'«ego».....	45
Capítol 8. «Coneix-te a tu mateix»: El Narcís contemporani es mira a les pantalles.....	49
8.1. La primera persona del singular: els #selfies.....	50
8.2. Mirar(-se) a les pantalles: «Qui és la més bonica d'aquest regne?».....	58
Capítol 9. La implosió de «l'ésser singular»: «No arribis a ser el que ets».....	63
Conclusió.....	68
Bibliografia i referències.....	72

Pròleg

Les formes de representació del *jo fotogràfic*

Des del seus inicis, la fotografia va centrar part del seu interès en voler mostrar l'ésser i la vida que el conceptualitzava. La tecnologia es va situar com aquella eina capaç de poder captar la realitat i els seus derivats. Amb el temps, l'ésser ha pogut adonar-se que no va tardarà a posicionar-se una realitat creada pel fotògraf i la seva càmera.

L'autorepresentació a través de la fotografia té els seus orígens en el mateix naixement de la tècnica fotogràfica. El retrat com a forma d'expressió es conjugava amb l'autoretrat per poder mostrar de forma dual els dos costats de la càmera. La fotografia, nascuda al segle XIX amb l'estigma de la veracitat, es va col·locar en el pensament artístic com aquella tècnica capaç de donar el caràcter testimonial de la història. Però no va tardar a sorgir una basant fotogràfica que mostrava que sovint ficció i realitat sempre van conjugats en un mateix medi artístic.

Les pràctiques de l'autoretrat també seran víctimes d'aquesta acció. Les autorepresentacions es mostraran com aquell element que a més de parlar d'un mateix, tenen la capacitat de indicar un subjecte immers dins d'una societat. Aquest referent per exemple, es pot començar a mostrar d'una manera directa a partir dels anys 70, quan la fotografia d'autoretrat inicia un camí per anar més enllà de la mera representació corporal. El que a primer cop d'ull pot semblar un simple retrat per mostrar-se al món s'acaba convertint en una forma per poder exaltar referents personals, socials i polítics. L'autoretrat en aquesta època comença a jugar el paper de exhibir que la identitat humana es fragmenta a cada pas i que l'ésser té el desig i la capacitat de immortalitzar-se a través del mitjà fotogràfic. Aquest fet evoca cap a una conseqüència lògica: un individu sotmès a un procés constant de construcció. L'ésser únic i immutable, pregonat per la il·lustració, es converteix en un individu d'escissió.

A partir del segle XXI aquestes referències s'incrementaran a causa d'una modificació de la percepció fotogràfica (basada sobretot en el desenvolupament de la tècnica digital) i a través de les xarxes socials. Internet, les xarxes i les noves tecnologies posaran a la disposició de l'individu una immensitat de possibilitats per l'autorepresentació

i la consegüent demostració pública d'una privacitat que ja no conserva cap mena de sentit d'allò que hauria de restar amagat.

Són les formes visuals un requisit indispensable alhora de posar en circulació els autoretrats personals? Com aquestes formes, immediates i generalitzades, construeixen una identitat determinada de l'individu? Vivim en l'era de la imatge i aquesta imatge es posiciona dia rere dia com la responsable de crear una realitat paral·lela. L'autoretrat, i les seves variants (com el *selfie*), s'exhibeix en el món contemporani com el signe d'una immersió intensa dins el narcisisme.

Walter Benjamin afirmava que sempre s'havia de mirar darrera les imatges, perquè era justament en aquest «darrera» on s'amagava el significat verdader i ocult de les representacions fotogràfiques. És justament en aquesta cara posterior on s'ha de trobar el significat d'aquesta gran producció de imatges autoreferencials de l'època contemporània.

La promoció d'un mateix, la construcció d'una identitat digital controlable en front una altre identitat incerta, la costum de generar hàbits que varien la percepció de les imatges, el món de la simulació i la por al buit que pot generar caure en l'anonimat són algunes de les idees que s'amaguen en la cultura contemporània de generar imatges.

Durant els anys 70, l'increment de les pràctiques de l'autoretrat va suposar un inici cap a una nova forma de conceptualització d'entendre la identitat humana. Hi havia aquelles pràctiques fotogràfiques que afirmaven que l'ésser podia convertir-se en el que desitges ser i, per altre banda, aquelles que afirmaven que la solució a trobar l'essència humana només es podria recercar a través de la generació d'imatges que evoquessin a la desaparició corporal del subjecte que es col·locava davant (i darrera) de la càmera.

Amagar-se en la imatge i mostrar-se dins d'ella es converteixen en les dues besants que es converteixen en la metàfora per aquest projecte per investigar arran d'allò que tothom parla i mai ningú ha vist: la identitat d'un ésser immers en una societat que l'embolcalla.



Larry Towell. *Mike Deboecker*. Canada (1992)

Capítol 1. Mirar i ser mirat: l'autoretrat

L'autoretrat s'ha mostrat com un gènere pictòric i fotogràfic que tenia el poder de mostrar —d'una forma dual— accions molt importants per comprendre el mateix el procés artístic i subjectiu. Mirar i, en conseqüència, ser mirat es converteixen en les accions embrionàries per portar a terme aquest acte. En el cas de l'autoretrat, el camí que provoquen aquests actes és, a més a més, circular. Ja que és el mateix individu que s'analitza a sí mateix i que al final s'exposa davant de l'espectador. Aquest «mirar-se» és el primer nivell per entendre el perquè d'aquest esdevenir-se dins una fotografia.

Per què es creen autoretrats? I com aquestes representacions es mostren? Aquesta podrien ser les primeres preguntes per analitzar com s'ha arribat a la producció massiva d'aquest gènere avui en dia. La resposta recau en la idea que l'ésser té la necessitat de posicionar-se al món en el que viu. Des del segle XVIII, i després amb el romanticisme, aquesta idea s'ha imposat dins l'Home. La il·lustració va afirmar que hi havia implícit dins el *jo* una veritat, i a més d'aquesta veritat, el segle XXI s'hi ha evocat una urgència de mostrar-la fins a la ostentació. Amb el romanticisme, l'home es va col·locar com el centre del món, immers en un cosmos que tenia la capacitat destructora de l'anulació d'aquest. Lluny de voler ser digerit per un univers que l'oprimia, l'individu va decidir situar-se al centre de l'univers per disseccionar-se. D'ell en van sortir els sentiments i la foscor, l'exaltació i la necessitat d'ocupar un lloc diferenciat dels altres humans. Al 1839, la fotografia, carregada de realisme, es convertirà en la millor eina per portar-ho a terme.

Han passat dos segles des d'aquelles relacions embrionàries entre l'Home, l'univers i la fotografia. Les relacions entre l'ésser i la tecnologia, que en aquell moment només havien fet que néixer, ara es conjuguen amb la mateixa facilitat que es produeix un acte reflex. Lluny de voler analitzar tota la història de l'autoretrat —perquè ocuparia un espai desmesurat que no és la qüestió d'aquest projecte— fixem la vista en la forma que ha pres la societat contemporània davant de l'autorepresentació. L'efervescència de la producció de retrats s'ha incrementat de forma desmesurada en aquesta catorze anys de segle. Les raons venen donades per una societat que, amb gran predomini dels avenços tècnics, s'immortalitza cada dia en les seves accions quotidianes. Allò que els anys 70 només eren produccions d'artistes que es preguntaven sobre la seva pròpia identitat, avui en dia s'ha

expandit a horitzons inimaginables. Les pantalles han facilitat aquesta idea de poder mirar els altres i mirar-se a un mateix. És en aquestes pantalles on recau tota la potència de la realitat avui en dia.

L'acció de mirar i ser mirat ha canviat el seu espai i temps. En l'actualitat, aquesta activitat es situa en un espai simbòlic que es desenvolupa dins la virtualitat. Els primers autoretrats de la història van ser creats per pintors que es preguntaven sobre la mateixa acció del procés artístic i es van adonar que el procés identitari del subjecte corria les mateixes transformacions que l'expressió artística. Darrera d'aquesta acció representativa hi havia preguntes que pretenien trobar la resposta a través de l'experimentació amb el mitjà i amb un mateix. Amb l'aparició de la fotografia això no va fer més que incrementar-se. La tècnica fotogràfica permetia afegir en aquest gest un joc de miralls que deixava en entredit la veracitat de tots els processos identitaris del subjecte. L'ésser únic, que el romanticisme havia promès, es fragmentava en mil pedaços.

Avui en dia, però, el subjecte no ha perdut l'interès per mostrar-se diferent i exhibir-se. El món interconnectat ha demostrat la possibilitat de poder compartir tota mena d'arxius que siguin a l'abast de la mirada de tothom. Els autoretrats no han sigut una excepció. La periodista del *Irish Times*, Jennifer O'Connell escrivia en referència aquest fet: «*Es difícil pensar en un símbolo más apropiado para el tipo de Sociedad en que nos hemos convertido. Estamos viviendo en una época de narcisismo, una época en la que solo lo mejor de nosotros, lo más atractivo, lo más cuidadosamente construido se presenta ante el mundo.*»¹ La dissecció que va fer-se l'Home del segle XIX es torna a produir. Aquesta vegada a través d'un aparell mòbil amb càmera integrada i d'una pantalla que promet crear una realitat a mida. Vivim en l'era de la simulació, i la fotografia —la imatge— és la eina per cimentar tots els paràmetres d'aquesta nova realitat virtual i dels éssers que la conformen.

«*Cada autorretrato, «ejemplar», «real», «de ficción», guarda ciertos rastros del sujeto como es, como fue, como debió ser y desecha otros. También ese sujeto representado adquiere el aire evanescente del que hablaba Barthes: el sujeto que está convirtiéndose en objeto y deja de estar allí mismo mientras lo miramos*»² d'aquesta manera descriu Estrella de Diego

¹ “Selfie, word of 2013, sums up our age of narcissism” dins *Irish Time* (11/12/2013).

<http://www.irishtimes.com/life-and-style/selfie-word-of-2013-sums-up-our-age-of-narcissism-1.1623385>

² DE DIEGO, E (2011). *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Otros Tiempos. Editorial Siruela. Pàg. 109.

l'experiència de convertir-se en autoretrat. Per entendre aquest concepte continua amb una de les referències que sustenten part de les idees d'aquest projecte sobre l'acció d'autorepresentació: «*No sólo: hay veces en que ese «yo real», tan necesario como imposible, que desde sus orígenes se va persiguiendo como a un fantasma, termina por tener algo de «real», de tangible, del sujeto, pues ¿se puede hablar de «realidad» e «imagen» en esta sociedad contemporánea, donde tal distinción es cada vez más difusa?»*³ Sense cap mena de dubte, les línies difuses a les que es refereix De Diego són una de les referències bàsiques per entendre la societat del segle XXI, on les idees preestablertes del passat comencen a emmotllar-se per fer emergir del seu interior altres formes que es modifiquen al ritme vertiginós de les tecnologies i de la xarxa.

En realitat, l'autorretrat fotogràfic en època contemporània no deixa de ser una metàfora on conflueixen en un mateix espai la paradoxa del ésser i el desig de voler ser. Un «voler ser» que està completament lligat a la idea de voler formar part d'una història invisible. La història dels homes que no han tingut cabuda en la gran Història del món.

Però ens podem preguntar, com es porta a terme tot aquest circuit artístic i singular alhora d'elaborar aquestes imatges? La modificació de les formes de representació del *jo* provoquen un canvi en tota la concepció de la imatge, en com entendre el perquè d'aquesta acció reflexiva cap a un mateix. Provoquen, ni més ni menys, que la variació de la mirada. Una mirada que conforma el món, i que alhora ens insereix en ell. Com afirmava John Berger: «*Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos. Nuestra visión está en continua actividad, en continuo movimiento, aprendiendo continuamente las cosas que se encuentran en un círculo cuyo centro es ella misma, construyendo lo que está presente para nosotros tal cual somos. Poco después de poder ver somos conscientes de que también nosotros podemos ser vistos.*»⁴ Aquesta acció de adonar-nos que podem ser vistos equivaldria a l'*estadi del mirall* desenvolupat per Jacques Lacan. Neix en aquest moment de percebre'ns un element molt important per l'individu: la seva pròpia *imago*.

Una imatge que es mourà en un nou espai i temps virtual. Una forma de retratar-se que es concebrà com a «imatge-superfície»⁵ i que es transformarà en una experiència que ha de ser compartida per poder esdevenir real. «*No compartimos el mundo del otro modo. El objetivo no es alcanzar lo que está bajo la superficie de la imagen: sino ampliarla, enriquecerla,*

³ DE DIEGO (2011). *Op. cit.*, p. 109-110

⁴ BERGER, J (1972, 2002). *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. Pàg. 23

⁵ BUCK-MOSS, S (2009). «Estudios visuales e imaginación global». *Revista Antípoda*. Bogotá. Pàg. 42.

*darle definición, tiempo. En este punto emerge una nueva cultura.»*⁶ Aquesta nova cultura de la qual parlarà Susan Burck-Morss estarà fonamentada en una nova forma reflexiva de mirar-se que ha variat, una nova construcció cultural que crea, com en tot el llarg de la història, noves formes de fer, relacionades amb el mirar i el ser mirat; amb el produir imatges per percebre-les com a signes d'una identitat que es construeix a cada acció.

El problema fonamental a tenir en compte, com ja havia vist Nietzsche al segle XIX, serà: *«sujeto, objeto, predicado: estas separaciones se hacen, y pasan luego a ser esquemas sobre todo los hechos aparentes. La falsa observación fundamental es que yo creo que soy el que hace algo, el que sufre algo, el que tiene algo, el que tiene una cualidad»*⁷ Aquest creure's amb intensitat ser algú determinat es convertirà en una de les corrents més importants per entendre part del projecte que es desenvoluparà a continuació. En contraposició a aquesta idea de *voler ser*, s'erigeixen una sèrie d'artistes fotogràfs que crearan gran part dels seus autoretrats sota una premissa molt concreta: l'exploració de la identitat humana no està en l'acció de *creure's* i *construir-se* com a diferents, sinó que la realitat de l'essència humana està en dissimular-se per poder evocar en la figura de «l'altre» un igual que li dona la oportunitat de deconstruir-se i convertir-se en un *qualsevol*. És justament en la figura d'aquest *qualsevol* on hi ha la possibilitat de fomentar part dels signes de la seva identitat. Els fragments autobiogràfics que es desenvoluparan en aquestes pràctiques serveixen com a formes per entendre que hi ha un buit abismal entre allò que es percep d'un mateix i la representació que se'n desprèn.

⁶ BUCK-MORSS, S (2009). *Op. cit.*, p. 42

⁷ NIETZSCHE, F (1981). *La voluntad de poder. Aforismo 542*. Madrid: EDAF. Pàg. 304.

«Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo primero implica una presencia, lo segundo una ausencia.»

Jean Baudrillard. *Procesión de los simulacros*

... DISSIMULAR ...

Capítol 2. Les formes de la desaparició

«Somos víctimas —pensaba yo— de un doble espejismo. Si miramos afuera y procuramos penetrar en las cosas, nuestro mundo externo pierde su solidez, y acaba por disipárenos cuando llegamos a creer que no existe por sí, sino por nosotros. Pero, si convencidos de la íntima realidad, miramos adentro, entonces todo nos parece venir de fuera, y es nuestro mundo interior, nosotros mismos lo que se desvanece. ¿Qué hacer entonces?»⁸

Tot procés creador passa per l'acció de recordar. L'acte d'haver vist, i un posterior record del que la memòria va veure, es converteixen en la base de tota forma. És justament de la barreja entre l'acte de mirar i la imatge creada a la memòria on es construeix el buit abismal, que es comentava en el capítol anterior. Aquest buit evocarà una potència característica alhora de crear un autoretrat. Els processos tècnics i mentals alhora d'elaborar un retrat reflexiu situen gran part de la seva estratègia en fer entendre's un mateix com a subjecte que es converteix en objecte immortalitzat per un espai-temps determinat. La transformació que es pateix dins l'autoretrat és un esdeveniment que té a veure directament amb re-presentar en absència d'una pròpia imatge.

La fotografia ha creat al llarg del temps la possibilitat d'obrir un espai en que la forma desenvolupada en el seu interior es mostra com allò purament *real*. Si aquest fet i sumem la idea que l'acció de «mirar» sempre va lligada a un «estar dins», es desenvolupa un esdeveniment interessant d'analitzar en els autoretrats fotogràfics. Com es pot comprovar l'individu que s'autoretrata es mostra dins la imatge a través de processos duals que afirmen i neguen de manera paradoxal. Les presències que es desenvolupen en les imatges d'autoretrat es mostren, a primer cop d'ull, com aquelles que es posicionen al costat de la idea de transmetre *la veritat* de l'ésser però alhora, aquesta representació produeix un desdoblament del que podem entendre com a *veritat*, perquè justament qui marcarà l'últim estadi de l'autenticitat de la imatge serà aquell que la miri, no el que hi ha dins representat. Jacques Lacan afirmava d'aquesta manera l'experiència: *«lo que me determina, en el nivel más profundo, en lo visible, es la mirada que está fuera. A través de la mirada entro en la luz y a través de ella recibo sus efectos. Así que la mirada es el instrumento a través del cual la luz toma*

⁸ MACHADO, A (1997). *Campos de Castilla*. Madrid: Editorial Cátedra Letras Hispánicas. Pàg. 274.

cuerpo y a través del cual —si me permite que use una palabra como hago con frecuencia, de forma fragmentada— soy foto-grafiado»⁹

Però quan la mirada reposa sobre un autoretrat com es mou si les formes de representació que si desenvolupen es mostren a través de la deconstrucció del subjecte? La tecnologia fotogràfica va dotar a l'ésser d'un profund sentiment de permanència i la societat contemporània s'ha adaptat a aquesta visió de l'instant momentani. A més d'això, la immediatesa del que sembla la veu interior de l'ésser es posiciona com a premissa dins de la funció representativa creada pel progrés de la tècnica. A quines conseqüències evocuen aquests elements? L'individu es dota de immortalitat a través d'una tecnologia que li promet les formes d'allò inalterable. Però no totes les formes juguen aquest paper alhora de desenvolupar l'autoretrat. La consciència cap a una forma de temps dilatada, no immediata, i la recerca cap a un recorregut que mostri els rastres possibles de la identitat es poden situar com a maneres clares per començar a desenvolupar una manera autorepresentació basada en una deconstrucció del subjecte dins la mateixa imatge.

La manera que s'utilitza per portar a terme aquesta idea de desaparició es converteix en un tret característic per poder entendre un primer pas en una identitat que busca el seu referent clar en viatge ritual que aconsegueix dissoldre de l'individualitat a la col·lectivitat. La premissa clara per portar-se a terme és l'acceptació d'un ésser escindit que exposa la seva existència a la mirada de l'altre per mostrar-li que la identitat no és basa en la diferència, sinó en un joc d'igualtat per acceptar una *veritat* falsa. Aquests autoretrats evocaran la premissa que només es pot existir en la mirada d'aquest altre, però que a més, hi ha una impossibilitat d'aquest altre per poder identificar quina és l'essència d'aquesta existència. Per tant, el joc visual comença en una premissa que uneix aquest *jo* i aquest *altre*: la incertesa formal de la identitat construïda entre l'ull humà i la visió de la càmera.

2.1. Aquesta imatge sóc «jo». La deconstrucció de les formes de la llum.

La influència de les formes visuals en la representació poden ser el primer pas per entendre com la forma fotogràfica que escull el fotògraf és l'embrió del que serà el germen d'una

⁹ LACAN, J (1999). «¿Qué es un cuadro?» dins *Seminario 11*. Pàg. 40.
<http://www.agrupaciondco.com.ar/biblioteca/Lacan%2C%20Jacques%20%20Obras%20Completas/14%20Seminario%2011.pdf> [consultat: 05/05/2013]

identitat que es fragmenta fins arribar a convertir-se en allò invisible. La naturalesa singular no és un referent que el fotògraf busqui directament dins les seves composicions però, tot i així, els processos deconstructius ens indiquen que els artistes han interioritzat que la identitat única promocionada per la il·lustració, i el romanticisme, s'ha trencat i esvaït i ha caducat. Diversos artistes focalitzen l'interès en l'autoretrat per ser la tècnica representativa, ara ja allunyada dels paràmetres pictòrics, per expressar un ésser que conté en sí l'estigma d'una societat que l'ha convertit en individualitat i comunitat segons els seus interessos. Hi ha un interès efervescent per part d'alguns fotògrafs de creure en l'autoretrat com la tendència capaç d'evocar que conceptes com «individualitat», «intimitat» o «comunitat» han perdut el seu sentit original i s'han recompost a través de conglomerats de paraules. Artistes que creuen que és justament en la forma del «dissimular» on es poden obrir la possibilitat de pensar aquestes nocions com a noves. De fet, el primer pas que faran aquests fotògrafs serà mostrar un individualisme que es troba desubicat en un espai i temps que ja no pot seguir fonamentant els antics conceptes desenvolupats per la tradició cultural que s'arrossega dins la història.

Allunyant-nos de voler escriure una història sobre la identitat de l'ésser, i cenyint-nos a les formes de representació d'aquesta, s'ha de tenir clar el camí que sembla prendre el *jo* inserit dins del tortuós camí de la autoidentificació. Jacques Lacan afirmava que era dins l'anomenat «estadi del mirall» on —un nadó d'entre sis i vuit mesos— prenia consciència de la seva pròpia imatge. Quan l'ésser és mira al mirall reconeix en ell la seva imatge, tot i que encara no tingui capacitat per poder coordinar tots els fragments del seu cos. D'aquesta manera, la primera transformació que es produeix en el subjecte és quan aquest assumeix el que creu, a través de la visió, ser ell. Neix així, una imatge que es mostrarà al llarg de la seva vida com a reflexa d'un mateix. El procés que es pateix en aquest instant és doble. Per una banda, es pensa en el reflex com aquell que és, i per altre, el *jo* pateix la conversió de subjecte en objecte. Aquesta metamorfosi invisible es produeix quan l'individu reconeix en el *jo* unes característiques determinades que es mouen dins els paràmetres de la unitat, la permanència, l'autodomini i, finalment, un anhel de resistència al canvi. Per tant, l'individu només troba en la imatge la capacitat per poder obtenir aquestes característiques de tenir un cos unificat. Davant d'aquest paradigma ens trobem en el primer referent important: és la imatge la primera que rescata l'individu de la incertesa en la que està sotmès l'ésser. Només en aquesta representació s'obra la possibilitat de trobar la unió de fragments dispersos.

D'aquesta manera, tal com afirmava Lacan, neix el que anomena «jo ideal» edificat a través de identificacions imaginàries, i posteriorment, imatges de grandesa sobre un mateix. Un *jo* que té a veure amb el reflexa d'un mateix (la imatge) i que alhora provocarà que es converteixi en el tronc central de tota la construcció de la identitat.

De totes les arts, la fotografia va permetre, com s'ha dit abans, confondre la representació amb la mateixa realitat. No és d'estranyar, doncs, que sigui en ella on poder investigar la clau d'entendre la identitat de l'ésser com el lloc on la representació de la imatge es fa més patent, més forta, més *real*. La tècnica fotogràfica va permetre fer creure que la *il·lusió* de la realitat es convertís en quelcom tangible i existent dins els ulls dels subjectes. L'autoretrat fotogràfic prometia a l'individu situar-lo, no només davant del mirall i que es pogués reconèixer, sinó també fer possible la resistència al canvi i prometre l'anhel a la permanència. La identificació d'un mateix es fragmentava a través de la càmera en un doble camí entre la imatge creada i les formes que la componien. Si resseguíssim la història de l'autoretrat en fotografia ens adonaríem que la necessitat de l'artista de mostrar-se immortalitzat en una fotografia es composava primerament de la necessitat irracional per subjectivar-se, és a dir, fer seva la història per poder-se ubicar dins d'ella. Explicar-se a través de formes lumíniques per inserir-se dins una xarxa de percepcions impossible de retenir per l'ull humà però possibles per passar a la posteritat a través de l'ull de la càmera fotogràfica.

Però, dins el món de la representació, que passa quan aquesta imatge que identifiquem com «nosaltres» està estretament lligat a un «Altre»¹⁰? L'autoretrat ha estat sempre una metàfora que es mou entre la projecció i la idealització. Podem entendre'l com la projecció d'un cos emotiu que se'ns revela perquè n'identifiquem les bases més primàries d'un ésser que es senti finit i que pateix per aquesta raó. D'aquesta manera, la sublimació és fa presenten en aquest tipus de representacions. Una sublimació que es fa sempre a ulls d'un «Altre» que no és un mateix. Per altre banda, també podem arribar a interpretar l'autoretrat com una forma que ens pretén donar un missatge que té a veure, no amb allò subjectivat, sinó amb la investigació d'un individu que es confon volgudament amb els altres, mostrant-nos una imatge de sí mateix que evoca un buit impossible de ser emplenat.

¹⁰ Entenem aquí el concepte de «Altre» no com a *Doppelgänger* o alter ego descrit per Sigmund Freud (que s'explicarà en capítols posteriors), sinó segons la teoria de Jacques Lacan, un «Altre simbòlic» que té a veure amb una identificació més primària i anterior a la constitució del jo que li permet situar-se i explicar-se dins dels paràmetres simbòlics com a ésser mortal i sexual. Un «Altre» que és el símbol que assegura la imatge.

Lacan desenvoluparà la teoria de «l'Altre»¹¹ com aquell que permet que la imatge d'un mateix sigui possible. Una figura simbòlica que acull la possibilitat de sostenir la representació del *jo* i que permetrà identificar al subjecte *i*, a més, que aquest prengui relació amb la seva pròpia imatge i amb els seus iguals. És important entendre la importància d'aquesta figura simbòlica perquè és justament en ella on rau la importància que s'atorga a la identitat d'un subjecte determinat. El *jo* es converteix en un producte d'identificacions a partir de les quals el subjecte es construeix un ésser, s'atorga una identitat, i un imatge al qual aquest s'aliena. Però cal remarcar que aquestes imatges i significacions sempre venen donades per aquell que no ets tu. Així doncs, la identitat del subjecte es converteix en quelcom paradoxal, ja que sempre està en relació amb aquesta alteritat. Aquesta idea es mostra a la perfecció en ple segle XXI pel que fa les imatges d'autoretrat contemporani que necessiten ser exposades a la gran xarxa per poder tenir un significat. L'anomenada era del *selfie* neix amb aquestes premisses: és justament aquesta alteritat la que proporciona la tendència a autoidentificar-se. És busca en aquesta relació de dependència el naixement d'un nou estadi de narcisisme basat en la perpetu reconeixement de l'Altre perquè li digui qui és¹².

Però si parem atenció, podríem extreure una altre reflexió entorn el concepte d'Altre que fa incidència directa amb una gran part de producció d'autoretrats de l'època contemporània. Aquell personatge, que com hem dit abans, té la necessitat, no de posicionar-se en relació a un «Altre» perquè el determini, sinó que el camí que traça es mou arran de negar-se dins l'Altre per descobrir que la seva identitat està sotmesa a una inestabilitat permanent compartida. La funció més important en aquest concepte és el joc arran el desconeixement d'un mateix i alhora el joc de miralls amb aquesta figura que l'ha de determinar. El subjecte s'adona d'aquest doble desconeixement i s'autofotografia mostrant un buit que el fa impossible de identificar i alhora, impossibilitat la subjectivització. La deconstrucció de conceptes i formes es produeix en aquests projectes fotogràfics com una forma de reflexió que, a més de parlar d'una identitat impossible de ser atrapada, qüestionen la figura de l'«Altre» com a figura capaç de ser portadora de consistència dins la identitat de l'ésser.

¹¹ LACAN, J (1997). *Seminario VII*. Madrid: Editorial Piados. Pàg. 138

¹² Aquest tipus de relació de dependència amb l'Altre es desenvoluparà en la segona part d'aquest projecte.

2. 2. Cecs que es contemplen i amaguen el que perceben

«Mientras tengo los ojos cerrados, somos dos: yo aquí, y él en el espejo. Debo impedir que, al abrir los ojos, él se convierta en mí y yo en él. Yo debo verlo y no ser visto. ¿Es imposible? Enseguida que lo vea, él me verá y nos reconoceremos. Yo no quiero reconocerme; yo quiero conocerle a él fuera de mí. ¿Es posible? Mi esfuerzo supremo debe consistir en esto: no verme en mí, sino ser visto por mí, con mis ojos, pero como si fuera otro, ese otro que todos ven y yo no...

Me mantuve firme con la mirada, intenté impedir que aquellos ojos que estaban en frente de mí me sostuvieran, es decir, que aquellos ojos entraran en los míos. No lo conseguí. Yo me sentía aquellos ojos. Los veía enfrente de mí; pero también los sentía aquí, en mí; los sentía míos; no ya fijos en mí, sino en mí mismos.

Y si conseguía no sentirlos, ya no los veía. ¡Ay de mí!, era realmente así: yo podía vérmelos, no verlos.»¹³

Luigi Pirandello descriu d'aquesta manera la por del protagonista de la història *Uno, ninguno y cien mil*. Un personatge que es mira al mirall i que a través de les paraules de la seva dona, s'adona que té el nas tort. Una petita desviació en l'aspecte físic que mai havia contemplat i que canviarà tota la seva pròpia autoconcepció identitària. Aquesta acció es converteix en el detonant d'una nova manera per percebre una realitat desconeguda. Vitangelo Moscarda, el protagonista de la novel·la, és l'encarregat de fer-nos entendre que la identitat humana està condicionada per la multiplicitat i la metamorfosi constant. I a més a més, que dins d'aquest procés, en constant moviment, hi ha la possibilitat que siguin els altres els que recreïn i interpretin el mateix subjecte.

Diverses idees uneixen aquest fragment del llibre amb els artistes que practiquen l'autoretrat en la contemporaneïtat. La possibilitat de «no verme en mí, sino ser visto por mí, con mis ojos, pero como si fuera otro, ese otro que todos ven y yo no...»¹⁴ es converteix en la premissa clau per entendre un tipus d'autoretrat que basa les seves accions de creació en la recerca de formes que confonguin «la forma de ser d'un mateix» a través de la negació de les premisses bàsiques de l'autoretrat. Com es deia abans, el que es desenvolupa en aquests cassos és una negació no en l'Altre, sinó *dins* l'Altre, evocant al subjecte a la desaparició dins la imatge i, en conseqüència, dins la mirada. Aquest fenomen és capaç de produir-se a través del treball de les formes de la llum i el material fotogràfic que compondrà l'autoretrat.

¹³ PIRANDELLO, L (1956). *Uno, ninguno y cien mil*. Barcelona: Acantilado. Pàg. 106.

¹⁴ PIRANDELLO, L (1997). *Op. cit.*, p. 107

Dos premisses bàsiques desenvolupades per Maria Zambrano poden ajudar a introduir els conceptes desenvolupats en aquest tema. De forma metafòrica, Zambrano a la seva obra *Claros del Bosque*, fent incidència sobre el naixement i l'existència, afirmava: «*Aparece la conciencia de todo y de sí mismo ante todo. El yo sí mismo se alza y pretende erigirse en ser y medida de todo lo que ve y de lo que así él mismo oculta. Se muestra y se oculta el existente, él, por sí mismo.*»¹⁵ La filosofia de Zambrano s'adapta a la perfecció a la consciència que es desenvolupa en aquest tipus d'autoretrat que busca en sí mateix ocultar-se en comptes de mostrar-se. Però per acabar de perfilar aquesta idea es podria continuar amb una altre idea de la filosofa de Madrid: «*Despertar sin imagen ante todo de sí mismo, sin imágenes algunas de la realidad, es el privilegio de este instante que puede pasar inasiblemente dejando, eso sí, huella.*»¹⁶

Un despertar sense imatge d'un mateix, un jo que es construeix a través de l'ocultació i del rastre es transformen en les paradoxes per començar una tipologia d'autoretrat que veu en les formes de desaparició la manera clau de presentar-se al món. La negació dins l'Altre, com s'afirmava amb anterioritat, es convertirà en un altre de les reflexions desenvolupades. Què significa negar-se dins l'Altre? L'acció de desaparèixer, de dissimular-se als ulls d'algú que li és incapaç poder reconèixer res més que no siguin els signes vitals d'una subjectivitat desmuntada per diversos mecanismes. Les imatges desenvolupades únicament volen mostrar l'empremta del buit. Un buit necessari per entendre que la identitat és quelcom més similar al vapor que a l'aigua. En realitat, aquests projectes només busquen un referent: mostrar tot allò que s'ha exclòs.

Aquests autoretrats es veuran afectats per una altre forma de desaparició que ells mateixos contemplen. L'oceà on estaran immersos: Internet. La majoria de imatges es poden visualitzar en blocs o xarxes socials (flickr, instagram, facebook, 500px...) que serveixen de transmissors per mostrar aquestes creacions. Aquests nous espais expositius, sense límits ni horitzons, permetran tractar l'autoretrat com una nova forma de memòria i oblit. Les imatges es converteixen en arxius que estan destinats a la seva pròpia desaparició. Cada imatge creada anul·larà l'anterior, que s'arxivarà en l'interior d'un món virtual, que promet conservar tots els signes de la creació humana.

¹⁵ ZAMBRANO, M (1997, 2011). *Claros del bosque*. Madrid: Cátedra. Letras Hispánicas. Pàg. 132.

¹⁶ ZAMBRANO, M (2011). *Op. cit.*, p. 131.

Capítol 3. Somnàmbuls revelats per la llum: el cos sense reflex

«¿Cómo podéis saber lo que se oculta bajo la apariencia de todas las cosas?»¹⁷

Què passaria si el nadó que descrivia Lacan en el seu «estadi del mirall» no es reconegués al mirar-se dins la superfície d'aquest material? Si ell mateix no fos capaç de reconèixer la seva imatge, el procés de construcció identitària seguiria uns altres paràmetres. Són justament en aquest «no reconeixes» on comença el camí per entendre alguns dels autoretrats que es poden trobar en aquests catorze anys de segle XXI.

Des dels seus inicis la fotografia ha creat formes lumíniques que es mouen a mig camí entre la realitat i la ficció. Un dels problemes tècnics més important que va patir la fotografia en els seus inicis, era la lluita per aconseguir capturar els individus que es col·locaven davant de la càmera sense que aquests sortissin en moviment dins la imatge. Les llargues exposicions que havien de patir les plaques de baixa sensibilitat de les càmeres fotogràfiques originàries produïen que fos més fàcil fer retrats als morts que als vius. Aquest fet va provocar que es prenguessin certes mesures per evitar que els individus sortissin moguts dins les imatges. Però la tècnica no és mai perfecta i, després d'utilitzar diversos mecanismes, des de cadires especials que permetessin immobilitzar el retratat (Fig. 2) fins a mares amagades sota llençols per aguantar les criatures (Fig. 3), sempre s'escapaven els fantasmes per revelar-se a través de la imatge.

És conegut que aquests fantasmes que ja es podien percebre en l'inici de la fotografia, han durat fins els nostres dies. La fotografia és segurament de totes les arts la més espectral. És justament en aquesta figura en desaparició on es centra la importància de l'obra de l'artista Rebecca Crains. La jove fotògrafa canadenca basa la seva obra en crear les formes del fantasma per poder desenvolupar la seva pròpia imatge. Una imatge que, lògicament, queda esbossada únicament dins el sentiment de la desaparició i del buit. Crains podria seguir la premissa desenvolupada per Zambrano: «(...) *Ya que parece que la nada y el vacío -o la nada o el vacío- hayan de estar presentes o latentes de continuo en la vida humana. Y para no ser devorado por la nada o por el vacío haya que hacerlos en uno mismo, haya a lo menos que detenerse, quedar en suspenso, en lo negativo del éxtasis. Suspende la*

¹⁷ QUIGNARD, P (2008). *Terraza en Roma*. Madrid: Editorial Espasa Calpe. Pàg. 36.

*pregunta que creemos constitutivamente de lo humano.»*¹⁸ Mentre Zambrano afirma crear una suspensió dels conceptes que prenem com a humans, Crains opta per crear un ajornament de la pròpia corporalitat. El cos es converteix en un vapor que és incapaç de ser capturat per la càmera. El pes corporal desapareix per mostrar-se com a fantasma capaç de mostrar que la identificació personal és el que menys pot importar dins del retrat (Fig. 4).

David Le Breton afirmava a *Antropología del cuerpo y la modernidad*: «*Es mediante el cuerpo que se intenta llenar el vacío con el que uno entra en la existencia como ser inacabado (...)*»¹⁹ i és justament aquesta corporalitat que forma l'autoretrat la que, sentint el buit, es veu desproveïda del pes, mostrant que l'únic que queda és una materialitat que desafia la gravetat. D'aquesta manera, la fotògrafa de Toronto comença les seves experimentacions a través de mostrar un cos que té la capacitat de flotar en l'espai (Fig. 5 i 6). Sense cap mena de dubte, la influència directa de les seves imatges és la fotògrafa americana dels anys 70 i 80, Francesca Woodman (Fig. 7 i 8). La capacitat del disseny de fer *volar* el cos és més important que la de descriure's a sí mateix a través de la fotografia. Encara que el cos tingui a veure amb el d'una subjectivitat i individualitat, aquest pas de deconstrucció de l'espai es converteix en l'excusa per mostrar una corporalitat que té a veure amb la col·lectivitat. Un cos que no ha passat per les lleis subjectives, sinó que el que recerca és una anul·lació de les pròpies lleis de la individualitat per fondre's en la idea de ser *qualsevol*. L'autoretrat s'empra d'aquesta manera com un mitjà capaç de crear el procés invers de subjectivar-se. La representació d'un mateix es transforma en la oportunitat d'obrir un nou espai on qui es mostra davant i darrera la càmera ha patit un ritual a través de la llum. Un viatge que evoca cap a una desorganització de tot allò que es creia inamovible. Així doncs, el que crea la càmera no és una materialització perdurable de l'ésser en el temps, sinó un mirall que transmet allò més efímer de l'ésser: la presència de la identitat només és capaç de trobar-se en l'absència d'aquesta. Ja a finals dels anys 70, Francesca Woodman havia emprat aquestes tècniques en les seves fotografies d'autoretrat. Ella va ser l'encarregada de mostrar que l'essència de la humanitat s'amagava en un espai on l'invisible prenia el poder i, és justament en l'experiència de voler-ho fer visible, on l'individu pot arribar a interpretar-se. Així doncs, un món de paradoxes se'ns obren davant dels ulls a través de la llum: allò invisible (la identitat del subjecte) que intenta fer-se visible (a través de la fotografia) en

¹⁸ ZAMBRANO, M (2011). *Op. cit.*, p. 122

¹⁹ LE BRETON, D (1990). *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva visión. Pàg. 15

Crains pateix l'afecta invers: de l'individu visible, la càmera només en pot extreure l'invisible. Es demostra d'aquesta manera que l'ésser sempre és un subjecte incomplet i que la càmera, lluny de voler ser testimoni fidel d'una mentida, es converteix en l'aliada per mostrar que la identitat del retrat recau justament en la no necessitat de completar el subjecte (Fig. 9)²⁰.

L'ésser es sent completament transformat en comparació amb la imatge que l'Altre veu d'ell. D'aquesta manera, les formes de l'autoretrat a més de convertir el subjecte en una espècie de «fantasma» és capaç de transformar el seu món exterior fent que l'individu no es reconegui a sí mateix com a una personalitat determinada. El món extern, a més de resultar-li aliè, es desmunta en referència a tota realitat prèvia. Si recerquen en les fonts, aquest procés va ser descrit dins la psicologia com una forma de neurosis que Paul Schilder, ja als anys 30, va anomenar «despersonalització»: *«No existe ningún cambio en el yo central. No se altera el yo como tal, ni el «yo puro», sino el «Mí» o «yo empírico» (Me), y la personalidad y el yo central perciben el cambio operado en el «Mí», dentro del propio ser (self).»*²¹ Aquesta variació, que té a veure amb una personalitat que no creix arran d'un «jo central», pren importància perquè justament basa el centra del seu equilibri, no en la unificació, sinó en les contradiccions constants. Perquè fer-se una idea del concepte, Schilder escrivia: *«El paciente, cuando se mira al espejo, ve un rostro alterado, rígido y distorsionado. (...) El cuerpo parece demasiado liviano, exactamente como si pudiera echarse a volar. (...) Se sienten como si estuvieran inanimados, como si fueran sombras.»*²² Elements que, lluny de voler afirmar que formen part de la personalitat de l'artista esmentada, es poden veure directament com a signes dins la representació formal de les seves imatges.

«Esborrar-se per mostrar-se» podria convertir-se en l'eslògan per descriure el projecte de l'artista canadenc. I així es pot observar en la seva sèrie de imatges en que el que juga és a manipular els negatius un cop positius. El procés és simple: un cop l'autoretrat ha pres corporalitat, Crains el distorsiona a través de cremar-lo, doblar-lo, rascar-lo i subexposant-lo (Fig. 10 – 14) sempre enmig de la tècnica del blanc i negre, per evitar el caràcter dels colors i neutralitzar els afectes dins les formes. El cas del seu projecte

²⁰ Cal tenir en compte que la tècnica fotogràfica ajuda a la creació d'aquestes formes. En l'autoretrat que forma la Fig.9 es pot veure que l'afecta s'aconsegueix fent una llarga exposició en unes condicions lumíniques molt precàries, de tal manera que qualsevol moviment del rostre de l'artista queda com a rastre dins el negatiu fotogràfic.

²¹ SCHILDER, P (1983). *Imagen y apariencia del cuerpo humano*. Madrid: Paidós. Tecnicas y Lenguajes corporales. Pàg. 123.

²² SCHILDER, P (1983). *Op. cit.*, p. 124.

anomenat *Seventeen* (2012) (Fig. 13 i 14) es pot tornar a veure la influència directa del treball de la fotògrafa de Rhode Island, Francesca Woodman. És justament en aquest projecte on el cos pren la màxima importància a través d'una dualitat: el cos cremat per la llum, i el cos evaporat per la foscor. La sensibilitat desenvolupada per portar a terme aquest tipus d'autoretrats apunta el seu centre en la premissa d'entendre que el subjecte no és només perquè «l'Altre» i «Nosaltres» estan situats dins ell, sinó que part d'aquest «ser» es fonamenta per ser un nucli incomunicable i incomunicant. La llum, un cop més, és la protagonista de exhibir que la base del «tot» és el «res» i l'autoretrat, on el subjecte és el centre, es mostra com la representació capaç de demostrar que l'individu no és res més que un projecte.

Si els projectes de Crains es van fer famosos per la seva pàgina de flickr²³, plataforma que es va iniciar al 2004 i que avui en dia és una de les més importants per promoció d'artistes (i sobretot fotògrafs) emergents, Joné Reed, resident a Londres, es farà famosa a través de la seva pàgina de Facebook²⁴.

Reed continua la tradició de Crains sobre el que en aquest capítol s'ha anomenat «els somnàmbuls». Amb una diferència important que es pot intuir en la seves imatges. Joné Reed es denomina a si mateixa : «*amateur de la fotografia*». Sense necessitat de voler vendre les seves imatges (tot i que a través d'aquestes imatges avui en dia s'ha guanyat un lloc dins la fotografia de moda), la creació que es porta a terme en aquesta fotògrafa es centra sobretot en la llibertat artística per expressar de forma conceptual visions de l'autoretrat.

«*Despiertos, duermen*», decía Heráclito en una fórmula admirable que nos despierta a nuestra condición de durmientes. Efectivamente somos sonámbulos en estado de vigilia.»²⁵ Aquestes paraules de Edgar Morin poden servir per presentar l'inici de les imatges de la fotògrafa londinenca. Un personatge anònim, impossible de descobrir si realment es tracta d'ella mateixa, se'ns presenta a l'espectador a través primer del fragment corporal (Fig. 15 i 16) on el rastre juga la seva màxima importància. Morin, en el seu llibre sobre la Identitat humana, afirma: «*Estamos hechos de una materia común al sueño y a la vigilia, como sabia Shakespeare, pero esta materia común no sabemos decantarla, aislarla, ni de la vigilia ni del sueño. La vida tiene aspectos del sonambulismo. Al igual que existe una materia negra*

²³ https://www.flickr.com/photos/rebecca___/

²⁴ <https://www.facebook.com/jonereedimages>

²⁵ MORIN, E (2003). *Método V. La humanidad de la humanidad. La identidad humana*. Madrid: Ediciones Cátedra. Pàg. 315.

*constitutiva del cosmos, hay un sonambulismo de fondo constitutivo del ser humano.»*²⁶ És justament aquest fons constitutiu somnàmbul el que intenta trobar Reed amb l'experimentació d'un autoretrat que ha perdut les referències de la vigília per mostrar-se immers en el somni (Fig. 17). Un somnàmbul que, compartint característiques amb els fantasmes que només pot atrapar la càmera, es mou davant dels ulls de l'espectador desafiant la gravetat de la identitat única i autèntica (Fig. 18). De fet, tots aquests símptomes ja són apuntats en el nom del seu flickr²⁷ anomenant aquest bloc personal: «Jung and Freud». Element que ens indica que la seva indagació té a veure amb la confrontació entre les idees del professor i del deixeble. Carl Gustav Jung en el seu llibre *Aion. Contribución a los simbolismos del si mismo* afirmava: «*la figura más accesible a la experiencia es la sombra, la cual puede influir en gran medida en los contenidos del inconsciente personal*»²⁸ seguint així les paraules de Jung, el propi somnambulisme que retrata Reed es basen en l'ombra que forma la identitat més que qualsevol altre llum. Una ombra que es desdobra multiplicant-se (Fig. 19), que s'amaga (Fig. 20 i 21), que desapareix (Fig. 22 i 23) i que ens mira únicament a través del mirall (Fig. 24).

Somnàmbuls que es converteixen en una espècie d'autòmats que es mouen enmig del res: «*la vigilia más allá del sonambulismo que ha pedido Siddharta Çakyamuni, convertido en Buda (este nombre significa «el Iluminado»), no puede estar más allá del sueño: la nada. No intentamos ni dormir totalmente ni «despertarnos» totalmente. Sabemos que esta vida es a la vez lo que hay de más ilusorio y de más real, de más precioso y de más vano...»*²⁹ (Fig. 25³⁰) Aquesta idea que desenvolupa el sociòleg francès en el seu llibre sobre la Identitat humana es pot vincular a la idea de la despersonalització que es comentava a través de les representacions autoreferencials de l'artista anterior. De la mateixa manera que dins la despersonalització es tenia la sensació que la identitat del individu es perdia dins el buit de les contradiccions, el somnambulisme que es desenvolupa en les imatges de Joné Reed ens mostren que no hi ha res més difícil que representar-se a sí mateix, ja que en realitat la persona més estranya és un mateix, un titella manipulat per tot allò passat, per allò interior i exterior; i que ahora es

²⁶ MORIN, E (2003). *Op. cit.*, p. 315.

²⁷ https://www.flickr.com/photos/jung_n_freud

²⁸ JUNG, C. G (1976, 1997). *Aion. Contribución a los simbolismos del si-mismo*. Barcelona: Editorial Paidós. Pàg. 24.

²⁹ MORIN, E (2003). *Op. cit.*, p. 316.

³⁰ La Fig. 25 torna a tenir una relació directa amb la forma de fotografia de la fotògrafa americana Francesca Woodman.

troba en una lluita sobre la constant formació i autoafirmació com a subjecte. Una espècie de *desencarnat*³¹, abstracció corporal sense una situació concreta.

Yuliana Mendoza —que va difondre gran part dels seus autoretrats per una de les plataformes digitals més potents de l'actualitat: 500px³²— pot servir per entendre aquest concepte del subjecte «desencarnat». Sota el pseudònim de *Silent Effects*, Mendoza presenta una sèrie d'autoretrats on, com el seu nom artístic afirma, es troben imbuïts pel silenci. Un silenci que esborra tot rastre del rostre humà, i que acabarà, a través de la tècnica digital (Fig. 26), convertint en efímer tot allò que tingui a veure amb la corporalitat. La importància del treball fotogràfic d'aquesta artista sud-americana recau sobretot en les preguntes que llança a l'espectador. La relació entre l'Home i la natura (Fig. 27 - 29), la capacitat que té el rostre humà en la identificació dels subjecte (Fig. 30 - 31) i la capacitat de l'enquadrament fotogràfic per condicionar el que s'està veient (Fig. 32 - 33) es transformen en els enigmes que es presenten davant dels nostres ulls amb el seu treball fotogràfic.

Aquesta fotògrafa nascuda a Perú, però en l'actualitat resident a Itàlia, ens interroga arran d'un tema clau en la història del autoretrat: quin pes té la corporalitat dins d'un autoretrat? Sense cap mena de dubte, el cos ha sigut el gran identificador d'identitats dins la fotografia d'autoretrats. Mendoza, en canvi, ens nega aquest privilegi per centrar el seu interès en la supressió d'una corporalitat unitària. La càmera es converteix en l'aliada d'allò que millor sap fer, fragmentar la visió en diversos espais. És justament en aquest detall del fragment on es pot trobar la clau que ens indicarà el camí cap a una percepció del subjecte impossible de ser completada en la totalitat. Només a través del detall es pot interpretar quina *imago* s'amaga darrera de cada fotografia. Per entendre aquest referent, només cal observar dos dels seus autoretrats més coneguts: *B* (2013) (Fig. 34) i *Duet* (2013) (Fig. 35). Ambdós projectes centren el seu interès en el tema de la fragmentació. *B* mostra la imatge de l'artista capturada en el reflex d'un mirall trencat. L'estudi de la formalitat en aquesta fotografia és precisa: són els fragments els que descontextualitzen la unitat del rostre, convertint l'autoretrat en una imatge doble. Per altre banda, el projecte *Duet* torna a exhibir la falta de unió corporal a través d'un enquadrament compositiu que talla el cos de l'artista

³¹ «*Desencarnat*» seguint les idees del pensament cartesià que mostrava un subjecte des-corporalitzat que tenia la capacitat de esdevenir intel·lecte pur.

³² <http://500px.com/SilenceEffects>

per la meitat. Serà el dibuix, produït a mà alçada, el que intentarà trobar la unitat perduda d'aquest cos latent en l'espai.

Una altre forma de somnambulisme neix amb l'obra d'aquesta fotògrafa: aquell que, impressionat per la llum, es vol escapar en el silenci de l'espai. D'aquesta reflexió arran la distància que s'obra quan un s'observa a sí mateix neix la construcció d'una estructura sempre dialèctica i desdoblada. Aquest element ens podria portar a parlar, com allò figurable es convertia, en paraules de Sigmund Freud, en el lloc de l'inquietant estranyesa (*das Unheimliche*³³). Un espai en que la forma pren el màxim caràcter per demostrar que hi ha un poder d'allò mirat sobre el que mira. Per Freud, l'objecte *Unheimliche* sempre es mostrava com si estigues suspès sobre nosaltres. Aquesta suspensió es pot manifestar com a forma d'aparició i com a doble. Aquest doble, inventat contra la desaparició del jo, arriba a significar justament aquesta mateixa desaparició —la mort— que es distància de nosaltres per aparèixer i mirar-nos. *Silent Effect* a través dels seus autoretrats intenta crear aquest doble que la mira i que, a través de la singularitat, aconsegueix convertir-se en allò estrany per la seva distància i virtualitat.

³³ FREUD, S (1919). *Lo inquietante en lo familiar. [Lo ominoso. Lo siniestro]*. Document digital extret de: http://217.126.81.33/psico/sesion/ficheros_publico/descargaficheros.php?opcion=textos&codigo=264

Capítol 4. El rostre de «Ningú»: *prosopon* del Jo, Tu, Ell.

«Mi nombre es Nadie; y Nadie me llaman mi madre, mi padre y mis compañeros todos.»

Odissea, Cant IX, 364

«El umbral no es, en este sentido, una cosa diferente respecto del límite; es, por así decirlo, la experiencia del límite mismo, el ser-dentro de un afuera. Este ek-tasis es el don que la singularidad recoge de las manos vacías de la humanidad.»³⁴

L'individu sempre ha estat aprehès pels altres des de la seva exterioritat, per la mirada que els altres l'hi dirigeixen. D'aquesta manera, la idea de rostre sempre té relació amb la idea de «pels altres». Aquest concepte s'entén a la perfecció si analitzem l'etimologia de la paraula grega *prosopon* al qual significava «el que està davant la mirada dels altres» i a la vegada, feia referència directa a la paraula «màscara». En els textos clàssics aquest mot s'utilitzava sempre referit a l'altre —el teu rostre o el seu rostre— de manera indistinta. Sempre relacionat amb l'acció de mirar (ja sigui amb el que es mira i el que pot arribar a tornar aquesta mirada) i es situava aquesta etimologia en el mateix moment com el centre de la representació i de la identificació. Però no només això, ja que *Prosopon* era la paraula capaç de designar en sí mateixa les tres persones gramaticals dins del discurs oral: jo, tu i ell. Així doncs, els grecs utilitzaven aquest mot per fer incidència a la correspondència entre rostre, màscara i personatge. Aquests tres elements tenen una relació més en comú: són elements que sempre s'ofereixen a la vista dels altres i que només prenen sentit en tant que exterioritat amb capacitat de confrontar-se cara a cara.

No serà fins a època romana que màscara i rostre prenguin sentits diferents. En època romana es viatjarà de la *persona* al *vultus* (o *fàcies*). *Persona* continuarà tenint el referent de l'exterioritat de *prosopon*, designada per mostrar el caràcter de la màscara dramàtica i el personatge. *Persona* no acabarà significat individu de l'espècie humana fins que no s'entri dins la categoria moral del cristianisme, fins que no es desenvolupin el dret romà, la ètica estoica i la teologia cristiana. Sant Agustí serà l'encarregat de extreure de la paraula *persona* tot signe d'exterioritat per enfocar-lo cap a la intimitat i Boeci, al segle VI, donarà el toc final dins el seu llibre *Liber de persona et duabus naturis contra Eutychenet*

³⁴ AGAMBEN, G (1996). *La comunidad que viene*. València: Pre-textos. Pàg. 44.

Nestorium: «*persona est naturae rationalis individua substantia*»³⁵ [«la persona és una substància individual de la naturalesa racional»]. Així és com el mot passa a designar el nom de tots els individus constituïts per la raó. D'aquesta manera, el terme sense cap idea metafísica en el seu origen, es comença a utilitzar en la ontologia i acabarà significat el principi de la individuació. És justament aquest terme el que ens singularitza substancialment a cadascú de nosaltres. Allò que resta més enllà dels canvis i transformacions. El cristianisme divulgarà aquesta noció que amb el temps serà complementada per altres termes com: individualitat, igualtat, immortalitat, transcendència... Kant, per exemple, ressaltarà el sentit ètic de *persona* com a «fi en sí mateix». Nietzsche a la seva *Segona consideració intempestiva* (1873) ja afirmava que la lògica de les màscares comportaria l'eliminació del rostre. La interioritat ja no s'amaga, simplement perquè ja no existeix. Aquesta intimitat es veu clarament substituïda per una multiplicitat de màscares que es porten i que han suplantat el jo, el caràcter i l'individu. D'aquesta manera, s'entra en el regne de la aparença privada de tota mena d'essència.

La paradoxa entre màscara i rostre jugaran al llarg del temps un dels papers més importants per entendre les interaccions socials entre els diferents subjectes. S'ha interpretat que és precisament el rostre el lloc distintiu de l'ésser. Però pot ser justament en aquest on hi confereixin l'espai de l'ésser i del fingiment, de la veritat i de l'artifici. És justament aquest rostre que es converteix en el lloc on els *altres* poden incloure-hi les màscares. Perquè són justament en aquestes màscares on els altres i jo (tu i ell) s'ajunten; on *prosopon* pren de nou el seu sentit grec.

Com integrar aquests conceptes en el moment en que la mentalitat contemporània mostra la gran primàcia de l'ésser dins la societat? Per una societat on el més important és l'*ego* cartesià i l'ensimismament? Emmanuel Lévinas serà un dels encarregats de mostrar-nos la importància de l'alteritat. A través del seu pensament, l'individu podrà passar d'un *jo* tancat a un *jo* obert ja que a partir d'ell, la filosofia no comença en el aquest *jo* sinó en l'Altre. El camí cap a l'Altre s'inicia a través de la pròpia mirada: «*Desde el momento en que el otro me mira, yo soy responsable de él sin ni siquiera tener que tomar responsabilidades en relación con él; su responsabilidad me incumbe. Es una responsabilidad que va más allá de lo que yo hago.*»³⁶ Però qui és aquest «Altre»? A *Totalidad e infinito*, Lévinas expressa que

³⁵ FORMENT, E (1982). *Ser y persona*. Barcelona: Ediciones de la Universidad. Pàg. 15.

³⁶ LÉVINAS, E (2000). *Ética e infinito*. Madrid: Machado Libros. Pàg. 80.

l'Altre respon a allò que no sóc jo, un element que és anterior a mi i gràcies al qual sóc el que sóc. La relació que es pot establir entre ambdós té a veure amb un *jo* que sempre arriba més tard que l'«Altre», aquest sempre presentat com quelcom infinit. L'autonomia del *jo*, el seu principi de individualitat, és conseqüent i posterior a la configuració de l'Altre. Però la relació amb aquest, segons Lévinas, només es pot fer evident a través de la proximitat, responsabilitat i substitució.

Per mantenir un enllaç directa amb la teoria de l'autoretrat que es vol desenvolupar aquí cal tenir en compte, com afirma Xavier Antich a l'obra *El rostre de l'altre* que «Lévinas comença curiosament la reflexió sobre la noció de subjecte a partir del plantejament de l'absència de qualsevol determinació, la impersonalitat neutra que no es conté més que a si mateixa, present només ella davant l'absència de tota individuació. És l'espai de 'l'existir sense existent'»³⁷ element que, com s'ha afirmat lleugerament en el capítol anterior, és una de les premisses bàsiques per entendre una forma de representació en que la dissolució de l'ésser és una premissa bàsica. Un individu que desapareix evaporat per la seva pròpia existència. Es just en aquest punt on cal entendre la importància que Lévinas atribueix al rostre, a la sensibilitat del rostre.

Com el «rostre» pot convertir-se en metàfora de tots aquests elements? Dins *Totalitat e infinito*, el filòsof de Kaunas, defineix el «rostre» d'una forma negativa, ja que definir-lo segurament implicaria esborrar el seu estatus de rostre. Així: «*El rostro está presente en su negación a ser contenido. En este sentido no podría ser comprendido, es decir, englobado. Ni visto ni tocado.*»³⁸ És així com el rostre es converteix en un compromís ètic amb l'altre. En un mirar cara-a-cara, però on la percepció no té el sentit central (ja que aquesta percepció l'únic que fa és reduir la possibilitat de posar-se en relació amb l'Altre), sinó en l'intent d'expressar-lo com a significació sense context. El rostre es transforma en un sentit en sí mateix, en un element que és incontenible i que ens porta a un més enllà. Mentre la visió absorbeix l'ésser i impossibilita tota relació amb l'altre, el rostre permet convertir en discurs en una relació d'autenticitat amb aquest que no sóc jo. El rostre es converteix en una porta perquè algú s'obri a nosaltres, i veiem alguna cosa quelcom que va més enllà del que s'esgota en l'ésser al fer-se visible. Si normalment entenem els rostres com a màscares, per culpa i en relació el context cultural, el rostre que expressa Lévinas és quelcom nu que

³⁷ ANTICH, X (1993). *El rostre de l'altre*. València: Edicions 3 i 4. Pàg. 27-28.

³⁸ LÉVINAS, E (1999). *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme. Pàg. 207.

segons ell s'expressa i significa per sí: «*Consiste en entrar en relación con una desnudez desligada de toda forma, pero que tiene un sentido por sí misma [...] La desnudez del rostro no es lo que se ofrece a mí para que la desvele y que por esto, me sería ofrecido, a mis poderes, a mis ojos, a mis percepciones en una luz exterior a él. El rostro se ha vuelto hacia mí y es esa su misma desnudez. Es por sí mismo y no con referencia a un sistema.*»³⁹

Prenen certes distàncies, les paraules sobre el rostre de Lévinas, recorden les paraules de Ulisses dins la cova de Polífem (tot i que s'ha de afirmar que el filòsof de Kaunas no tenia massa simpatia a aquest heroi grec). Ulisses respon a la pregunta de Polífem «Qui ets tu?» Amb un «Em dic Ningú». Un Ningú que es converteix en Qualsevol, i que alhora es converteix en cada un dels altres. Amb aquesta frase el que provoca és una dissolució de tota individualitat. Es dilueix tota possibilitat de prendre una identitat compacte, perquè sense l'Altre la identitat no pot arribar a tenir rostre. El rostre de l'Altre porta en sí allò aliè i similar al subjecte. Només una obertura «altruista»⁴⁰ farà que puguem entendre que l'Altre ja està inserit de forma originària al *jo* i que la subjectivitat només pot teixir-se i existir dins la intersubjectivitat. Una comprensió, una responsabilitat (en paraules de Lévinas) que, de forma invisible, ens construeix. L'acceptació del rostre de l'Altre obra la porta cap a l'alteritat, obra la porta cap a la cova de Polífem on Homer fa desaparèixer Ulisses amb el mot «Ningú». Un *Ningú* que contenia en sí la forma originària de *prosopon* on el rostre i la màscara eren una mateixa cosa.

La fotografia d'autoretrat del segle XXI no s'ha oblidat d'aquests conceptes i es desenvolupa de forma molt minoritària en algunes sensibilitats artístiques. Entendre el rostre de l'Altre per poder desconstruir la pròpia subjectivitat és el punt de partida de Kimiko Yoshida. L'artista japonesa, resident a Paris, ha dedicat tota la seva obra fotogràfica a la pràctica d'un autoretrat que podria englobar tots els conceptes desenvolupats en els paràgrafs anteriors. Anomenant les seves pròpies creacions com a «naturaleses mortes» en el qual desenvolupa a través de les màscares, el rostre i la desaparició tota la seva obra fotogràfica. Yoshida centra la importància de l'ésser en la desintegració d'aquest amb el seu propi rostre que es va modificant a través d'un joc de dissimulacions. La màscara té en si la idea implícita de dissimular, ocultar i cobrir. I són justament aquests tres verbs els que Yoshida conjuga amb l'ajuda del rostre per poder fer emergir una identitat que es desprèn

³⁹ LÉVINAS, E (1999). *Op. cit.*, p. 98.

⁴⁰ MORIN, E (2003). *Op. cit.*, p. 84.

del propi subjecte per adherir-se al concepte de l'«altre». Un joc de màscares que només pretén desvelar la trajectòria humana composta per una identitat volàtil. La seva sèrie anomenada *The Bride* (2005) (Fig. 36 - 56) és un primer acostament cap a un doble desvetllament de les tradicions orientals del casament. Sense cap mena de dubte, el rostre es converteixen en el transmissor per entendre com el concepte grec de *prosopon* es pot mostrar amb vigència en l'actualitat. Convertir-se en l'altre a través, no de l'autoafirmació, sinó a través de la desaparició dins d'aquest és un altre element a tenir en compte al veure les seves imatges. La sèrie d'autoretrats sobre la cerimònia del casament mostren a l'espectador com a través del ritual i del mite. La metamorfosi pren aquí un paper important. I que és sinó endinsar-se en l'Altre? Una transformació en la qual ningú torna a ser qui era després d'aventurar-s'hi. En tota aquesta sèrie desenvolupada entre el 2003 i el 2012, Yoshida experimenta el poder de la transformació amb diferents referents: el color, que li serveix per fer desaparèixer la seva pròpia figura amb el fons; les màscares, necessàries per poder explicar el ritual de conversió, i el rostre, que és qui pateix la transformació dels altres dos referents anteriors.

La formalitat del retrat de l'artista japonesa sempre és el mateix: un pla mig, que talla la figura humana a l'altura del pit. El cos, sempre en relació amb el color del fons, juga a esvaïr-se per centrar l'atenció en el rostre i en la seva metamorfosi a través dels objectes que utilitza. Des de referències culturals diverses (Fig. 36 – 39 i 43) fins a referències històriques (Fig. 40 – 42) conformen aquest entramat on l'autoretrat serveix per dir al món que la metamorfosi, el canvi, i l'Altre són elements que estan implícits dins l'ésser i que no és la identitat fixada la que guanya la partida.

Estrella de Diego, dins el seu llibre *No soy yo. Autobiografía, performance y los Nuevos espectadores*, parla sobre l'artista Christian Boltanski i, en paraules d'ell, descriu: «*Me interesa lo que llamo la 'pequeña memoria', una memoria emocional, un conocimiento cotidiano, lo contrario de la Memoria con mayúsculas que se preserva en los libros de Historia. Esa pequeña memoria, que para mí es lo que nos hace únicos, es extremadamente frágil y desaparece con la muerte. Esta pérdida de identidad, este igualarse en el olvido es muy difícil de aceptar. Por ejemplo, cuando mires cientos de cráneos son todos iguales.*»⁴¹ Tot i que aquí Boltanski fa referència a la seva pròpia idea de concebre la memòria i la història, aquesta frase ens podria il·lustrar quelcom característic de l'obra de Yoshida. La fotografia japonesa enten el seus

⁴¹ DE DIEGO, E (2003). *Op. cit.*, p. 175

autoretrats com a forma d'entendre la metamorfosi de la història. Perquè és justament en aquest espai que s'obra arran del canvi de conceptes on s'inicia la possibilitat de acceptar la desaparició de la identitat. La «petita memòria» que expressa Boltanski, en Yoshida es converteix en el lleu símbol d'un retratar-se a través de les formes que ha pres l'Altre. És justament en aquesta memòria minoritària on el *jo* es pot convertir en aquell que intueix i que no és ell, només possible d'aconseguir acceptant «la pèrdua de identitat, l'igualar-se en l'oblit».

El que es produeix aquí, és un ritual sobre la desaparició, espai que es troba a mig camí entre la màgia i el ritus. Es pot interpretar la obra de Yoshida a partir d'un concepte que fa entendre la seva obra a la perfecció: *Arkhé-Esperit*⁴². Aquest concepte explica que la mitologia i els ritus formen part de les capacitats humanes i és justament en aquest anomenat *Arkhé-Esperit* on es pot trobar l'origen de les forces i formes originals, una arrel que ens trasllada a una altre cavitat anterior a la subjectivització. Yoshida a través de les seves metamorfosis en l'autoretrat busca aquest espai, perquè s'adona que és justament en ell on pot trobar una de les relacions més importants dins el coneixement humà. És precisament recreant-se en aquest *Arkhé* on es pot trobar l'espai «*allí donde los dos pensamientos [racional y mitológico] todavía no se han separado.*»⁴³ És important recercar aquest espai on els dos pensaments no s'havien separat, perquè cercant-lo es torna a una pre-consciència on «l'Altre» i «jo» tampoc s'havien distanciat, on allò subjectiu i objectiu no està dissociat i on la representació té la capacitat de confondre amb la cosa representada. És l'espai, un cop més, on *prosopon* pot prendre la seva significació originària, on rostre i màscara significaven el mateix.

Per aconseguir aquesta metamorfosi que la porti a exaltar «una petita memòria de l'Altre» utilitza varies fonts: des de la història de l'art (i sobretot la seva predilecció per la pintura que queda il·lustrat amb al seva sèrie *37 Paintings*) (Fig. 46 – 51), fins a referents polítics (Fig. 52 – 55) i artístics (Fig. 44 i 45) que serveixen de recolzament per desenvolupar les seves pròpies autorepresentacions on el subjecte, a més de difuminar-se en la història, aconsegueix reunir-se en el seu lloc originari: l'espai on ell encara no era ell sinó on el «Jo, Tu i Ell» es convertien en un «Ningú» que lluitava, aquesta vegada no contra Polífem, sinó contra la Història que subjectivava l'ésser. Tots aquests referents es

⁴² MORIN, E (1986). *Metodo III. El conocimiento del conocimiento*. Barcelona: Edicions Cátedra. Pàg. 184.

⁴³ *Ibidem*.

resumeixen en la imatge final que s'exposa (Fig. 56) on Kimiko Yoshida decideix representar-se, aquesta vegada, com a esposa amb la màscara de sí mateixa (*Bride with mask of herself*) mostrant a l'espectador que, el desig anhelat d'esvair-se, només és possible quan el ritual conté ni més ni menys que el *prosopon*. Justament en aquesta obra, es poden entendre a la perfecció les paraules de Thomas Mann a *Mort a Venècia* (1912): «Pues quien está fuera de sí nada aborrece tanto como volver a sí mismo.»⁴⁴

⁴⁴ MANN, T (2005). *La muerte en Venecia*. Barcelona: Edhasa. Pàg. 109.

Capítol 5. El laberint de miralls: la matriu simbòlica de la *imago*

«La interioridad es inventada por la voz de la madre antes de ser habitada mucho más tarde por las voces de todos. Pero la voz que sería ‘personal’ nadie la escucha. El fondo del cuerpo en verdad no conoce la interioridad»⁴⁵

«¿Cómo soportará verme? Hay dos cosas posibles. O bien empalidece y sale tamaleándose de la habitación, o se pone colorada, cobra fuerzas, da un respingo delante de mí y me mira insolentemente a la cara. En ese caso cargaré mi mirada de recuerdos y la obligaré a bajar la vista ante mí.»⁴⁶

És justament en la modernitat quan es produeix una consciència més aguda de la individualitat de l'Home. Un sentiment sobre sí mateix que ve acompanyat per diversos contextos —entre ells la difusió del miralls i el sorgiment de la fotografia al segle XIX— que evocuen al retrat a un predomini de la importància del rostre. Precisament aquest rostre és el que començarà a patir els elements de la individualització; i és en ell on es començarà a desenvolupar la *imago* de tot subjecte.

Imago. Les màscares de cera que formaven els rostres dels romans que havien mort, i que eren exposades al fòrum romà van agafar aquest nom. Aquestes representacions van prendre el nom de la dèbil traducció «imatges». A principi del segle XX, la psicoanàlisi va acabar de traçar el camí de la significació d'aquest mot. Va dotar la paraula de referències inconscients i de conceptes que estaven lligats bàsicament en la construcció de l'individu. Sigmund Freud, Carl Gustav Jung i Jacques Lacan seran els pioners per establir les implicacions que tindria la *imago* en el subjecte. Mentre Freud assegurava que la *imago* era un precursor per la formació del Super-jo que es mostrarà sempre com una distorsió idealitzada o desidealitzada d'una persona; Lacan convertirà el concepte en una causa per la qual, mitjançant la identificació del subjecte amb aquesta *imago*, es crearan uns afectes de alienació i transformació del individu just en el seu famós *estadi del mirall*. Lacan desenvolupava el concepte a través de mostrar la *imago* com aquell referent necessari per l'individu per poder orientar com a subjecte. El psicoanalista referia la *imago* a aquesta orientació que estava estretament lligada amb la figura dels familiars. Els llaços familiars per

⁴⁵ QUIGNARD, P (2013). *La barca silenciosa*. Madrid: Arena Libros. Pàg. 43

⁴⁶ SPITTELER, C (2008). *Imago*. Madrid: NòrdicaLibros. Pàg. 11.

Lacan es converteix en l'embrió dels termes socials (i no pas biològics) per situar el subjecte i la seva imatge en un mateix pla.

De totes maneres, Carl Gustav Jung passarà a la història per ser el gran impulsor de la *imago* dins la psicologia analítica. També lligant-la a l'àmbit familiar, Jung la descriu⁴⁷ com a imatge interna, una representació que ha tingut pervivència imaginària dins del inconscient del subjecte. D'aquesta manera, la *imago*⁴⁸ marcarà la percepció de les relacions socials que aquest individu pugui tenir. És justament aquesta «representació inconscient», on es mostra un esquema imaginari que s'ha adquirit, que li servirà per enfrontar-se a l'altre. Arribats en aquest punt, i sense voler-nos endinsar massa en els conceptes tècnics de la psicologia, es podria reprendre en aquest espai una pregunta que es realitzava al primer capítol d'aquest projecte: poden les formes fotogràfiques afectar a la identitat del subjecte quan aquest s'autoretrata? Els paral·lelismes entre els conceptes de Jung i la fotografia d'autoretrat es troben més vius que mai. Si Jung afirma que la *imago* és un procés imaginatiu que ha quedat a l'inconscient del subjecte, i que en conseqüència, el farà actuar d'una determinada manera en les seves relacions socials; no podem veure en les formes d'autorepresentació, creades per ser mostrades a l'espectador en una relació entre mirades, les mateixes formes imaginatives que afecten les relacions entre els individus? L'autoretrat fotogràfic és la creació d'un procés (conscient i inconscient alhora) que permet expressar-se a través d'unes formes que evocuen a l'espectador una determinada identitat, formes que es vinculen sense cap mena de dubte a un procés imaginatiu-expressiu. Els codis simbòlics utilitzats en aquest tipus d'autoretrat, on l'artista intenta interactuar amb la figura de l'Altre, i sovint, com hem vist, esvair-se dins seu, mostren el procés que Jung descriu en el seu llibre sobre els símbols de les transformacions: un subjecte que «atresora» de forma imaginària dins l'inconscient una *imago* que té el poder de crear relació, tant amb allò que va veure, com el que veurà. El subjecte es converteix en el titella de la il·lusió creada per aquesta *imago*. Així, podem arribar a entendre el *jo* com una estructura imaginativa, en el qual, la seva suposada unitat es trenca en les formes il·lusòries del caos perceptiu del cos i de la visualitat.

⁴⁷ JUNG, C.G (1911, 1998). *Símbols de transformació*. Barcelona: Editorial Paidós.

⁴⁸ Cal tenir en compte que Jung dins *Símbols de transformació* (1998) desenvolupa la teoria de la *imago* separant-la del que ell anomenarà *complexa*. La diferència entre un concepte i l'altre és que el *complexa* centra la seva atenció en descriure l'efecte que tenen el conjunt de relacions interpersonal sobre el subjecte, mentre que la *imago* vindria a ser un «record» imaginari de part d'aquestes relacions.

Els autoretrats fotogràfics del segle XXI descrits fins el moment, semblen prendre consciència d'aquest procés il·lusori i a través de la fotografia intenten fer emergir en la llum aquests dubtes identitàris. La *imago* tindrà un gran aliat on desenvolupar-se i tornar-se reflex: el mirall. El mirall serà l'objecte capaç de desenvolupar un sentiment dual. Per una banda, qüestionar a cada instant allò visible i per l'altre, reforçar la consciència d'un mateix. És justament amb el mirall on s'obra l'espai de transició entre allò que volem veure i allò que en realitat és. Aquest objecte aconsegueix produir, imitar i contemplar una identitat feta a mida per la visió del que es contempla. Jean La Fontaine va saber explicar a la perfecció aquest sentiment amb una de les seves fàbules: *L'homme et son image*. La història d'un home que va decidir no mirar-se a cap mirall per saber-se bell sense necessitat d'ells, fins que es contempla en l'aigua d'un riu i veu desaparèixer la realitat que havia fabricat. I la història acaba amb la moral: «*Nuestra alma es ese hombre enamorado de su imagen. Tantos espejos son los defectos ajenos, retratos fieles de los nuestros propios.*»⁴⁹

Neix d'aquesta manera la desil·lusió com a manera de ser, produint en la negació la única manera d'apropar-se a la veritat; i el mirall es nega a anticipar aquesta veritat i pel contrari, fa emergir preguntes al proporcionar un espectacle melancòlic sobre els dubtes i les duplicitats. Com la *imago*, aquesta superfície amb capacitat de reflexa, obra una porta, on deixa sortir una imatge que sovint nega la nostre la pròpia. L'autoretrat plantejat en aquest espai només pot arribar a plantejar les ombres que s'enganxen a un original desconegut. La identitat es fragmenta un cop més, negant l'evidència social i adherida al reflex, sense que res la pugui transformar; per l'altre banda, el reflex s'enfosqueix i s'allunya d'aquell que es mira. *Imago* com a reflex, *imago* com a il·lusió, i sempre embrió incubant-se dins del mirall. És justament en aquesta matriu especular on el subjecte pot entrar en relació amb els seus fantasmes, produint una dialèctica subtil de l'individu. El procés és exactament aquest: «*El hombre se apoya en el reflejo para edificar la verdad. El espejo libera un espacio de juego entre lo visible y lo invisible, entre el sueño y la realidad, gracias al cual el sujeto se mide a sí mismo al proyectarse en unas imágenes y unas ficciones cuyo desvelamiento él controla.*»⁵⁰

Però s'ha de tenir un element clar en l'autorepresentació del segle XXI i és la relació conflictiva que manté el subjecte amb el seu reflex. Sabine Melchior-Bonnet ho descriu a la perfecció: «*La imagen que tenemos de nuestro cuerpo no es ni la reproducción de nuestra*

⁴⁹ LA FONTAINE, J (2008). *Las fabulas de La Fontaine*. Barcelona: Edhasa. Pàg. 251.

⁵⁰ MELCHOIR-BONNET, S (1996). *Historia del espejo*. Barcelona: Editorial Herder. Pàg. 197.

*realidad anatómica ni el producto de nuestro ser social, sino una proyección fluctuante, un concepto elaborado que fija la cuchilla del instante.»*⁵¹ Aquest concepte elaborat a través d'una projecció fluctuant és justament la que es vol descriure en aquest apartat. El «jo ideal» es veu sustentat per un duplicat reflectida que el separa i es capta a partir de la negació, provocant el seu trencament amb l'origen. La *imago* es converteix en un procés imaginatiu que es posa a disposició del reflex del mirall. D'aquesta manera, els fotògrafs faran emergir un *alter ego* que qüestiona doblement aquell que mira i aquell que és mirat. Es comença un ritual per fer adonar a l'espectador que els miralls, tot i ser objectes sense memòria, juntament amb la càmera fotogràfica tenen la capacitat de fer visible allò que ja no és visible, allò que resta en un estat latent entre dos mons: un construït i un altre que està en construcció.

Ja els anys 70 i 80, el fotògraf americà Duane Michals, ens confrontava amb aquest material reflectant. Duane Michals es convertirà en el pare d'aquesta reflexió al voltant del subjecte i el seu reflex. Segurament la seva sèrie «*Heisenberg's Magic Mirror of Uncertainty*» (1989) (Fig. 57) és l'obra que mostra amb més precisió aquesta idea. Una noia s'observa el seu rostre dins d'un mirall. La única resposta que aquest li pot donar és la distorsió que es converteix en símptoma de la seva pròpia *imago*. La sèrie finalitza amb una imatge simbòlica: un rostre nu, que no conté absolutament res en el seu interior, i la mirada de la noia a càmera (Fig. 57 [bis]). Aquest fotògraf afirma trobar en el mirall l'aliat per portar a terme un qüestionant sobre la identitat. Les sèries d'aquest fotògraf americà sempre es troben al voltant de l'explicació de històries senzilles que acaben capgirant tots els referents de la normalitat, sovint fent emergir a la superfície fotogràfica la figura del «alter ego». I és que el mirall és l'objecte perfecta per fer reconvertir tot allò que està latent i que la càmera vol atrapar, però que no té la capacitat de fer-ho.

Molts són els fotògrafs contemporanis continuen aquesta línia representativa. De fet, la representació de l'autoretrat amb un mirall és una pràctica estesa en la contemporaneïtat molt més que en els inicis de la fotografia. És quasi impossible trobar un fotògraf contemporani (o no tant) que no s'hagi col·locat davant del mirall. Però són pocs els que en fan una reflexió extensa sobre la imatge que pot reflectir aquest material. Sense cap mena de dubte, Sophie Berdenishvili és una de les joves promeses que desenvolupa aquesta temàtica. La fotògrafa de Georgia, fidel a un model de càmera soviètica específic (Zenit ET de

⁵¹ MELCHOIR-BONNET, S (1996). *Op. cit.*, p. 263.

120mm), basa el seu treball en un delicat projecte proper a l'artesania. Tot i utilitzar el rodet fotogràfic de mig format, les seves composicions pateixen manipulacions manuals després de ser revelades. És el cas del seu projecte «*Behind her 'I's*» (2013). D'aquest projecte cal destacar dos autoretrats (Fig. 58 i 59) un dels quals ens mostra un autoretrat de si mateixa que ha estat tallat amb rombes i desordenat. El rostre que se'ns presenta és el joc d'un laberint de miralls: la contraposició entre mirar-se al mirall i la creació de la imatge fotografia que originàriament es crea en el mirall prismàtic que es troba a dins la càmera. La posterior manipulació de la imatge ens podria remetre a la llegenda que explicava el psicoanalista René Major al qual deia que tenia una pacient que no reconeixia la seva imatge en el mirall. Un dia la pacient va decidir trencar el mirall i va ser així com aquesta va poder identificar-se a través d'un fragment del material trencat. D'aquesta manera, el material reflectant va poder fer emergir una representació simbòlica de sí mateixa. L'altre autoretrat (Fig. 59) torna a mostrar aquesta absència d'un reflex unitari. L'artista amaga el rostre dins un llibre, mentre l'espectador només pot centrar la seva mirada a un mirall que penja de la paret. L'absència del rostre, comporta l'absència de qualsevol imatge reflectida en la superfície reflectant adequant-se a les paraules de Melchoir-Bonnet: «*El espejo vacío, luego roto, se convierte en el signo de la inadecuación entre el hombre y el mundo, y sólo sus fragmentos pueden dar cuenta de un yo quebrado y desposeído.*»⁵²

Immersos en el món oníric de la *imago* que la càmera fa emergir, no podem oblidar de citar el Narcís contemporani per excel·lència: Kyle Thompson. Aquest fotògraf de Chicago, de només vint-i-un anys, es considera avui en dia un dels fotògrafs d'autoretrat més importants. La seva fama va escampar-se a través de les xarxes socials (sobretot Flickr⁵³) degut a la seva forma surrealista d'autoretratar-se a través de la manipulació digital. Thompson es converteix en un fotògraf simptomàtic de l'era digital (avui en dia reconegut en el món de la fotografia de moda). Però la seva forma d'autorepresentació sempre evoca a l'espectador cap al sentiment de demostrar que la seva identitat és volàtil, en estat de desaparició i de transformació com el fum. Els miralls formen part de la seves possibilitats de representar-se (Fig. 60). Miralls que es complementen sempre en mig del context dels elements naturals: aigua, terra, aire i foc. Un mirall es col·loca a dins d'un riu per mostrar la imatge del fotògraf a través de les gotes d'aigua que han quedat impregnades en el cristall.

⁵² MELCHOIR-BONNET, S (1996). *Op. cit.*, p. 264.

⁵³ https://www.flickr.com/photos/kyle_thompson/ i <http://www.kylethompsonphotography.com/>

El reflexa del personatge és borrós i és complex d'aquesta manera el que profetitzava Estrella de Diego: «*El reflejo, cada reflejo, tiene algo de promesa, de verdad y de ficción, algo que está y no está y que se anda escapando cuando creíamos haberlo atrapado.*»⁵⁴ Thompson s'adona a cada instant d'aquesta trampa entre la veritat i la ficció i posa la seva pròpia corporalitat dins d'aquest joc laberíntic (Fig. 61 – 63). La corporalitat, contraposada als elements naturals, es converteixen en la premissa per mostrar que el rostre, en molts casos, només és una excusa de presentació. La vertadera identitat del subjecte s'amaga en l'experiència de saber-se Altre i de veure's negat d'una unitat inamovible. Com es deia, la corporalitat de Thompson té una relació directa amb els elements fragmentats de la natura. Un cop aquests dos es barregen, fan emergir un ésser que no és subjecte sinó quelcom un *ens* eteri i anònim capaç de patir qualsevol metamorfosi per escapar-se de la realitat fixada. D'una forma similar a com Lacan descrivia la seva forma d'entendre la *imago*: una causa pel subjecte que, mitjançant la identificació, aconsegueix produir una alienació i una metamorfosi d'aquest. Aquí no hi ha una concepció del *jo* en el qual regne la importància de la percepció i de la consciència per adaptar-se al principi de la realitat.

La *imago* s'escapa d'aquestes cadenes que el retenen en el subconscient i es mostren traspasant el mirall, convertint-se en ombres dins el material fotogràfic. El diàleg que es produeix és una conversa que només es pot entendre a través de la mirada. Perquè el subjecte sap que parla de forma vana amb algú que, encara que se l'hi assembla fins a la confusió, mai es podrà unir a ell. La fotògrafa britànica Lydia Roberts⁵⁵ mostra exactament aquesta idea. Les seves imatges, un cop més, intenten demostrar que hi ha alguna cosa trencada en el procés de comprensió d'un mateix. La utilització del desenfoc, amb forts contrastos, ajuda a la intenció de voler-se expressar com element dislocat en l'espai i el temps (Fig. 64). Els reflexes, els miralls i les ombres són la base dels conceptes que formen la seva obra. Ella mateixa afirma: «*Me encuentro mirando en el espejo; mi realidad, mi fantasía, pero más que nada, veo la locura del mundo a mi alrededor. Es una liberación para mi, el poder expresarme de esta forma, el poder tomar lo que veo y hacerlo mío. Trato de mantener la vida con una respetuosa distancia, para mantenerme enfocada en lo que algunas veces es solo una abstracta decoración a lo que estoy viendo.*»⁵⁶ Aquesta abstracta decoració que sembla percebre

⁵⁴ DE DIEGO, E (2003). *Op. cit.*, p. 60.

⁵⁵ <https://www.facebook.com/pages/Lydia-Roberts-Photography>

⁵⁶ «La fotografia de Lydia Roberts» dins el blog *Juxtapoz*: <http://la.juxtapoz.com/erotica/lydia-roberts-photography> (22 d'Abril 2012)

es transforma en una imatge fragmentada que fins i tot el mirall ajuda a incrementar (Fig. 65). L'espectador està sotmès a col·locar-se dins d'un laberint de miralls. Miralls que creen deformacions i miralls que semblen reflectir un «alter ego» interior que es reten dins la consciència (Fig. 66 i 67). Roberts com Roland Barthes podria dir: *«En definitiva, yo quisiera en suma que mi imagen, móvil, sometida al traqueteo de mil fotos cambiantes, a merced de las situaciones, de las edades, coincidiera siempre con mi «yo» cambiante. Debería expresar lo contrario, ya que es «yo» lo que no coincide nunca con mi imagen; pues es la imagen la que es pesada, inmóvil, testaruda (ésa es la razón por la que la Sociedad se apoya en ella) y soy «yo» quien soy ligero, dividido, disperso y que, como un ludión, no puedo estar quieto, agitándome en mi bocal: ¡ah, si por lo menos la Fotografía pudiese darme un cuerpo neutro, anatómico, un cuerpo que no significase nada!»*⁵⁷ Per Barthes la fotografia no era capaç de poder donar aquest sentiment de neutralitat corporal. I tenia clar que *«la fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de la identidad»*⁵⁸ i aquest concepte ha calat dins la història de la fotografia contemporània, on l'autoretrat és, sense cap mena de dubte, l'acció que més intenta portar-ho a terme. Roberts ho expressa davant de l'expectació de mirar-se al mirall i esperar a veure quina imatge li pot donar aquest. En molts casos mostrant referències directes de pioneres de la fotografia com Cindy Sherman (Fig. 68) sabent que la imatge canviant que conformen les seves fotografies són, més enllà d'autoretrats, símptomes d'una època en construcció que ha engendrat uns fills que només volen aconseguir la capacitat de deconstruir-se. Els miralls de Lydia Roberts ens pregunten quina és la imatge d'ella que s'adequa a la realitat. La noia que els nostres ulls perceben en un mirall que no reflexa cap imatge (Fig. 68)? L'individu que es situa darrera la càmera (Fig. 67)? El subjecte que està empresonat i descompost dins de la fotografia (Fig. 65)? O potser aquella que està atrapada a la matriu d'un mirall i que ens mostra el seu *alter ego* (Fig. 66 i 67)? La multiplicat de *imago*s formen una identitat humana que només es pot arribar a comparar amb un element: la llum. La creadora del «jo» i de l'«Altre» a través d'un procés inconscient que es situa a mig camí entre allò conscient i inconscient.

Els fragments i el llenguatge són l'únic element que poden donar indicis sobre que significa la recerca de la identitat del *jo*. Així doncs, artistes com Vibeke Tandberg que als anys 90 ja havia iniciat una recerca sobre les fal·làcies que suposava l'autoretrat (amb sèries

⁵⁷ BARTHES, R (1980, 2011). *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*. Barcelona: Paidós. Pàg. 32-33.

⁵⁸ BARTHES, R (2011). *Op. cit.*, p. 33.

com *Living Together*, 1998), el 2011 iniciarà una recerca sobre la subjectivitat del *jo* a través de l'ús d'un altre tipus de miralls: l'escàner i de l'ajuda del llenguatge. *Mumbles* (2011) és un projecte en el qual l'artista de Oslo intenta representar un teatre amb varies representacions del *jo*. Inspirada en les obres de Samuel Beckett i la seva recerca del llenguatge, aquest treball es converteix en una metàfora sobre com les paraules poden subjectivar la nostre consciència i és justament la veu (allò invisible) la que dota de vida i corporalitat el personatge que narra la història. *Mumbles* (Fig. 69 – 73) es converteix en un viatge en cercle cap a la recerca dels orígens. El seu autoretrat, fragmentat, produït a mig camí entre un escàner i les paraules que acompanyen cada una de les imatges, només volen demostrar un element: la distància entre el representant i la representació s'ha esvaït. Ja no sabem qui és qui. Només resta una vaga *imago* que es mou per un laberint de miralls sense saber trobar-ne la sortida.

Imatges que es trenquen i que desvelen el coneixement d'un mateix a través de les formes vacil·lants que evoquen cap a identitats calidoscòpiques. La unitat i la coneixent-se del propi subjecte només seran una il·lusió parcial i momentània. La indiferència i la descomposició es col·loquen en gran part com a base dels autoretrats del segle XXI, segurament perquè l'ésser desarrelat de tot allò que anomena «origen» anhela transformar-se en un «Ningú» que es reclou en el centre d'una imatge. La única possibilitat de desaparèixer està en l'experiència fotogràfica de la llum i el producte d'aquest serà un individualisme que es font a través de la col·lectivitat. La desubicació del subjecte només s'aconsegueix fixant la mirada en l'Altre. Merleau-Ponty ja ho afirmava a la seva fenomenologia de la percepció: «*Debemos reconocer lo indeterminado como un fenómeno positivo*»⁵⁹ Perquè és justament aquest caràcter no construït del subjecte el que ens desvelen aquestes imatges. És justament aquest estat de fuga identitari el que més parla de qui som.

«Ningú» es converteix en l'ésser que pronosticava Giorgio Agamben: «*Cualsea es la figura de la singularidad pura. La singularidad cualsea no tiene identidad, ni está determinada respecto a un concepto, pero no es simplemente indeterminada; más bien es determinada solo a través de una relación con una idea, esto es, a la totalidad de posibilidades. [...] Cualsea es una singularidad más un espacio vacío, una singularidad finita y, sin embargo, indeterminable según un concepto. Pero una singularidad más un espacio vacío no puede ser otra cosa que una*

⁵⁹ MERLEAU-PONTY, M (1972). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península. Pàg. 16.

*exterioridad pura, una pura exposición. Cual sea es, en este sentido, el suceso de un afuera. (...)
La experiencia, absolutamente no-cósica de una pura exterioridad.»⁶⁰*

⁶⁰ AGAMBEN, G (1996). *Op. cit.*, p. 43.

... SIMILAR ...

Capítol 7. «*Je est un autre*»: La simulació i l'espectacle de l'«ego»

Jean Baudrillard abans d'escriure *Cultura y Simulacro*, afirmava dins seu escrit *Precesión de los simulacros* l'interès per diferenciar entre el verb dissimular i simular: «*Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo primero implica una presencia, lo segundo una ausencia.*»⁶¹ La diferenciació entre aquests dos conceptes ens pot arribar a fer entendre diversos blocs que es mostren a la fotografia d'autoretrat en l'actualitat. Aquells que interpreten la fotografia com a poder per reflexionar entorn la identitat de l'ésser que es desintegra a cada pas, i que en conseqüència, i —utilitzant les paraules de Baudrillard—, dissimulen; i els altres, que veuen en la tècnica fotogràfica la forma capaç de fer visible allò que no tenen, però que volen, i que en conseqüència creen vides simulades. Dos cares d'una mateixa moneda que plantejant relacions temàtiques diferents. Per una banda, es planteja trobar un ésser que sigui equiparable als altres, una mena de fondre's en l'espai capaç d'anular la individualitat i dotar el subjecte de l'anonimat col·lectiu. Per l'altre, l'ésser vol reafirmar la seva singularitat en relació als altres iguals, i posicionar-se davant de la mirada de l'altre.

Arthur Rimbaud afirmava «*Je est un autre*» i aquesta premissa avui en dia es repeteix però amb diverses idees al darrera. Si Rimbaud es referia amb aquesta frase a que era incapaç de conèixer la subjectivitat que habitava el seu cos; el *jo sóc un altre* ara es mostra com aquell desig capaç de ser desenvolupat per una càmera fotogràfica. Després de la premissa «*Fotografía, per tant existeixo*»⁶² neix aquest «voler ser un Altre dins el meu propi cos». Aquesta idea és interessant, en el sentit que com s'ha pogut veure en els capítols anteriors, les persones que practicaven l'autoretrat a través de les formes de la desaparició centraven la seva atenció en voler ser un Altre, però aquesta acció tenia el seu punt central cap a l'exterior. De dins cap a fora. En la gran majoria d'autoretrats que podem percebre a les xarxes socials, aquest voler ser un «Altre» és basa en un procés que va des de dins cap a dins però que només funciona a través de l'exposició a l'exterior. Una espècie de desdoblament personal de sí mateix que necessita mostrar-se dins un aparador. Com es entendra aquesta idea? Centrant la vista a la importància que té la imatge avui en dia. Si es

⁶¹ BAUDRILLARD, J (1978, 2003). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós. Pàg. 12.

⁶² FONTCUBERTA, J (2010). *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. Pàg. 16 i 31.

para atenció, es pot percebre que hi ha un excés reiteratiu sobre la utilització de la imatge en l'actualitat. Aquesta centra les seves premisses en la implantació de tecnologies de manipulació i de l'ús de la imatge com a portadora de significat, ara ja allunyada de les seves funcions primordials (connotar i denotar). La imatge avui en dia s'ha convertit en un article de consum, que funciona principalment com a concepte sense cap mena de significat. Aquesta acció ha desenvolupat una nova cultura, la del simulacre, en què tota representació és falsa. Allò «real» ha sigut substituït per una presentació continua del espectacle. Com afirma Baudrillard: «*La realidad ha sido expulsada de la realidad.*»⁶³

Així aquest simulacre fa que la frontera entre allò real i irreal no estigui clara, degut principalment als processos de manipulació digital, cosa que desencadena en una falta de poder explicar la veritat. L'individu està immers en una societat on no sap del cert si la informació és fidedigne. A més d'aquesta incertesa, hi ha una confrontació directa amb el món tangible i es produeix un desequilibri en la percepció del real. Tot i així, cal tenir en compte que en aquest «simulacre», creat pels mateixos individus, és capaç de fer existir una salvació de la massa, perquè donat al gran nombre de imatges simulades, la massa aconsegueix «*volverse pasiva hacia el significado, bajo un efecto de implosión*»⁶⁴ i això provoca un curtcircuit al sistema. Així, la imatge sense simular i la simulada es converteixen per l'espectador en l'univers imaginari d'un món platònic.

Ens ha tocat viure en l'era de la realitat digital. Aquesta digitalització porta en sí la capacitat de crear simulacions de la realitat, però també realitats virtuals, construccions que no existeixen en el món real. Això provoca una hiperrealitat, però ja no és la falta de veritat el que precipita aquesta naturalesa, sinó un pes creixen de la informació i de la comunicació que asseguren l'acte de mirar i, alhora, provoquen una inversió de la relació de la societat amb allò creïble. Ja no és el real el que fonamenta allò creïble, sinó allò creïble el que construeix allò real. Aquesta mutació es troba bàsicament motivada per les noves tecnologies de la comunicació i de la informació, que han provocat la convergència dels dos mons: el real i el virtual, aquest últim nodrit de simulacres constants. Per això es pot afirmar que avui en dia a major definició del mitjà, existeix una menor definició del missatge.

⁶³ BAUDRILLARD, J (2000). *Las estrategias fatales*. Barcelona: Editorial Anagrama. Pàg. 15.

⁶⁴ MORLEY, D (1998). *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y posmodernismo*. Barcelona: Editorial Paidós. Pàg. 103-104.

El món virtual, que es proposa a la xarxa, fa que comencin a emergir les identitats virtuals i les comunitats d'interessos, però al cap i a la fi, l'experiència s'enriqueix davant del supòsit que ja no són «*los cuerpos los que proyectan las sombras, sino las sombras las que proyectan los cuerpos*»⁶⁵. Si a aquest fet i sumem que les persones tenen la possibilitat de apropiarse de les diverses eines disponibles i fer-ne un ús lliure, podem començar a veure que el que es desenvolupa és l'inici d'una autoconstrucció i la tematització del propi *jo*. Aquests rituals contemporanis són manifestacions d'un procés molt ampli, d'un context sociocultural que els embolcalla, que els fa possibles, els concedeixen sentit i l'espai necessari per desenvolupar-se.

La xarxa mundial de tecnologia s'ha convertit en un gran laboratori, un terreny per l'experimentació i el disseny de noves subjectivitats. És a través d'aquesta xarxa quan poden néixer formes innovadores de ser i poder estar al món, de vegades excèntriques i megalòmanes. Tot es construeix com un escenari per muntar un espectacle cada cop més estrident: s'inicia així l'espectacle del *jo*.

Aquestes noves formes d'expressió i de comunicació han de considerar-se ficcions o vides? Les escenes de la vida privada, versions d'un mateix i dels altres, es mouen per les pantalles interconnectades. Poden aquestes imatges mostrar la vida dels seus autors o són ficcions produïdes per els nous personatges que habiten l'era digital? Si fixem la vista en les imatges d'autoretrats que circulen a internet, sobretot compartides a la xarxes socials (*Facebook, Twitter, Flickr o Instagram*) ens adonem que els internautes escullen crear autoretrats per expressar les seves pròpies personalitats. Ens adonem que els habitants d'aquestes espais creen espectacles de sí mateixos per exhibir una intimitat inventada o magnificada⁶⁶. D'aquesta manera, comencen a proliferar a la xarxa falses autoficcions, simples mentides que es fan passar per suposades realitats, o bé relats no ficticis que prefereixen explorar la ambigüitat entre un i l'altre camp.

Una paradoxa sobre l'ésser es crea en aquest moment. No sabem si en aquesta exhibició vol mostrar fidelment la realitat d'un context cru o si aquestes imatges-relats exposen al públic un personatge fictici. I perquè té importància aquesta paradoxa? Perquè desenvolupa una altre de les preguntes que ens podríem fer a la contemporaneïtat. Ens podríem preguntar així: són aquestes imatges obres produïdes per persones que encarnen

⁶⁵ BAUDRILLARD, J (2009). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairos. Pàg. 52.

⁶⁶ Aquesta idea és la tesi central que desenvolupa SIBILIA, P (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

una nova forma d'entendre's i, alhora, un nou gènere de ficció? O es tracta de documents verídics sobre les vides reals de persones comunes? O —per últim— és justament aquest nou gènere de ficció el que provoca noves realitats a la individu comú? La possibilitat de convertir-se en *algú* es desenvolupa en aquesta era, seguint tots els models necessaris de la societat de l'espectacle. El *jo* que es fotografia per compartir la imatge a la xarxa es el mateix temps autor, narrador i personatge. I a més, no deixa de ser una ficció, ja que a tot i la seva autoevidència, l'estatus del *jo* sempre és fràgil. Tot i presentar-se com «el més irremplaçable dels éssers» i «el més real, en aparença, de les realitats», s'ha de tenir en compte, com deia Pierre Bourdieu que «*el jo de cada uno de nosotros es una entidad compleja y vacilante.*»⁶⁷ Una unitat il·lusòria construïda en el llenguatge, a partir d'un flux caòtic i múltiple de cada una de les experiències individuals. Si el *jo* és una ficció convertida en imatge, es pot acabar desprenent la seva existència i provocar un nou efecte: la possibilitat de crea un *jo* que es converteixi en efecte-subjecte. Com a resultat en derivarà una ficció que serà la matèria que guiarà el subjecte. La ficció es convertirà en imatge que serà la que dotarà de consistència, personalitat, singularitat i substància el *jo* postmodern.

Així l'experiència d'un mateix com un *jo* es deu a la condició de narrador del subjecte, algú que és capaç d'organitzar la seva experiència només a través de la primera persona del singular. La subjectivitat es construeix en el vertigen d'aquest compartir imatges, és justament en aquesta acció on el *jo* crea l'espai on es pot realitzar. Per tant, utilitzar paraules i imatge és, avui en dia, sinònim d'actuar: gràcies aquestes podem crear universos i amb elles es construeixen les subjectivitats. I cal tenir en compte que més enllà de qualsevol il·lusió d'identitat, sempre hi haurà una alteritat, ja que com tota comunicació es requereix de l'existència de l'altre, del no-jo per poder completar el missatge. Amb tot això, la càmera fotogràfica es mostrarà com a punt nodal: és ella la que permet documentar la pròpia vida, registrar la vida que s'està vivint i l'experiència de veure'ns viure. És en la càmera on es pot trobar la representació de forma dual entre les tècniques de creació d'un mateix que no només testimonien, sinó que també organitzen i inclòs concedeixen realitat a la pròpia experiència. Aquesta narrativa brodarà la vida del *jo*, i d'alguna manera, la realitzarà.

⁶⁷ BOURDIEU, P (1997). "la ilusión biográfica" dins de *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama. Pàg. 74-84.

Capítol 8. «Coneix-te a tu mateix»: El Narcís contemporani es mira a les pantalles

«Objetivarse artísticamente es uno de las más graves acciones que hoy se pueden cometer en la vida, pues el arte es la salvación del narcisismo; y la objetivación artística, por el contrario, es puro narcisismo.»⁶⁸

Qui sóc? Com sóc? Com em veig? Com em veuran? Sóc qui crec ser? Es converteixen en preguntes que es mouen del desig al reflex i del reflex al desig. L'autoretrat és, sense cap mena de dubte, una de les pràctiques més interessants per poder desenvolupar el desig i l'experiència de saber-se i posicionar-se al món. La consciència de la pròpia singularitat no fa més que créixer dia rere dia en una societat en el qual la imatge fotogràfica es posiciona com a referent de construcció de la realitat. El fet de veure's un mateix es transforma en un fet banal i quotidià, que provocarà una democratització del individualisme. Amb poc temps, després del sorgiment de la fotografia, el retrat es posicionarà com allò que és accessible a tothom. Roland Barthes ja afirmava: *«es curioso que no se haya pensado en el trastorno (de civilización) que este acto nuevo [retrato fotográfico] anuncia.»*⁶⁹ Un trastorn que avarca des de la concepció de la pròpia imatge corporal a la creació d'una imatge mental distorsionada. De fet, van ser molts els que a mitjans segle XIX van predir el que avui en dia ja hem interioritzat: la trivialitat d'una imatge pròpia que es produeix per ser consumida de forma ràpida. Baudelaire posicionarà la fotografia com aquell nou Déu del poble i afirmarà: *«La sociedad inmundada se abalanza como un solo Narciso para contemplar su trivial imagen sobre el metal.»*⁷⁰ D'altres opinaven: *«el retrato —deia Herman Melville—, en lugar de inmortalizar al genio como hacía antes, no hará dentro de poco más que mostrar un tonto gusto de la moda. Y cuando todo el mundo disponga de su retrato, la verdadera distinción consistirá sin duda en no tener ninguno.»*⁷¹ Després de dos segles les dues opinions són més vives que mai i deixen entreveure les variacions que ja s'havien produït en el naixement de la fotografia. Una nova onada d'autopercepcions creixerà amb força a partir de l'època digital. La fotografia digital canviarà la capacitat de poder mirar-se. Nicholas Mirzoeff centra aquest canvi a inicis del anys 80 dient *«la fotografía se enfrentó con su propia muerte en las manos de la creación*

⁶⁸ ZAMBRANO, M (2004). *La confesión: Genero literario*. Barcelona: Siruela. Pàg. 30.

⁶⁹ BARTHES, R (2011). *Op. cit.*, p. 44.

⁷⁰ Dins de: LE BRETON, D (2010). *Rostros: Ensayo sobre Antropología*. Buenos Aires: Letras Vivas. Pàg. 56

⁷¹ *Ibidem*

informática de la imagen. La capacidad cambiar digitalmente la fotografía eliminó la condición básica de la fotografía de que algo tiene que encontrarse delante de la lente cuando el diafragma queda abierto (...). Ahora es posible crear «fotografías» de escenas que nunca han existido sin que el engaño se note directamente.»⁷² D'aquesta manera, les regles de la fotografia havien canviat. La fotografia després de la fotografia tenia el seu naixement en aquest instant en que provocava una revolució digital que transformava els codis de la representació. Una infinitat de possibilitats de manipulació es presentaven a ulls de l'espectador per separar-se de la realitat exterior.

8.1. La primera persona del singular: els #selfies

«Y después de hacer todo lo que hacen, se levantan, se bañan, se entalcan, se perfuman, se peinan, se visten, y así progresivamente van volviendo a ser lo que no son.»⁷³

La fotografia «després de la fotografia» continua conservant la seva funció mimètica i, tenint en compte que la fotografia sempre ha estat una discurs arreglat, els canvis simbòlics en la fotografia digital no han estat tants. El que sí ha patit una transformació ha estat la qüestió del referent que es fotografia, que es pot veure de forma extensa en les noves formes que estan prenent l'autoretrat contemporani i com aquest referent es posa en circulació.

En l'actualitat, el ciberespai, es converteix en el no-lloc, que té la capacitat de mostrar una segona realitat sense límits completament nova, sense relació històrica ni antropològica, però carregada d'una nova entitat social i relacional que s'ha anat confeccionant amb l'increment de la informació i amb la participació de tots els individus (i clarament amb una nova naturalesa física-virtual). En els capítols anteriors, parlàvem del concepte que Morin va desenvolupar arran de *l'Arkhé*. Un cop més hem de recordar aquest concepte, ara traslladant el seu significat en l'època contemporània, alliberant-lo del sentiment espiritual (i originari) que va desenvolupar el sociòleg francès. *L'arxiu* es transforma avui en la mercaderia a ser produïda, comprada i consumida. El concepte d'«arxiu» que prové del grec *arkhé* i significava «*el inicio, allí donde las cosas empiezan, allí*

⁷² MIRZOEFF, N (1999). *An introduction to Visual Culture*. Londron: Routledge. Pàg. 88.

⁷³ CORTÁZAR, J (1979, 2008). «*Amor 77*» dins *Un tal Lucas*. Barcelona: Punto de Lectura. Pàg. 103.

*donde el orden viene dado.»*⁷⁴ ha acabat sancionant «*todo lo que en el pasado, cualesquiera que fueran sus formas, se instituía como idea de futuro.»*⁷⁵ La necessitat de documentar ve donada per la sensació de voler restar eternament a l'espai i temps. A través de la fotografia es mostra un poder perdurar en el temps, i és justament aquesta necessitat de memòria la que s'ha incrementat amb la facilitat dels usos de la tecnologia per part de la població. L'instant s'ha aconseguit enregistrar i convertir-se en arxiu. Aquest ha aconseguit mostrar-se en forma de múltiples moments reproduïbles, per mitjà del qual ocupem un territori i un temps que no ens pertany. La immediatesa alhora de compartir informació ha canviat molts referents. Segons Paul Virilio és aquesta immediatesa la que «*anula la relación con el tiempo vivido, el instante sería como la percepción ilusoria de una estabilidad, claramente revelada por la prótesis técnica.»*⁷⁶ La instantaneïtat provoca la capacitat de poder divisar des de qualsevol part del món l'altre part de la Terra. El temps que es desenvolupa a la xarxa és un instant infinit que funciona amb forma de bucle a través de les connexions i d'uns arxius que resten de forma indefinida dins d'aquest no-lloc. Són aquestes les premisses per convertir alguna cosa completament quotidiana en eterna. És aquest el context necessari per fer desenvolupar un subjecte que té l'anhel de perviure com a únic i etern, encara que sigui dins d'una miratge.

En el fons, la importància del que avui en dia conforma part de les autorepresentacions dins les nostres pantalles no recau en com es veu un mateix o com vol que el vegin els altres, sinó com ha de veure's un mateix i quina imatge ha de projectar cap a l'exterior, com veuen els altres aquell que es presenta en les pantalles com a «sí mateix». ¿Qui és un mateix? Qui és, si en el fons, tots els processos relatius a la identitat son meres construccions, simples acords, si tothom pot ocupar qualsevol identitat? Cada autoretrat guarda certes propietats de com és el subjecte, com va ser, com hauria sigut i es desfà en altres possibilitats. Aquest subjecte representat adquireix l'aire evanescent del que parlava Barthes: el subjecte que està convertint-se en objecte i deixa d'estar allà mateix mentre els altres el contemplem⁷⁷.

Un subjecte que es converteix en objecte per la mirada i que evoca una representació de sí mateix cap a l'altre. El que avui en dia coneixem i s'estén a la xarxa com a *selfie* no ha aparegut del res. Inscrit dins una realitat molt concreta, aquest ens mostra la

⁷⁴ DERRIDA, J (1995). *Mal de archivo: una visión freudiana*. Madrid: Trotta. Pàg. 4.

⁷⁵ DERRIDA, J (1995). *Op, cit.*, p. 18.

⁷⁶ VIRILIO, P (1988). *La estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama. Pàg. 124.

⁷⁷ BARTHES, R (1980, 2011). *Op, cit.*, p. 34

història del diseg profundament humà de posar-se en escena davant dels altres a través del filtre de la ficció. Però una ficció en la qual el subjecte té la capacitat de poder controlar el detall. Neix així una autopromoció basada en una identitat digital que l'únic element que provoca és generar hàbits.

És el buit a l'anonimat el que genera aquest temor a una vivència que pugui fer que no s'existeixi per l'altra. Amb el procés de l'autoretrat provocat en la cultura contemporània pel *selfie* es vol subratllar una pròpia identitat però aquesta no és res més que una alteritat controlada envers una realitat incerta. L'acció de crear fotografies d'un mateix de forma compulsiva, en espais normalment tòpics, ve donat per la gran importància que les imatges i el món virtual tenen en l'actualitat. Una virtualitat que, a dia d'avui, podríem afirmar que representa la realitat. El *jo* es pot mostrar de qualsevol manera possible dins la xarxa, es pot arribar a interpretar de mil maneres diferents. La premissa «estic aquí, sóc així» obra un món de possibilitats dins la hiperrealitat.

John Berger afirmava: «*una forma de ver el mundo, determinada al fin por nuestras nuevas actitudes respecto a la propiedad y el intercambio*»⁷⁸. Tot i que Berger fes esment d'aquesta idea pensant en la pintura al oli, es ben palès entendre la frase per comprendre el per què de tot aquest intercanvi d'imatges avui en dia a les xarxes socials. S'ha de tenir clar el que significa aquest fet, ja que en ell podem interioritzar que tot autoretrat suposa no només un parlar de «sí mateix» sinó també l'acció d'ocultar-se darrera una màscara, ara no utilitzada per posar-se a la pell de l'«Altre», sinó feta servir perquè dota al subjecte d'impunitat. Aquells són ells, però al mateix moment no volen adonar-se que no ho són. Com afirmava Le Breton: «*La promoción del individuo sobre la escena de la historia es contemporánea del sentimiento agudo de que posee un cuerpo y la dignidad de un rostro que revela ante los ojos de todos al mismo tiempo su humanidad y su semejanza personal.*»⁷⁹ La dissimilitud personal és un referent clau alhora d'entendre la nova onada de producció d'autoretrats de ràpid consum. Perquè és justament aquest on recau la clau per entendre la seva producció. Un es sent sí mateix quan pot percebre la seva imatge creada al seu gust. Tot i que això comporti un separar-se de sí per esdevenir un objecte-producte d'exposició. El mateix Andy Warhol quan va decidir autoretratar-se amb la seva *polaroid* (Fig. 74) es va adonar del joc obsessiu que representava fer aquesta acció i com fer-ho significava retratat el

⁷⁸ BERGER, J (1972, 2002). *Op. cit.*, p. 74.

⁷⁹ LE BRETON, D (2010). *Op. cit.*, p. 50.

cos d'algú que no era ell sinó un altre ell (Fig. 75 i 76). Amb això em refereixo a que mostrar el rostre no es, per suposat, mostrar(se). Els autoretrats són a vegades falsos autoretrats perquè és té la predisposició —i en aquest aspecte, la irrupció del *selfie* en bona mesura n'és culpable— en pensar en el rostre com a garantia per la identificació personal. Mostrar-se a través d'un autoretrat significa —o hauria de significar— acceptar dividir-se en dos, acceptar pensar-se com a Altre. Els artistes que treballen aquesta idea es contraposen amb la multitud que avui en dia es col·loca davant del seu telèfon mòbil i premen el botó per visualitzar una imatge de sí mateixos. Però quin és el següent pas a desenvolupar per fer visibles aquests *selfies*? Ni més ni menys que compartir-los. Berger a *Modos de ver* afirmava: «la cámara aislaba apariencias instantáneas y al hacerlo destruía la idea de que las imágenes eran atemporales. O en otras palabras, la cámara mostraba que el concepto de tiempo que pasa era inseparable de la experiencia visual. Lo que veíamos dependía del lugar en que estábamos cuando lo veíamos. Lo que veíamos era algo relativo que dependía de nuestra posición en el tiempo y en el espacio. Ya no era posible imaginar que todo convergía en el ojo humano, punto de fuga del infinito.»⁸⁰ La càmera va provocar que les imatges es col·loquessin en una temporalitat molt determinada. Avui en dia aquest fet es veu més viu que mai. La idea de èxit ràpid es fa palès amb unes imatges que mostren el cossos de les persones que habiten en la contemporaneïtat. El cas del *selfie* és digne d'anàlisi justament per aquest fet. L'enaltiment de la primera persona del singular (*jo*) es fa important només en aquestes imatges de consum instantani. L'instant de glòria que posiciona a les persones en un lloc privilegiat dins dels ulls de l'espectador. Per un moment aquell que es retrata aconsegueix arribar a un lloc privilegiat: els ulls dels altres. Encara que el receptor acabi oblidant la imatge, cosa que és normal amb la gran massificació de fotografies que es consumeixen cada hora, ja s'haurà contribuït a formar part d'aquesta gran xarxa homogenitzada de l'individualisme. Els primers grans pensadors de l'època moderna (Kracauer, Benjamin, Jünger, Spengler...) ja van predir que l'individu modern es dissoldria en la massificació i el gregarisme. El fet paradoxal de tot això, és ni més ni menys que els subjectes productors d'aquesta variant del autoretrat el creen justament per posicionar-se en front de l'«Altre», defensant la seva individualitat i diferència, però el que en realitat es crea vist en la distància és la neutralització del rostre que cau en l'anonimat de la massa.

⁸⁰ BERGER, J (1972, 2002) *Op. cit.*, p. 85

La història del *selfies* és senzilla: Els *selfies* van començar a tenir importància quan figures de renom públic (Barak Obama, el Papa Francesc, actors a la gala dels Oscars) van començar a sortir a les xarxes socials practicant l'acció de fotografiar-se amb el telèfon mòbil (Fig. 77 i 78). No és estrany, que les persones comencessin a imitar la pràctica i compartissin aquesta idea, de la qual al darrera s'amaga una forta campanya de telefonia mòbil. Com afirma Paula Sibilia, i com s'ha nombrat abans, estem immersos a la societat del espectacle⁸¹ on el sentiment d'èxit efímer va de la mà de crear una imatge perfecta del cos.

Aquesta part de l'autorepresentació es basa en la pura efervescència de convertir-se en objecte per una imatge que vagarà eternament per Internet. Aquesta idea de consum, del que Fontcuberta anomenarà *Imatges Kleenex*⁸² en referència a l'acció d'utilitzar i tirar, és un concepte molt viu en la societat i cultura d'avui en dia. Vivim en el món de les possibilitats i per tant, l'individu es mou en aquest món sense pensar en el perquè de les seves accions. Amb el naixement de la fotografia digital, aquest referent no ha fet més que incrementar-se. Les imatges poden ser creades i consumides a un ritme vertiginós. Però que passa si el que s'està consumint és el propi ésser? Abans que les noves tecnologies arribessin amb tanta força, l'acció de crear un autoretrat venia donada sempre en referència un concepte i una tècnica que s'havia de controlar per poder mostrar a l'espectador una sèrie de idees darrera d'una imatge. A partir del segle XXI aquests conceptes varien. La representació de la massa i per la massa es mostrarà de forma paradoxal com aquell que vol veure's diferent de l'altre, però que mira't a gran escala l'únic que desenvolupa, com s'ha esmentat abans, és la creació d'un individualisme homogeneïtzat passat pel sedàs del narcisisme. L'autoafirmació es converteix en una reiteració que aconsegueix anular l'ésser i evocar-lo a un gran món de residus digitals.

Les formes artístiques sempre han parlat del moment històric que s'està vivint. La fotografia, i l'autoretrat, no en són una excepció. L'exhibició de la intimitat i l'espectacularització de la identitat denoten desplaçaments dels eixos al qual es construïen les subjectivitats modernes. L'exteriorització del *jo* avui en dia és més creixent que mai, la introspecció s'ha convertit en un mostrar-se cap a fora per autoafirmar-se. Però no només hi ha un canvi «especial» en aquesta construcció, sinó també temporal. El mirar al passat, que

⁸¹ SIBILIA, P (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica de Argentina. Pàg. 31.

⁸² FONTCUBERTA, J (2010). *Op. cit.*, p. 29.

havia suposat un element crucial pel *jo* modern, es desfà. Amb aquest doble desplaçament, canvien les regles de construcció del *jo*. La primera persona del singular ja no cultiva la interioritat, a més a més, la reconstrucció històrica del passat individual sembla perdre pes quan es tracta de definir qui és un mateix. No estem parlant d'una crisi únicament de contemplació introspectiva, sinó que la mirada retrospectiva tendeix a extingir-se dins les pràctiques autoreferencials. L'individualisme, immers en una societat contemporània que es basa en el mercat i en la vida urbana en perpetu moviment, esclata per col·locar-se sobre un pedestal sense fonaments. L'anomenat *Home-informació*⁸³ es mou amb impunitat per una realitat digital del qual ell es creador. El problema ve donat quan, com bé va afirmar Vilém Flusser: «*En vez de simplemente presentar el mundo [las imágenes], lo muestran de manera dislocada, hasta que finalmente el ser humano comienza a vivir en función de las imágenes creadas por él mismo.*»⁸⁴ Aquesta idea d'habitar un món creat per les pròpies imatges és justament el que caracteritza l'acció massiva de crear autoretrats avui en dia. «*El hombre se olvida de que produce imágenes a fin de encontrar un camino en el mundo; ahora trata de encontrarlo con estas. Ya no descifra sus propias imágenes, sino que vive en función de ellas; la imaginación se ha vuelto alucinación.*»⁸⁵ Una al·lucinació que cada dia perd més potència a través de la creació d'estereotips fotogràfics que cada cop prenen més relleu en la vida quotidiana.

La fotografia reflexa una mirada del món, o com ve afirma Hans Belting a *Antropología de la imagen*: «*a veces también [refleja] una mirada de nuestra propia mirada.*»⁸⁶ Si seguim aquests passos i analitzem la posició de les imatges d'un mateix que es poden trobar a la xarxes socials ens adonem que la democratització de la imatge ha anat molt més enllà del que s'esperava dins del segle XXI. La fotografia a provocat un miratge entre el desig d'obtenir una identitat autèntica i la capacitat per anular tot tipus d'identitat al subjecte que s'immortalitza. Ja no hi ha un *jo* o un *nosaltres* que parla, sinó un *jo* o *nosaltres* que s'insereix a la xarxa per parlar, en cada una de les pràctiques de representació es poden veure figures *construïdes*, endeutades amb una intensitat d'interessos de dominació. Esdevenir subjecte avui en dia és un *tasca*, el resultat d'un *fer*, d'una combinació de pràctiques que tenen en la representació el seu eix fonamental. Una representació que es

⁸³ SIBILIA, P (2005). *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: Fondo de cultura económico de Argentina. Pàg. 96.

⁸⁴ FLUSSER, V (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Editorial Trillas. Pàg. 12.

⁸⁵ FLUSSER, V (1990). *Op. cit.*, p. 13.

⁸⁶ BELTING, H (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores. Pàg. 266.

troba en un constant reciclatge d'imatges que s'acaba convertint en mercaderia. Com deia Zygmunt Bauman: «la «identidad» se ha convertido en algo más que nada, autoatribuido y autoadscrito, producto de una serie de esfuerzos de los que corresponde únicamente a los individuos preocuparse: un producto —bien está reconocerlo— temporal y con una esperanza de vida no determinada, pero probablemente corta.»⁸⁷

És interessant veure com aquesta mercaderia —que s'autoprodueix i autopromociona— produeix que el mateix ésser acaba esdevenint una forma d'entendre la pròpia vida. Si avui en dia cerquem a la xarxa social (*Instagram* per exemple) la paraula [hashtag] *#selfie* ens trobem que hi ha un total de 152.070.803 (a dia 15 de juliol 2014) imatges pujades a la xarxa. La gran majoria fent servir un mateix esquema: la gran majoria són adolescents que mostren la cara i el telèfon mòbil en un mateix espai, gran part d'ells utilitzen el mirall per poder captar el seu reflexa, d'altres opten per les fotos d'exterior de llocs populars del món, però sempre remarcant la part superior del tòrax (tant en el cas de nois com noies, d'entre 16 i 23 anys, però és interessant com va estenent-se per totes les edats a un ritme vertiginós) (Fig. 79). Davant d'aquest fet ens podem preguntar: quina és la necessitat que té l'ésser de voler compartir aquestes visions de sí mateix? Per què les comparteix? La resposta es mou, no tant en els camins de la necessitat, sinó en els camins del desig.

La fotografia publicitària ha aconseguit crear un ésser que, lluny de voler cobrir les seves necessitats bàsiques, busca la recerca del plaer en un desig immaterial impossible ni tant sols de ser consumit. El subjecte contemporani desitja que els altres el vegin d'una determinada manera, que el vegin de la forma en que ell/a es vol veure. Com molt bé afirmava Jacques Aumont en referència al rostre: «el rostro ha de ser idéntico, no al sujeto, sino a su definición. Ya no es la ventana del alma, sino un cartel, un eslogan, una etiqueta.»⁸⁸ Aumont —tot i parlar del rostre al cinema— entenia a la perfecció que la corporalitat facial estava canviant els seus camins. Així doncs, el que s'amaga darrera de cada una d'aquests petits autoretrats que podem contemplar a través de totes les pantalles possibles són, una forma subliminal de presentar alguna cosa a darrera: interessos de mercat, capitalistes i tecnològics. Darrera de cada rostre que es comparteix a la xarxa hi ha, avui en dia, la marca d'un telèfon mòbil, que a més, sovint es projecte directament en la imatge que es

⁸⁷ BAUMAN, Z (2005). *Vida líquida*. Barcelona: Editorial Austral. Pàg. 46.

⁸⁸ AUMONT, J (1992). *El rostro en el cine*. Barcelona: Editorial Paidós. Pàg. 190.

comparteix. A més d'això, la sobre-representació multiforme del seu format evoca directament cap a una despersonalització i cosificació dels subjectes que la practiquen. Però no una despersonalització volgudament buscada —com els casos expressats en els primers capítols d'aquest projecte— sinó una buit de personalització que es crea en funció d'un ferm desig de posicionar-se davant dels ulls del món. Estem vivint a l'era de la hipertrofia de la corporalitat, provocat pels efectes de massificació i saturació de la imatge (Fig. 80). Productes que es venen i que comercialitzen amb la identitat de l'ésser. Encara que ens podem preguntar si realment la tendència del *selfie* es pot considerar autoretrat, cal acceptar que la gran producció d'aquests ocupa una part important del que avui en dia considerem «autorepresentació del subjecte» que —com en paraules de Baudrillard— es converteixen en «*objetos idénticos producidos en series infinitas.*»⁸⁹ Aquests objectes seran l'inici dels efectes anul·ladors que ell anomenarà simulació i que estan justament al darrera d'aquesta forma d'autorepresentació: «*La relación entre ellos [objetos idénticos] ya no es la de un original con su copia. No se trata de una relación de analogía o reflejo, sino de equivalencia e indiferencia. Los objetos de una serie se convierten en simulacros indeterminadas de ellos mismos [...] Ahora sabemos que es la esfera de la reproducción, de la moda, de los medios de comunicación, de la publicidad, de la información, y de la comunicación (lo que Marx llamaba los sectores rescindibles del capitalismo) [...] es decir, la esfera del simulacro y el código, la que mantiene el proceso global del capital.*»⁹⁰ Equivalència i indiferència cap a les accions que es desenvolupen fan que els individus s'autoretratin seguint uns patrons seriats. Allò que els ha de suposar la diferència i l'afirmació envers l'anonimat, els converteix en una imatge seriada que està predestinada a desaparèixer dins el buit del ciberespai.

En realitat, si observem els *selfies* que inunden cada dia les pantalles que conformen la nostra actualitat ens adonem que segueixen ni més ni menys que la lògica consumista: s'intenta satisfer les necessitats dels individus i se'ls promet poder construir, preservar i renovar la seva identitat.

⁸⁹ BAUDRILLARD, J (1980). *El intercambio simbólico y la muerte*. Barcelona: Monte Ávila editores. Pàg. 64.

⁹⁰ *Ibidem*

8.2. Mirar(-se) a les pantalles: «Qui és la més bonica d'aquest regne?»

L'experiència explica que el procés de creació d'un autoretrat consta de diversos experiments que són necessaris realitzar quan l'artista es troba davant la càmera. Pensar en com la càmera pot transformar el cos, en com aquesta tecnologia sovint es converteix en un enemic més que un aliat, és el primer pas per entendre que darrera d'una lent fotogràfica sempre hi ha un subjecte que vol desenvolupar-se en un espai i temps condicionat per la mirada dels altres. Lacan ja ens havia explicat que sense la mirada de l'Altre no podem sorgir a la superfície, de fet és justament aquesta la que ens ajuda a interpretar la nostre imatge com a «nostre». En l'actualitat, aquest psicoanalista tindria molta més feina a desenvolupar, perquè les premisses han donat la volta a la rosca. La màxima expressió la podem analitzar en el símptoma social que ha desencadenat la moda dels *selfies* i com aquesta s'ha incrementat desmesuradament a la època que ens ha tocat viure. Ens podríem preguntar: Per què? La resposta no és senzilla perquè darrera d'aquesta acció tecnològica i mecànica s'amaga un ésser que es troba perdut, no ja només en realitat que no entén, sinó també perdut en una realitat que ell mateix ha creat, la virtual. El desdoblament que es provoca en aquesta acció acaba accionant una sèrie d'hàbits fotogràfics que no són per res innocents. El *selfie* necessita més que mai la mirada d'aquell altre per poder existir. Necessita l'afirmació, l'acceptació i els (famosos) *likes* per poder continuar endavant desenvolupant-se. Una fotografia d'aquestes característiques sense els «*m'agrada*» dels internautes significa un fracàs i aquest desastre està estretament relacionat amb el *no agradar* a aquell Altre que es converteix en el jutja del que passa a la xarxa. Així doncs, qui ha patit el fracassa? La imatge d'un mateix que no ha arribat a despertar el desig de l'Altre o el subjecte que ha decidit col·locar-se davant del telèfon mòbil per exhibir-se? L'insuccés es mostra sobretot en aquell que per entendre's a sí mateix necessita de l'acceptació d'un *ens* incert que es troba en la distància potencial. El món virtual, a més d'obrir una infinitud d'oportunitats ha col·locat a la identitat de l'individu en el punt més fràgil de la seva història. La fotografia té en sí un dels poders més importants de l'art actual: ella és el mirall de la societat contemporània. A través d'ella tothom pot arribar a ser qui *vol* ser. D'aquesta manera, el subjecte, insegur de poder trobar un lloc per sí mateix, veu l'oberta d'un món de possibilitats a través de la perversió d'una imatge seriada. El que es produeix d'aquesta

manera és un producte que bé es podria elaborar en una fàbrica anomenada «identitat» i on el «fer-se» només sigues possible en els actes de representació (com tot autoretrat, sí) però tenint en compte, que són només aquelles representacions les que passen els filtres dels interessos generals de qui contempen les imatges en les pantalles les que aconseguiran l'èxit. Així comença el capitalisme de les identitats que té el seu punt central en el domini d'allò virtual que promet crear productes a través del consum dels objectes tecnològics i, de passada, evocar al subjecte al precipici de la distracció. El que ven aquest tipus de capitalisme està estretament lligat amb el que Verdú anomenava «capitalisme de ficció»⁹¹. Aquest s'entén com aquell capitalisme que ofereix una segona realitat que vol mostrar una autèntica naturalesa millorada. És aquell capitalisme que es desplega per fascinar-nos i oferir-nos el món com un espectacle encarregant-se de fer-nos adonar que les sensacions i el benestar només poden ser comprats en aquesta segona realitat afegida. Dins d'aquest capitalisme és lògic que el més important sigui l'actuació teatral dels individus, però una actuació que, com s'ha dit abans, els homogeneïtzi però que alhora el subjecte no tingui la sensació de formar part de la multitud, sinó ésser únic. El capitalisme de ficció procura alimentar a cada persona la impressió de ser algú. S'esborren les distàncies entre els éssers a través de l'efecte produït pel temps instantani de les xarxes i per una abolicció dels límits dels espais diferents. Tot és immediat, perquè rau en aquesta la importància de que tot circuli a una velocitat necessària per un intercanvi. A diferència dels altres capitalismes, aquest produeix experiències, produeix persones. El *marketing* ontològic existeix, i en ell s'ha d'aconseguir vendre l'individu aconseguint el major nombre d'enllaços per sí que provocaran que les seves relacions es marquin per el nombre d'enllaços que té a les xarxes socials.

Si a aquest fet i sumem la cultura de la postmodernitat (o ara ja de la transmodernitat) que té el seu punt base a l'individualisme, el resultat que apareixerà serà ni més ni menys que un individu com a «modern prometeu» que només es pot desenvolupar, aparèixer i existir en la imatge fotogràfica. La idea capitalista d'augmentar els elements materials s'ha acabat transferint en les relacions personals d'aquesta societat. Aquesta unió entre l'individualisme i la fragilitat de les relacions interpersonals definides per la rapidesa dels processos han portat al que Bauman anomena «la modernitat líquida»⁹² on els subjectes

⁹¹ VERDÚ, V (2003). *El estilo del mundo: la vida en el capitalismo de ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama.

⁹² BAUMAN, Z (2003). *La modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura económica.

estan obligats a entendre les seves vida com a projecte i performance. Els nous vincles personals creats, a través de la societat de consum, provoquen que entenguem l'Altre com una nova mercaderia de la qual et pots desprendre o desconnectar amb facilitat. Per altra banda, en aquesta nova modernitat, s'entén el subjecte com un procés que, desenvolupat dins el ciberespai, intenta mostrar una apertura al coneixement, una emancipació d'una cultura global que es compon de multitud d'estats personals i la nova manera de veure's a un mateix. D'aquest subjecte immers en les xarxes se'n extraurà un «marketing existencial»⁹³ que mostrarà que aquest individu que s'ha convertit en un «jo processual» (de procés informatiu) tingui un perfil susceptible de ser comprat o venut. Bauman afirma d'una manera molt clarivalent: «*La lucha por la singularidad se ha convertido actualmente en el principal motor tanto de la producción en masa como del consumo de masas. (...) El éxito y el fracaso en la búsqueda de la singularidad depende de la velocidad de los corredores, de su agilidad a la hora de liberarse sin demora de cosas que han quedado relegadas de la primera división, aun cuando los diseñadores de nuevos y mejorados productos de consumo siempre están dispuestos a prometer una segunda oportunidad a los infortunados competidores que quedaron eliminados en la carrera anterior.*»⁹⁴ El combat per la singularitat de la individu córrer el mateix destí que els productes de consum, per acabar convertint-se en una mercaderia més dins el món actual.

Tenir un món connectar no hauria de significar una desil·lusió en l'ésser, una inhibició de les costums; sinó que hauria de suposar una posada en comú amb tot allò que es desconeix. La interconnexió no hauria de mostrar-se com una barreja de filosofies de vida (una hibridació sense contingut tangible), sinó com la implicació d'entendre un coneixement compartit. Però la postmodernitat ens ha ensenyat que, amb el seu pensament dèbil i amb falta de criteris, s'ha creat una imatge de l'individu més alienada que mai, en la qual la individualitat ha de mantenir-se i saber-se expressar sense necessitat de tenir un manifest filosòfic o moral. És justament per aquest fet que s'accepta que s'ha passat de la postmodernitat a la transmodernitat⁹⁵ com a nou repte, en el qual la forma en la que el subjecte es dóna a conèixer i entendre va lligada a una espècie de «voyeurisme interconnectat»⁹⁶. Tothom té la possibilitat de participar en la forma de veure'ns, no només

⁹³ RODRIGUEZ, R.M^a (2004). *Transmodernidad*. Barcelona: Anthropos. Pàg. 153.

⁹⁴ BAUMAN, Z (2005). *Op, cit.*, p. 37-38.

⁹⁵ RODRIGUEZ, R.M^a (2004). *Op, cit.*, p. 120.

⁹⁶ RODRIGUEZ, M (2012). *Cómo la red ha cambiado el arte*. Madrid: Ediciones Trea. Pàg. 128.

com a objectes, sinó com a noves formes d'experimentar el *jo*, un *jo* que s'ha convertit global i planetari. Un *jo* que ha perdut tot el sentit de la contemplació (de sí i de l'exterior) perquè la imatge s'ha convertit en allò necessari per poder experimentar qualsevol vivència. Els ulls, la mirada, ja no es fixen en allò que s'està vivint, sinó en una imatge que mostra una realitat no experimentada.

Sartre ja ens deia que era la mirada del altre la que ens atorgava valor, i que aquest fet ens evocava a un procés d'esclavitud. Dins la xarxa encara es crea una nova dimensió de necessitat de l'Altre, amb major esclavitud i dependència, que ens dota de valor, accés i sol·licitud, ja que sense aquests Altres no existeix la persona virtual. El *jo* que s'havia entès com a cos físic, subjecte a la mirada de l'altre, té un desdoblament. La idea de corporalitat que es desenvolupa dins el il·limitat Internet és més proper a la concepció que tenia Merleau-Ponty sobre el cos: *«la carne no es materia, no es espíritu, no es substancia. Para designarla haría falta el viejo termino de elemento, en el sentido en que se emplea para hablar del agua, del aire, de la tierra y del fuego, es decir, en el sentido de una cosa general, a mitad de camino entre el individuo espaciotemporal y la idea, especie de principio encarnado que introduce un estil de ser dondequiera que haya una simple parcela suya.»*⁹⁷ Una petita porció de sí que determinarà el comportament d'un extracció d'un mateix per convertir-se en allò virtual que s'exposa a la mirada dels altres. Neix així un *jo* que s'expandeix i que provoca que només pot tenir la seva esperança d'unió en l'espai virtual: *«Cosas y cuerpo: ambos sistemas aplicados uno a otro 'como las dos mitades de una naranja'»*⁹⁸ El naixement del *jo* virtual significa la creació d'una hiperrealista que perd tot el sentit ontològic. La creació de identitats artificials i virtuals és un fet comú després de totes aquestes reflexions en el qual s'aconsegueix arxivar el cos d'una manera digital, i amb ell es pot descarregar en forma de dades que seran utilitzades com informació per descriure els interessos dels subjectes. La fotografia digital aportarà aquestes opcions obrint noves relacions entre art i enginyeria genètica. Les pantalles seran la nova manera de transmetre la *veritat*, el coneixement i de ressituar l'ésser en un espai inexistent.

Tota elecció provoca una significació. Tota acció comporta unes conseqüències que es vincularan directament, no només al individu, sinó a la comunitat que aquest conforma. Segurament estem immersos dins l'era en que el producte realitzat amb intenció artística ha

⁹⁷ MERLEAU-PONTY, M (1970). *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral. Pàg. 174.

⁹⁸ MERLEAU-PONTY, M (1970). *Op. cit.*, p. 167.

perdut la seva valia i els autoretrats amb nom propi (*selfie*) en són el clar exemple. Aquests s'han utilitzat com a mitjà per poder accedir a un ésser que únicament es pot intuir a través d'una imatge que l'altre té d'un mateix. La producció de les noves formes de vida comencen amb l'entesa que no hi ha un «jo» o un «nosaltres» que té la paraula, sinó un jo o nosaltres que s'insereix en un espai al parlar dins les practiques de representació que es converteixen en la institució que marcarà el caràcter, justament, d'aquest «nosaltres». José Luis Brea afirma: «*Devenir sujeto es ahora tarea, el resultado de un hacer, de una combinatoria de prácticas —y un trabajo: la parte clave de la inmaterialidad— que tiene en sus propias actuaciones lingüísticas y de representación su eje fundamental. Oscilando entre los límites abstractos y absolutizados del yo y el Estado, el reto de nuestro tiempo está en —partiendo de la conciencia de que ello no está ya dado y predeterminado por algún código de destino o necesidad— la producción de formaciones de subjetividad.*»⁹⁹ És d'aquesta manera com funciona la forma d'autorepresentació en bona part dels subjectes del segle XXI. Un procés en el qual l'ego es desenvolupa com a procés per produir subjectivitats determinades, que segueixen sempre uns paràmetres repetitius i acotats que generen models de identificació. Representació de la massa i per la massa a través d'un desplaçament dels eixos del qual s'edifica el que un és. El subjecte que rebuscava en el seu interior per mostrar-se es veu desplaçat per uns programes d'exterioritat alter-dirigits. «*La masa es la esfera cada vez más densa donde implosiona todo lo social y es devorado en un proceso de simulación ininterrumpido*»¹⁰⁰ com explicava Jean Baudrillard.

⁹⁹ BREA, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, E-Imagen*. Madrid: Editorial Akal. Pàg. 100-101.

¹⁰⁰ BAUDRILLARD, J. (1978, 2002). *Op. cit.*, p. 95.

Capítol 9. La implosió de «l'èsser singular»: «No arribis a ser el que ets»

«¿Podremos suportar la situación neurótica del ser humano en el mundo, consciente a la vez de ser todo para sí mismo y nada en el universo?»¹⁰¹

«Llega a ser el que eres»¹⁰²

La humanitat no és més narcisista que en el passat. No s'està vivint un renaixement del narcisisme que evoqui a l'individu a la pulsio obsessiva de crear imatges sobre sí mateix. La diferència recau, bàsicament, en el tractament de la imatge dins la societat contemporània del segle XXI. La fotografia s'ha posicionat en la contemporaneïtat com la nova deessa per la mirada. Per aquesta raó, l'autoretrat s'ha convertit en el símbol perfecte per interpretar com la societat, i l'individu, es perceben a sí mateixes i com, alhora, exhibeixen aquesta part de sí. La solució? No arribar a ser qui un és.

La societat subjecta els individus. Allò que és de tots s'incrementa amb la normalització de totes les coses «intimes»: educació, consciència, saber, malalties, mort... Con afirmava Pascal Quignard: «*Incluso el feto es fotografiado in útero. Es la vigilancia de todos en el interior de cada uno*»¹⁰³ Aquesta vigilància normalitzadora, que ja havia descrit Michel Foucault i de la que només es fa un breu esment, és la condicionant de bona part de la importància de la imatge en la contemporaneïtat. El *panòptic* avui és més viu que mai. I qui constitueix aquest panòptic en l'actualitat? Les fotografies creades i compartides per un mateix, que s'estenen en milions de *megasbites* per totes la xarxa. *Omnis domine Ego*.

El control social a través d'una veu que es creu interioritzada es converteix en la servitud sense fi. L'èsser que per Kant existia com a individu que ha d'existeix com a fi per sí mateix, s'ha reestructurat i, justament, les estratègies capitalistes l'han convertit en el contrari: un mitjà. La identitat, allò del que tothom parla però que ningú mai ha pogut verificar, s'ha convertit en un tret característic de la contemporaneïtat en el qual el subjecte es converteix en el protagonista central. Tot allò que el subjecte tem, caure en l'anonimat i que el seu pas pel món no hagi significat res, es veu aquí aplacat per les estratègies

¹⁰¹ MORIN, E (2003). *Op. cit.*, p. 329.

¹⁰² PINDARO. *Pitica: Genoi autos essi mathon*, (11, 72).

¹⁰³ QUIGNARD, P (2013). *Op. cit.*, p. 42.

publicitàries de dotar a l'èsser «*qualsevol*» de minuts de glòria efímera. Són les fotografies d'aquest *jo* les que parlen i són justament aquestes les que s'han de desemascarar per poder veure que s'hi amaga al darrera. L'anhel cap a la obertura d'un món possible fa que l'individu lluiti per romandre a qualsevol preu sobre la superfície. Però l'individu contemporani no para atenció en un fet, tot allò que en principi ens han venut per permetre'ns diferenciar-nos uns als altres és un producte adquirit. Per tant tot allò que pensem que ens diferència de l'altre, ens converteix en iguals. La diferència ha estat, un cop més, una estratègia de màrqueting per unificar la subjectivitat de forma indirecta. «*Hacerse el interesante es tener ganas de ser identificado. No te hagas el interesante. No te identifiques con nada. No llegues a ser idéntico a ti mismo. No vayas hacia ti. Pues nadie ha llegado verdaderamente a lo más impulsivo del ritmo interno que manda sobre él, a lo más autónomo de lo que vive en su vida porque todos somos niños. Todos, hombres o mujeres, somos derivados de mujeres. Todos somos fascinados, imitadores, enseñados, ladrones*»¹⁰⁴ Quignard donava aquesta solució als subjectes que componen la societat contemporània. Es desvela d'aquesta manera, els processos que s'amaguen darrera l'interès per crear un espectacle del propi ego. Un ego que en el fons, es comunitari en tothom i que si ens cenyim els fets, ens mostra com iguals. El «jo» és l'«Altre» i la identitat no pot explotar cap a l'exterior, sinó que ha de crear una implosió sobre sí mateixa per poder fer adonar a l'èsser que mai arribarà a ser qui creu ser. Si ha aquest fet hi sumem que la fotografia ha sigut al llarg del temps un art que sempre ha creat productes que neixen morts (la fotografia és el signe d'allò que *ja no és*), podem arribar a la conclusió que tota autorepresentació del ésser comporta, no només la construcció de la seva identitat, sinó també la interiorització de la seva pròpia ficció.

Aquesta ficció té justament el seu paral·lelisme amb la fotografia digital, que ocupa totes les xarxes socials avui en dia. Els autoretrats, com la imatge digital, es mostren a través d'un procés dual, en el qual només podem percebre a través d'un efecte de visualització de les dades invisibles. Com afirma Boris Groys: «*el acto de visualización de datos invisibles es, por lo tanto, análogo a las apariciones de lo Invisible en la topografía del mundo visible (en lenguaje bíblico: signos y maravillas) que originaron los rituales religiosos. A este respecto, la imagen digital funciona como un ícono bizantino, como una copia visible de Dios. (...) La fotografía es un nuevo ícono, un efecto de sustitución del Dios invisible mediante el código*

¹⁰⁴ QUIGNARD, P (2013). *Op. cit.*, p. 43.

digital.»¹⁰⁵ La postmodernitat ha situat la fotografia en aquest *estatus* d'icona. S'ha erigit en la contemporaneïtat com aquella que té el poder de demostrar la veritat. Però cal tenir en compte que, des dels seus orígens, la forma de representació fotogràfica sempre s'ha vinculat més amb la idea de miratge que amb la de realitat i així ens ho feia entendre Siegfried Kracauer, al parlar del retrat de la seva avia al 1927: «*Nos contiene una nada y la fotografía recoge pedazos de esa nada. Cuando mi abuela se puso ante la cámara, estuvo presente durante un segundo en el continuo espacio ofreciéndose a la cámara. Aun así, lo que se inmortalizó no fue a mi abuela, sino un aspecto: No es la persona la que sale en la fotografía, sino la suma de lo que debería quitársele. Destruye a la persona al retratarla y, si hubiese coincidido, no habría existido.*»¹⁰⁶ Per tant, les formes de l'invisible són les que regnen en el món de l'autorepresentació fotogràfica de subjecte (tant per les dades digitals que la formen com per l'aparença que només pot captar el mitjà fotogràfic), encara que aquest insisteixi en la seva representació estereotipada i seriada. Però Kracauer encara se'n va més enllà i continua «*Mientras tenga grabado a fuego un deseo sensual incontrolado, contendrán una sugestión demoníaca inherente.*»¹⁰⁷ Justament aquesta naturalesa demoníaca és la que afecta directament la forma de vinculació entre el subjecte i la fotografia. L'ambició de posicionar-se en l'espai i el temps de l'individu s'orienta cap a una superficialitat de tots els elements que està relacionada directament amb una forma de fer automàtica que només funciona a través del treball inconscient del desig de l'ésser. La publicitat (i el capitalisme) s'han apoderat que aquest desig passi a ser completament conscient: la càmera fotogràfica pot convertir-te en el que realment vols ser. En el que realment vols que els altres vegin. Però aquestes raons només són meres il·lusions que han servit com a cartell publicitari per posicionar la imatge sobre un pedestal.

Roland Barthes ja ens va avisar, dient que la fotografia destrueix i elimina la veritat d'allò que essencialment resta ocult. Per Barthes, aquesta també era anihiladora de la certesa íntima i subjectiva de la capacitat imaginativa, en resum: de la identitat. Tot i això, el semiòleg francès era partidari de pensar que la fotografia podia protegir la veritat, una veritat d'un rastre immediat i de l'inconscient i no parava de repetir que la fotografia no pot

¹⁰⁵ GROYS, B (2008) «El lugar de la fotografía» dins de FONTCUBERTA, J (ed) (2008). *¿Soñarán los androides con cámaras de fotográficas?*. Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, Subdirección general de Publicaciones, Información y Documentación. Pàg. 172.

¹⁰⁶ KRACAUER, S (2008). *La fotografía y otros ensayos: el ornamento de las masas 1*. Barcelona: Gedisa. Pàg. 196.

¹⁰⁷ KRACAUER, S (2008). *Op. cit.*, p. 198.

mentir sobre una realitat molt concreta: el subjecte és una mentida que desapareix dins la fotografia. Així es com «*me convierto verdaderamente en espectro.*»¹⁰⁸

El culte a la imatge eterna, a la reproducció seriada perpetua i a les còpies infinites han portat a la societat a entendre les formes d'aparició corporals dins la fotografia com un joc que posiciona al subjecte en un aquí i ara. Una imatge ha de ser realitzada, processada, visualitzada, i ser vista. Si algun d'aquests passos s'omet, la seva resposta es mostrarà deformada, davant i darrera de la càmera. A més d'això, la deformació fotogràfica en l'època contemporània, que es retrata compulsivament a través dels seus telèfons mòbils, han oblidat que la imatge mai serà idèntica al *real* perquè tota fotografia és una interpretació. Tot és qüestió de identitats: la identitat pròpia de la imatge es una il·lusió que concilia una pràctica de conservació i presentació específica. No hi ha ningú que ho hagi expressat millor que Agamben en el seu gran llibre *Profanaciones*: «*La imagen es una realidad cuya esencia es apariencia, visibilidad, superficie*»¹⁰⁹ Una aparença que, com un mirall, ens fa adonar que la nostre representació es separa de nosaltres mateixos. Una imatge que és i no és el nostre retrat. De forma conscient, el subjecte sap aquest fet, i així comença a construir, a través del disseny, un objectiu clar que es veu subvencionat pel capitalisme: «ser especial». Un singularitat que té a veure directament amb l'ancoratge entre allò personal i la propietat, tal i com expressa, un cop més, Agamben: «*Lo especial tiene que ser reducido siempre a lo personal y éste, a lo substancial. La transformación de la especie en un principio de identidad y de clasificación es el pecado original de nuestra cultura, su dispositivo más impecable. Se personaliza algo —se lo refiere a una identidad— sólo para sacrificar su especialidad. Especial es, de hecho, un ser —una cara, un gesto, un acontecimiento— que sin parecerse a alguno, se parece a todos los otros. El ser especial es delicioso porque se ofrece por excelencia al uso común, pero no puede ser objeto de la propiedad personal. De lo personal, en cambio, no son posibles el uso o el gozo, sino que es sólo propiedad y celos. (...) Lo especial se transforma en espectáculo. El espectáculo es la separación del ser genérico; es decir, la imposibilidad del amor y el triunfo de los celos.*»¹¹⁰ El procés per esdevenir singularitat provoca un producte que es pot interpretar a la perfecció a través de referents simptomàtics com el *selfie*. Justament és aquesta «personalització *ad infinitum*» la que impossibilita l'acció de «tornar-se especial». Estan destinats com deia Bauman a «*ir a la deriva de un episodio a otro, viviendo sucesivamente*

¹⁰⁸ BARTHES, R (2011). *Op. cit.*, p. 34.

¹⁰⁹ AGAMBEN, G (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. Pàg. 74.

¹¹⁰ AGAMBEN, G (2005). *Op. cit.*, p. 76-77.

cada uno de ellos (ajeno a las consecuencias de éstos y, aún más, al destino al que le llevarán), guiado por el anhelo de borrar la historia pasada más que por el deseo de dibujar el mapa del futuro, la identidad del actor está atrapada para siempre en el presente, negada como le es actualmente su significación duradera como fundamento del futuro.»¹¹¹

La corporalització evocada per imatges creades amb les noves tecnologies evoquen a l'ésser cap a una desaparició, mental i física, que el col·loquen just en el buit que l'hi pertoca: un producte personalitzat que es ven en una estanteria de supermercat (això sí, un supermercat virtual d'extensió il·limitada.)

¹¹¹ BAUMAN, Z (2005). *Op. cit.*, p. 48-49.

Conclusió

«Somos tanto más ciegos a la mirada del otro cuanto más tenemos que ocultar»¹¹²

Promocionar-se, mostrar-se, exhibir-se, mirar-se: es converteixen en els verbs reflexius en els quals s'està completament immerss dins l'era digital. La construcció de la identitat es veu sotmesa en diversos processos que sovint es confronten. Què significa per l'ésser de la contemporaneïtat el terme «identitat»? Aquest terme, com s'ha intentat descriure en tot aquest projecte, és converteix en l'element que l'artista intenta fer emergir a través del seu autoretrat. Una identitat que parla de l'ésser i dels processos en els que aquest es veu immers per relacionar-se amb els seus iguals. La identitat és una forma. Una forma que es pot trencar en mil peces, que es pot modelar, esborrar, fragmentar, esmolar, exaltar i subjectivar. Tota base de la forma recau en el record. Una memòria que, tot i separar-nos als uns dels altres a través de la seva intimitat, ens acaba apropant. El procés creador d'un autoretrat no hauria de ser res més que això: el mateix procés que s'utilitza per recordar. Però el segle XXI sembla immers en una època d'absència de memòria. Ja no té sentit buscar en al passat per construir el futur, simplement perquè només existeix el present. Un present que se'ns mostra immediat i que ha de ser consumit amb rapidesa. Com que l'ésser ha oblidat el passat, i no té ganes de construir el futur, ha decidit expandir el present. Com? Dotant-lo de virtualitat.

Per què l'autoretrat es situa, avui en dia, sobre el pedestal de la representació de l'ésser? Com s'ha dit al llarg d'aquestes reflexions, la imatge és —i ha sigut— l'encarregada de rescatar a l'individu de la incertesa en la que està sempre sotmès. La fotografia va dotar al subjecte d'una unificació que d'altre manera no podia aconseguir. Va aconseguir així subjectivar-se, fer-se seva la història i retallar-la al seu propi gust. Una cosa va portar a l'altre, i no va tardar a sorgir un tipus d'autorepresentacions que es convertien en projeccions d'un ésser permanentment idealitzat i acompanyat d'una promoció constant d'aquesta idealització. Internet va convertir-se en el *Mefistófeles* contemporani. Va prometre a *Faust* que la seva identitat digital seria controlable i il·limitada i que així, podria oblidar-se de la

¹¹² DERRIDA, J (1991). *Memoirs of blind. The self-portrait and other ruins*. Chicago: The Chicago University Press. Pàg. 106.

seva identitat incerta. El que no sabia era que això comportaria una generació d'hàbits que anaven lligats de la mà de la percepció d'un món completament simulat.

Aquest projecte pretenia contestar a una pregunta molt concreta: «Les formes de creació visuals (desenvolupades en l'autoretrat fotogràfic) poden influir en l'enteniment de la identitat humana?» La seva resposta s'ha vist fragmentada en diverses metàfores que han pretès analitzar de forma general dos grans blocs que formen part de la contemporaneïtat fotogràfica: per una banda aquells artistes que, intuïnt que la identitat és impossible d'atrapar, juguen amb el mitjà fotogràfic per fer entendre a l'espectador que la relació amb l'«Altre» no ha de significar una anul·lació o una dominació per part d'una de les bandes, sinó que pot formar un vincle en el qual les dues sobrevisquin. És només a través de les formes visuals que es pot arribar a percebre un mateix i en conseqüència aquestes formes visuals són les que poden arribar a provocar una variació de la mirada. L'experimentació amb la creació d'aquestes formes i la pròpia corporalitat es converteixen en el primer pas per poder reflexionar entorn la identitat. Els artistes que s'han situat en l'apartat de «Dissimular» serveixen per fer entendre que és la mirada justament aquella que (con)forma el món. Un món que existeix per sí, no per nosaltres. Per altra banda, en l'apartat de «Simular» s'ha intentat descriure que s'amaga darrera les formes visuals de la nova tendència a autoretratar-se per exposar-se a les xarxes socials. L'individualitat i la singularitat lluiten per sorgir a la superfície d'un món virtual on l'ésser no és res més que un punt intermitent que viu permanentment connectat a una realitat anul·ladora, on la relació amb l'Altre és basa, únicament, amb l'interès d'acceptació. Les formes que s'oculten darrera la tendència de compartir autoretrats banals a la xarxa són estructures que segueixen els processos de producció i consum de les mercaderies. Processos que s'allunyen de les creacions artístiques i que situen a l'ésser en una crisi de la contemplació (de sí mateix i del món que els embolcalla). Les virtuts de la contemplació s'han substituït per la necessitat de satisfacció personal. Així és com l'autoretrat comença a caure en la producció de clixés i tòpics representatius que, tot i prometre a l'ésser que el seu desig de singularitat —enfront la unificació de la massa— serà complert, evoquen a l'individu a una homogeneïtzació identitària estereotipada molt més fàcil de controlar, vigilar i dominar.

Aquesta democratització del individualisme i exaltació de la singularitat ha portat a crear diverses relacions entre el *jo* i l'*altre*. Sartre afirmava que la identitat era un projecte que durava tota la vida. I així ho intenten expressar alguns autoretrats d'artistes que es

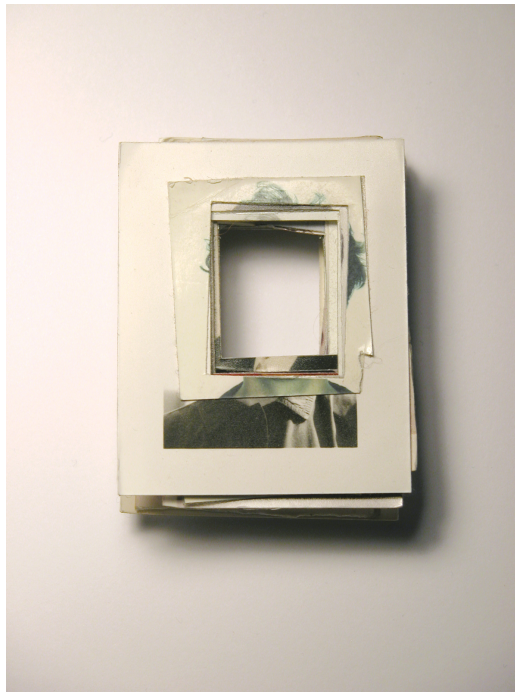
pensen que la creació artística es pot convertir en una experiència que impregnarà de forma invisible la seva identitat. Són precisament aquests els que volen trencar alguna cosa que resta ancorada a l'origen de la paraula «individu». L'individu, aquell in-divisible, es mostra per aquests artistes que experimenten les formes de la desaparició del subjecte, com un repte per convertir-lo en quelcom necessàriament divisible en molts. El jo és el resultat del tu, del ell, del nosaltres, del vosaltres i dels ells. El *jo* no pot existir sense aquesta relació de fondre's en els altres, sense necessitat d'ocasionar cap guerra de contraris. Una individualitat que només pot existir per la seva relació amb la totalitat del món. En paraules de Zambrano: *«parecen prometer más que una visión nueva, un medio de visibilidad donde la imagen sea real y el pensamiento y el sentir se identifiquen sin que sea a costa de que se pierdan el uno en el otro o de que se anulen.»*¹¹³ Però per altra banda, dins el món virtual també s'ha exaltat aquest individu «indivisible» que a més, la postmodernitat s'ha afanyat a dotar-lo de les necessitats tecnològiques necessàries perquè els seus desitjos esdevinguessin ordres sense fonament. Aquí, la relació amb la figura de l'«altre» està basada en la interdependència. El que s'autoretrata necessita de l'altre per poder existir, per poder *succeir-se* dins el món virtual. Dos cares d'una mateixa moneda que es conjuguen en aquests catorze anys del segle XXI i que no faran més que incrementar en un futur proper.

L'autoretrat hauria de ser aquella procés que fes conscient la observació (en aquest cas d'un mateix i de la posició d'aquest en el món). Però cal tenir en compte que el veritable contingut de qualsevol fotografia sempre serà invisible perquè no només deriva de la forma que pren sinó també del temps en el que s'ha produït. La construcció de la identitat es converteix en un joc de miralls: uns es miren dins quan volen, i fora quan els interessa, per crear una percepció de sí mateixos que anul·li tota mena de diferenciació entre representat i representació. *«El camino hacia la identidad es una batalla continua y una lucha interminable entre el deseo de libertad y la necesidad de seguridad, agravada además por el miedo a la soledad y el terror a la incapacitación»*¹¹⁴ i és justament en aquest punt on resideix la clau per entendre la massificació de les pràctiques de l'autoretrat en la contemporaneïtat. Aquest fet podria obrir nous fronts que fan preguntar-se una altre qüestió interessant per investigar: és possible reduir la identitat de l'ésser en un autoretrat?

¹¹³ ZAMBRANO, M (2011). *Op. cit.*, p. 124.

¹¹⁴ BAUMAN, Z (2005). *Op. cit.*, p. 45.

Potser la solució de tot això es troba en les paraules de Pascal Quignard: «*Dar la espalda a la Sociedad, interrumpirse en creer, desviarse de todo lo que es mirada, preferir leer a vigilar, proteger a los que han desaparecido de los supervivientes que los denigran, socorrer lo que no es visible, he ahí las virtudes. Los pocos que tienen el único coraje de huir surgen en el corazón del bosque.*»¹¹⁵ O potser, la solució és basa en tancar els ulls, aturar-se un instant i entendre que «*toda imagen de nosotros mismos que no tome en consideración el hecho que se trate de una imagen, será falsa.*»¹¹⁶ La representació de nosaltres mateixos pertany a la pròpia essència humana. Avui en dia aquesta essència es converteix en el punt de fuga levitant dins un món virtual construït per imatges.



Anne Deleporte. *ID Stack #5* (2000)

¹¹⁵ QUIGNARD, P (2013). *Op. cit.*, p. 45.

¹¹⁶ DANTO, A. C (1999). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós. Pàg. 201.

Bibliografía i referències

- AGAMBEN, G (1996). *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-textos
- AGAMBEN, G (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ediciones.
- ANTICH, X (1993). *El rostro de l'altre*. València: Edicions 3 i 4.
- AUMONT, J (1992). *El rostro en el cine*. Barcelona: Editorial Paidós.
- BARTHES, R (1980, 2011). *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*. Barcelona: Paidós.
- BATCHEN, G (2004). *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BAUDRILLARD, J (2009). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairos.
- BAUDRILLARD, J (1980). *El intercambio simbólico y la muerte*. Barcelona: Monte Ávila editores.
- BAUDRILLARD, J (2000). *Las estrategias fatales*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- BAUMAN, Z (2003). *La modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura económica.
- BAUMAN, Z (2005). *Vida Líquida*. Barcelona: Ediciones Austral.
- BERGER, J (1972, 2002). *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- BELTING, H (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.
- BOURDIEU, P (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- BREA, J.L (2007). *Cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- BREA, J.L (2005). *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- BREA, J.L (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, E-imagen*. Madrid: Ediciones Akal.

- BUCK-MOSS, S (2009). «Estudios visuales e imaginación global». *Revista Antípoda*. Bogotá.
- CORTÁZAR, J (1979, 2008). *Un tal Lucas*. Barcelona: Punto de Lectura.
- DANTO, A. C (1999). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- DE DIEGO, E (2011). *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Otros Tiempos. Editorial Siruela.
- DERRIDA, J (1995). *Mal de archivo: una visión freudiana*. Madrid: Trotta.
- DERRIDA, J (1991). *Memoirs of blind. The self-portrait and other ruins*. Chicago: The Chicago University Press.
- DIDI-HUBERMAN, G (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- FONTCUBERTA, J (2010). *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- FONTCUBERTA, J (Ed.) (2008). *¿Soñarían los androides con cámaras de fotográficas?*. Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, Subdirección general de Publicaciones, Información y Documentación.
- FORMENT, E (1982). *Ser y persona*. Barcelona: Ediciones de la Universidad.
- FLUSSER, V (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Editorial Trillas
- FREUD, S (1919). *Lo inquietante en lo familiar. Lo ominoso. Lo siniestro*. (Arxiu digital)
- JUNG, C. G (1976, 1997). *Aion. Contribución a los simbolismos del si-mismo*. Barcelona: Editorial Paidós.
- JUNG, C.G (1911, 1998). *Símbolos de transformación*. Barcelona: Editorial Paidós.
- KRACAUER, S (2008). *La fotografía y otros ensayos: el ornamento de las masas 1*. Barcelona: Gedisa
- LA FONTAINE, J (2008). *Las fabulas de La Fontaine*. Barcelona: Edhasa

- LACAN, J (1999). «¿Qué es un cuadro?» dins *Seminario 11*.
- LACAN, J (1997). *Seminario VII*. Madrid: Editorial Paidós.
- LE BRETON, D (1990). *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva visión.
- LE BRETON, D (2010). *Rostros: Ensayo sobre Antropología*. Buenos Aires: Letras Vivas.
- LÉVINAS, E (2000). *Ética e infinito*. Madrid: Machado Libros.
- LÉVINAS, E (1999). *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme.
- MACHADO, A (1997). *Campos de Castilla*. Madrid: Editorial Cátedra Letras Hispánicas.
- MANN, T (2005). *La muerte en Venecia*. Barcelona: Edhasa.
- MARTIN, J (2012). *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal.
- MELCHOIR-BONNET, S (1996). *Historia del espejo*. Barcelona: Editorial Herder.
- MERLEAU-PONTY, M (1972). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.
- MERLEAU-PONTY, M (1970). *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral
- MIRZOEFF, N (1999). *An introduction to Visual Culture*. Londron: Routledge.
- MORIN, E (1986). *Método III. El conocimiento del conocimiento*. Barcelona: Ediciones Cátedra.
- MORIN, E (2003). *Método V. La humanidad de la humanidad. La identidad humana*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- MORLEY, D (1998). *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y posmodernismo*. Barcelona: Editorial Paidós.
- NIETZSCHE, F (1981). *La voluntad de poder. Aforismo 542*. Madrid: EDAF.
- PIRANDELLO, L (1956). *Uno, ninguno y cien mil*. Barcelona: Acantilado
- QUIGNARD, P (2013). *La barca silenciosa*. Madrid: Arena Libros

- QUIGNARD, P (2008). *Terraza en Roma*. Madrid: Editorial Espasa Calpe
- RELLA, F (1998). *Confins. La visualitat del món i l'enigma de l'autorepresentació*. València: Climent.
- RODRIGUEZ, M (2012). *Cómo la red ha cambiado el arte*. Madrid: Ediciones Trea.
- RODRIGUEZ, R.Mª (2004). *Transmodernidad*. Barcelona: Anthropos.
- SAMONÀ, L (2005). *Diferencia y alteridad*. Madrid: Editorial Akal.
- SCHILDER, P (1983). *Imagen y apariencia del cuerpo humano*. Madrid: Paidós. Técnicas y Lenguajes corporales.
- SIBILIA, P (2005). *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: Fondo de cultura económico de Argentina.
- SIBILIA, P (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica de Argentina.
- SONTAG, S (2005). *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara.
- SPITTELER, C (2008). *Imago*. Madrid: NòrdicaLibros.
- TRATNIK, P (2014). *Hacer la presencia. Fotografía, arte y (bio)tecnología*. México: Editorial Herder.
- TURKLE, S (1997). *La vida en la pantalla. La construcción de la identidad en la era de internet*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- VERDÚ, V (2003). *El estilo del mundo: la vida en el capitalismo de ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- VIRILIO, P (1988). *La estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.
- WILLIS, B (ed.) (2001). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos entorno a la representación*. Madrid: Akal.
- ZAMBRANO, M (1997, 2011). *Claros del bosque*. Madrid: Cátedra. Letras Hispánicas.
- ZAMBRANO, M (2004). *La confesión: Género literario*. Barcelona: Siruela

Articles

CAETANO, A (2007). “Prácticas fotográficas, experiências identitárias a fotografia privada nos processos de (re)construção das identidades”. *Sociologia, problemas e pr'acticas*. Vol. 55. Pp.69-89.

<https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/1114> [consultat 03/04/2014]

FIGUEIREDO, P.M (2010). *Experiência do silencio no auto-retrato. O silencio como sensação*.

<http://run.unl.pt/handle/10362/4242> [Consultat: 11/06/2014]

FREUD, S (1919). *Lo inquietante en lo familiar. [Lo ominoso. Lo siniestro]*.

http://217.126.81.33/psico/sesion/ficheros_publico/descargaficheros.php?opcion=textos&codigo=264 [consultat: 17/06/2014]

LACAN, J (1999). «¿Qué es un cuadro?» dins *Seminario 11*

<http://www.agrupaciondco.com.ar/biblioteca/Lacan%2C%20Jacques%20%20Obras%20C ompletas/14%20Seminario%2011.pdf> [consultat: 05/05/2013]

LOEWENBERG, I (1999). “Reflections on self-portraiture in photograpy”. *Feminist studies*. Vol. 25. Nº 2. Pp. 398-408.

<http://www.jstor.org/discover/10.2307/3178687?uid=3737952&uid=2134&uid=2&uid=7 0&uid=4&sid=21104606190303> [consultada: 22/06/2014]

O'CONNELL, J (2013). “Selfie, word of 2013, sums up our age of narcissism” dins *Irish Time* (11/12/2013).

<http://www.irishtimes.com/life-and-style/selfie-word-of-2013-sums-up-our-age-of-narcissism-1.1623385> [consultat: 05/03/2014]

RIBERA, L (2013). *Alteridad y colonialisme. La construcción de imaginarios y estereotipos en el retrato colonial y sus repercusiones en la fotografía contemporánea*. Universitat de Barcelona. B. 16597-2013.

<http://www.tdx.cat/handle/10803/116543> [consultat: 11/02/2014]

Pàgines web

Rebecca Crains: https://www.flickr.com/photos/rebecca__/ [consultat: 24/07/2014]

Joné Reed: <https://www.facebook.com/jonereedimages> [consultat: 15/06/2014]

https://www.flickr.com/photos/jung_n_freud [consultat: 15/06/2014]

Yuliana Mendoza: <http://500px.com/SilenceEffects> [consultat: 13/07/2014]

<https://www.flickr.com/photos/silenceeffects/> [consultat 13/07/2014]

Kimiko Yoshida: <http://www.kimiko.fr/> [consultat: 11/06/2014]

Lydia Roberts: <https://www.facebook.com/pages/Lydia-Roberts-Photography> [Consultat: 15/06/2014]

«La fotografia de Lydia Roberts» dins el blog *Juxtapoz*: <http://la.juxtapoz.com/erotica/lydia-roberts-photography> (22 d'Abril 2012) [Consultat: 13/07/2014]

Kyle Thompson: https://www.flickr.com/photos/kyle_thompson/ [consultat: 22/07/2014]
<http://www.kylethompsonphotography.com/> [consultat: 22/07/2014]

Sophie Berdzenishvili: <http://lostsleepwalker.daportfolio.com/> [consultat: 03/08/2014]

Vibeke Tandberg: <http://vibeke-tandberg.inamarr.com/> [consultat: 29/06/2014]

http://cgi.klosterfelde.de/usercgibin/exhibitions/?s1=previous&s2=2012&s3=Vibeke_Tandberg [consultat 28/06/2014]

Selfie: www.instagram.com [consultat: indefinit]

www.facebook.com [consultat: indefinit]

www.flickr.com [consultat: indefinit]

www.tumblr.com [consultat: indefinit]