

Del autorretrato pictórico al selfi. La imagen de sí mismo a través de la pintura y la fotografía

*Miriam Macías Santos**
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

*Flora Racionero Siles***
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

*Inmaculada Guerra Sarabia****
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Resumen:

El ser humano siempre ha deseado dejar su propia imagen plasmada en algún soporte, especialmente, la parte que recoge su rostro, para así evitar la fugacidad y el paso del tiempo, dado que esa imagen representaba su alma, en terminología tradicional, o su personalidad, en una expresión más actual. Hay artistas que decidieron pintarse en lienzos, conduciendo, de este modo, a lo que ahora conocemos como autorretrato. Con el paso del tiempo, y la aparición de la fotografía, ese deseo de dejar la propia imagen plasmada, inicialmente, en una película fotográfica y, posteriormente, en una cámara o móvil digital, ha conducido a que en la actualidad se extiendan y se popularicen los denominados selfis. Profundizar en los aspectos estéticos, culturales, psicológicos y comunicativos de las diferentes modalidades de autorretratos, enfocándolos también desde la perspectiva de género, nos parece de gran interés para entender uno de los grandes fenómenos de nuestra época.

Palabras clave:

Pintura, Fotografía, Retrato, Autorretrato, Selfi.

Self-image painting and photography. From the pictorial self-portrait to the selfie

Abstract:

Human beings have always wished to leave their own image captured on some support, especially the part that shows their face, in order to avoid transience and the passing of time, given that this image represented their soul, in traditional terminology, or their personality, in a more modern expression. There are artists who decided to paint themselves on canvas, thus leading to what we now know as 'self-portrait'. With the passage of time and the advent of photography, this desire to capture one's own image, initially on photographic film and later on a digital camera or mobile phone, has led to the spread and popularity of the so-called 'selfies'. In order to understand one of the great phenomena of our time, we believe it is of great interest to delve into the aesthetic, cultural, psychological and communicative aspects of the different types of self-portraits, focusing on them also from a gender perspective.

Key words:

Painting, Photography, Portrait, Self-portrait, Selfie.

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia de la humanidad, la imagen ha formado parte de las diferentes culturas conocidas, aunque sus expresiones gráficas, desde nuestra mirada actual, las consideremos muy elementales o primarias. Si, por ejemplo, nos retrotraemos a las primeras manifestaciones pictóricas, no podemos olvidar que las pinturas en las paredes de las rocas de las cuevas o las incisiones en huesos de animales son las primeras huellas que nuestros antecesores dejaban plasmadas con significados que aún se debaten.

En esas huellas encontramos imágenes no solo de animales, sino también de figuras humanas, siendo comprensible que estas últimas eran la exteriorización de percepciones que el autor había recogido al contemplar a otros seres semejantes, pero no de sí mismo, ya que la autoimagen no era posible.

Por otro lado, si tenemos en cuenta que los sentidos son las vías de captación de las formas del entorno que nos rodea, hemos de convenir que el de la vista es el más potente de ellos, dado que no solo se percibe lo más próximo, como es el propio cuerpo o los objetos cercanos, sino también

Recibido: 15-VI-2023. Aceptado: 14-12-2023.

* Doctoranda del Programa de Doctorado en Lenguas y Culturas. Dirección para correspondencia: m22masam@uco.es ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7020-4242>.

** Profesora Contratada Doctora del Departamento de Didácticas Específicas. Dirección para correspondencia: eo1rasif@uco.es ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0151-3487>.

*** Profesora del Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica. Dirección para correspondencia: conchaguerra@us.es ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1705-530X>.

elementos tan alejados como pueden ser las estrellas que pueblan el firmamento.

Con lo indicado no se pretende minusvalorar al resto de los sentidos, dado que funcionan al unísono, ya que la persona es un ente unitario del que no se pueden aislar las marcas que deja todo el mundo físico en el que nos desenvolvemos.

No obstante, para una mejor comprensión de los fenómenos visibles y no visibles, se hace necesario parcelar cada una de esas impresiones, que se transforman, inicialmente, en sensaciones para acabar como percepciones, que son las formas iniciales del pensamiento y del conocimiento del mundo que nos rodea¹.

Pero es conveniente diferenciar la imagen que los otros tienen de cada uno de nosotros de la que cada cual obtiene de sí por medio de los instrumentos que ayudan a verse cómo se es físicamente. Hemos de tener en consideración de que, antes que se creara y se divulgara un objeto tan sencillo como es el espejo, el ser humano –hombre o mujer– carecía de una imagen sólida y creíble del propio rostro, que es, a fin de cuentas, el centro de la identidad visible, pues es ahí donde se encuentra la mayor parte de los sentidos que nos ponen en contacto con el exterior.

Bien es cierto que antes de que aparecieran los primeros objetos que recogían con cierta fidelidad, a la mirada del propio sujeto, el medio que se tenía era el de las aguas de los estanques y de los arroyos en los que los individuos podían contemplar la forma nítidamente simétrica del rostro. Como ejemplo paradigmático de este reconocerse por un medio físico como el agua se encuentra el mito griego de Narciso, hijo de Cefiso, dios del río y de la ninfa Liríope, que, enamorado de la propia imagen que se reflejaba en el estanque, acabó sus días ahogado al caer a las aguas².

A diferencia de la propia mirada sobre sí, siempre ha existido la mirada externa de la que se podía obtener una imagen fija. Así, en las grandes culturas conocidas, fueran la egipcia, la griega o la romana, les era posible a los notables y poderosos contar con una talla en piedra, a partir de los bajorrelieves o las esculturas por los cuales podían ser reconocidos públicamente y perpetuarse en la mente de los

conciudadanos³. Sin embargo, la percepción solo era posible del resto del propio cuerpo, puesto que no podía verse de manera directa ni el rostro ni la espalda.

El insaciable deseo de saber cómo se es físicamente de manera completa, históricamente, se logra cuando aparecen los espejos, fueran de metales bruñidos o de cristal, momento en el que los pintores deciden representarse para dejar constancia de su identidad visual. Nace, pues, el autorretrato como manifestación pictórica estable del sujeto que quiere trasladar a los demás su propia mirada sobre sí mismo⁴.

De todos modos, en la actualidad, cuando contemplamos el autorretrato de un pintor o una pintora no nos quedamos únicamente con la técnica pictórica utilizada o la destreza de quien lo ha hecho, sino que queremos indagar más allá, ya que en esa obra se plasman, en gran medida, una parte del carácter y los rasgos emocionales que se derivan de distintos elementos del cuadro, como pueden ser la mirada, la gestualidad, el plano utilizado, la vestimenta o el cromatismo empleado tanto en el ropaje como en el fondo utilizado.

Se busca, pues, conocer y profundizar en la personalidad que subyace en ese personaje que tenemos delante de nuestros ojos en el lienzo, y que, en gran medida, creemos que fue intención del propio autor dejar constancia de ciertos aspectos de su ser no visibles, curiosamente, a través de los elementos perceptibles visualmente.

Ahora cabe hacerse esta pertinente pregunta: «¿Por qué se pinta un hombre a sí mismo?», se interrogaba John Berger en su obra sobre los artistas, cuestión a la que él mismo respondía, puesto que el propio escritor era a su vez artista plástico: «Para producir pruebas, unas pruebas que le sobreviva, de que ha existido»⁵.

Permanecer y retar al paso del tiempo. En esto, tal como nos indica Rebel⁶, se encuentra gran parte del enigma del autorretrato, por lo que es necesario acercarse a ciertos aspectos de la psicología personal para entender ese juego que se produce entre el sujeto que se muestra, sea a través de las manifestaciones pictóricas o de los actuales selfis, y el observador que analiza los rasgos de esa persona que

¹ Esta es la razón por la que, enlazando con el título de este trabajo, nos remitamos a los perceptos y al sentido de la vista para abordar la imagen de sí mismo, que, tras sus primeras apariciones, se ha plasmado y evolucionado a partir del autorretrato, tan habitual en el Renacimiento, hasta llegar a los actuales selfis que inundan el mundo digital en el que ahora nos movemos. ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M. D., «La mirada interior: autorretratos en la España del siglo XIX», *Trocadero. Revista del Departamento de Historia Moderna, Contemporánea, de América y del Arte*, 1-16 (2022), pp. 65-78; REBEL, E., *Autorretratos*, Köln, 2017.

² REBEL, E., *Autorretratos...*; GENTIL BALDRICH, J. M., «Sobre espejos, autorretratos y «selfis»», *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 23-34 (2018), pp. 74-87; JIANG, H., LIANG, X., & CHEN, G., «Research on self-portrait artistic creation», en *2017 2nd International Conference on Education, Sports, Arts and Management Engineering (ICESAME 2017)*, 2017, pp. 9-13.

³ GIEDION, S., *El presente eterno. Los comienzos del arte*. Madrid, 1995; GOMBRICH, E. H., *A Little History of the World*, New Haven, 2005.

⁴ BERGER, J., *Sobre los artistas*, Vols. 1 y 2, Barcelona, 2018; GOMBRICH, E. H., *Lo que nos cuentan las imágenes*, Barcelona, 2013.

⁵ *Ibid.*, p. 87.

⁶ REBEL, E., *Autorretratos...*

contempla, por lo que este último se detiene, especialmente, en escrutar el rostro como núcleo de la personalidad o del carácter del sujeto que solo está presente de forma virtual en una imagen, aunque quien la ha realizado desea ir más allá de la mera apariencia⁷.

Y si nos aproximamos a los factores determinantes del rostro, hemos de tener en cuenta que, inicialmente, lo percibimos como un conjunto de unidades equilibradas y como partes de un todo que enlaza con la simetría corporal. Esta cualidad la tenemos tan interiorizada que, hasta el propio bebé, al poco de nacer, siente ese equilibrio en el rostro de su madre, de su padre o de quien lo cuida, proporcionándole sosiego y protección⁸.

A medida que se crece, ya no solo será el rostro ajeno el objeto de atención, puesto que el niño, poco a poco, irá descubriendo su propio cuerpo, su propia imagen. Comprenderá la importancia de la interacción de sus emociones con las respuestas que, en determinadas situaciones, se generan a partir de sus gestos, tanto de su cuerpo como de su rostro. Es, pues, el inicio del camino al descubrimiento del mundo externo, pero también al complejo mundo interior, lleno de emociones y sentimientos que en muchas ocasiones no se conocen bien⁹. Un mundo de conocimiento centrado especialmente en el rostro, aunque también en el resto del cuerpo. En relación con lo anterior, Gabarre nos dice que «el rostro, al comprender la casi totalidad de los órganos de los sentidos, revela el funcionamiento del ser y sus intercambios con el mundo exterior. Cuerpo y espíritu, fisiología y psicología están animados por la misma fuerza»¹⁰.

Entramos, pues, en esa intrincada búsqueda del 'yo', tan compleja que parece no tener fin, dado que la personalidad no es algo fijo y estático, sino que nos encontramos de manera permanente observándonos a medida que vamos pasando de una etapa a otra, de una edad a otra. Esto, a fin de cuentas, es lo que han querido plasmar numerosos artistas dentro del campo de la pintura, pues no se conformaron con realizarlo en un momento determinado, sino que nos han legado lienzos que se han convertido en verdaderos capítulos de sus propias vidas, como fue el singular caso de la pintora mexicana Frida Kahlo.

Lo expuesto nos abre un conjunto de interrogantes, en el sentido de preguntarnos si, dentro del campo de la pintura, quienes acudieron al autorretrato buscaban la

autoafirmación, como eterno fenómeno de la psicología humana, y si, con la irrupción de las redes sociales, también los selfis son búsquedas de la necesidad de aprobación por parte de los demás a partir de la expresión de los omnipresentes rostros y cuerpos fotografiados¹¹.

Son interrogantes del tipo: ¿El artista trata de desnudar el 'yo' o la obra solo sirve de puente para proyectar su habilidad profesional o su estatus social? ¿Los autorretratos realizados por el propio pintor son más veraces que los muy cuidados o espontáneos selfis que en la actualidad se difunden? ¿Qué es lo que impulsa en la sociedad actual a mostrarse de una manera reiterada y en situaciones tan dispares? ¿Somos capaces de penetrar en la personalidad de los sujetos que se muestran a través de autorretratos y selfis o solamente nos es posible quedar en la superficie, dado que a fin de cuentas no dejan de ser máscaras con las que ocultar la parte más íntima de la personalidad?

2. EL AUTORRETRATO EN LA PINTURA

La cualidad de reconocimiento que posee el espejo cuando nos miramos en él es motivo más que justificado para que este instrumento haya logrado un reconocido lugar dentro de las manifestaciones artísticas y, primordialmente, para la aparición del género del autorretrato. Y es que, a pesar de ofrecer únicamente la imagen externa reflejada, son numerosos los pintores que han recurrido a este medio para ofrecer a los demás su representación personal o mostrar al mundo una imagen por la que ser recordado¹².

De este modo, el autorretrato, nacido en parte por la obsesión y la necesidad de mostrarse a los demás, se ha prestado como el mejor medio para que el artista refleje la imagen-espejo de la mente, entendida por Jiang et al.¹³, como parte de la exploración que el autor hace de su identidad. El interés por retratarse y, con ello, examinarse internamente, ha permitido que con el paso del tiempo el autorretrato se haya constituido como un campo específico del arte, ya que, a pesar de su estrecha relación con otras temáticas pictóricas, se fundamenta en la libertad y la apertura anímica del propio autor.

Recordemos que, a partir de su aparición a finales del siglo XIV, o inicios del Renacimiento, el autorretrato evoluciona hasta que a comienzos del siglo XVI abandona el discreto lugar que ocupaba en un rincón de la obra de arte para configurarse como un género con temática

⁷ BARTHES, R., *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*, Barcelona, 2009.

⁸ SÁINZ, A., *El arte infantil. Conocer al niño a través de sus dibujos*, Madrid, 2011.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ GABARRE, D. J., *El rostro y la personalidad. Rostro, cerebro y conducta*, Barcelona, 2021, p.15.

¹¹ ALTUNA, B., *Una historia moral del rostro*, Valencia, 2010; CAJA, F., *Rostros y máscaras, fotografías de la colección Ordóñez Falcón*, Madrid, 2005; REBEL, E., *Autorretratos...*

¹² GENTIL BALDRICH, J. M., «Sobre espejos, autorretratos...

¹³ JIANG et al., «Research on self-portrait...

independiente. Nos encontramos en una época de continuas disputas por el estatus personal y la proyección social¹⁴, por lo que el artista se apoya en él mismo como afirmación dentro de la colectividad y expresión de su propia identidad. De este modo, el autorretrato fue considerado como un medio de autoafirmación social al tiempo que como forma de exteriorizar visualmente ante los demás el 'yo ideal'¹⁵.

Con el paso del tiempo, su función dará un giro radical en el siglo XIX, al ponerse de manifiesto su valía como medio de introspección personal. Así, Antigüedad Del Castillo-Olivares¹⁶ nos indica que se convertiría en el medio idóneo del que se valdría el artista para expresar su mirada interna, a la vez que le serviría como imagen por la cual querían ser reconocidos. Así pues, el autorretrato se interpreta como la 'autoimagen ideal' ante la contemplación colectiva, al tiempo que se postula como un excelente escenario para mantener diálogos internos que le permitan acceder a la propia intimidad.

2.1. El autorretrato y sus autores

Es amplia la relación de los artistas plásticos que podríamos citar dentro de este género. Se hace pues necesario llevar a cabo una selección de pintores que consideramos representativos, siendo conscientes de que dejamos fuera a otros. Por otro lado, no debemos caer en el error tan habitual de olvidar a aquellas autoras que han quedado, de un modo u otro, injustamente relegadas a un papel secundario.

Así pues, exponiendo sus nombres desde una perspectiva cronológica, citaremos a Alberto Durero (1471-1528), Rembrandt (1606-1669), Angelica Kauffmann (1741-1807), Francisco de Goya (1746-1828), Vincent van Gogh (1853-1890) y Frida Kahlo (1907-1954) como representantes de un particular género pictórico.

2.1.1. Alberto Durero

«Durero fue el primer pintor obsesionado con su imagen. Nadie antes de él había pintado tantos autorretratos»¹⁷. Nos encontramos, pues, con el primer artista al que debemos hacer referencia dentro de este género, ya que este gran pintor y grabador del renacimiento alemán no solo fue aclamado entre sus contemporáneos, sino que su figura llega hasta el presente¹⁸.

Considerado como un niño prodigio en su infancia, pronto demostró su precoz habilidad en la representación de los rostros con un autorretrato a los trece años, realizado con tal fidelidad y una técnica tan depurada que la obra ni siquiera permitía correcciones. A pesar de que durante el Renacimiento el autorretrato empieza a ser habitual, Durero se arriesga con una obra en la que singulariza su figura, dado que no está contextualizada, lo que implica un aporte significativo al género retratístico en el que solo su imagen es la protagonista de la escena¹⁹.

La obra retratística de sí mismo la podemos agrupar en tres modalidades: a) dibujos, en los que muestra su visión más íntima, con trazos ejecutados a modo de estudio artístico o como ejercicio de introspección; b) óleos, en los que aparece su figura individualizada y sin elementos contextuales, obras destinadas a la contemplación pública y por las cuales deseaba ser reconocido y c) composiciones, en las que reafirmaba su autoría como genio pictórico²⁰.



Figura 1. *Autorretrato con guantes*, 1498. Figura en plano medio, de medio perfil, con el rostro hacia la derecha (según mirada del observador) en la que se ve al pintor con la vestimenta característica de la época. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/autorretrato/8417d190-eb9d-4c52-9c89-dcdcd0109b5b>, consultado el 07-12-2023.

¹⁴ LANEYRIE-DAGEN, N., *Leer la pintura*, Barcelona, 2019.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M. A., «La mirada interior: autorretratos...

¹⁷ BERGER, J., *Sobre los artistas...*, p.86

¹⁸ LUNA, J. J., *Los grandes genios del arte. Durero 24*, Barcelona, 2005.

¹⁹ PANOFSKY, E., *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, 1971.

²⁰ CHECA, F., *El arte y sus creadores. Alberto Durero (6)*, Madrid, 1993.

2.1.2. Rembrandt

El neerlandés Rembrandt Harmensz van Rijn llegó a plasmar más de ochenta autorretratos, por lo que se considerara el paradigma de este género.

En sus obras es posible observar sus singulares dotes para penetrar en su mundo interior y en la complejidad de su propio ser que se manifiestan con los cambios que se producen especialmente en su rostro, una imagen que la obtiene con una mirada rápida, ya que «solo utilizaba el espejo a principio de cada autorretrato»²¹. Sería precisamente esta capacidad para reflejar los cambios y el deterioro propio de la edad lo que daría lugar a la obsesión en algunos grandes pintores de siglos posteriores, como Picasso, Matisse o Lucien Freud, por manifestarse en su decrepitud.

En las primeras representaciones muestra su interés por el análisis de la expresión y fisonomía facial, con predominancia del uso del claroscuro; mientras que, en obras posteriores, incluirá reflexiones sobre su propia profesión y de su papel como pintor, dado que aparece con vestimentas históricas e, incluso, disfrazado, reflejando la conciencia del paso de tiempo a partir de las experimentaciones que lleva a cabo con la propia imagen²².



Figura 2. Autorretrato de Rembrandt, 1640. Pintado a sus 36 años. Su mirada es frontal, en plano medio corto y con fondo plano. El autor porta una boina y viste doblete cerrado sobre una camisa blanca, y dos cadenas de oro. Disponible en: <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/rembrandt-harmensz-van-rijn/autorretrato-gorra-dos-cadenas>, consultado el 07-12-2023.

2.1.3. Angelica Kauffmann

Nos encontramos con una de las artistas femeninas que consiguió mayor aceptación entre sus compañeros masculinos pintores y que participaría en la fundación de la Royal Academy británica. Angelica Kauffmann (1741-1807) sería excluida de las clases de dibujo de desnudo por su condición de mujer, por lo que iniciaría su carrera sirviendo de objeto artístico para sus compañeros varones y no como productora de su propio arte²³. Se distinguió del resto de pintoras de la época al negarse a cultivar los géneros más usuales para las mujeres, centrándose en la pintura histórica propia de los pintores varones, pues debía poseer conocimientos en anatomía y en composiciones grupales²⁴. Movimiento audaz durante el Neoclasicismo que puso de manifiesto su valentía al no abandonar sus ambiciones como pintora, se retrataría a sí misma en multitud de ocasiones, consagrándose a pesar del misógino paso del tiempo²⁵.



Figura 3. Autorretrato 1775. Junto a Sofonisba Anguissola, Artemisia Gentileschi y Lavinia Fontana, Kauffmann será una de las grandes pintoras que, entre los siglos XVI-XVIII, acudió al autorretrato para mostrar sus cualidades pictóricas. Disponible en: <https://www.npg.org.uk/collections/search/person/mp02473/angelica-kauffmann?search=sas&sText=angelica+kauffman>, consultado el 07-12-2023.

2.1.4. Francisco de Goya

Genio indiscutible de su tiempo, fue un pintor polivalente que cultivó todos los géneros de la época, ya que, a diferencia de sus colegas, Goya no pondrá sus obras

²¹ BERGER, J., *Sobre los artistas...*, p. 203

²² CARRETE PARRONDO, J., *Los grandes genios del arte. Rembrandt (11)*, Madrid, 2003.

²³ MAYAYO, P., *Historias de mujeres, historias del arte*, Barcelona, 2020.

²⁴ HODGE, S., *Breve historia de las mujeres artistas*, Barcelona, 2020.

²⁵ CASO, A., *Las olvidadas. Una historia de mujeres creadoras*, Madrid, 2019.

al servicio de los modelos de entonces. Por ello, su pintura será única, personal y novedosa, en la que se abandonan los ideales de belleza, el cromatismo rococó o las composiciones clasicistas dominantes. Su poderoso sentido de observación le permitía crear escenas naturalistas en las que se resalta su apreciación de los personajes, llegando a plasmar la esencia y sentimiento del retratado²⁶.

En sus numerosos autorretratos, ejecutados con diversas técnicas –grabados, dibujos o pinturas– muestra las circunstancias en que los realizó. De todos modos, quizás su aportación más significativa sea su espontaneidad, sin rastro de narcisismo y con escasa atención a los detalles. No se presenta, pues, como el gran pintor que fue, sino que busca en la representación fidedigna del rostro²⁷. En una línea similar a Rembrandt, Goya parece emplear sus autorretratos como un diario del paso del tiempo, de su intimidad y de su verdad²⁸.



Figura 4. Autorretrato ante caballete, 1793. Francisco de Goya acudió a las formas canónicas para autorretratarse; sin embargo, en este autorretrato, que se encuentra en la Academia de San Fernando de Madrid, se representa de plano entero pintando ante un gran lienzo y mirando hacia el espectador, por lo que hay una cierta alusión a Velázquez cuando se plasmó en esta singular postura escénica en el cuadro de Las Meninas. Disponible en: <https://www.academiacolecciones.com/pinturas/inventario.php?id=1166>, consultado el 07-12-2023.

2.1.5. Vincent van Gogh

Aunque su objetivo principal al introducirse en el género del autorretrato era poder vender su arte, no cabe duda de que los autorretratos del postimpresionista Vincent van Gogh (1853-1890) serán fundamentales en su producción²⁹. Conociendo sus dificultades para conseguir la fidelidad del retrato con el modelo, y la rivalidad surgida con la aparición de la fotografía, el autorretrato le serviría de ensayo, que apoyaría en su fascinación por el retrato moderno para perseguir en sus obras la expresión apasionada y no el parecido realista³⁰.

Pintándose, pues, con semblante serio, era posible reconocer a un hombre solitario, introvertido e, incluso, enfrentado al mundo. Sin portar atuendos llamativos, ni revelar su condición social, empleará colores llamativos y experimentará con las formas tratando así de reflejar la realidad psicológica del representado³¹. Diferenciándose de sus coetáneos optó por no mostrar referencias a su profesión, sus gustos o sus preferencias; sin embargo, el rasgo característico que diferencia sus autorretratos lo encontramos en su experimentación con las técnicas aplicadas -esfumados, puntillismo, líneas superpuestas- creando obras únicas³².



Figura 5. Autorretrato, 1887. De los numerosos autorretratos que a lo largo de su vida pictórica se realizó Vincent van Gogh, este que presentamos, y que se encuentra en *The Art Institute* de Chicago, quizás sea uno de los más conocidos. Realizado en 1887, el pintor holandés, en primer plano, con rostro serio y de medio perfil girado hacia la izquierda, parece ya un hombre con mirada cansada expresando, de algún modo, el profundo malestar de sus últimos años. Disponible en: <https://www.artic.edu/artists/40610/vincent-van-gogh>, consultado el 07-12-2023.

²⁶ MENA MARQUÉS, B., *Los grandes genios del arte. Goya 2*, Barcelona, 2003.

²⁷ ANDRIÆ, I., *Goya*. Barcelona, 2019; TODOROV, T., *Goya. A la sombra de las luces*, Barcelona, 2020.

²⁸ CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Goya*, Barcelona, 1989.

²⁹ SCHNEEDE, U. M., *Vincent Van Gogh: Vida y obra*, Madrid, 2012.

³⁰ BERGER, J., *Modos de ver*, Barcelona, 2015.

³¹ HEENK, L., *Van Gogh y sus cartas a Theo*, Amsterdam, 2014.

³² SCHNEEDE, U. M., *Vincent Van Gogh...*; WALTER, I. G. & METZGER, R., *Van Gogh. La obra completa-pintura*, Barcelona, 2021.

2.1.6. Frida Kahlo

Frida Kahlo (1907-1954) es la pintora femenina del siglo XX que menos presentación necesita y una de las artistas más reputadas de todos los tiempos, recordada tanto por su desdichada y desgarrada existencia como por sus producciones pictóricas reflejo de sus sucesos personales³³, ya que expresaba «la capacidad de sentir dolor como la primera condición de los seres sensibles. La sensibilidad de su cuerpo tullido la hacía consciente de la piel de todos los seres vivos»³⁴.

Todo el dolor que sufrió física y psíquicamente tendrá una trascendencia imperante para su obra, donde también plasmará con orgullo sus raíces germanomexicanas. Ella misma aclararía su elección del autorretrato como su género pictórico clave, señalando como motivos: la imperante constancia de su propio ser como cuestión esencial; su rostro como única parte de su cuerpo que no cubrían las sábanas del hospital y su matrimonio con Diego Rivera³⁵.

Frida Kahlo realizará multitud de autorretratos coloridos a lo largo de su corta trayectoria vital, donde empleaba su propio cuerpo como soporte para transmitir sus ideales, preocupaciones y sufrimientos³⁶. Un ejercicio



Figura 6. Las dos Fridas, 1939. La singularidad de la mexicana Frida Kahlo estriba en que ella misma y su personal mundo se había convertido en la temática de la mayoría de sus obras. El realismo pictórico se mezclaba con ciertos niveles de surrealismo, como acontece en este autorretrato, de 1939, titulado *Las dos Fridas*, obra en la que aparece desdoblada en dos figuras femeninas, cogidas de la mano y conectadas por la sangre que va de una a otra. Disponible en: <https://mam.inba.gob.mx/>, consultado el 07-12-2023.

que podría ser entendido como un radical autoexamen, en el que no refleja su anatomía como harían otros artistas, sino que trata de exponer las consecuencias desoladoras de la enfermedad en sus estados de ánimo, impotencia y desesperación. Esta capacidad de mostrarse en sus pinturas será sin duda el distintivo aportado por la artista a este género pictórico³⁷.

3. LA IRRUPCIÓN DE LA FOTOGRAFÍA

En el inicio de su libro *La cámara de Pandora*, Joan Fontcuberta, a página completa, nos presenta una heliografía, que, en 1826, el científico francés Nicéphore Niépce obtuvo a partir de una placa de peltre recubierta de betún y que recibió el título de *Vista desde una ventana en Le Gras*. Esta es la primera imagen que se conserva de lo que serían los antecedentes de la fotografía.

Con ello, Fontcuberta nos quiere hacer ver que con esta obra se inicia una nueva revolución en el campo de las imágenes, dado que ya no sería la mano del ser humano la creadora de esas representaciones que durante siglos lo habían acompañado. A partir de ella se realiza un largo recorrido -técnico, cultural, estético y semántico- que ya dura casi dos siglos, por lo que conviene reflexionar sobre los significados de las imágenes fotográficas para que comprendamos qué representan los autores de los retratos y autorretratos, hasta llegar a la *cultura del selfi* en la que ahora nos movemos³⁸.

Desde los inicios de las imágenes fotográficas siempre ha existido una pugna con las pictóricas que no acaba de finalizar, porque entre ambas se ha ido ensanchando el campo de la controversia, por lo que merece que reflexionemos un poco en sus significados para que, posteriormente, podamos entender las diferencias que existen en los autorretratos nacidos de ambos medios icónicos.

Ya el propio filósofo alemán Ludwig Feuerbach, en el prefacio a *La esencia del cristianismo*, nos advertía que «nuestra era prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser»³⁹. A fin de cuentas, Feuerbach, por un lado, no hacía más que actualizar en este campo el pensamiento de Platón, dado que el filósofo ateniense desconfiaba de las imágenes que nos proporcionaban los sentidos para remitirse a las ideas puras emanadas de la razón, y, por otro, las palabras de Feuerbach «parecen un presentimiento del impacto de la fotografía, pues las imágenes que ejercen una autoridad

³³ HODGE, S., *Breve historia de las mujeres...*

³⁴ BERGER, J., *Sobre los artistas...*, p. 123

³⁵ JAMIS, R., *Frida Kahlo*, Barcelona, 1988.

³⁶ CASO, A., *Ellas mismas. Autorretratos de pintoras*, Asturias, 2019.

³⁷ *Ibid.*, *Las olvidadas...*

³⁸ TISSERON, S., *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*, Salamanca, 2000.

³⁹ SONTANG, S., *Sobre la fotografía*, Madrid, 2008, p. 149.

prácticamente ilimitada en la sociedad moderna son sobre todo las fotográficas»⁴⁰.

Y es que, si retrocedemos en la historia de la cultura y nos ubicamos en las culturas primitivas⁴¹ la distinción entre las imágenes y las cosas reales marcaba profundamente las vivencias de aquellos tiempos, dado que, para quienes sus existencias se encontraban insertas en la naturaleza, no podía haber confusión entre ellas, ya que eran dos realidades claramente diferenciadas. Paradójicamente, en la actualidad, «una fotografía no solo se asemeja al modelo y le rinde homenaje, ahora forma parte y es una extensión de ese tema»⁴².

3.1. Sobre el retrato y el autorretrato fotográficos

El retrato fotográfico es un género que reúne toda una serie de iniciativas artísticas que giran en torno a la idea de mostrar las cualidades, físicas o morales, de las personas que aparecen representadas, de modo que cada rostro puede conformar una especie de mapa y la disposición oculta de un lugar desconocido. Por otro lado, el autorretrato, además de constituir un reflejo social y una historia individual, acentúa este componente psicológico, ya que registra las variaciones de la conciencia sobre sí mismos, motivadas por la voluntad de conocerse y de mostrarse en sus múltiples facetas y matices.

De forma paradójica, los medios de comunicación de hoy y las redes sociales nos cuestionan desde todos los ángulos de nuestra vida y lo hacen con muchas potenciales máscaras que se nos asemejan. La verdad es que todos, tal como apunta Altuna⁴³, intuitivamente somos intérpretes de rostros, dado que desciframos las emociones, intenciones y pensamientos del personaje que virtualmente tenemos delante, cualidades desplegadas en un lenguaje no verbal que nadie nos lo ha enseñado.

No hay forma, pues, de contemplar un rostro sin asomarse a la historia, es decir, no podemos contemplar rostros sin percibir su temporalidad. Como hemos comentado con anterioridad, la práctica del retrato se populariza en Italia y Flandes, cuando muchos pintores comienzan a autorretratarse, en algunos casos junto a los símbolos de su oficio. En este sentido, todo cuanto hoy existe en el mundo del retrato nace del arte como invención humana, idea que, por ejemplo, aplica el ilustrador estadounidense Saul Steinberg en su trabajo, de gran interés

analítico para el autorretrato, es decir, el de la transformación de la ficción en realidad. Igualmente, podríamos citar casos como el de Erich Heckel y su aproximación a la máscara arcaica; el de Edvard Munch cuando toma como referente para *El grito* una momia peruana precolonial; también el de Picasso que evita lo contingente para trabajar el retrato como un asunto formal⁴⁴.

Este enfoque siempre ha interesado a los artistas plásticos, a pesar de que en la actualidad contamos con los medios adecuados para satisfacer ese impulso gestor de emociones. En este sentido, a medida que la historia de la fotografía evoluciona, los géneros del retrato y el autorretrato se adaptan a las nuevas técnicas e ideas. En principio, porque la evolución de la técnica fotografía ha propiciado ejemplos muy gráficos de la facilidad con la que se puede falsear una fotografía y, también, porque las tecnologías digitales han logrado introducir potenciales manipulaciones que se las presentan casi como un juego. Así pues, la fotografía aparece hoy como un material absolutamente maleable, que se puede deformar o intervenir a gusto del usuario⁴⁵.

La fotografía, por otro lado, afecta a la desmaterialidad y desconexión con lo real, pero también proporciona un medio de reflexión con el que es posible actuar de forma artística, dado que el autorretrato está al alcance de todo el mundo y, precisamente por ello, se trata de aprovechar esta dimensión de la fotografía *sélfica* para que ciertas cosas se hagan visibles. Y aunque nos pueda desagradar su diagnóstico, los selfis constituyen un material que nos ayuda a entendernos y a corregirnos, y del que ya nos resulta difícil renunciar⁴⁶.

3.2. Los inicios del autorretrato fotográfico

Es complicado definir cuando nació el autorretrato fotográfico, dado que no es un invento de la telefonía móvil, tan omnipresente en la actualidad. Será a partir del XIX cuando la diversidad del uso y función social del retrato llega a tales extremos que se hablará de una daguerrotipomanía generalizada. Ningún aspecto de los diferentes roles del individuo dejará de ser representado por la fotografía, por lo que el rostro humano se convierte en el centro de las de las imágenes fotográficas. Habría que esperar a 1839, momento en el que el fotógrafo Robert Cornélius realizó su propio autorretrato, aunque en aquel entonces se llamaba autofoto.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 150.

⁴¹ GOMBRICH, E. H., *A Little History...*; GOMBRICH, E. H., *Lo que nos cuentan...*

⁴² SONTANG, S., *Sobre la fotografía...*, p. 151.

⁴³ ALTUNA, B., *Una historia moral...*

⁴⁴ DELGADO, D., *Miradas cruzadas. 10: Autorretratos. El artista y su imagen*, Madrid, 2015.

⁴⁵ FONTCUBERTA, J., *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, Barcelona, 2020.

⁴⁶ *Ibidem.*; TISSERON, S., *El misterio de la cámara...*



Figura 7. Autorretrato fotográfico Frances Benjamin Johnston, 1896. Este autorretrato realizado en su estudio, probablemente sea el más conocido de una fotógrafa antes de que acabara el siglo XIX. Responde a un planteamiento estético muy cuidado, bien medido, dado que, tal como se apunta, quería comunicar visualmente los rasgos de la «nueva mujer», alejada de las condiciones en las que vivía la mayor parte de la población femenina de entonces. Disponible en: <https://www.um.es/educarlamirada/?fotografia=self-portrait-as-new-woman>, consultado el 07-12-2023.

De todos modos, la fotografía que nos ha llegado como autorretrato en el que su autora, Frances Benjamin Johnston, es consciente del valor de la nueva técnica como medio artístico, data de 1896. Tal como apunta Caso se muestra a sí misma como «la nueva mujer estadounidense: aquellas mujeres que trabajaban se negaban a casarse, defendían con uñas y dientes su independencia y reclamaban el voto»⁴⁷.

Ya entrados en el siglo XX, y durante el período de entreguerras, la nueva fotografía se desarrolló como lenguaje propio en el que era posible, tanto la objetividad como la experimentación, con procedimientos inéditos: la fotografía directa, la fotografía sin cámara, el montaje fotográfico, el uso de perspectivas sorprendentes o la tipo-foto, una técnica decisiva en el desarrollo del nuevo diseño gráfico y la publicidad⁴⁸.

La reproductibilidad de los años 1920 y 1930 trastoca toda una serie de nociones que se tenían arraigadas en la alta cultura: la obra de arte, la genialidad, la singularidad, el aura. Decenas de fundaciones y museos se acercaron a la fotografía bajo el concepto de Archivo Universal. Recordemos el Atlas Mnemosyne de Aby Warburg

compuesto entre 1924 y 1929 y que quedó inconcluso. La colección consiguió transformar el modo en que se comprenden y cuestionan las imágenes, incluida la memoria inconsciente teorizada en esa misma época por Freud. De igual modo, las reflexiones de August Sander, en 1931, sobre la fotografía como lenguaje universal sirvieron con posterioridad como referente dialéctico en *The Family of Man*, la legendaria exposición que Edward Steichen presentó, en 1955, en el MOMA de Nueva York⁴⁹.

Por estos años también aparecen otros trabajos relevantes. Así, nace la fotografía experimental de Moholy-Nagy, Rodchenko o Dora Maar, con el deseo de desvelar lo particular o lo íntimo; en unos casos, dentro del anonimato, como la observación discreta y silenciosa de Vivian Maier, referente mundial de la *street photography* y pionera en el fenómeno del selfi. En numerosas ocasiones, la propia Maier es la que se encuentra detrás de un espejo; en el perfil de su propia sombra expandiéndose en el suelo; en los reflejos de su imagen distorsionada y repitiéndose hasta el infinito en lo que parece una llamada a sí misma; o jugando con la apariencia.

Lo registrado con la cámara se torna memorable, de modo que el autorretrato y el álbum personal vivieron una época de difusión pública, convirtiéndose en una práctica común entre artistas como Kepes y Albers⁵⁰.



Figura 8. Autorretrato Vivian Maier, Nueva York, 1953. A lo largo del siglo XX el autorretrato se extendió entre los propios profesionales de la fotografía, por lo que se puede afirmar que resulta difícil que no aparecieran en alguna ocasión representados en sus temáticas específicas. Es el caso de la fotógrafa estadounidense Vivian Maier que se nos muestra portando una cámara en un contexto urbano, su campo de trabajo específico. Disponible en: <https://www.hoyesarte.com/wp-content/uploads/2016/06/Autorretrato-Nueva-York-19531.jpg>, consultado el 07-12-2023.

La fotografía acaba transmutándose en *fábrica* de la fama. Por entonces, prolifera la difusión de fotografías de arquitectos en bañador como Adolf Loos o Theo van

⁴⁷ CASO, A., *Ellas mismas...*, p. 226

⁴⁸ SCHAEFFER, J.-M., *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*, Barcelona, 1990.

⁴⁹ TISSERON, S., *El misterio de la cámara...*

⁵⁰ CAJA, F., *Rostros y máscaras, fotografías...*

Doesburg, imágenes de los álbumes personales que aún no se han sido investigado con la suficiente profundidad, por lo que «aún no saben los lingüistas de qué son metáfora, cuál es su significado»⁵¹.

Sin embargo, el paso decisivo se produce cuando las cámaras de fotografía se hacen accesibles a la mayoría de la población, ya que cambia la forma de relacionarse con el escenario porque de repente se puede mirar de otra manera. Quizás uno de los primeros desencadenantes que hacen posible un cambio definitivo es precisamente cuando se democratiza todo, se masifica la mirada y, por lo tanto, la representación, que encuentra su culmen en los selfis digitales, tras el paso intermedio por las cámaras instantáneas Polaroid.

La fotografía ha desempeñado, pues, un papel determinante en la democratización de la mirada. En sus cerca de doscientos años de historia, surge casi de forma simultánea un desplazamiento de ciertos planteamientos establecidos y también un nuevo posicionamiento cultural frente a las instituciones artísticas del momento. Inicialmente, la función del fotógrafo vendría dada por las anotaciones del mundo, el encuentro con el suceso y la fascinación por algo que interesa preservar; le sigue una segunda etapa en la que lo que se hace es *retorizar* el escenario, asignarle nuevo sentido⁵².

3.3. La era de la postfotografía y del selfi

Como nos indica Fontcuberta⁵³, podríamos decir que ahora nos encontramos en la etapa *postfotográfica*, donde se produce una cierta inversión entre el sujeto y el objeto, de manera que el gesto documental queda suplido por lo que podría ser la marca autobiográfica. Como consecuencia, los selfis se han convertido en la modalidad estrella de la fotografía móvil para ciertas audiencias, ya que, según el autor barcelonés, en 2018, el 82 % de los jóvenes entre 18 y 24 años eran adeptos a este tipo de instantáneas, a lo que habría que añadir que muchas de las cuentas más populares de redes sociales, como Instagram o TikTok, tienen como temática principal el selfi.

Así, en esta era postfotográfica, el selfi se muestra como «una nueva modalidad de autorretrato que se ha extendido por las redes sociales, como una forma de presentación individual con la ayuda de herramientas digitales y que ha acabado convirtiéndose en un fenómeno de masas»⁵⁴.

Recordemos que ‘selfi’ (o selfie) es un anglicismo para referirse a la fotografía que una persona toma de sí misma, sea de modo individual o grupal, utilizando mayoritariamente los *smartphones* y, en menor medida, las *tablets*. «En ellas el autor tiende a mostrarse bajo la apariencia de una máscara que sirve para comunicar, producir signos, llamadas de atención, y también para seducir y fascinar»⁵⁵.

Dado que, tecnológicamente, es un fenómeno reciente, pero que ha penetrado con gran intensidad en amplios sectores de la población, sus estudios no son excesivamente amplios. Una posible clasificación de los selfis, según Canga Sosa⁵⁶, podría ser: *improvisados*, basados en la espontaneidad y con un alto grado de improvisación; *planificados*, en los que el autor desea dejar su impronta creativa; y *centrados en alguna parte del cuerpo*, con el fin de mostrar tatuajes, rasgos personales o elementos de vestimenta y adornos.

De lo que en la actualidad no nos cabe duda es que, en el océano de imágenes que significa internet, multiplicamos el afán por fotografiarnos en *modo selfi* con cada una de las situaciones, habituales o excepcionales, de nuestra vida, por lo que parece premonitoria la frase «Veo fotos por todas partes, como cada uno de nosotros hoy en día; provienen de mi mundo sin que yo las solicite, aparecen de improviso»⁵⁷ que nos decía Barthes décadas atrás, sin que el autor francés fuera consciente de que todavía estaba por llegar el cambio digital.

Ahora, el selfi está ocupando unos resquicios de comunicación interpersonal o social que antes no tenían cabida en el mundo fotográfico, conllevando la apertura a los otros, el fin de las fronteras y, quizás, el advenimiento del ciudadano universal⁵⁸.

La explicación sociológica y psicológica del selfi viene a ser el adherirnos a nosotros mismos en un tiempo y un espacio, lo que supone decir que ya no nos interesa tanto esa realidad externa a nosotros sino cómo incrustarnos con ese escenario prefijado de fondo. Hemos sustituido una imagen entendida como descripción, a una imagen conversacional, de tal manera que las capacidades enunciativas de la imagen se vuelven cada vez más potentes. Y en eso ha intervenido la constitución de la imagen digital, más proclive a la narratividad que la fotografía analógica, es decir, a considerar la fotografía como un territorio personal y de libertad de exploración,

⁵¹ PARRA, J. J., *Pies de foto para arquitecturas descalzas*, Madrid, 2022, p. 21.

⁵² PARDO, J. L., *Estudios del malestar*, Barcelona, 2016; PARRA, J. J., *Pies de foto para arquitecturas...*

⁵³ FONTCUBERTA, J., *La furia de las imágenes...*

⁵⁴ AGUSTÍN LACRUZ, M. C. y TORREGROSA CARMONA, J. F., *Formas de mirar. Usos informativos y documentales de la fotografía*, Gijón, 2019, p. 180.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 183

⁵⁶ CANGA SOSA, M., «Introducción al fenómeno del selfie: valoración y perspectivas de análisis», *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 10 (2015), pp. 383-405.

⁵⁷ BARTHES, R., *La cámara lúcida...*, p.49

⁵⁸ BELTING, H., *Faces. Una historia del rostro*, Madrid, 2021.

por lo que, en este sentido, conviene plantear la hipótesis de que también la selfie es un acto creativo en un mundo contradictorio⁵⁹.

En líneas generales, la deriva del selfi deviene de una experiencia alejada de la práctica intelectual subjetiva, fenómeno que viene parejo a un estado de malestar ligado a la aceleración de la vida cotidiana y a la obsesión por competir para ver quien es más contemporáneo. Sin embargo, ya Giedion⁶⁰ nos advertía de que lo humano ha de formar parte íntima de la naturaleza, por lo que interviniendo en ella de forma argumentativa convertiría el selfi en una acción significativa, ya que buscaría una explicación a la experiencia; y no como búsqueda de las habituales ornamentaciones.

Para que esto suceda es preciso utilizar la técnica con todas sus posibilidades creativas con el fin de explicar el mundo desde nuestra propia experiencia, para así poder entendernos a nosotros mismos. Al respecto, Altuna trae a colación una frase pertinente de Georg Christoph Lichtenberg: «Nuestro cuerpo está en medio entre el alma y el mundo externo, espejo de los efectos de ambos: no narra sólo nuestras inclinaciones y nuestra capacidad, sino los latigazos del destino, del clima, de las enfermedades y de otras mil adversidades»⁶¹.

Por su parte, Fontcuberta⁶² ya nos había advertido que las fotografías analógicas tienden a significar fenómenos, mientras que las digitales a abordar conceptos, por lo que actualmente las imágenes pueden servir de mediadoras entre nosotros y el mundo que nos rodea. Esto nos lleva a considerar que hacer fotos es cada vez más fácil, por lo que la calidad no estará tanto en la foto como en su contenido.

Y dado que lo artificial está desplazando a la mirada propia, convendría apuntar que, en el mundo digital en el que nos movemos, el trabajo del artista también consiste en humanizar la imagen que se obtiene con la máquina al fotografiar la cotidianidad y lo extraordinario para ir más allá del simple registro documental.

Desde esta perspectiva, la postfotografía ha propiciado nuevos espacios de análisis sobre las estrategias de socialización, convirtiéndose en un territorio de experimentación para los artistas que trabajan con



Figura 9. Autorretrato Helena Almeida, 1977. En este caso, la artista portuguesa Helena Almeida, conocida por sus trabajos en el campo del autorretrato, se nos muestra a través de distintas fotografías analógicas en blanco y negro reveladas en color sepia que, posteriormente, pinta para construir una narrativa tomando el propio cuerpo como elemento de comunicación y de exploración. Disponible en: <https://www.wikiart.org/es/helena-almeida/estudio-para-um-enriquecimento-interior-1977>, consultado el 07-12-2023.

propuestas creativas en torno a una diversidad de opciones como la experiencia espacio-corporal. Así, los trabajos de artistas multidisciplinares como Helena Almeida, Ana Mendieta, Lygia Pape, Esther Ferrer o Francis Alys, Dora García, Trisha Brown, se aproximan a la fotografía como registro de la acción performativa.

Se trata, pues, de avanzar en la creatividad con los medios que ahora están disponibles, es decir, experimentar la identidad, el cuerpo y el espacio que nos rodea, con el lenguaje corporal que es precisamente el que se habla entre desconocidos, y también con la forma de comunicación que aportan los distintos espacios como calles, avenidas, plazas, calles, estaciones, etc., aspecto de gran importancia desde el punto de vista de la narratividad de los lugares habitados en la ciudad, por lo que podemos «imaginar una realidad que, saturada de imágenes, hastiada de simulacros, cierra un momento los párpados (*y pide que*) imaginemos una arquitectura que exige ser tocada a ciegas para ser percibida, acariciada para así emocionar»⁶³.

⁵⁹ FONTCUBERTA, J., *La furia de las imágenes...*

⁶⁰ GIEDION, S., *El presente eterno. Los comienzos del arte*, Madrid, 1995.

⁶¹ ALTUNA, B., *Una historia moral del rostro...*, p. 22.

⁶² FONTCUBERTA, J., *La cámara de Pandora*, Barcelona, 2011.

⁶³ PARRA, J. J., *Pies de foto para arquitecturas...*, p. 267.

4. CONCLUSIONES

El ser humano siempre ha sentido anímicamente el paso del tiempo como un hecho que atacaba su deseo íntimo de pervivencia. Nunca ha aceptado la fugacidad de la vida, por lo que ha buscado psicológicamente proyectarse fuera del espacio y del tiempo a través de imágenes y figuraciones mentales que dieran respuesta o consolaran ese desasosiego. Pero era necesario que esta aspiración de permanencia quedara plasmada en imágenes físicas gráficas que reflejaran lo más fidedignamente posible su realidad corporal. En ayuda del anhelo de pervivencia vinieron las artes, de modo que el retrato de personajes poderosos se extendió en el Renacimiento no solo como manifestación de su poder social, sino también del sueño de cierta inmortalidad que daba el contemplarse en un lienzo firmado por algunos de los mejores pintores de la época.

Era, pues, casi inevitable que los artistas sintieran la tentación de mostrar su propia imagen a través de lo que ahora denominamos autorretrato. Tanto pintores como pintoras, siguiendo las pautas estéticas de la época en la que vivieron, así como de sus propios estilos, se mostraban para que sus cuadros fueran observados, enjuiciados y valorados por quienes los contemplaban. De este modo, se transcendía con un difuso sentimiento de inmortalidad a través de sus propias obras.

Desde el punto de vista compositivo, hemos de tener en consideración que cuando los pintores acudían al retrato como fundamento de la personalidad, se centraban, prioritariamente, en la imagen que ofrecía su propio rostro, por lo que cuando se habla del retrato y del autorretrato no puede obviarse el aspecto o apariencia que se muestra de la cara, ya que a través de la misma se manifiestan las emociones y los sentimientos que deseaban exteriorizar. Lógicamente, junto al rostro, había que considerar el tipo de plano utilizado, puesto que no era lo mismo el retrato de busto que el de cuerpo entero. A todo ello, hay que añadir los elementos que componen la escena, dado que a partir de ellos se obtiene gran parte de los significados simbólicos que, de manera explícita o implícita, el autor o la autora deseaba transmitir a quienes pudieran contemplar los cuadros en los que ellos aparecían.

Además, tal como se ha podido comprobar, las diferencias entre los estilos pictóricos se hacen patentes a través de los autores y las autoras seleccionados, dado que los valores culturales dominantes de cada época marcaban a los de los géneros masculino y femenino, y, en consecuencia, a algunas de las formas de representarse.

Por otro lado, como todos sabemos, la aparición de la fotografía en el primer tercio del siglo XIX supuso un aldabonazo en el mundo del arte, ya que con la invención de la máquina con la que se podía captar el mundo visible exterior se ponía de alguna forma en entredicho el oficio del pintor.

La cámara fotográfica se fue perfeccionando y popularizándose, de modo que el retrato fotográfico comienza a extenderse, en el último tercio de ese siglo, en amplios sectores de la población para los que, tiempo atrás, era impensable que, aquellos que no pertenecieran a los estratos más acomodados, ser retratados por un artista consolidado.

También hizo mella en las representaciones personales de los propios artistas, por lo que los autorretratos de los pintores comienzan a situarse dentro de una concepción de profunda subjetividad, caso de Frida Kahlo, Egon Schiele, Lucien Freud, Max Beckman, Francis Bacon o Andy Warhol, por citar algunos nombres relevantes.

La fotografía y las cámaras fotográficas, por su parte, a lo largo del siglo XX fueron perfeccionándose, de modo que el retrato en películas de acetato formaba parte de la cultura visual de este período. También el autorretrato fotográfico hizo presencia, especialmente en quienes ya abordaban la fotografía como un medio con una estética personal. Recordemos, por ejemplo, los usos de la cámara instantánea Polaroid tan utilizada por Andy Warhol en algunos de sus trabajos.

Cercanos a nuestro actual siglo, hace aparición la cámara fotográfica digital y el teléfono móvil *smartphone*, que también incorpora cámara fotográfica. Este desarrollo tecnológico ha dado lugar a los nuevos autorretratos, llamados *selfis*, al alcance de todo el mundo, por lo que se ha convertido en un hábito cotidiano, rompiéndose, de este modo, ese deseo de transcendencia y permanencia que se daba en las pinturas de aquellos autorretratos renacentistas.

Como no podía ser de otro modo, la sobreabundancia de *selfis* ha colocado al autorretrato en una situación crítica y paradójica. No obstante, la capacidad creativa no puede obviar las nuevas tecnologías digitales, por lo que es necesario resignificar la autoimagen considerando que los espacios no son meros añadidos o adornos a los sujetos que desean registrarse con instrumentos de gran potencialidad técnica.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN LACRUZ, M. C. y TORREGROSA CARMONA, J. F., *Formas de mirar. Usos informativos y documentales de la fotografía*, Gijón, 2019.
- ALTUNA, B., *Una historia moral del rostro*, Valencia, 2010.
- ANDRIÆ, I., *Goya*, Barcelona, 2019.
- ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M. D., «La mirada interior: autorretratos en la España del siglo XIX», *Trocadero. Revista del Departamento de Historia Moderna, Contemporánea, de América y del Arte*, 1-16 (2022), pp. 65-78. Disponible en: <https://doi.org/10.25267/Trocadero.2004.i16.05>, consultado 07-12-2023.
- BARTHES, R., *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*, Barcelona, 2009.

- BELTING, H., *Faces. Una historia del rostro*, Madrid, 2021.
- BERGER, J., *Modos de ver*, Barcelona, 2015.
- _____, *Sobre los artistas*, Vols. 1 y 2, Barcelona, 2018.
- CAJA, F., *Rostros y máscaras, fotografías de la colección Ordóñez Falcón*, Madrid, 2005.
- CANGA SOSA, M., «Introducción al fenómeno del selfie: valoración y perspectivas de análisis». *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 10 (2015), pp. 383-405. Disponible en: <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2015.v0i10.5991>, consultado el 07-12-2023.
- CARRETE PARRONDO, J., *Los grandes genios del arte. Rembrandt (II)*, Madrid, 2003.
- CASO, A., *Las olvidadas. Una historia de mujeres creadoras*, Madrid, 2019.
- _____, *Ellas mismas. Autorretratos de pintoras*, Asturias, 2019.
- CHECA, F., *El arte y sus creadores. Alberto Durero (6)*, Madrid, 1993.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Goya*, Barcelona, 1989.
- DELGADO, D., *Miradas cruzadas. 10: Autorretratos. El artista y su imagen*, Madrid, 2015.
- FONTCUBERTA, J., *La cámara de Pandora*, Barcelona, 2011.
- _____, *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, Barcelona, 2020.
- GABARRE, D. J., *El rostro y la personalidad. Rostro, cerebro y conducta*, Barcelona, 2021.
- GENTIL BALDRICH, J. M., «Sobre espejos, autorretratos y «selfis»», *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 23-34 (2018), pp. 74-87. Disponible en: <https://doi.org/10.4995/ega.2018.10851>, consultado el 07-12-2023.
- GIEDION, S., *El presente eterno. Los comienzos del arte*, Madrid, 1995.
- GOMBRICH, E. H., *A Little History of the World*, New Haven, 2005.
- _____, *Lo que nos cuentan las imágenes*, Barcelona, 2013.
- HEENK, L., *Van Gogh y sus cartas a Theo*, Amsterdam, 2014.
- HODGE, S., *Breve historia de las mujeres artistas*, Barcelona, 2020.
- JAMIS, R., *Frida Kahlo*, Barcelona, 1988.
- JIANG, H., LIANG, X., & CHEN, G., «Research on self-portrait artistic creation», en *2017 2nd International Conference on Education, Sports, Arts and Management Engineering (ICESAME 2017)*, 2017, pp. 9-13. Disponible en: <https://www.semanticscholar.org/author/Hanying-Jiang/2152632279>, consultado el 07-12-2023.
- LANEYRIE-DAGEN, N., *Leer la pintura*, Barcelona, 2019.
- LUNA, J. J., *Los grandes genios del arte. Durero 24*, Barcelona, 2005.
- MAYAYO, P., *Historias de mujeres, historias del arte*, Barcelona, 2020.
- MENA MARQUÉS, B., *Los grandes genios del arte. Goya 2*, Barcelona, 2003.
- PANOFSKY, E., *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, 1971.
- _____, *El significado de las artes visuales*, Madrid, 2008.
- PARDO, J. L., *Estudios del malestar*, Barcelona, 2016.
- PARRA, J. J., *Pies de foto para arquitecturas descalzas*, Madrid, 2022.
- REBEL, E., *Autorretratos*, Köln, 2017.
- SÁINZ, A., *El arte infantil. Conocer al niño a través de sus dibujos*, Madrid, 2011.
- SCHAEFFER, J-M., *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*, Barcelona, 1990.
- SCHNEEDE, U. M., *Vincent Van Gogh: Vida y obra*, Madrid, 2012.
- SONTAG, S., *Sobre la fotografía*, Barcelona, 2008.
- TISSERON, S., *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*, Salamanca, 2000.
- TODOROV, T., *Goya. A la sombra de las luces*, Barcelona, 2020.
- WALTER, I. G. & METZGER, R., *Van Gogh. La obra completa-pintura*, Barcelona, 2021.