

Entre apa-  
recer y  
des-apare-  
cer: explo-  
raciones en  
torno a la  
*selfi*

APARECER

DES-APARECER

cer: Entre aparecer y des-apare-  
exploraciones en torno a la  
*sel*fi.

Dialogo:  
Arte , ética y política

Autora:  
Sara Manuela Beltrán Vargas

Tutoria:  
Ana María Villate Marín

Universidad Pedagógica Nacional  
Facultad de Bellas Artes  
Maestría Arte, Educación y  
Cultura  
2025

# RESUMEN

Esta investigación *Entre aparecer y des-aparecer: exploraciones en torno a la selfi*, propone reflexionar críticamente sobre las narrativas que habitan en la *selfi*: la violencia estética y su relación con la performatividad de género. Mediante la investigación-creación, la tesis entreteje la práctica artística y la investigación teórica, la cual parte de la performatividad de género de Judith Butler, la psicopolítica de Byung-Chul Han y la violencia estética de Esther Pienda.

La investigación concluye en que la *selfi* es un dispositivo estético-político que, al no ser una acción banal, es un acto performático en el que se producen y reproducen narrativas violentas y excluyentes a través de filtros, poses y encuadres. Esto enmarcado en la lógica de la psicopolítica, donde la presión por una imagen “perfecta” y la búsqueda de su validación son interiorizadas desde la autoexigencia y desde la manipulación del deseo por el sistema neoliberal. Además de ello, gracias a las exploraciones plásticas y su teorización- y viceversa- se encuentra en la *selfi* el potencial de subversión desde sus propias herramientas teniendo la desidentificación como propuesta, negando así una legibilidad inmediata del rostro para desestabilizar la idea de la identidad fija y permitiendo espacios de agencia y nuevas lecturas.

En conclusión, esta tesis aporta una perspectiva crítica de un fenómeno que se ha instaurado en la cotidianidad, planteando tensiones entre la visibilidad, exclusión y belleza; un aparecer y des-aparecer continuo y simultáneo. Por último, se propone que la *selfi* no solo es un síntoma de narrativas excluyentes y opresivas, sino también su potencial de interpelar y proponer nuevas formas de habitar la imagen de

los cuerpos.

Palabras clave: *selfi*, violencia estética, performatividad de género, psicopolítica, desidentificación.

# TABLA DE CONTENIDO

PARA INICIAR	001
¿POR QUÉ LA <i>Selfi</i> ?	003
CAMINAR INDAGATIVO: LA TEORÍA	007
TODO INICIO POR PREGUNTARME ¿QUÉ MUERE EN LA IMAGEN?	007
ES QUIÉN ES UN CUERPO ENCARNADO	008
LA IMAGEN-ROSTRO	014
PSICOPOLÍTICA DE LA IMAGEN	025
¿SER BELLA ES SER MUJER?	033
VIOLENCIA ESTÉTICA	040

EL HACER	045
A QUIEN LEA ESTE TEXTO	053
SET 1: LA INCOMODIDAD	054
SET 2: DESDE EL INICIO DE LOS TIEMPOS: LA IMAGEN QUE CIRCULA DE LO FEMENINO	063
SET 3: LO NO-NÍTIDO	081
SET 4: LA MATERIA	091
SET 5: SERIALIDAD FALLIDA: LO QUE NO QUEDA	098
ROSTRO QUE SE DERRITE	110
PAUSA	113
FILTRO	115
LO LISO	116

DESIDENTIFICACIÓN	120
SERIES FINALES	122
EL DESVANE- CIMIENTO	125
ROSTRO INTERVENIDO	128
LA TRANSPARENCIA	133
CÚBREME	136
CONCLUSIONES	138
LA <i>selfi</i> COMO DISPOSITIVO ESTÉTICO-POLÍTICO	138
LA ENCARNACIÓN DE LA VIOLENCIA ESTÉTICA Y LA PERFORMATIVIDAD DE GÉNERO.	139
PSICOPOLÍTICA EN AL <i>selfi</i>	140
DESIDENTIFICACIÓN, EL ERROR Y LA MATERIA	140

LA INVESTIGACIÓN-CREACIÓN

141

APORTES

141

REFERENCIAS

143

# PARA INICIAR

*Esta investigación titulada *Entre aparecer y des-aparecer: exploraciones en torno a la selfi, nace de una inquietud personal, la cual llevo al campo artístico y teórico, y es un proceso introspectivo el cual abre lugar a la reflexión crítica y creación artística, con el fin de cuestionar discursos que configuran el cuerpo femenino en la cultura contemporánea. Me centro específicamente en la selfi como un dispositivo en el cual se entraman prácticas de visibilidad derivadas de la violencia estética, la performatividad de género y dinámicas de control propias de la psicopolítica. Por consiguiente, se inicia con aportes teóricos de Judith Butler en torno a la performatividad; en cuanto a la psicopolítica se parte de Byung-Chul Han, y sobre la violencia estética se toma como referente a Esther Pinedo.**

*Entonces, el problema del que parto se centra en la selfi como configuradora y reproductora de narrativas excluyentes y opresoras. En este sentido, la selfi es un objeto de estudio pertinente, pues posee la capacidad, o bien de revelar formas de opresión estética y performativa, o bien de subvertir y desidentificar, ofreciendo caminos de resistencia. Considerando esto, a través de la investigación-creación se pretende reflexionar sobre la selfi, para ello; me instauro en la fotografía para explorar y profundizar aquello que encuentro en este autorretrato.*

*Este proceso se desarrolla a través de la fotografía pues permite articular la práctica artística, la teoría y la experiencia. Por ello, se opta por la investigación-creación como metodología ya que este enfoque investigativo permite el análisis de las imágenes, su creación y*

*su reflexión crítica. Es así como, la práctica artística es un espacio de experimentación donde es posible tensionar la estetización del autorretrato e imaginar identidades que desbordan los marcos normativos. Esto me llevó a realizar varias experimentaciones alrededor de la selfi- siendo yo quien aparece en las fotografías- a partir de este ejercicio encontré el camino teórico- práctico para el desarrollo de los análisis y de las obras finales, las cuales condensan las ideas frente a la exclusión, invisibilización y desidentificación.*

*Finalmente, esta investigación busca aportar tanto a las artes visuales como a otros diálogos al situar la selfi como objeto de reflexión y creación. Más allá de concebirla como un acto banal y narcisista, se la comprende como un lugar de tensiones identitarias, estéticas y políticas que se instauran desde la cotidianidad de su hacer.*

# ¿POR QUÉ LA *Selfi*?

Esta investigación-creación parte desde el campo de lo personal y el académico-artístico. Mi interés por esta temática surge desde mi propia experiencia y observación; desde hace un tiempo el cuerpo y su imagen han sido de interés creativo y la *selfi* llega como una gran pregunta sobre mi relación con la fotografía (ser fotografiada, fotografiarme y reconocerse en la imagen). Si bien parte de una incomodidad personal, esta abre paso a un diálogo más amplio y profundo donde la *selfi*, que a simple vista se concibe como una herramienta de autoexpresión, se revela como un lugar que esconde narrativas opresoras sobre el cuerpo femenino - qué es, cómo debe verse y qué debe ser- y estas normativas se encuentran marcadas en discursos excluyentes. Esto me ha llevado a reflexionar sobre lo que muere en la *selfi*: cuerpos filtrados por las normativas.

Este proyecto busca reflexionar en torno a la *selfi*, cuestionando desde la exploración y creación artística la violencia estética latente en ella y cómo esta responde a la performatividad de género, y cómo la imagen se torna en un medio de autovigilancia. A través de dicha exploración plástica busco formas de subvertir la imagen desde la desidentificación y comprender cómo esta puede ser una forma de agencia sobre la propia imagen. Esta aproximación asienta una politización del arte que se enfrenta críticamente a la estetización del autorretrato en la era digital.

Considerando lo anterior, esta indagación aporta al campo de los estudios visuales desde la creación artística, en tanto que al situar la *selfi* no solo como un fenómeno social y de la cultura visual, sino como un objeto de estudio que se descontextualiza y recontextualiza mediante la creación artística, se abre espacio para la discusión, reflexión y teorización de temáticas que merecen ser abordadas como lo es la exclusión y homogeneización del rostro en la imagen. Además, este proyecto se conecta con la investigación a través de las artes -investigación creación- ya que mediante la indagación creativa y teórica se abordan problemáticas como la violencia estética y la performatividad de género. Desde esta metodología de investigación-creación, se facilita el reencuentro de las esferas escindidas del arte, el conocimiento bajo una mirada crítica, la que pretende ir más allá de la representación vinculando la psicopolítica de la imagen e incorporándose a debates en torno al cuerpo y su imagen. Así, la *selfi* entra a participar en el campo de lo sensible al determinar de qué manera cuerpos y rostros merecen visibilizada.

A partir de la aproximación a la performatividad de género desde lo visual, este trabajo traza un diálogo entre la estética, lo político y la ética, contribuyendo así a la mirada interdisciplinar de la Maestría. La investigación se aproxima a la fotografía como un constructor de realidades y verdades al igual que como un medio de subversión. Por ello, la *selfi*, desde este sentido, resulta siendo un reflejo de identidad que ha sido construida desde un marco externo, por tanto, es una imagen que está detalladamente ingeniada, creada y editada para ser consumida; lo que la sitúa en el corazón de la lógica de la industria cultural. En sí, esta funciona como una suerte de ficción plausible

que la persona produce y muestra al mundo como una “verdad” legítima respaldada por una aprobación social. Desde este lugar, el filtro es una herramienta clave para la construcción puesto que desde su definición esencial de selección y exclusión se hace latente en la violencia estética y en la performatividad; permitiendo el paso de rasgos “perfeccionados” y retener en la virtualidad lo no deseado de la realidad. El filtro se materializa la coerción sobre el cuerpo, y por extensión, sobre la percepción de la realidad.

Tomar la *selfi* como objeto de estudio, me permite estudiar fenómenos relacionados con la de banalidad y de narcisismo digital, haciendo visible cómo en ella residen dinámicas de poder y de representación que se están consumiendo a diario sin que sean percibidas y por tanto cuestionadas. Se ha indagado y refutado el valor de la publicidad, el cine y la fotografía en este tipo de problemáticas, pero dada la era digital que estamos viviendo y encarnando - considerando el dispositivo móvil como una extensión del cuerpo y de mundo- es importante darle un lugar de discusión a la *selfi*, mostrando como lo superficial devela la violencia estética en las formas de subjetivación contemporánea. El proyecto, así, asume una responsabilidad epistémica y política al hacer visibles y cuestionar las operaciones de poder que subyacen a una práctica aparentemente mundana.

En consecuencia, el objetivo de esta investigación es reflexionar críticamente sobre las narrativas de la violencia estética en relación con la performatividad de género, comprendiendo la manera en que estas imágenes configuran y reproducen normatividades corporales en la cultura visual contemporánea. Esta reflexión se enmarca en la psicopolítica, puesto que a través de ella se entiende la *selfi* como un dispositivo de

autovigilancia y de autoexigencia donde las personas reproducen lógicas de control y estetización del cuerpo y la imagen. Finalmente, mediante la investigación-creación se busca develar dinámicas de poder y explorar diversas posibilidades creativas de subversión y desidentificación de la imagen, en tanto el acto creativo abre un lugar de agencia, resistencia y reconfiguración del cuerpo y su representación.

Sobre la circulación de la creación artística, considero de relevancia mencionar que, aunque existe la intención de exponer las obras finales, en el marco de este trabajo, las cuatro propuestas finales circularan principalmente desde este documento. Esto responde a la necesidad de garantizar que el conocimiento generado sea accesible, permitiendo que las obras operen simultáneamente como resultado y argumento visual del proceso. Sin embargo, se deja abierta la posibilidad de una exposición que permita amplificar la discusión propuesta a otros escenarios y públicos.

# CAMINAR ININ- DAGATIVO: LA TEORÍA

Todo inició por preguntarme ¿qué muere en la imagen?

Esta pregunta de alguna manera es el alma, la esencia de la investigación, pues parto de que la imagen, así como muestra, también oculta, niega o excluye algo, en este caso a alguien. ¿Quiénes mueren en la imagen?, ¿por qué no son expuestas?, o si lo son, ¿cómo son mostradas y quién las enmarca? A partir de estos cuestionamientos se desprendieron aún más preguntas, sin embargo, estuvo la constante fue el “quién” y este se convierte en el eje central de estas inquietudes.

Escritores y autores ya han tratado esta tensión en la imagen, específicamente en la fotografía. Uno de ellos, Didi-Huberman, plantea que “los pueblos expuestos a la reiteración estereotipada de las imágenes son también pueblos expuestos a desaparecer” (Didi-Huberman, 2014.P 11). Aquí nos encontramos con dos posibilidades, la de la imagen que no muestra y la que, aunque muestre, da a conocer una versión estereotipada- retorcida- de un grupo.

Ese “grupo” son unos otros, unos otros que han sido contruidos por la mirada de aquellos que buscaban ser algo/alguien a partir de lo que no son.

“Así que el significado depende de la diferencia entre opuestos /.../ Aunque las oposiciones binarias -blanco/negro, día/noche, masculino/femenino, británico/ extranjero- tienen el gran valor de capturar la diversidad del mundo dentro de sus extremos de este/aquel, también son una manera cruda y reduccionista de establecer significado.” (Hall, 2013. p431)

Esta manera reduccionista no muestra una complejidad de las realidades y lo que conllevan es a una jerarquización simbólica.

Retomando el interés por la imagen, específicamente la imagen fotográfica, en relación con Hall (2013) y la posibilidad de una construcción estereotipada que describió Didi-Huberman (2014), comprendo que la fotografía es un dispositivo de representación que, si bien se percibe como objetiva y fidedigna de una realidad, esta es producto de una selección de elementos, un encuadre y un foco intencionado que deja afuera a otros del campo visual; es decir, mostrar también oculta. Aquí se juega el campo de visibilidad, que usualmente es ocupada por una mirada situada perteneciente a una estructura, cultura y un poder dominante que busca definirse desde ese no ser y así consolidar una identidad fija.

Hasta este punto tengo claro: la imagen, así como muestra, también excluye a otros, y hay una mirada situada dominante que se define por una construcción de lo que no es. Pero aún queda la pregunta ¿quién?

Es quién es un cuerpo encarnado

Al acercarme a un proceso de investigación, considero necesario ser leal a aquello que me atraviesa, que encarno y que suscita la necesidad de crear. Tal vez, al inicio no tenía la posibilidad de llegar a responder ese quién, pues mi aproximación a la investigación era desde

una mirada lejana, “objetiva” y fría, como si la pregunta por el morir en la imagen tuviese respuesta desde un método científico o uno en el que aquel objeto de estudio estuviese fuera de mis realidades (hago referencia “realidades” y no “realidad”, pues la experiencia de vida está enmarcada por cambios de sentir y pensar) y debiera ser examinado desde una lejanía marcada por lo impersonal.

Desde hace un buen tiempo el cuerpo ha sido un algo que ha resonado en mi trabajo plástico, desde explorarlo como materia, línea y dibujo, hasta acercarme a él como una carne sintiente y un territorio de memorias. Antes mi pregunta era sobre si era un cuerpo o tenía un cuerpo, con el tiempo me apropie de él como un ser simultaneo a una conciencia, hasta reconocer que yo era un cuerpo.

Ese sentir y vivir de experiencias a través de él me moldeó con ciertas formas de ser, de moverme en mi propia realidad y de aprender, como de interiorizar estructuras que inocentemente he replicado en mi accionar por mucho tiempo. Tener la claridad sobre este lugar desde el que enuncio permitió, por fin, dar una respuesta la pregunta que enmarcaba el punto de inicio de la investigación presente.

¿Qué podría decir? Que este lugar, desde donde me paro, se configura desde una experiencia de ser mujer, un cuerpo así llamado, catalogado y definido. Un cuerpo que ha sido espejo y jaula, que aprendió que nunca se es suficiente y que no tiene una verdadera garantía de tener un lugar en el mundo. Me enuncio desde un cuerpo y vida marcados por expectativas y que reconoce los silencios que residen en los privilegios habitados. De ser un cuerpo entre márgenes, amado/ odiado, que busca un lugar, que busca solo ser.

Cuerpo-mujer; cuerpo-mujer- ¿mestiza?; cuerpo-mujer- mestiza -clase

media.

Y considero que para la investigación es relevante el tener esta claridad, pues por cómo se desarrollarán más adelante los hallazgos y el proceso de la investigación, que si bien inicio y reflexiono desde este lugar, no se pretende tener una verdad absoluta, y que las visiones y reflexiones que surjan en este ejercicio indagativo nieguen o intenten tomar vocerías ajenas; la pretensión es poder reflexionar en torno las estructuras que marcan desigualdades, exclusiones, invisibilización, sin jerarquizar o priorizar de una forma u otra las violencias allí encontradas. Espero que sea de espacios para reflexiones, tensionar posibles contradicciones que aquí se encuentren o susciten en la *selfi*.

### ***Un cuerpo medido, marcado y encontrado defectuoso***

Se ha investigado, escrito y criticado sobre cómo la publicidad, el cine, las revistas, novelas, las industrias cosméticas y de la moda, etc., han vendido la belleza de la mujer con ciertos estándares (cambiantes con el tiempo y dependientes de las dinámicas sociales) que han resultado ser idealizados e inalcanzables, lo que termina actuando como un dispositivo normativo sobre los cuerpos de las mujeres.

En 1989 la artista María Teresa Hincapié, bajo el marco del Encuentro Latinoamericano de Teatro Popular-el cual se llevó a cabo en Bogotá- intervino el escaparate de un local de la Avenida Jiménez. Ella, vestida con una bata azul, tomó el rol de quien asume las labores del hogar y acciones que se asumen propias de una mujer, las cuales llevo a cabo ocho horas consecutivas durante tres días. A través de acciones como barrer, maquillarse, limpiar, peinarse, etc. Hincapié retrató lo



Figura 1: Hincapié, M.T (1989) Vitrina. tomado de: <https://www.macba.cat/es/obra/r5955-vitrina>

que implicaba ser mujer a finales del siglo XX. Además, utilizó el vidrio del local como superficie para escribir de frases hechas con labiales rojos, para luego ser lavarlas con jabón; y para colocar periódicos los cuales tenían pequeñas aberturas para asomar sus ojos y boca. Esta obra me permite ilustrar aquella crítica a la imagen de la feminidad, donde

convergen aquellos roles de género que son vendidos en los escaparates visuales y audiovisuales.

Si bien hoy nos encontramos con discursos de *body positive* que se venden como amor propio (narrativas que el neoliberalismo se ha apropiado), siguen persistiendo estándares imposibles de alcanzar que resultan siendo excluyentes. Bajo este contexto, es necesario cuestionar cómo estas representaciones visuales del “cuerpo femenino” son cómplices y contribuyen a la normalización del cuerpo, la cual niega la existencia de otros cuerpos. Por su parte Wolf (2020), comenta que:

“El arsenal del mito consiste en la diseminación de millones de imágenes del ideal del momento. Si bien este bombardeo se considera en general una fantasía sexual colectiva, la verdad es que tiene muy poco de sexual. Se alimenta del temor político de las instituciones dominadas por hombres<sup>01</sup> , que ven en la liberación de la mujer una amenaza,

<sup>01</sup> Considero que más allá de ser un problema que surge del poder de los hom-

a la vez que explota el sentido de culpa y la aprensión de las mujeres mismas con respecto a nuestra propia liberación (Wolf, 2020. P 46).”

El cuerpo idealizado ha sido difundido por diferentes medios de comunicación, como la publicidad donde se objetiviza el cuerpo femenino para el placer y el deseo. Y es de relevancia resaltar que estos cuerpos ideales resultan ser mujeres jóvenes, blancas y delgadas; tan ideales que solo existen en el cine, la publicidad, la televisión; sin embargo, desde el bombardeo y reproducción constante llegamos a percibirlos como algo cotidiano. A esto le sumaría entonces la *selfi*.

Si bien estos agentes de socialización siguen estando presentes, hoy en día, la tecnología y las redes sociales se han sumado a esta dinámica, marcando así una nueva forma de interacción y consumo en donde la manera en la que nos relacionarnos con otros, así como los afectos y el cuerpo, se entretajan con las lógicas del mercado: oferta y demanda, competencia y valor del cuerpo, de la imagen de cuerpo expuesto en estas redes.

A través de estas, la cotidianidad (abordándola desde el cuerpo/ imagen mostrada) se mediatiza y estetiza, para así promover una cultura del rendimiento, la visibilidad y la autoexposición como suertes de un valor simbólico y capital social, además de permitir poder ser ese cuerpo que antes solo se veían en las novelas y publicidad. Bajo esta idea, el consumir se puede ver como un accionar performativo que no solo se remite a lo material y que termina por afectar el cómo se ven-los cuerpos-y cómo llegan a ser validados por la mirada del otro.

---

Para este punto, tenemos como elementos teóricos de investigación bres, la problemática radica en el sistema patriarcal donde esa ocupación del hombre en el poder es un “síntoma”- por así mencionarlo- de dicho sistema.

el cuerpo-mujer, la imagen fotográfica de este y las redes sociales. A partir de aquí se marca el inicio de la indagación teórica-práctica.

Primero, a partir de una fundamentación teórica sobre la imagen-cuerpo; donde se desglosará la problemática de la fotografía y del autorretrato. Luego, se planteará la psicopolítica y las redes sociales para comprender la relevancia de estas y su influencia en esta problemática en torno a la *selfi*, para así dar tránsito a la exploración artística la cual permite enlazar la idea de belleza, performatividad de género (¿qué es ser mujer?, ¿cómo debe verse una?) y la violencia estética. Una vez se establezca este suelo teórico, inicio a entretener y expandir con el proceso creativo.

### ***La imagen-rostro***

“Al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar. Son una gramática y, sobre todo, una ética de la visión.” (Sontag, 2006. P 15). Inicio este apartado con esta cita de Sontag, pues permite introducir la idea de que la imagen fotográfica va más allá de ser un dispositivo técnico ya que esta configura nuestra sensibilidad y marcos perceptivos, además esta enseña cómo mirar el mundo. Esta última idea pone en tensión el creer que la fotografía es una representación del mundo, pues se asume que el ojo del fotógrafo es pasivo y neutro y por tanto la imagen resultante es la muestra de una verdad sin veladuras ni oposiciones.

En este sentido, al realizar la lectura de la imagen (fotográfica), por cómo se disponen los elementos allí presentes se organiza y

jerarquiza lo visible y lo invisible, lo que es relevante y aquello que puede quedar afuera, algo como una gramática de la visión. Esta gramática está cargada de una ética en tanto delimitan lo fotografiado: personas, objetos y entornos y el resultado final, la fotografía es en sí una interpretación del (Sontag, 2006). Por tanto, la fotografía no es neutra ya que hay un ojo que enmarca y reproduce en ella discursos que pueden llegar a ser considerados como verdades, pues no olvidemos que se le ha cargado a la imagen fotográfica la veracidad, una función de prueba ante aquello que se duda.

Ahora bien, el fotógrafo no es pasivo ante la imagen que quiere capturar pues, como se ha mencionado, el modo de enmarcar la imagen la carga de discursos. Para ejemplificar esto, Butler menciona en el libro *Marcos de guerra: las vidas lloradas* (2010) la cobertura periodística de las torturas en Abu Ghraib, donde las imágenes mostradas no fueron elegidas por su capacidad de informar, sino porque se ajustaron a una narrativa de excepcionalidad ya que se presentaron como eventos aislados, desvinculándolo por completo de una política sistemática.

Estas fotografías generaron una paradoja, pues mostraban la brutalidad de la tortura sin que esta se saliera de los límites aceptables del discurso público. El encuadre de los cuerpos apilados y las sonrisas de los torturadores – escena que se hace semejante a la fotografía de la policía nacional con el cuerpo de Pablo Escobar a sus pies – robusteció la idea de un espectáculo grotesco que no tenían relación alguna con una práctica arraigada de la maquinaria bélica. “El ángulo de la cámara, el enmarque, los que posaban, todo sugería que quienes hacían las fotografías estaban activamente involucrados en la perspectiva de la guerra elaborando dicha perspectiva, así como pergeñando, comentando

y validando un punto de vista.” (Butler, 2010. P98). Entonces, la ética de la fotografía no solo va hasta el qué se muestra, sino llega hasta el cómo se muestra.

Si bien el texto de Butler (2010) examina cómo los marcos de guerra establecen una diferencia entre las vidas que merecen duelo y las que no, obteniendo como resultado la exclusión y abandono de poblaciones, es un referente para continuar con la discusión en torno a la fotografía y su capacidad de crear realidades, verdades y de reproducción de estructuras, las cuales siguen recayendo en la pregunta con la que surgió esta investigación ¿quién muere en la imagen?

Continuando con las discusiones en torno a la fotografía, ya para el siglo XX, como lo menciona Sontag (2006), las imágenes ejercen poder en la determinación de lo que se le exige a la realidad, pues moldean nuestras expectativas del mundo, configurando así deseos, realidades, aspiraciones y nociones de lo posible; condicionando lo que creemos que es “real”. Además, la fotografía sustituye experiencias en tanto las media, es decir, las personas no viven la experiencia directamente, sino que se consume a través de la imagen, tornando así el mirar a una equivalencia del vivir. Entonces, la imagen fotográfica se torna en un pilar de la vida cotidiana en la que se construyen narrativas, se consume cuerpos y productos, y desde allí se hacen indispensables para la economía, la política y la búsqueda de la felicidad (Sontag, 2006)

Esta relevancia de la fotografía en el día a día responde a la relación entre el mirar como semejanza del vivir y a la característica dada de ser -casi- una prueba irrefutable de lo vivido y de lo real; en sí se tornó en una necesidad el tener una representación visual de la vida, de quienes somos. Por tanto, hay una predominancia a lo visual,

cosa que no es casual ya que se podría decir que es un resultado de la difusión masiva de la tecnología digital y las redes.

¿Qué es lo que usualmente se muestra en las redes sociales? Rostros y estilo de vida. ¿Qué discurso atraviesan el rostro en las redes?, ¿Qué pasa cuando ya no hay un fotógrafo intermediario?

“Fotografío, luego existo, “Fotografío, luego hago existir”, “Soy fotografiado, luego existo” (2012). Estas son reflexiones con las que inicia Fontcuberta en su libro *La cámara de Pandora* (2012), las cuales considero como un punto de partida para abordar y comprender el tránsito del retrato fotográfico a la *selfi*.

Tal vez soy de la generación que inicio con las redes sociales. Recuerdo, aproximadamente en el 2008 la llegada de Facebook y las ansias de tener una cuenta, pues ofrecía la posibilidad de publicar fotografías- algo que hoy en día es tan común, pero en su momento ninguna plataforma daba esta posibilidad; ni Myspace y Hi5-, incluso de clasificarlas en álbumes que podían ser nombrados como se quisiera llamar.

Ahora que lo reflexiono, en la acción de tomar las fotos, el hacer una selección y edición de estas, luego subirlas a esta red social y nombrar el conjunto seleccionado, hay una intención atravesada por la mirada externa, pues al final de este proceso se esperaba los comentarios y los me gusta; es decir, se es movilizado por la mirada externa del otro, su aceptación. ¿Qué quiero que el otro mire?, ¿Cómo me veo ante la mirada del otro?, ¿Qué quiero que vea de la persona que fotografíe?, ¿Qué quiero mostrar?

Iniciemos con “fotografío, luego existo”. De entrada, se establece una relación entre la fotografía y la existencia. En este acto de fotografiar se ubica un sujeto activo, pues es quién realiza la acción,

lo cual lo lleva a establecer una relación con el objeto fotografiado. “Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto poder” (Sontag, 2006. P 16). Traigo esta cita de Sontag, porque fotografiar no es solo presionar el obturador de la cámara, sino enmarcar la mirada para que el objeto fotografiado quede dentro de un marco y, de este modo, pueda ser mostrado a los otros- discusión previamente escrita-. Tener el poder de fotografiar implica existir; por lo tanto, esta acción no solo nos permite relacionarnos con el mundo, sino también establecer una relación de poder en él y, en última instancia, afirmar nuestra propia existencia. Además, este existir no solo remite a la materialidad de la imagen producida, sino también pone el acto mismo de fotografiar como una operación reflexiva, como un gesto de pensamiento

En consecuencia, la cámara se convierte en una extensión del yo- mientras se entienda fotografió, luego existo como una afirmación ontológica- pues es una herramienta que construye a quien se encuentra detrás del lente, así como este interviene el mundo a través de la imagen. Esta dinámica puede resultar con dos caminos simultáneos ya que, por un lado, la acción de fotografiar afirma la existencia del fotógrafo -posiblemente desde el poder que da el “inmortalizar” una visión de mundo a través de la imagen- y por el otro, se objetiviza lo fotografiado llevándolo a que puede ser poseído, circulado e interpretado desde la foto. Pero ¿qué ocurre cuando el fotógrafo es a la vez el fotografiado?

Fontcuberta (2010) pensó este existir desde el “que no cabe duda de que la cámara se ha convertido en un artilugio principal que nos incita a aventurarnos en el mundo y a recorrerlo tanto visual como intelectualmente: nos demos cuenta o no, la fotografía también es una forma

de filosofía” (Fontcuberta, 2010. par 2). Entonces, este “fotografío, luego existo” no es un equivalente de “soy imagen, luego existo”, pues es un acercamiento al fotografiar como gesto reflexivo que moviliza un relacionamiento particular con el mundo, donde, desde otra posible lectura, está la validación de una presencia desde la mirada del otro; es decir, este existir presume que alguien más vea la visión propia de mundo, la cual queda inscrita en la imagen.

Si la existencia depende de la imagen ¿qué sucede con aquello que no está presente en la foto?, ¿será que lo no fotografiado deja de existir?

Y esto lleva al “fotografío, luego hago existir”, lo cual va en resonancia con lo anteriormente planteado por Sontag (2006). Aquí se sigue con el rol activo del fotógrafo que lleva la acción tomar una foto, y se resalta aún más esa apropiación del objeto fotografiado, pues otorga un poder casi que divino de hacer existir, que si está en la imagen es porque es real, no se duda de ella pues se perciben como probatorias de una verdad y no se cuestiona cómo está enmarcada, sí ha sido modificada o no.

Pigmalión era un rey que ansiaba casarse, sin embargo, no encontraba la mujer perfecta para hacerlo entonces decide no estar con ninguna mujer. El rey, quien contaba con una gran habilidad escultórica, se dedicó a realizar esculturas de mujeres y una de sus creaciones tuvo belleza extraordinaria, tanto así que él se enamora de ella y la nombra Galatea. Conmovida por el amor de Pigmalión hacia Galatea, Afrodita trae a la vida a la escultura y Pigmalión pudo tener su tan anhelada vida con su mujer perfecta.

Traigo este mito ya que lo relaciono con hacer existir a través de la imagen fotográfica. Por un lado, el fotógrafo, como Pigmalión,

convierte lo invisible en visible, que, a través de la fotografía, la cual otorga existencia a lo retratado en ciertos marcos. Es decir, no es que lo invisible no existiera, la imagen y todas las decisiones que se tomaron para el resultado final de la foto responden a narrativas y estructuras bajo las cuales la fotografía y lo que aparece en ella se lea y comprenda de cierta forma, por tanto, existe bajo un discurso. El fotógrafo, como un demiurgo, elige los fragmentos de realidad que considera ser nombrados como “reales”.

El moldear la escultura de la mujer perfecta a su propio deseo no se aleja de la fotografía pues, de forma consciente o inconsciente, el fotógrafo enmarca y edita la imagen. ¿Qué sucede con lo fotografiado?, ¿Este será como Galatea (creado a deseo de Pígalión)?

“Soy fotografiado, luego existo” plantea una tensión entre la pasividad y lo activo en el ser fotografiado, pues al tomar el rol de ser el objeto, el fotógrafo se apropia de la imagen, enmarcándolo y definiendo como se verá; sin embargo, está otra posibilidad en la que el ser fotografiado tiene un rol mucho más activo: si se da la circunstancia en la que el fotografiado posa para un retrato.

Hasta el momento he hablado sobre la fotografía puntualizando en el poder que tiene esta, desde una posición creadora de realidad y verdad los cuales son atravesado por estructuras y narrativas. ¿Dónde queda la agencia del fotografiado? El autorretrato en la fotografía se torna en un acto de doble vía, pues, por un lado, es una herramienta de autoterminación y exploración, un acto de agencia sobre la propia imagen. Por otro lado, el autorretrato puede ir en corriente con la dinámica previamente expuesta, sigue estructuras y narrativas sociales, políticas, culturales y/o económicas, solo que en este caso es el fotógrafo

quien se fotografía, luego existe.

Esta tensión entre agencia y estructura en el autorretrato fotográfico lleva a preguntarse ¿hasta dónde el fotógrafo tiene un control absoluto de su imagen? “El rostro es, a la vez, la sede de la revelación y de la simulación, de la indiscreción y de la ocultación, de la espontaneidad y del engaño, es decir, de todo aquello que permite la configuración de la identidad.” (Fontcuberta, 2012. Par 6). El rostro es un territorio de contradicciones y de haceres- simulación y revelación- por tanto, como bien lo señala Fontcuberta (2012), no es un documento neutral, pues carga en el código que condicionan su interpretación. El fotógrafo decide cómo verse, pero así mismo la imagen habla y define al fotografiado.

Entonces, en la *selfi*, el rostro se posiciona en el primer plano de la fotografía, dando así el protagonismo a este y, por tanto, recae en él un sistema de significación, demarcación y representación que se muestra al mundo a través (y en) las redes sociales. El rostro es una superficie significativa, una suerte de pantalla donde se proyectan significados, identidades y relaciones de poder; por tanto, se torna en una estructura de poder simbólico reguladora de interacciones sociales y organizadora de percepciones.

Si bien Han (2021) en la no-cosa menciona respecto a la *selfi* que en ella no hay un vínculo íntimo e intenso con el objeto fotografiado. La visión se delega al aparato y por tanto la fotografía se torna autorreferencial, hiperreal y el episodio es su narrativa, por ello no cuenta con profundidad temporal, ni destino ni memoria. Además, contrario del retrato análogo, la *selfi* es información, y por consiguiente una no-cosa que solo tienen sentido dentro de la comunicación digital

y hace desaparecer el recuerdo y la historia.

Continuando con lo que plantea Han (2021) la *selfi* está bajo la lógica de ser efímera, en cuanto a que esta no se hace para ser guardada; en sí no es un medio de memoria, como cualquier información está sujeta a la actualidad y a la comunicación visual. Por ello, deben ser expuestos a la mirada ajena reclamando atención y su sobredimensionamiento lleva a que adquieran una forma de mercancía.

Asimismo, Han (2021) comenta que las *selfis* no son testimoniales pues argumenta que las expresiones faciales y poses estandarizadas no contienen la expresión de la persona, siendo una foto igual a otra, desapareciendo en ella su historia.

De lo mencionado por el filósofo no consideró que la *selfi* sea vacía y esta no se puede reducir a un producto efímero, aunque dentro de la cotidianidad lo sea ya que, en ella operan performatividades cargadas de códigos visuales como las poses y expresiones estandarizadas que responden a estéticas del mercado. “El rostro es una superficie: rasgos, líneas, arrugas, rostro alargado, cuadrado triangular, el rostro es un mapa, incluso se aplica y se enrolla sobre un volumen, incluso si rodea y bordea cavidades que ya sólo existen como agujeros.” (Deleuze & Guattari, 2010 p. 176).

La rostridad es un concepto planteado por Deleuze y Guattari (2010) en su texto *Mil Mesetas* para analizar cómo el rostro es un dispositivo de poder y subjetivación, luego el rostro no es solo una parte anatómica del cuerpo, también una construcción abstracta que organiza y controla la subjetividad y la comunicación en la sociedad. Este concepto ubica el modo en el que el rostro es un sistema de signos que marcan y delimitan lo que es reconocible y aceptable, siendo así un filtro de lo

individual y social. En consecuencia, al contrario de lo que dice Han, la *selfi*, al enfocarse en el rostro, es testimonial de una identidad.

“el rostro forma parte de un sistema superficie-agujeros, superficie agujereada. Pero este sistema no debe confundirse con el sistema volumen-cavidad, propio del cuerpo (propioceptivo). La cabeza está incluida en el cuerpo, pero no el rostro. (...) Incluso humana, la cabeza no es forzosamente un rostro. El rostro sólo se produce cuando la cabeza deja de formar parte del cuerpo, cuando deja de estar codificada por el cuerpo, cuando deja de tener un código corporal polívoco multidimensional -cuando el cuerpo, incluida la cabeza, está descodificado y debe ser sobrecodificado por algo que llamaremos Rostro-.” (Deleuze & Guattari, 2010. P 176).

Este mapa permite la lectura y categorización de identidades las cuales se articulan a través de códigos culturales y sistemas de interpretación enmarcados en contextos. En la *selfi*, bajo esta mirada, se proyectan atributos visibles que se articulan a ideales de belleza, pertenecían social y género. Por tanto, es un territorio de inscripción identitaria, emocional, normativa, entre otras; la cual se expande e intensifica en medios digitales.

Por otra parte, las redes sociales como Instagram o Snapchat, son espacios donde la imagen es leída, interpretada, valorada y codificada por los usuarios, espectadores digitales, lo cuales a través de los me gusta, comentarios y/o interacción reinscriben el rostro en un marco social. Algo en lo que me puedo apoyar de Han (2021) es que las *selfis*, al entrar en las redes sociales, tienen el propósito de ser vistas y no se puede negar que estas plataformas entrar en las dinámicas de consumo y mercado, pero existe la posibilidad de jugar dentro de estos

mecanismos como una forma de reconfigurar la imagen, el rostro y así su performatividad.

“En definitiva, las fotos ya no sirven tanto para almacenar recuerdos, ni se hacen para ser guardadas. Sirven como exclamaciones de vitalidad, como extensiones de unas vivencias, que se transmiten, se comparten y desaparecen, mentalmente y/o físicamente. Las fotos que los adolescentes intercambian de modo compulsivo recorren un amplio espectro de códigos de relación, desde simples gestos saluatorios reclamando la atención de un interlocutor (como cuando decimos a alguien “hola”, “estoy aquí”, “te tengo presente”, “tenme tú también presente”) hasta expresiones más sofisticadas que traducen afecto, simpatía, cordialidad, encanto o seducción” (Fontcuberta, 2012. Par 21)

Siendo así, por más que la *selfi* haga parte de una cotidianidad y a primera vista parece ser un territorio banal y superficial, considero que debe ser indagado y reflexionado pues son muestras del deseo una existencia reconocida, así sea desde una virtualidad, y es necesario el ver qué pasa en la imagen para lograr dicho reconocimiento y validación de existencia.

### ***Psicopolítica de la imagen***

La realidad neoliberal convierte al sujeto en un empresario de sí mismo, donde la autoexplotación y la competencia consigo mismo llevan a una presión constante por el rendimiento y la perfección. A grandes rasgos, esto lleva a un estado de vigilancia permanente, donde las personas juzgan sus actos, pensamientos y emociones buscando el éxito, partiendo de una supuesta libertad en la que cada una puede replantearse

y reinventarse sin sentir que actúa por una coacción externa y ajena. Sobre ello, Han (2023) en su texto *Psicopolítica*, expone que hoy como actuamos bajo coacciones y coerciones internas -propias- que están en función de la optimización constante y el rendimiento. A esto se le llama *psicopolítica*<sup>02</sup> .

Para poder entender con mayor profundidad qué es esta nueva forma de control planteada por Han (2023), se debe abordar aspectos como el paso de una sociedad disciplinaria a la de la autovigilancia y auto explotación y el uso de la libertad como medio de control. A partir de ello, se despliega el rol de las redes sociales y el mundo digital como nuevo medio de coacción.

Primero, Foucault (2002) plantea el poder disciplinario desde el contexto de la progresión de la industria, pues la evolución de esta llevó a un cambio en la forma de producción en la que se necesitaba disciplinar el cuerpo y moldearlo a la producción mecánica llevándolo a ser una máquina de producción. Han (2023), menciona que este poder disciplinario somete al sujeto a un código de normas, preceptos y prohibiciones, además de eliminar desviaciones y anomalías. Este sometimiento se rige por la triada de disciplina-vigilancia-castigo.

Un ejemplo de ello es el panóptico, el cual Foucault resalta que “De ahí el efecto mayor del Panóptico: inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder. Hacer que la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción” (Foucault, 2002.P 185).

Con el cambio del tiempo también van cambiando las dinámicas so-

---

<sup>02</sup> Si bien la psicopolítica es un poder adaptado a la sociedad neoliberal, esto no quiere decir que la biopolítica haya dejado de existir.

ciales y por tanto las dinámicas de poder. Foucault, en la conferencia pronunciada en Río de Janeiro en 1974, “La naissance de la médecine sociale”, refiere por primera vez la biopolítica y posteriormente en *La volonté de savoir*, donde el filósofo presenta que a partir de los siglos XVII-XVIII la sociedad occidental atraviesa cambios significativos en torno a los mecanismos de poder. Foucault propone “hacer vivir y dejar morir” pues a partir del siglo XVII el poder se estructura desde la vida biológica, donde- como se mencionó en párrafos anteriores- la disciplina tenía como enfoque el cuerpo individual considerado como máquina de producción y a mediados del siglo XVIII una biopolítica de la población, del cuerpo-especie, cuyo objeto será el cuerpo viviente, soporte de los procesos biológicos (nacimiento, mortalidad, salud, duración de la vida). (Castro, 2008.Par 2)

Regular la vida misma, como hace referencia la cita Castro, implica que la biopolítica a la que alude Han(2023), para explicar la evolución y llegada a la psicopolítica, traspasa lo público y lo privado, así como lo global y lo local, permeándose en el poder y teniendo el control sobre la producción de la verdad y conocimiento, al igual que la producción de bienes y servicios. A manera de mecanismos podemos encontrar la aniquilación sistemática y la gestión de la muerte de forma controlada y eficiente.

El cambio que plantea Byung-Chul Han (2023), al introducir la psicopolítica, es proponer una nueva perspectiva en la que no solo el cuerpo se disciplina (considero que a pesar de esta nueva mirada de control y poder, igualmente seguimos inmersos en el “hacer vivir, dejar morir”) sino que se centra en el control de la psique. Pero antes de continuar comprendiendo la psicopolítica, es relevante el traer la

sociedad de control deleuziana, puesto que al comprenderla se entenderá de una mejor manera la transición entre las teorías disciplinarias a las de control. Deleuze (2006) comenta las crisis generalizadas de los centros de encierro, como lo es la fábrica, introduce la idea de la empresa en donde crea rivalidad a través de la sana competencia: “como una motivación excelente que contrapone unos individuos a otros y atraviesa a cada uno de ellos, dividiéndole interiormente.” (Deleuze, 2006. P3). Ahora bien, si retomamos a Han (2023), en la actualidad nosotros somos nuestros propios proyectos empresariales, y por tanto esa motivación viene desde y hacia nosotros mismos.

Bajo este nuevo marco, el neoliberalismo se fija en la producción inmaterial. Han (2023) igualmente plantea que la libertad se ha reconfigurado a la auto explotación, donde el individuo actúa desde una sensación de ser libre, sin darse cuenta del control existente en él.

Aquí se encuentra uno de los grandes puntos de la psicopolítica, pues la psique es la fuerza productiva del neoliberalismo. Esto es una clara muestra del capitalismo actual, y de nuevo remitiéndome a Han (2023):

“Este giro a la psique, y con ello a la psicopolítica, está relacionado con las formas de producción del capitalismo actual, puesto que este está determinado por formas de producción inmateriales e incorpóreas. No se producen objetos físicos, sino objetos no-físicos como informáticos y programas. [...] Para incrementar la productividad, no se superan resistencias corporales, sino que se optimizan procesos psíquicos y mentales.” (Han, 2023.P 39)

Según lo citado, es posible cuestionar cómo se está comprendiendo la autonomía y la libertad individual, incluso colectiva; así como el poder llegar hasta la psique permite que se pueda influenciar en el ac-

cionar de las personas a través de la “observación” de comportamientos en el mundo digital y de datos personales. El cambio no solo es desde lo económico, sino también desde el poder ejercido, y es allí donde esta investigación se basa.

Ahora bien, se ha mencionado el cambio en torno al cuerpo y es necesario comprender que este ha sido liberado del proceso productivo inmediato y se ha convertido en un objeto de optimización estética y técnico-sanitaria. Así, la intervención ortopédica cede a la estética. [...]La optimización corporal es mucho más que una mera praxis estética. El *sexness* y el *fitness* se convirtieron en recursos económicos que se pueden aumentar, comercializar y explotar. (Han, 2023.P 40).

Claro está que las intervenciones quirúrgicas como las cirugías ortopédicas, las cuales se centran en el mejoramiento y funcionamiento del cuerpo, han cedido a un enfoque más estético. Esto es una muestra del cambio entre la mecanización del cuerpo para ser más productivo al no tener que superar la resistencia corporal. Por otra parte, este nuevo enfoque sobre lo estético del cuerpo- desde el *sexness* y el *fitness*- expone la mercantilización del cuerpo, donde este no solo tiene un valor personal como social, y por tanto son objetos de consumo y producción para generar un ingreso o capital social. Si bien se ha resaltado la relevancia que ha tomado la estética, es evidente que es una cuestión de la comercialización de la “belleza”; ¿cómo nos estamos relacionando con nuestros cuerpos y cómo los estamos mostrando a la mirada de otros?

Hasta este momento se ha abordado la psicopolítica desliendo como es un poder ejercido sobre la psique y el cambio sobre el abordaje del cuerpo, y teniendo esta mirada un poco más amplia sobre la psicopolítica, que si bien menciona la libertad como mecanismo de control este amerita

un análisis más exhaustivo.

Para comprender la libertad como mecanismo de control partamos de que la psicopolítica es un poder inteligente en el sentido de que este es persuasivo, además de ser sutil y no censor. Logra entrar a la psique a través de la libertad; “La sensación de libertad se ubica en el tránsito de vida a otra, hasta que finalmente se muestra como una forma de coacción”. (Han, 2023. P60). Continuando con la idea del autor, es importante mencionar que los sujetos ya no se ven sometidos, sino que son proyectos libres, que pueden modificarse y mejorarse continuamente libremente, como si no tuviesen límite alguno. Este no-límite es el poder hacer que plantea Han, que, por el contrario, del deber hacer disciplinario, genera más coacciones. Ante ello el autor plantea que estamos en una situación paradójica pues la libertad es la oposición a la coacción, pero esta genera coacciones.

En este punto, la libertad junto con la comunicación ilimitada son controles y vigilancias totales y los medios sociales son el panóptico digital previamente mencionado. Si bien existe un control y vigilancia, este es voluntario (el control digital hace uso excesivo de la libertad a través de la voluntad) y el sujeto no se percata de la coacción propia.

Entonces, la psicopolítica se apodera de las conductas sociales de las masas usando el inconsciente, llegando a este por medio de la Big Data y abalizando los datos de cada persona para conocer modelos de conducta y a partir de ello generar predicciones. Aquí se introduce la relevancia de la Big Data en la psicopolítica, pero antes vale la pena tener un acercamiento a lo que es:

“A pesar de que el término Big Data se asocia principalmente con cantidades de datos exorbitantes, se debe dejar de lado esta percepción,

pues Big Data no va dirigido solo a gran tamaño, sino que abarca tanto volumen como variedad de datos y velocidad de acceso y procesamiento. En la actualidad se ha pasado de la transacción a la interacción, con el propósito de obtener el mejor provecho de la información que se genera minuto a minuto.” (Hernández-Leal et al., 2017)

El propósito de obtener un mejor provecho de la información generada -opino que se debe agregar la información recogida y analiza a cada minuto- es lo que tensa sobre lo ético del uso de los datos y su propósito, que en la psicopolítica veremos a continuación.

En el ya mencionado panóptico digital, la Biga Data permite llegar a todos los aspectos de los reclusos -haciendo un paralelo con el panóptico Benthamiano- pues con dicha recolección de datos y análisis, no es posible que pasen desapercibidos sus deseo y pensamiento, ofreciendo así una óptica aperspectivista.<sup>03</sup>

“El panóptico digital se sirve de la revelación voluntaria de los reclusos. La iluminación propia y la autoexplotación sigue la misma lógica. Se explota la libertad constantemente. En el panóptico digital no existe ese Big Brother que nos extrae informaciones contra nuestra voluntad. Por el contrario, nos revelamos, incluso nos podemos al desnudo por iniciativa propia” (Han, 2023.p 55)

El campo ganado de la psicopolítica ha sido el sometimiento voluntario e inconsciente, nosotros mismos nos entregamos compartiendo sin presión aparente nuestros datos, imágenes y pensamientos. La *selfi* se convierte entonces en una muestra de esta dinámica pues es un acto que

---

<sup>03</sup> Terminó que usa Byung-Chul Han en forma de contraposición a la óptica perspectivista del panóptico Benthamiano, pues este tiene puntos ciegos como los pensamientos y deseos de los reclusos.

parece libre, hasta íntimo, sin embargo, alimenta aun suerte de autoexplotación estética.

La cita de Han menciona la iluminación propia, un brillo artificial en el que buscamos exponernos en redes es parte de la interiorización de las demandas del sistema. Foucault ya había planteado que el poder no solo reprime, sino que este también construye subjetividades, lo cual sigue estando latente en este panóptico digital que, si bien no es una imposición a la fuerza, es a través de la seducción de la promesa de reconocimiento y pertenencia.

Entonces, la *selfi* es un ritual de autovigilancia pues es un acto exposición digital donde la mirada del otro digital -otro que resulta ser igual, discusión que se desarrollará más adelante-, está tan interiorizada en que incluso se torna en una mirada propia. Resulta un tanto paradójico que se crea que estamos ejerciendo una libertad de expresarnos cuando en realidad estamos obedeciendo a una lógica que nos explota. Al ser una suerte de ojo interno, ya no hay un “gran hermano”, y de la cita rescato la frase “nos revelamos, incluso nos desnudamos por iniciativa propia” reafirma una venta de la intimidad como si esta fuese un producto más en mercado. Y todo esto sucede en una cotidianidad que se volvió paisaje, una cotidianidad que pasa desapercibida y que por tanto es poco cuestionada.

¿Qué hacer con la *selfi*?

**¿Ser bella es ser mujer?**

Judith Butler en *El género en disputa* (2023) y posteriormente en *Cuerpos que importan* (2022), desarrolla su teoría de la performatividad

de género, desarrolla su teoría de la performatividad de género, rechazando la idea de que el género es una esencia fija, una “interpretación” del sexo biológico. Para Butler, el sexo como el género son efectos discursivos – que están conectados a un contexto- producidos a través de actos reiterativos que cristalizan la ilusión de una identidad estable. Por tanto, se comprende así que el género no es lo que una persona “es”, sino algo que la persona “hace”.

Si afirmamos que el género es algo que se “hace”, cabe aclarar que este hacer no es un accionar consciente; no es algo que se adopta y se deja, pues aquel “hacer” se encuentra dentro de un marco de normas preexistentes que regulan y disciplinan los cuerpos. Por tanto, estos actos performativos adquieren sentido dentro de un contexto que los precede y los limita.

“La performatividad del género gira en torno a esta metalepsis, la forma en que la anticipación de una esencia provista de género origina lo que plantea como exterior a sí misma. [...] La performatividad no es un acto único, sino una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo.” (Butler, 2023.P 15)

Considero la relevancia de aclarar que entonces el género es una construcción cultural que se impone sobre el cuerpo o sexo dado, sino que, por el contrario, cuando el sexo se entiende dentro de su normatividad, el cuerpo-su materialidad- se concibe como la materialización de la norma reguladora (Butler, 2023)

Es así como Butler tensiona la noción de que el sexo- masculino/ femenino- es meramente biológico, externo o previo a la cultura. Por el contrario, propone que el sexo ya está formado, producido, mate-

rializado en normas reguladoras, desde discurso médicos, científicos, jurídicos, religiosos y sociales que forman lo que comprendemos como lo “masculino” y lo “femenino”, y a partir de allí lo que es “normal”, “desviado”, “desechable”.

Cuando se menciona que la materialidad del cuerpo ya no puede concebirse sino como la materialización de dicha norma reguladora, se establece que el cuerpo- lo que entendemos como cuerpo real, natural- ya está mediado, establecido y delimitado por estructuras de poder y lenguaje que nos indican qué es un cuerpo legítimo y cómo debe ser leído, mostrado y sentido. Esta reflexión llega a trastocar creencias- casi certezas inamovibles- sobre el cuerpo, pues para Butler no hay un sexo biológico puro sobre el cual se impone una construcción de género: es más, lo que llamamos “sexo” esa una categoría ya regulada, repetida y performada.

Un claro ejemplo de ello es el hecho que al nacer se asigna un sexo por la observación de los genitales. Esto ya es una operación del lenguaje, una lectura desde lo cultural que ya guía ese cuerpo a un camino establecido por la norma. Dicha lectura establece como ese cuerpo será tratado; desde las prácticas médicas, hasta las trayectorias sociales, afectivas, educativas que este tendrá. Entonces, aquel cuerpo se hace legible, viable, reconocible y aceptado mediante y por aquella normativa.

¿Es la normativa de género universal?, ¿Todos los cuerpos son leídos de la misma forma? La teoría de Butler ha sido fundamental para desnaturalizar el género; considero que esta debe ser también leída desde una mirada interseccional, ya que considero que no existe una sola forma de ser en lo femenino y que estos diferentes actuares están bajo contextos y narrativas que marcan la pauta del accionar. ¿Qué ocurre con los

cuerpos racializados, empobrecidos, migrantes, trans y disidentes del género? ¿Acaso las normas de género funcionan con la misma violencia o permisividad en todos los cuerpos?

Mara Viveros es un referente clave para comprender la relación entre performatividad de género con la interseccionalidad. En su libro *Interseccionalidad, giro decolonial y comunitario* (2023) menciona que ante la pregunta sobre la interseccionalidad han surgido respuestas desde lo analítico y lo fenomenológico. Por una parte, desde lo analítico “toda dominación es por definición una dominación de clase, de sexo y de raza, y en este sentido es en sí misma interseccional.” (Viveros, 2023. P 58). De acá se comprende que, según esta perspectiva, no existe una única opresión; no se habla de solo clase, solo raza, solo género, sino que estas se intersectan y co-construyen. Por otra parte, desde una mirada fenomenológica, la interseccionalidad es “la experiencia de la dominación, como en el caso de la dominación vivida por las mujeres racializadas, con sus características específicas de opresión racista, exclusión laboral y violencia sexista [... si bien la raza, el género y la clase pueden percibirse como ejes diferentes de la estructura social, las personas individuales los experimentan simultáneamente.” (Viveros, 2023. P 58-59). Esta mirada tiene un acercamiento a lo vivencias, a la encarnación de dichas violencias en el día a día de forma simultánea y entrelazada.

Viveros desarrolla las tensiones y problemáticas de cómo abordar este concepto a partir de diferentes autoras donde a mostrar que hay una dificultad en la definición de qué es interseccionalidad:

Algunas autoras proponen cruces entre el género, la raza y la clase, mientras otras plantean que estos ejes se combinan y entrelazan

produciendo experiencias y situaciones específicas; otras instan en que estas categorías son inherentes y de manera recíproca ejercen influencias. Cada una de estas miradas muestran diferentes obstáculos, desde lo teórico hasta lo metodológico, sobre la comprensión de la opresión como en lo que se le atribuye a la interseccionalidad. (Viveros, 2023)

Este entrelazamiento entre lo estructural y lo subjetivo permite que se complejice la teoría de la performatividad de género en tanto que al incluir las múltiples y simultáneas formas en que se experimenta -vivencia- la opresión, se puede entender que no todos los cuerpos están bajo los mismos modos de vigilancia normativa y, por tanto, no viven las mismas violencias. Entonces se podría decir que la performatividad de género se encarna en cuerpos situados desde la racialización, contextos históricos, económicos, políticos, geográficos, sociales y culturales, lo cual modifica las “sanciones” que dichos cuerpos enfrentan.

¿Qué es ser mujer? Una pregunta compleja pues hablaba de “mujer” como si esta lograra abarcar una totalidad de identidades desconociendo por completo las interseccionalidades existentes sobre ser mujer. ¿realmente es estar dentro de una categoría? Si lo pienso desde una mirada binaria- es o no es- se genera una problemática pues sería caer de nuevo en la rigidez de lo que se entiende “ser mujer”, de nuevo es caer en la exclusión y además el no permitirle una transformación acorde a la coyuntura temporal.

Sobre ello, Butler cuestiona la categoría “mujer” pues argumenta que asumir una identidad unificada bajo “mujer” resulta problemático, ya que esta categoría crea una noción de universalidad y por tanto es excluyente para las mujeres de diferentes clases sociales, los cuerpos racializados, personas disidentes del género, entre otras interseccio-

nes. “Si una es mujer, es evidente que eso no es todo lo que una es; el concepto no es exhaustivo, no porque una persona con un género predefinido sobrepasa los atributos específicos de su género, sino porque el género no siempre se constituye de forma coherente o consistente en contextos históricos distintos [...]” (Butler, 2023. P43)

Pone de nuevo en pregunta el género como una expresión del sexo biológico y que el deseo es una consecuencia de ambos. Este orden de ideas lo que hace es la perpetuación de un sistema binario y de la heterosexualidad normativa lo cual limita las posibilidades del género.

Dichas limitaciones invisibilizan otros posibles géneros y formas de performarlos, al igual que distintas formas de sexualidad, pues salen de la heterosexualidad normativa a la que hace referencia Butler se enmarca en la matriz heterosexual, concepto que parte del psicoanálisis y la teoría feminista, la cual produce identidades de género congruentes con el marco heterosexual. Esta matriz, en dicha creación binaria del género, regula y sanciona a aquellos que no se alienan con la normatividad, y para Butler es clave la subversión para desestabilizar estas identidades.

Entonces, como anteriormente se ha mencionado esta categoría de mujer es universal y por lo tanto resulta excluyente. Además, se percibe como si esta fuese una identidad fija e inmutable. “El carácter incompleto de la definición de esta categoría puede servir, entonces, como un ideal normativo desprovisto de la fuerza coercitiva” (Butler, 2023. P59).

Este punto de la reflexión me cuestiono ¿Qué se deja morir en la imagen ¿Cuál es esa validez de reconocimiento como persona, de la existencia misma, se juega en la *selfi*? Si bien puedo pensar en cómo el

consumo de imágenes en redes sociales responde a una dinámica neoliberal de mercado, la cual está diseñada para ser inmediata y rápida, de igual manera se está consumiendo y reafirmando estructuras binarias con ciertos cánones. Entonces, en ese hacer de una forma es directamente el no hacer de otra manera; en esa posibilidad de hacer que se no se hace algo muere. Si, así de drástico puede ser, muere al ser una identidad incoherente, discontinua.

De esta forma, se hace necesario introducir la violencia estética, entendida como una violencia que se hace presente en cómo se deben ver los cuerpos femeninos para ser considerados como bellos bajo estándares racistas, gordofóbicos, gerontofóbicos y sexistas (incluso, yo diría que esto responde a la matriz heterosexual y por tanto excluyente de personas trans). Esta violencia se ejerce constantemente a través del mandato de la imagen; el cómo mostrarse y por tanto cómo ser. En esta dinámica existe una renuncia, una suerte de negación que implica un morir y no es solo en un sentido metafórico, pues en tanto ciertas formas de vida quedan fuera del marco del reconocimiento. Y es aquí donde la violencia estética actúa, pues es la “corrección” de lo que no encaja y excluye lo que no “debe” ser visto.

Por ello, el comprender la interseccionalidad, la performatividad y la violencia estética es necesaria para establecer que las normas de género se performan y se vivencian de forma desigual ya que estas responden a una desigualdad que se hace presente en lo que se considera como belleza; es un punto de partida para problematizar y reflexionar en torno a la *selfi* y su reproducción de matrices excluyentes.

### **Violencia estética**

Narices delgadas, pieles blancas, sin manchas y arrugas, rostros estilizados y finos, hasta ojos claros son las características que nos pueden dar los filtros en las redes sociales, así como en apps de edición fotográfica y en las cámaras de los celulares -como si fuesen parte indispensable de la fotografías-, incluso los filtros que modifican el rostro con rasgos de animales dan a entender una feminidad implícita en ellos. ¿Qué nos dice esto? Que la belleza, el mostrarse bella está bajo marcos del sexismo, la gerontofobia, el racismo y la gordofobia, por lo cual hay una exigencia implícita- y en ocasiones explícita- sobre las mujeres por la delgadez la feminidad, la juventud y la blanquitud. El conjunto de narrativas y representaciones que exigen sobre las mujeres delgadez, feminidad, juventud y blanquitud es a lo que Esther Pineda (2020) llama violencia estética.

Estos ideales de delgadez, juventud eterna y ser blanca no solo están presentes en la *selfi*, sino que también habitan en los campos sociales, políticos, culturales y económicos, donde, en parte, nuestra apariencia influye en el lugar que ocupamos en estos espacios. Como bien menciona Domínguez (2021), haciendo referencia a esta situación el camino a la independencia está ligado a cuan deseable llega a ser la mujer bajo los estándares, por tanto, su participación en la escena pública queda condicionada y sesgada a la mirada ajena, lo cual lleva a que se genere una obsesión por la apariencia además de la profesionalización.

Esta preocupación por la apariencia está presente en espacios cotidianos como son las redes sociales. Estas son un espacio de creación y la *selfi* actúa como un espacio performativo donde la mirada del otro no es quien enmarca el retrato, entendiéndose en el rol del fotógrafo,

es quien observa ya la fotografía expuesta, y por tanto la mirada propia es quien encuadra y decide qué exponer y cómo exponerlo. Desde el encuadre, el fondo, la pose hasta el gesto que queda en cámara hablan de una ideales de belleza que están inscritos en él. “De este modo, los ojos cerrados, personas que salen a medias, objetos indeseados en el fondo, pueden ser corregidos hasta tomar la imagen ideal que alcance los índices más altos de belleza y felicidad.” (Murolo. 2020)

A través del tiempo la idea de belleza impuesta a los cuerpos de las mujeres, a pesar de los cambios de cánones, no es algo que solo se posee y, como lo plantea Pinedo (2020) “debe ser construida, mejorada o profundizada a través de distintos materiales, artificios, técnicas, instrumentos y dispositivos”. Durante el siglo XX la proliferación de las ideas de qué es ser bella se hace efectivo a través de revistas, periódicos, la televisión, el cine y la radio, y hoy en día contamos con las redes sociales como medios de transmisión de estas ideas, ya que intervienen en la construcción de la idea y de lo que es la belleza contemporánea.

Es claro que los estándares de belleza cambian y están en contaste “actualización” y para la actualidad el cuerpo de la mujer se concibe como un cuerpo imperfecto y fragmentado que requiere modificación y que cuyas partes están sujetas a ser intervenidas e intercambiables en pro de llegar a ser bella. Los filtros en las redes Instagram, Tik Tok, Snapchat, entre otros proporcionan estas modificaciones necesarias, es como si fuese una corrupción del cuerpo virtual, lo cual es paradójico en cierto sentido, ya que, por ejemplo, el cuerpo envejecido es concebido como un cuerpo corrupto por el pasar del tiempo, pero el corromperlo por llegar a una juventud, así sea virtual, está aceptado.

Los filtros cada vez pasan más desapercibidos en las *selfis*; es decir, son creados de tal forma que no se noten, lo menciona Barbosa (2022) al citar a Hartman (2020) “son varios los patrones empleados a la hora de elaborar este tipo de filtros, siendo especialmente populares aquellos que modifican la piel y las facciones de forma muy sutil para que el rostro parezca real y se aumente el atractivo de una forma poco evidente”. (Barbosa, 2022. P 232)

El tener el rostro en primer plano de la *selfi* es poner en relevancia de forma directa la belleza del rostro, donde todo lo que implica la toma de la foto influye en ello, desde el ángulo, la iluminación, la expresión y hasta la pose y lograr llegar los me gusta y seguidores, a ese capital social. Entonces, ¿solo se requiere cumplir con ciertos rasgos para ser vista como bella en redes? Si bien hasta este punto se ha hablado de ello en he de involucrar la pose como parte de la construcción y ganancia del capital social en redes, pues como lo exponen Mendoza y Romero en su investigación Redes sociales digitales y violencia simbólica: Instagram y la imagen de la mujer (2021) existe un patrón en las fotos de celebridades con mayor cantidad de me gusta, por un lado están aquellas poses y gestos corporales que hacen referencia a la maternidad y, por otro lado, aquella poses y gestos que se conciben como sensuales y sexuales. Por tanto, ¿Esa manifestación del rol de la mujer en las *selfis* también se considerarían como aspectos para ser bellas?

La *selfi* se erige como un lugar de la construcción identitaria atravesada por una performatividad del género en relación con la belleza y la violencia estética que en ella habitan. n lo digital, en nuestro diario vivir, la belleza no solo es un ideal abstracto, sino un imperativo profundizado por los filtros, poses y encuadres que res-

ponde a narrativas sexistas, gordofóbicas, racistas y gerontofóbicas. Finalmente, de esta exploración surge el pensar y reflexionar en torno a la belleza en la era digital, sobre la agencia de las mujeres en su propia imagen, pues comprender estas dinámicas permite el acercarse a estructuras de poder que se instauran y reproducen en la cotidianidad y en la *selfi*, así como comprenderla para subvertir la imagen.

# EL HACER

Este trabajo se enmarca en la investigación-creación comprendiéndola como un proceso autónomo de generación de conocimiento el cual se articula desde la reflexión crítica y la práctica artística, comprendiendo dicha autonomía como la capacidad del hacer creativo y artístico para producir saberes desde sus propias lógicas, es decir, desde su materialidad, sensibilidad y reflexión. Esta autonomía reconoce en la práctica artística la construcción de un espacio de reflexión y pensamiento donde se articula la teoría y la creación en una relación horizontal, donde el proceso- el cual surge desde el interés propio- generan preguntas y conceptos.

Bajo los debates contemporáneos en torno a la generación de conocimiento desde, y a través de las artes plásticas y visuales esta metodología de investigación se configura como una suerte de alternativa frente a los paradigmas positivistas de la investigación, ya que reconoce el arte y la cultura como productores de saberes situados, sensibles y colectivos; elementos que no se logran en su totalidad mediante alguna otra metodología. “el arte contemporáneo ha desplegado recursos plásticos múltiples y ha ganado en capacidad reflexiva y crítica, nos ha ayudado a reconocer políticamente la diversidad y lentamente da pasos hacia una solidaridad más amplia con el otro” (Laignelet, 2011. P 52).

En este sentido, dicha metodología responde a los intereses reflexivos de la tesis, ya que, en línea con lo planteado por Laignelet (2011), los procesos de creación en artes son generadores de conocimiento y construyen sentido al dar espacio a nuevas formas de percibir el

mundo, dado que a través de la exploración plástica en torno a la *selfi* abre diálogos en torno a la violencia estética y la performatividad de género, como a la psicopolítica en la imagen. Por ello, la metodología de esta investigación no es lineal; por el contrario, es un proceso en el que la teoría, la práctica, la memoria y la experiencia creativa se entretajan permanentemente, siendo así un proceso rizomático. Dada esta dinámica, la *selfi* se activa como un dispositivo de indagación estética, performativa y política donde confluyen lo subjetivo y lo social, lo íntimo junto con lo público; lo corporal y lo tecnológico. “Este hecho le permite a este [sujeto creador] reafirmar, profundizar o interactuar de manera diferente con las ideas, los materiales y los conceptos, según la nueva información que se tenga, lo cual puede acarrear confusión técnica o temática. Este hecho pone en evidencia la inestabilidad del proceso creador y que en este nada es definitivo. Y asimismo se pueden generar otros procesos creadores, como con cada nueva asociación, profundización, interacción o búsqueda que realice el sujeto creador.” (Amaya, 2016. P10)

“Este hecho le permite a este [sujeto creador] reafirmar, profundizar o interactuar de manera diferente con las ideas, los materiales y los conceptos, según la nueva información que se tenga, lo cual puede acarrear confusión técnica o temática. Este hecho pone en evidencia la inestabilidad del proceso creador y que en este nada es definitivo. Y asimismo se pueden generar otros procesos creadores, como con cada nueva asociación, profundización, interacción o búsqueda que realice el sujeto creador.” (Amaya, 2016. P10)

Ahora bien, esta tesis surge como una rama de un tema que desde hace un tiempo ha atravesado mi proceso creativo y artístico: el cuerpo. Si

bien la comprensión ya sea como materia, memoria o desde lo meramente biológico está atravesado por lo social, cultural y político y la imagen de este en la fotografía no escapa de estas narrativas y desde allí se delimita, enmarca y puede definirse. Por ello, está la inquietud respecto a la *selfi*, cómo la el rostro se juega la posibilidad de construirse y aparecer, qué hay en ella, cuáles son esas narrativas que la enmarcan. Cabe añadir que, sustentándome en Amaya (2016), el proceso parte desde un eje autoetnográfico, lo que conlleva a que mi rol como investigadora me reconozca como un sujeto creador. Por tanto, la elección de la *selfi* como objeto y medio de investigación responde a una experiencia vital atravesada por la performatividad de género, la violencia estética y el control psicopolítico.

La autoetnografía, como metodología, permite acercarse desde la vivencia/acontecimiento personal a una problemática o situación general; es decir, aquella experiencia marcó la vida de el/la investigadora, por tanto, es una situación que ameritó un analizar crítico desde una mirada general -aterrizarla a un contexto y/o problemática-. Como bien se define “Cuando los investigadores hacen autoetnografía, escriben retrospectiva y selectivamente sobre epifanías que surgen y que son posibles porque ellos mismos son parte de una cultura y tienen una identidad cultura particular” (Ellis, Adams, & Bochner, 2015, P. 253). Entonces, la experiencia personal ilustra una experiencia cultural/social/política que resulta de interés para otras personas y con la que se pueden llegar a sentir identificadas.

Por tanto, se establece una relación entre la autoetnografía y la investigación-creación ya que esta, al ser comprendida como una metodología narrativa y reflexiva que usa la experiencia personal como

fuente principal de información y datos para la generación de conocimiento, entra en relación con los procesos creativos de la investigación-creación para ser, al igual que las creaciones, teorizadas. Así, la autoetnografía dialoga y hace parte de esta investigación-creación porque explora y documenta mi experiencia de forma creativa y crítica, aportando desde las narrativas propias para generar nuevos conocimientos desde lo individual a lo colectivo.

Desde allí se encuadra cómo encarno la fotografía y el rostro - mi rostro- en la imagen; cabe aclarar que por más que la indagación surja desde un sentir-vivir personal, la investigación-creación permite ampliar el diálogo de la experiencia personal a un diálogo con el otro, generar un conocimiento que desde lo sensible se construye. “El yo-autor deviene un nosotros-autor. Los procesos de creación en artes son obra del autor y simultáneamente son co-creados con el lector-observador. El artista se plantea el reto de intentar elevar sensiblemente a la dimensión de lo colectivo su propia experiencia de la realidad, y simultáneamente, gracias a la empatía, aspirar a servir de voz al que no la tiene<sup>01</sup>, generando campos de acción concreta en la reconstrucción del sujeto y en la transformación colectiva, y de esta forma contribuir en alguna medida, a la modificación del estado de las cosas.” Laignelet, 2011. P 64).

---

01 Considero que el autor es un referente relevante para entender la investigación-creación, sin embargo, el afirmar que el poder ser voz de quien no la tiene puede caer una posición de investigador distanciado del objeto de estudio y así quitar agencia a aquellos que “no tienen voz” - es necesario cuestionar por qué esa voz ha sido negada y no afirmar su inexistencia- para construir a partir de una visión que puede estar sesgada.

Una vez se inicia con este tema, la indagación lleva a buscar materialidades, imágenes y posibles relaciones que resuenen con el propósito de la investigación y la inquietud que la atraviesa: ¿qué muere en la imagen? Desde aquí el proceso creativo ha sido simultáneo-entramado con la investigación teórica sobre la performatividad (Butler), violencia estética (Pinedo) y psicopolítica (Han). Estos marcos conceptuales no se concibieron como estructuras cerradas, por el contrario, son interlocutores activos en diálogo constante con la exploración creativa de la fotografía, video y técnicas mixtas.

De la exploración surgieron cinco sets fotográficos y una experimentación de video. La idea del set fotográfico para esta investigación se comprende como un lugar que permite situar el cuerpo, la imagen y la mirada en un marco experimental, pues no solo es un registro de *selfis*, sino un dispositivo de producción de sentido donde la construcción del entorno, como la iluminación y el posicionamiento del cuerpo frente al celular hacen parte del proceso de investigación. Teniendo en cuenta esto, el set entonces es una suerte de laboratorio donde el cuerpo adopta gestualidades y poses, lo que permite el estudio de estas performatividades. Continuando con esta idea, las decisiones técnicas tomadas operan como hipótesis visuales que buscan ser exploradas y analizadas para así comprender el cómo la imagen construye o desubica identidades.

En este camino, han surgido encuentros enriquecedores, así como desencuentros que, de igual forma, guían y nutren a la investigación desde sus no-posibilidades. Así mismo, como algo característico de los procesos de creación, hubo momentos de incertidumbre en los que se nubló el rumbo de la investigación, donde el proceso creativo se estancó y, por tanto, el teórico.

Momento de pausa. Mirar hacia atrás.

“Los caminos de la poética requieren de saber lidiar con la incertidumbre del propio camino; sin embargo, van configurándose en el andar, a través de las decisiones estratégicas del artista, en una constante revisión de las propias reglas del juego que se van definiendo o rechazando, a la luz de la emergencia de la forma sensible y de los diversos niveles de sentido que se despliegan y son inmanentes a la experimentación, con el material sensible y con sus vínculos con las experiencias en el mundo en las que se está inmerso.”( Laignelet, 2011. P 63).

En estos momentos fue necesario el hacer una revisión de lo que se ha hecho desde otra mirada, ver otras narrativas y potencias de las *selfis* tomadas para tener un piso del cual sostenerse en medio de la neblina. Para ello, busqué como estrategia el categorizar las fotografías desde las similitudes, ver con ojo al detalle esos elementos que pudieran dar un nuevo camino a la tesis. Como se ve en el siguiente link: [https://www.canva.com/design/DAGhKeq1PDE/LeYGwhuAHX9LaAS-21xVYiw/edit?utm\\_content=DAGhKeq1PDE&utm\\_campaign=designshare&utm\\_medium=link2&utm\\_source=sharebutton](https://www.canva.com/design/DAGhKeq1PDE/LeYGwhuAHX9LaAS-21xVYiw/edit?utm_content=DAGhKeq1PDE&utm_campaign=designshare&utm_medium=link2&utm_source=sharebutton)

El disponer de las imágenes en este espacio digital permitió tener una visión amplia del proceso hasta el momento realizado, poder ver esas características que estaban siendo reiterativas en la toma de las fotografías y de allí poder encontrar el posible camino que la investigación podría tomar. A partir de dichos encuentros inicio de nuevo la exploración práctica, la cual se entreteje con aspectos teóricos que antes no habían sido revisados pero que complementan y nutren el objetivo de la investigación, y de tal manera se llega a una creación

artística que responde a la reflexión y a los elementos teóricos que en ella habitan.

“Los materiales, la técnica y los conceptos, al ser subjetivados por el creador, se convierten en elementos únicos de cada proceso. Es decir que, por ser diferente cada sujeto, las maneras que este tenga de aproximarse al mundo también van a diferir. Por esta razón cada técnica y cada material son únicos, ya que responden a las necesidades específicas de quien crea. Los procesos de investigación-creación no se pueden estandarizar ni reglamentar, pues dependen de las inquietudes, necesidades y entornos propios del sujeto.” (Amaya, 2016. P10)

El proceso de la investigación responde a las necesidades que el proceso indagativo ha manifestado desde las materialidades hasta los acercamientos teóricos y las pretensiones de creación, por tanto, no se podría establecer este proceso dentro de una estructura investigativa como lo es una investigación social o educativa.

El tránsito por las exploraciones plásticas, la indagación teórica y la autoetnografía permitió entretener la creación y reflexión en un devenir creativo, así como permitió la posibilidad de reconfigurar la visión sobre la *selfi*. Inicialmente, esta aparecía como un objeto de estudio cargado de violencia estética, performatividad de género y control psicopolítico, se tornó paulatinamente, a través de cada exploración, en un espacio de resistencia y de creación de sentido, pues encontré en ella ese doble camino: donde habitan las violencias y la potencia de hacerles frente. .

El dialogo entre la autoetnografía y la investigación-creación permitió que el rostro- mi rostro- no fuese solo un soporte, sino que también llevó a que se desplegara como un terreno de indagación

estética donde lo íntimo se colectiviza. De esta manera, las exploraciones plásticas permitieron desplazar la mirada inicial de la *selfi* reconociendo la potencia de un dispositivo disponible a la indagación, a la crítica y la generación de nuevas formas de aparecer. Bajo esta premisa, inicio con la experimentación: sets de *selfis* donde exploré la imagen, materialidades y mi rostro como materia.

# A QUIEN LEA ESTE TEXTO

Antes de iniciar con los análisis y reflexiones sobre la *selfi* considero que es necesario explicar la decisión de solo usar mi imagen en esta investigación, específicamente en la creación de las fotografías, la cual parte de dos posturas fundamentales: la artística y la ética.

Por un lado, parto de que la *selfi* no es un gesto casual- idea que será reiterada a lo largo del desarrollo de la investigación- sino un autorretrato cargado de discurso. Siendo así, es un acto propio de agencia donde yo, como artista e investigadora, me instauro como materia e imagen; por consiguiente, esto responde de coherentemente a una práctica artística que explorar la problemática en primera persona.

Por otra parte, esta elección parte de una postura ética ya que considero que involucrar a otras mujeres suponía un riesgo de objetualizar sus rostros y así reducirlos a elementos compositivos de mi discurso. Además, se corría el riesgo de asumir una vocería sobre los rostros expuesto que, por más bienintencionada que fuese, sería una interpre-

tación externa y potencialmente colonizadora. Por ello, al trabajar con mi cuerpo, pude ejercer agencia y asumir las implicaciones de ello.

# SET 1: LA IN-COMODIDAD



Figura 2: S.M. Beltrán V (2024) La incomodidad. Fotografía digital

Qué puedo decir.

Me maquillé, usé base, contorno, polvos sueltos, sombras, labial, me peiné las cejas y las pinté. Este fue el primer acercamiento que tuve a la *selfi*, con el propósito de adelantar esta investigación. He de

admitir que no me sentí cómoda, en sí no he me sentido cómoda con las fotos (las que me toman y las que me tomo), pues siempre encuentro un, pero: no me gusta cómo se me ve la frente, no me gusta cómo se me ven los ojos cuando sonrío, no me gusta que se me ve una papada, entre otras. La *selfi*, para mí, es lidiar con una presión de la mirada, tanto la propia como la ajena, pues la concibo como una muestra de quien se es, un acto de decirle al otro aquí estoy y así soy.

¡Qué cosa tan incómoda!”, expresión que define estas fotos. Y me refiero a toda la situación: el buscar poses, verme en la pantalla del celular haciendo la pose, sostener el gesto. Hay impostura, una artificialidad que no fluye en el cuerpo sino de un repertorio de expresiones

aprendidas sin embargo en esa artificialidad e incomodidad surgió una posibilidad de tensión.



Figura 3: R. Dijkstra. (June 24, 1992) Beach Portraits. Chromogenic print. Courtesy the artist and Marian Goodman Gallery, New York and Paris. Tomado de: <https://artblart.com/tag/rineke-dijkstra-beach-portraits>

Tal vez a estas imposturas hacía referencia Han(2021) al decir que la *selfi* no tiene la expresión real de las personas.

La incomodidad tiene algo que puede ser de resaltar, esa una evidencia de como también nos podemos relacionar con la fotografía. Este sentir es respecto a la mirada de otro, de quien toma la foto -en caso que la captura sea hecha por alguien más- o de quien

la observe, por ello traigo la fotografía de Rineke Dijkstra, serie Beach Portraits

(1992-2002). Esta serie fotográfica surge de la intención de la artista por buscar la esencia de la existencia humana a través de encuentros sensibles que también la llevan a platearse interrogantes en torno a la autenticidad y veracidad de la fotografía.

La artista vincula principalmente adolescentes en vestido de baño -vestimenta que los puede llegar a hacer aún más vulnerables ante la cámara, sentirse expuestos- con un fondo sereno y básico del mar, para así centrar la



Figura 4: R. Dijkstra. (June 20, 1993) Beach Portraits. Chromogenic print. Courtesy the artist and Marian Goodman Gallery, New York and Paris. Tomado de: <https://artblart.com/tag/rineke-dijkstra-beach-portraits>

atención en las y los adolescentes fotografados, su naturalidad que se ve manifiesta en los matices y pequeñas expresiones faciales, así

como su postura y lenguaje corporal. “Como resultado, estas poderosas tomas se convierten en imágenes atemporales que encarnan la condición humana, llenas de incertidumbre, curiosidad y búsqueda de identidad.” (Art Blart, s.f.)

La ilustración 4 se trata de un retrato frontal a cuerpo completo. En ella vemos a una joven que posa con una leve inclinación en sus hombros, con una mano toma su cabello, como impidiendo que este se moviera con el viento. Si bien la inclinación y la pose con la mano da un cierto de movimiento a la imagen, su rostro lleva a pensar en tensión, desconcierto, algo de timidez.

El estar frente a una cámara en vestido de baño es estar en una posición vulnerable en la que es estar expuesto, mostrar más del cuerpo de lo habitual. Más allá del naranja vibrante del vestido de baño y de su contraste con un fondo frío, hay algo de teatralidad en la pose, una pose que ha estado de una u otra forma presente dentro del imaginario de las poses -como si hubiese un catálogo de estas instaurados en la cultura visual-. Claro ejemplo de ello es El nacimiento de la Venus (1484). Aunque no sea exactamente igual, pequeños gestos como el sostener el cabello y la mano en reposando sobre el muslo hablan de una idea de feminidad que ha sido construida, gestos propios de un retrato femenino. Así lo menciona el New York Times en referencia a la relación entre la fotografía y la pintura “Pensé: «Oye, esto se parece a un cuadro que recuerdo de la historia del arte», dijo. La joven, Erin Kinney, sostenía su cabello azotado por el viento con una mano, mientras con la otra se apoyaba en el muslo, con una rodilla ligeramente flexionada. Inconscientemente, había adoptado la pose del cuadro de Sandro Botticelli de 1485, «El nacimiento de Venus». Es tan omnipresente en nuestra

cultura que se convirtió en su pose predeterminada para parecer «bonita», dijo la Sra. Dijkstra. (Lane, 2016, párr. 5, traducción realizada en [www. DeepL.com](http://www.DeepL.com))<sup>01</sup>

En cuanto a Ilustración 4 también encontramos un retrato de cuerpo completo frontal, donde también existe una mirada directa a la cámara, sin embargo, se podría decir que la frontalidad de esta imagen es casi clínica: sin inclinaciones, frontal con un rostro que a simple vista no tiene expresión alguna. Sus manos no están relajadas, el que una de ellas esté cerrada indica una tensión, que, sumado con la no expresión de su rostro, son una muestra de una incomodidad, rigidez. En sí, su cuerpo está contenido, inmóvil ante el lente en un intento de control que da la idea de desconexión con su cuerpo.

Aunque ambos cuerpos dialogan entre sí como escenas donde hay unos cuerpos que aún no saben cómo ocupar un lugar ante un espectador que las observa, pues entre la frontalidad tensa de Ilustración 5 y la pose “sin pose” de la ilustración 6 encarnan la incomodidad de ser vistas, de ser imagen y no cuerpos presentes en una realidad. Dijkstra muestra la consciencia sobre el cuerpo que es adquirida ante una mirada ajena. Tal vez estas fotografías, hasta cierto punto, ofrezcan una imagen honesta sobre la incomodidad por ser observados.

Ensayo a ciegas. Fotos que quedaron borradas, curiosamente como resultado de una inexperiencia y nerviosismo ante la preparación para

---

01 “I thought, ‘Hey, this looks like a painting I remember from art history,’” she said. The young woman, Erin Kinney, was holding her windblown hair with one hand, while leaning on her thigh with the other, her knee slightly bent. Unconsciously, she had adopted the pose from Sandro Botticelli’s 1485 painting, “The Birth of Venus.” It is so ubiquitous in our culture that it became her default pose for looking “pretty.”

tomarse una foto. Sin embargo, este tipo de errores llevan a querer, a pensarse qué puede suceder desde lo plástico; con que se puede jugar. Un rostro que no sea rostro, un ruido blanco que deje de ser pared blanca y agujero negro. Encuentro- en parte- en ser sin rostro un lugar que, desde su virtualidad, permite ser todo y a la vez nada, reposando en la cara en, sus rasgos, sus características, sus formas, sus curvas, sus líneas la posibilidad de identificarse, lo cual me lleva a pensar en



Figura 5: S.M. Beltrán V (2024) La incomodidad. Fotografía digital

estas fotos de carnet, que claramente tienen una función de identificar. Si se da esta función de identificarse a través de una imagen de carnet con un fondo plano ¿Qué sucede con la *selfi*? ¿Nos estamos en carnetizando dentro de una red social?

¿Qué podría ir de la Ilustración 6? Es una imagen que muestra un intento por lograr ese sin rostro, esa búsqueda del qué pasaría si no me logran identificar ¿Qué pasaría si no tengo un rostro claro? ¿Se sigue existiendo en la imagen? Más allá de aspectos técnicos de color, contraste, forma y textura visual que están en estas ediciones, encuentro en estas experimentaciones la posibilidad de reflexionar en torno a ¿Qué es lo que nos hace ser nosotras? ¿Qué es lo que nos lleva a identificarnos de una u otra forma más allá de un rostro? Porque, a pesar de no haber un rostro claro legible en estas fotografías, ya sea por la ropa, por el pelo, por el mismo gesto de la mano recogiendo el cabello -algo que se ha mencionado anteriormente como una pose propia de una Venus- hablan sobre el cuerpo que ha sido demarcado y compren-

dido como femenino.

Esta experimentación con la *selfi*, siendo el primer acercamiento desde un punto de vista investigativo, me llevó a pensar que esta práctica se torna en una experimentación performativa, pues esta va más allá del registro de una imagen; implica una creación activa de una versión de uno mismo. Y reitero que la *selfi*- la fotografía- no es neutra ni pasiva ya que es la construcción en la que la imagen del cuerpo funciona como un lugar de ensayo y error.

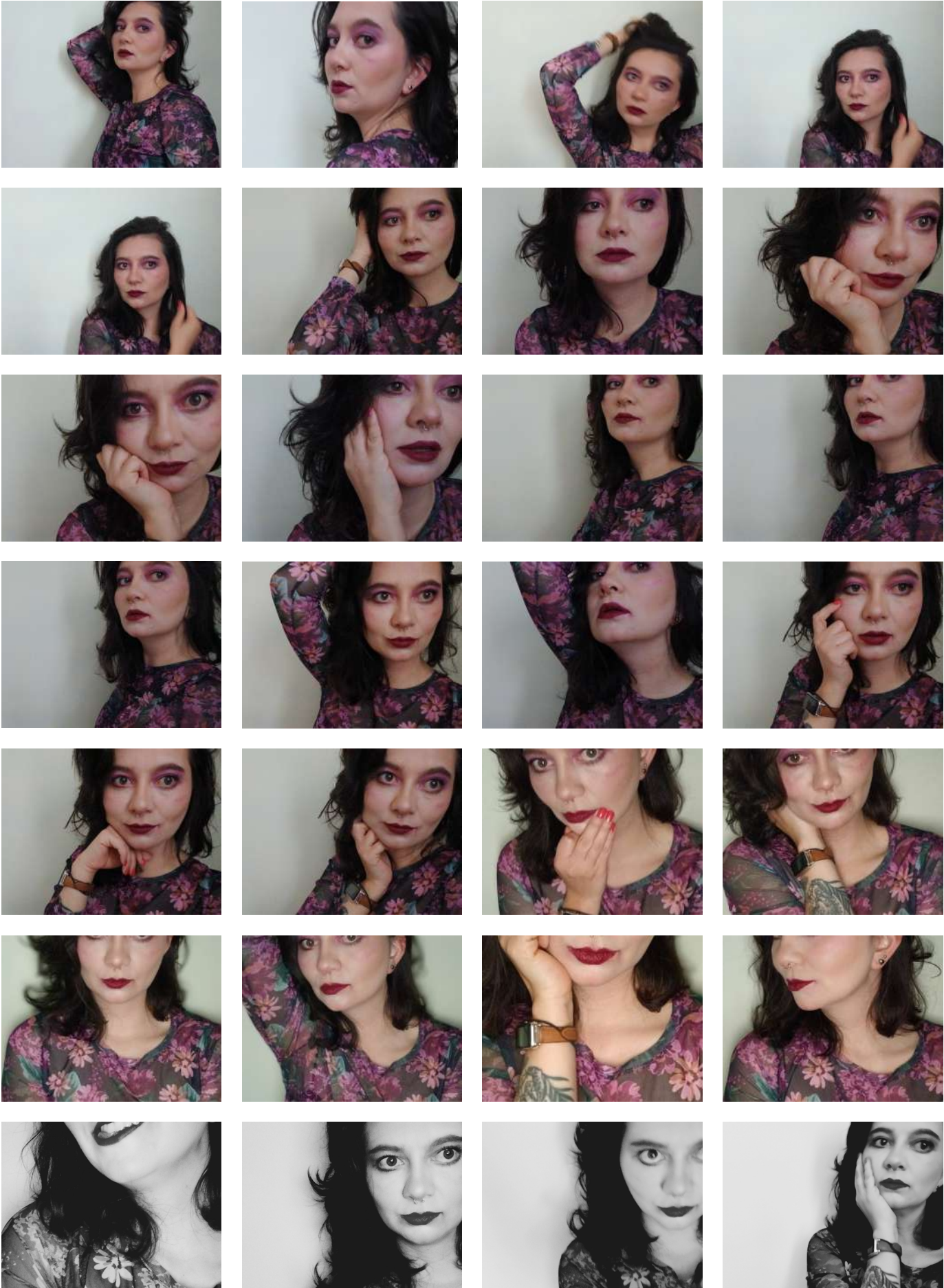
En este lugar, se exploran diferentes formas de aparecer, de mostrarse, se creer ser, que si bien puede tener una noción de autenticidad, ésta está mediada por una mirada interna que se estructura por un afuera. Por tanto, esta performatividad responde a una reiteración de una norma- entiéndase que esta norma habita la mirada- en tanto se adquiera la condición de acto “La formación, la elaboración, la orientación, la circunscripción y la significación de ese cuerpo sexuado no serán un conjunto de acciones realizadas en observancia de dicha ley; por el contrario, serán un conjunto de acciones movilizadas por la ley; en concreto, una acumulación de citas o referencias y una disimulación de la ley que produce efectos materiales, sea la necesidad experimentada de esos efectos o la oposición experimentada a tal necesidad” ( Butler, 2022.P 29). Somos una derivación de la ley, de la mirada construida a partir de la norma, una citación de esta. Pero ello no quiere decir que la norma haya existido previamente a la citación, sino que se produce mediante la cita.

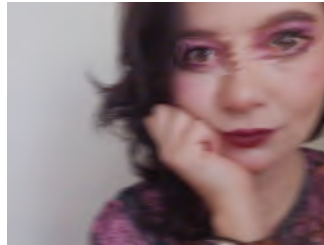
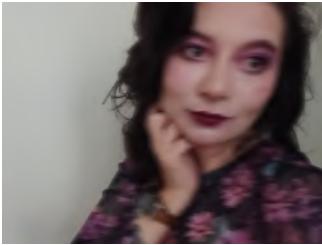
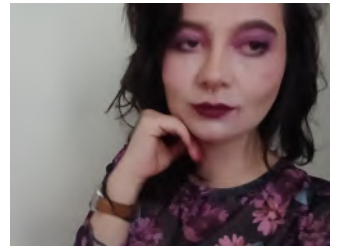
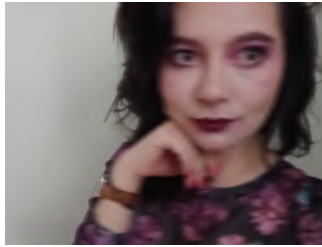
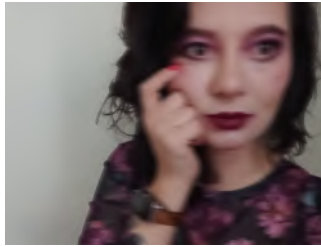
Al mirar el resultado de la sesión fotográfica veo que me encontré encarnando, casi que automáticamente, una serie de gestos los cuales han sido contruidos culturalmente, que de alguna forma no me perte-

necen pero que están en mi cuerpo. Una gestualidad repetida, que ha sido ya interiorizada como y comprendida (aprendida) como propia de ser mujer-femenina. Me sentí en un cuerpo que no fluye, que se forzó, que imita. Y que si bien hubo incomodidad , reconozco que algo de mí está allí latente ese acto de aparecer. Resulta inquietante descubrir que, en aquel intento de verse bien, el cuerpo se someta a una exceptiva que no es propia pero que se ha incorporado. Hay algo de transgresión en el gesto repetido, pues se impone sobre el cuerpo una forma de ser y de aparecer que no siempre le pertenece, que no surge de un deseo interno sino de la expectativa de una mira externa. Sin embargo, hay tensión, hay desborde, como si, en medio de aquella incomodidad, surgiera una grieta. Una fisura desde donde se posibilita un cuerpo que no solo hace género, sino que también habita la potencia de trastocarlo; tal vez allí, en el gesto torpe, forzado se abra el campo de otro aparecer, una aparición que no busca el agrado sino la perturbación.

De este primer acercamiento puedo decir que si bien no es la imagen final pues fue una exploración tímida, rescato de ella el no querer complacer, el poder crear imágenes que no estén dentro de los códigos de lectura de una feminidad estándar, de lo que resulta siendo presentable y deseable. Perturbar. Incomodar desde mi propia incomodidad. Desapacible.

## **Set #1: La incomodidad**





# SET 2: DESDE EL INICIO DE LOS TIEMPOS: LA IMAGEN QUE CIRCULA DE LO FEMENINO



Figura 6: S.M. Beltrán V (2024) Desde el inicio de los tiempos. Fotografía digital

La idea de jugar a quitar rasgos, a no tener un rostro claro siguió latente en esta experimentación, tuve un acercamiento diferente al maquillaje. Por una parte, pensé en la ropa que debía salir en esta serie fotográfica pues no quise que fuese marcada por lo que en general concebimos

con “ropa de mujer”, y, por otra parte, el maquillaje ya no tenía la función de embellecer, de convertirme en una Venus, pues de una u otra

forma aquí la idea era jugar con el quitar rasgos o de alguna manera extrañar ese rostro a través de un filtro que sería, en este caso, una base.

De nuevo, el juego con la pose sigue estando presente. Concibo la *selfi* a través de la pose, pues hasta este momento, de manera no tan consciente, ha estado presente en cada una de las imágenes. De alguna forma, el posar en estas fotos ha sido el encarnar un cuerpo que no es cotidiano para mí, es decir, a través de la pose he podido explorar diferentes Saras. Saras que juegan, que buscan -de forma casi que obsesiva- una repetición de movimiento en las *selfis*, una cantidad exorbitante de fotos que permitan un movimiento, una narrativa mal lograda que busca dar respuestas a la pregunta sobre lo que sucede con la repetición ¿Si me repito una y otra vez soy o creo?

Para este punto considero relevante poder entablar una relación entre la performatividad y la imagen. Ya Butler nos ha mostrado la performatividad en torno al género, partiendo de que los enunciados performativos construyen la realidad que enuncian.

“Es en este sentido que la noción de performatividad puede ser fecundada en relación a las imágenes, en términos de la capacidad de hacer advertir una realidad que no la preexiste. Para firmar la performatividad de las imágenes es necesario un desplazamiento fundamental de lo que se ha considerado como una característica estructural de la performatividad relativa al lenguaje, a saber: que los enunciados performativos son siempre explícita o implícitamente proposicionales; entonces, la imagen como la hemos visto no permite formar preposiciones [...] Pensar la performatividad de las imágenes exige pensar cómo dan forma las imágenes, cómo se forma una formación. Si performar quiere decir dar forma

entonces se trata de una operación en donde la forma no es anterior a su devenir, el proceso no se configura antes de su realización. El prefijo *per* da a entender que esta forma encuentra su modo de ser en un trayecto, por lo que es también una cuestión de relación con lo informe. Por tanto, la operación específica la performance es la de un pasa-



Figura 7: S.M. Beltrán V (2024) Desde el inicio de los tiempos. Fotografía digital

je de indeterminación que va anudando las formas” (Soto, 2020. P 69-70).

Entonces, la *selfi* puede comprenderse como un dispositivo performativo que no es representante de una identidad preexistente, por el contrario, produce en el mismo acto de su creación. Sin embargo, esta producción no ocurre en un vacío ya que es atravesada por narrativas visuales y normatividades

estéticas que terminan formando y moldeando cuerpos, gestos y encuadres los cuales son libres y valorizados en un espacio digital. En el proceso de la toma de decisión y circulación de la *selfi* ésta configura corporalidades que no están fijadas previamente sin embargo, lo hace a partir de estos repertorios visuales que responden a matrices de género, consumo y deseo. Y ese yo que logra aparecer en la imagen no se construye a través de ella, sino que se negocia dentro de unos marcos que limitan y demarcan su forma, ya sea reproduciendo o tensionando

estas lógicas de la visibilidad que sostienen las normatividades. “La tendencia generalizada de la industria cultural a estereotipar nuestros



Figura 8: J. Vermeer. (c. 1665). La joven de la perla [Óleo sobre lienzo]. Mauritshuis, La Haya, Países Bajos.

imaginarios, deseos y opiniones como tampoco el sistemático proyecto de dislocación del mundo negar la radicalización neoliberal de la cultura como mercancía seria como mínimo ceguera” (Soto, 2020. P 19)

De nuevo, la pose se hace presente en esta serie de fotos.

Un juego en el que se pretendió crear movimiento al juntar las imágenes, como si estas fueran fotogramas de un video. Aunque el resultado no fuese exitoso pues no logré ese movimiento fluido y continuo, hay elementos que rescato de estas *selfis*: de nuevo,

la pose aparece como un elemento protagónico de la fotografía, el rostro “inexpresivo” con un leve gesto en la boca.

Para iniciar, debo aclarar que para esta experimentación no busqué referentes exactos como artistas y perfiles en redes sociales, me basé en los referentes interiorizados a partir de la cultura visual, entonces solo posé como creí que debía posar para ser “bonita”, incluso jugar con una sensualidad que considero como femenina. Ahora, viendo el resultado de esas poses y expresiones, estas hacen parte ya de un imaginario que me atrevería a decir- colectivo, pues han sido recurrentes en la

circulación de la imagen femenina, desde el arte hasta la publicidad.

Dentro la historia del arte podríamos tomar como ejemplo La joven de la perla (1665) realizada por Johannes Vermeer. En ella se ve una joven rubia, blanca, delgada que mira al espectador fijamente, pero sin ser intimidante o dominante, lo que lleva a cautivar la mirada de quien la vea.



Figura 9: Fragmento. J. Vermeer. (c. 1665). La joven de la perla [óleo sobre lienzo]. Mauritshuis, La Haya, Países Bajos.

Más allá de la historia detrás de ella- el encargo que se pidió, las condiciones del artista y demás- me interesa traer la expresión de la joven.

“Pero la belleza no es suficiente para mantener el tipo de atención que recibe “La joven de la perla”. He estado mirando esta pintura durante más de 30 años y todavía no me aburrí. ¿Por qué?

Su segunda característica seductora es que la chica parece familiar. Si bien no sabemos quién es, sentimos que la conocemos porque nos está mirando de forma íntima. Confundimos este aspecto con una sensación de familiaridad. Algunos lectores me dicen que su hija, su amiga o su vecina se parece a la joven. He visto en Internet muchas mujeres vestidas como ella. Alguien me dijo una vez que me parezco a la joven, y esa debe ser la razón por la que escribí sobre la pintura.

Sin embargo, no sabemos qué aspecto tiene, ni siquiera lo básico, como el color del cabello o los ojos. Dado que tiene el rostro desviado parcialmente, no podemos discernir su forma. La línea de la nariz se confunde con su mejilla, por lo que no sabemos si es ancha, respingada o redonda. Tiene un aspecto más “universal” que específico. De hecho, la pintura no es un retrato de una persona en particular, sino lo que

los holandeses llamaron “tronie”: la cabeza de un “tipo” ideal, como “un soldado” o “un músico”, aunque, en este caso, se trata de “una bella joven.” (Chevalier, T. s. f.)

¿Qué es lo que la hace familiar? ¿Por qué se le alude intimidad a la mirada? Si bien, como se mencionó antes, la joven mira al espectador, no es pasiva ante el otro, genera una conexión. Puede que sea los rasgos suaves- los ojos no están del todo marcados y la ausencia de cejas puede llevar a que el rostro pueda ser relacionado con el de alguien más- lo que le da aire de misterio que cautiva, algo similar con la sonrisa de la Mona Lisa.

De la cita mencionada se puede discutir sobre su concepción de belleza colonial, sobre el error de generalizar con que es un aspecto “universal”, sin embargo, encuentro aquella percepción de universalidad relevante para este análisis, ya que lo universal no son los rasgos, es la pose y el gesto -la mirada y la boca entreabierta-.





Figura 10: TN Estilo. (2022, 3 de septiembre). Kate Moss, única: sigue deslumbrando como chica de tapa en Vogue. TN. <https://tn.com.ar/estilo/celebridades/2022/09/03/kate-moss-unica-sigue-deslumbrando-como-chica-de-tapa-en-vogue>

Esta portada de Vogue France, de la modelo Kate Moss, es un ejemplo de cómo la pose de la obra de Vermeer se convirtió en un icono de belleza, donde la cabeza en tres cuartos crea una ambigüedad, pues da una cercanía que el espectador puede sentir sin embargo marca asimismo una distancia con él. Por otra parte, la mirada lateral- por así nombrarla- evita una confrontación directa con quien la observa, dando así la idea de misterio y deseo. Hoy en día, a la pose que se asemeja a la pintura se llama fish gape la cual consiste en entreabrir los labios ligeramente, aspirar las mejillas para parecer más delgada y tener una mirada

“seria”. Se ha llegado a establecer como un icono de la pose tanto que existen tutoriales y publicaciones explicativas de cómo lograrla, llegando a ser una tendencia mediática.

A través de la circulación de la imagen femenina en el cine, la publicidad y las revistas, la pose de la joven de la perla se ha establecido como una de las poses que aluden a la feminidad en la construcción de un arquetipo de la mujer sensual, pues no es una pose que sea abiertamente agresiva, sino que resulta digerible para la mirada masculina en tanto en ella conserva reserva; es decir, no es lo suficientemente fuerte como para incomodar.

Un ejemplo de ello es la publicidad de perfumes, que considerando



Figura 11: Martínez-Oña, M. M., & Muñoz-Muñoz, A. M. (2015). Ad for Dior's Hypnotic Poison perfume [Imagen publicitaria]. En *Iconographic analysis of the myth of Lilith in advertising*. ResearchGate. [https://www.researchgate.net/figure/Ad-for-Diors-Hypnotic-Poison-perfume\\_fig1\\_284897127](https://www.researchgate.net/figure/Ad-for-Diors-Hypnotic-Poison-perfume_fig1_284897127)

vender un aroma a través de imágenes resulta complejo por obvias razones, como estrategia hacen uso de la mujer sensual y misteriosa para promover la venta de estos productos. Como se ve en la imagen, incluso se refuerza esta idea a través de la serpiente, que gracias a la perspectiva de la religión católica es asociada con el pecado y lo prohibido, por tanto, de la sensualidad.

De nuevo, la pose se hace presente como una de las protagonistas de la imagen y la expresión que inicialmente se concebía como neutra resulta siendo la repetición de

una idea de feminidad, aquella que le juega a la sensualidad, que tal vez resulta extraña de realizar pero que ya esta inscrita dentro de un imaginario colectivo, tal vez por ello a Chevalier, T (s.f) le resulte familiar la obra de Vermeer, pues la expresión de la joven ha sido hecha

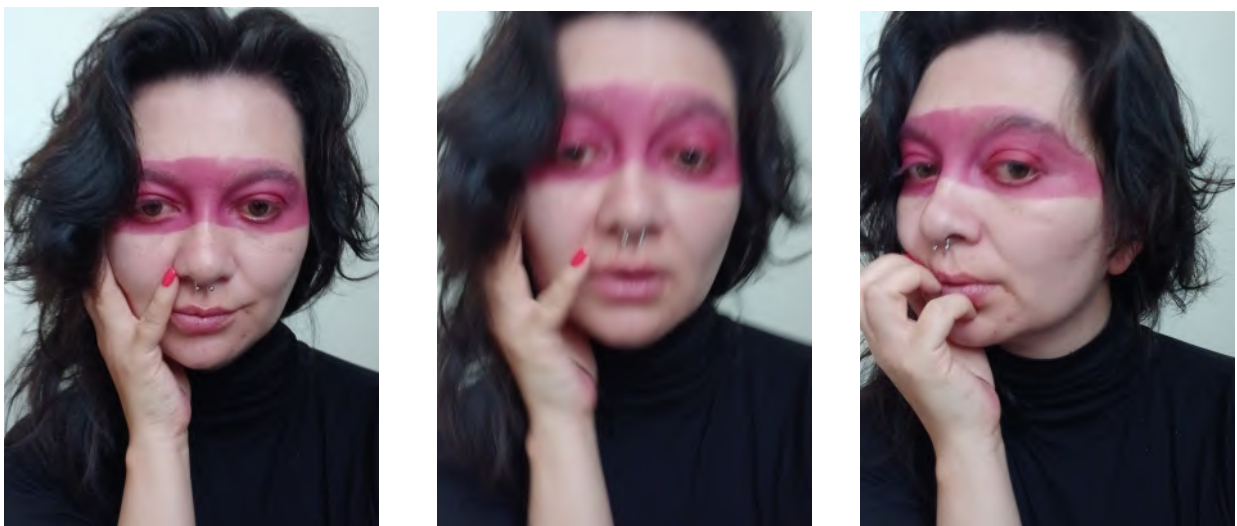


Figura 12: S.M. Beltrán V (2024) Desde el inicio de los tiempos. Fotografía digital

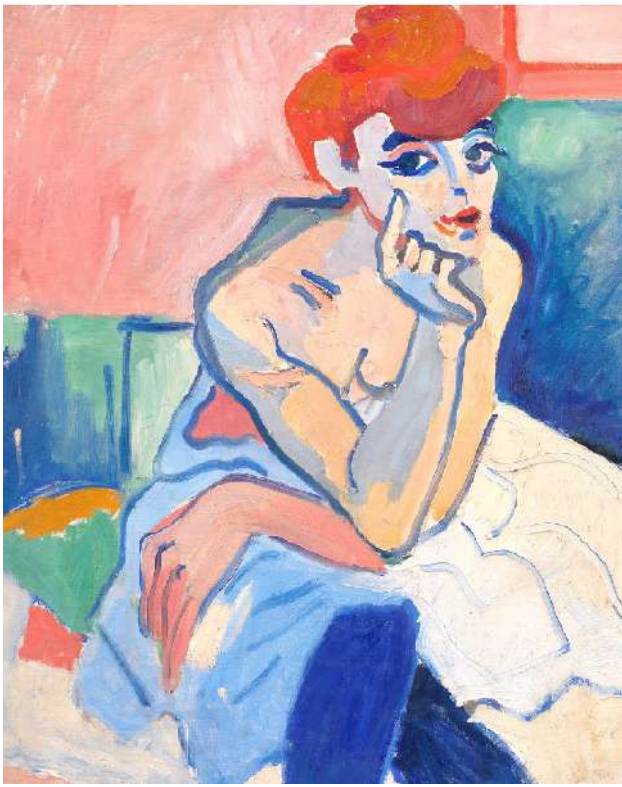


Figura 13: Derain, A. (1906). Woman in a Chemise [Óleo sobre lienzo, 100 × 81 cm]. Statens Museum for Kunst, Copenhagen. <https://artsandculture.google.com/asset/woman-in-a-chemise/hQFYFYqBAXTSug>



Figura 14: Varma, R. R. (s. f.). A Study of a Woman's Face [Boceto, acuarela y grafito sobre papel, 34 × 24 cm]. Collection of DAG, New Delhi, Mumbai, New York. Curatorial rights: The Ganesh Shivaswamy Foundation, Bengaluru

una y otra vez en diferentes agentes socializadores.

Por otra parte, de este set surge otra propuesta que no se aleja de la expresión y la pose como parte de la performatividad de género que habita en la *selfi*. Ésta va en la misma línea que la experimentación de la secuencia, solo que en esta hay un juego con las manos, estas como elementos clave de la pose.

Las manos en la pose femeninas con frecuencia se presentan en posiciones cercanas al rostro, al pecho o regazo, lo que puede sugerir en la lectura de la imagen nociones de fragilidad, introspección, contención; incluso delicadeza o sensualidad- esto también puede depender de la expresión del rostro-. Ésta construcción responde a la idea de la feminidad y sus asociaciones con la suavidad, la sensibilidad; contrario a las poses masculinas siendo estas más rígidas.

Al ver las poses se observa que las manos no resultan un comple-

mento de la pose, por el contrario, estas ayudan a orientar la lectura de la imagen, donde pueden contribuir a hacer énfasis en el rostro o donde sea que ellas se posen. Por un parte, puede que al cubrir parcialmente la cara con ellas- o una de ellas- pueda generar un juego con el misterio, el pudor o la vulnerabilidad; todo va acompañado de la expresión del rostro, pues la interacción entre ambas es lo que nos lleva a interpretar la imagen. Cual sea el caso de la interpretación en ella se ve la performatividad de género, accionar que se ve en la virtualidad de la *selfi*.

¿Cuál podría ser el potencial transgresor de las manos en la pose? Puede haber manos que interrumpen la mirada del espectador, que oculten sin jugarle al arquetipo de la mujer misteriosa -como se ha mencionado previamente- pues está la intención y el deseo de no ser identificada. Esta idea de la desidentificación ha estado ya presente en previas experimentaciones, tal vez sea un elemento relevante en la investigación.

Desidentificación. Pose. Manos. Expresión.

Aunque esta experimentación aún no es la imagen final de la investigación, pues siento que le falta una mayor apuesta a complejizar la propuesta, de ella rescato elementos como la pose, la desidentificación y la expresión pues estos han resonado con la performatividad de género.

“Estos perfiles hegemónicos tienen en común la repetición continua de poses masculinizadas o feminizadas y se basan en la estética clásica del modelaje y de los anuncios de publicidad (ver Figura 2). De esta forma, este tipo de fotografías son la consecuencia de un modelo de prosumición (Zafra, 2010, 2015a): producen un imaginario icónico que también consumen. Este imaginario heterosexual es rentable; es decir, produce un gran capital social (van Dijck, 2016) –estamos hablando de

perfiles que producen más de cien ‘me gusta’ por publicación y sin estar dentro de amplios espacios públicos” (Zafra, 2010, 2015a, citado en Pichel-Vázquez, 2019; van Dijck, 2016, citado en Pichel-Vázquez, 2019).

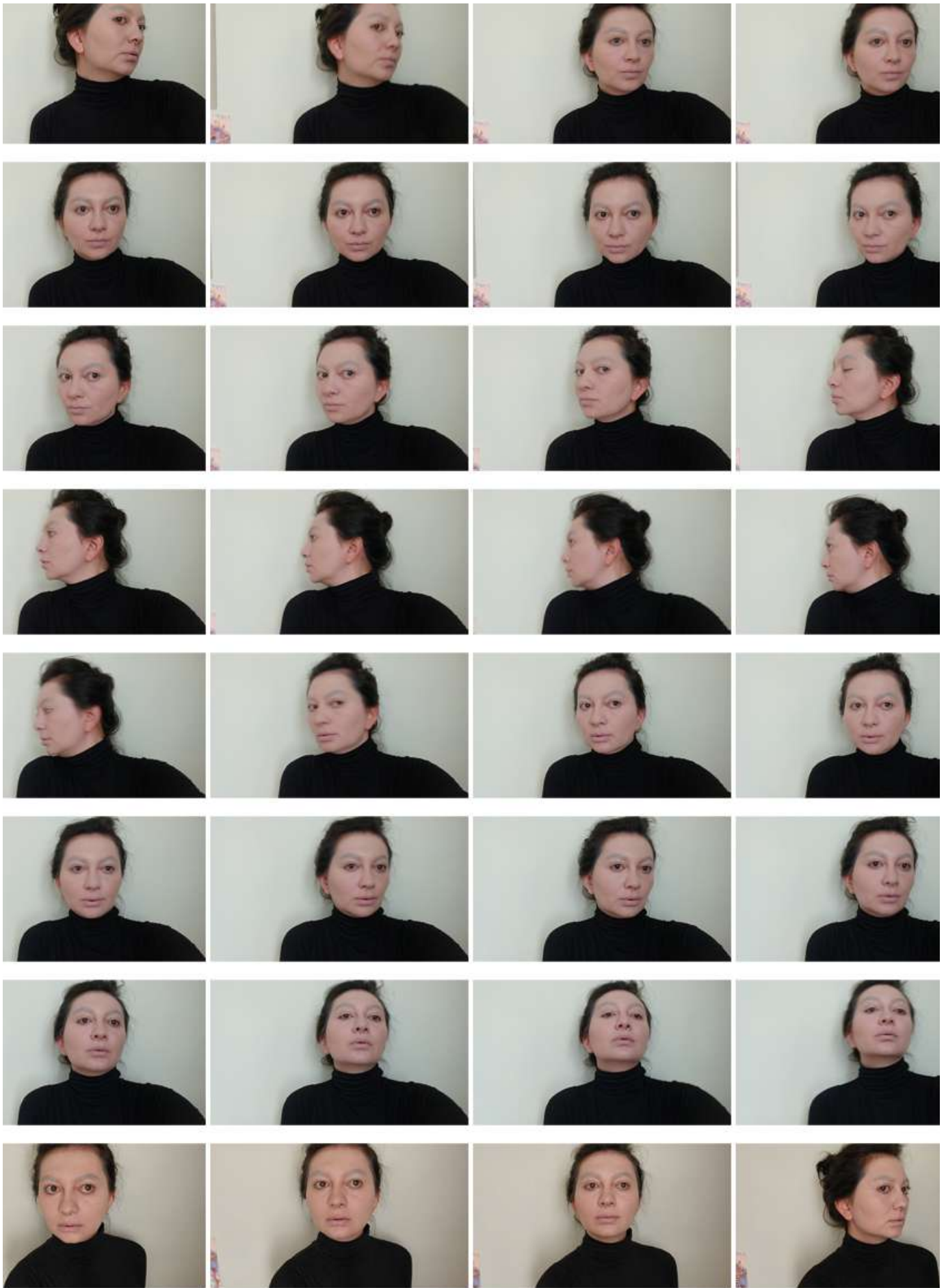
**Set #2: Desde el inicio de los  
tiempos: la imagen que circu-  
la de lo femenino**













# SET 3: LO NO-NÍTIDO

“f. Cualidad de nítido.

Sin.: claridad, precisión, definición, diafanidad, exactitud.

claridad, limpieza, pureza, transparencia, brillo.

Ant.: borrosidad, vaguedad.” (Real Academia Española, s. f.)

Por un lado, en estas experimentaciones involucro la luz de colores con la intención de dinamizar la fotografía; de ver cómo el color puede entrar a ser parte de la imagen. ¿Puede el color ser un filtro? Bajo esta idea, me maquille -un intento de maquillaje “artístico”- con colores rojizos y blancos para ver como se afectaba con las luces de



Figura 15: S.M. Beltrán V (2024) Lo no-nítido. Fotografía digital



Figura 16: S.M. Beltrán V (2024) Lo no-nítido. Fotografía digital

colores.

De esta forma, el maquillaje deja de ser un recurso estético para tornarse en una capa performativa que entra a dialogar con la luz de colores, generando así un resultado donde se intensifica ciertos rasgos, en este caso los ojos, pero, asimismo, se pueden llegar a diluir los límites de la piel y fusionarse con el color de la luz. Entonces podría pensar el rostro como un soporte no fijo, pues puede ser mutable con el color y la luz, entendiendo estos como filtros que median la mirada del espectador.

Dentro de esta dinámica entre acentuar y ocultar surgen preguntas en torno a la visibilidad del cuerpo y el rostro en la construcción de identidades visuales. ¿Qué puede implicar el resaltar un rasgo u ocultar otro a través del color? ¿Hasta qué punto lo que se oculta con el color deja de ser parte del cuerpo? Estas inquietudes me llevaron a pensar en el trabajo de Milagros de la Torre (1993) *Bajo el sol negro*. Esta obra se basa en la técnica de los fotógrafos de la plaza de Cusco- reconocidos como *Minutereros*- los cuales toman fotos directamente en



Figura 17: De la Torre, M. (1991-1993). *Bajo el sol negro* [Impresiones inkjet, impresas en 2004; 147,3 × 248,9 cm]. Museum of Modern Art (MoMA). Adquirida gracias a la generosidad de Eduardo Hochschild y Ramiro Ortiz Mayorga mediante el Latin American and Caribbean Fund. Objeto n° 537.2022. Recuperado de <https://www.moma.org/collection/works/428674>

el papel fotográfico teniendo resultados en poco tiempo. Al extraer el papel del cajón este se encuentra en negativo y se le aplica una tinta rojiza la cual aclara la piel del fotografiado.

Esta obra juega con la identidad y la herida colonial que en ella esta, pues a través del blanqueamiento producido por la tinta roja de mercurio se perpetua la idea del “mejoramiento de la raza” negando así rasgos indígenas como lo es el color de la piel.

“Trabajé con la misma técnica de los fotógrafos de plaza, salvo que lo detenía a la mitad, con el velo rojo de la medicina aplicada cubriendo la piel del sujeto. Luego de casi tres siglos de colonialismo español, Perú fue definido por la perspectiva entre el opresor y el oprimido. El color de la piel servía como un identificador racial y social. Al no ofrecer la versión de la fotografía con la piel aclarada, la memoria de la huella colonial es visualmente reducida. Me gustaría que nosotros desaprendamos la manera que hemos sido enseñados a ver y observar y que cuestionemos el valor que damos a las diferentes tonalidades de la piel.” (De la Torre, 1991-1993, según MoMA, s. f.).

¿Qué diferencia hay entre la tinta de mercurio y un filtro digital? Ninguna, pues ambas son muestras de la narrativa de la violencia estética la cual, extrapolándola al color y el maquillaje presente en esta experimentación, resultan siendo metáforas de la construcción de la imagen femenina ya que ésta se ha construido en el tiempo por veladuras que determinan lo que se expone y se oculta. Dentro la práctica artística, este juego adquiere una dimensión crítica porque expone la construcción visual del cuerpo femenino como un territorio sin neutralidad pues en ella se atraviesa decisiones estéticas excluyentes.

Lo que atraviesa la obra de Milagros (1991-1993) me lleva a pensar

en la crítica de Lugones (2012) en torno a la concepción de quién es mujer desde una postura colonial: “La mujer burguesa ha sido mujer e inseparablemente humana por su ligazón reproductiva con el hombre moderno, precisamente porque reproduce el capital y la raza. Asegurar ese legado requirió que la mujer burguesa sea concebida como heterosexual, casta, sexualmente pura y pasiva, relegada al espacio doméstico donde, gracias a su ser patológico (emocional), está capacitada para inculcar su “conocimiento” a los niños y solamente a los niños, antes de la edad de la razón.

Lo que se desarrolló en la Conquista y la Colonia, y que hoy se sigue aplicando en todo el mundo, es la negación y la destrucción de todo lo que constituía a cada persona, a cada comunidad, a todas sus prácticas, saberes, relaciones con todo lo que existe en un universo donde todo está interconectado, su comprensión del universo, su manera de hacer comunidad. El poder colonial, capitalista, racializó el trabajo y reservó para los indios y los negros los trabajos que deshumanizan y matan. El proceso de negación y destrucción incluyó el intento de vaciar la memoria, de llenarla con la cristiandad y la cosmología dicotómica,

jerárquica, violenta, cristiana, racional, que los relegaría a bestias.” (Lugones, 2012. Par 6-7). Desde esta mirada, la mujer- como categoría- es blanca, europea y burguesa, una postura



Figura 18 y 19: S.M. Beltrán V (2024) Lo no-nítido. Fotografía digital

racista que se inscribe en la violencia estética.

Ahora bien, el filtro desidentifica el rostro al transformar rasgos, una suerte de una nitidez falsa donde el rostro real queda detrás del filtro ¿qué sucede con el rostro no-nítido? Lo borroso se convierte en una aliada de la desidentificación, permite ver e identificar la existencia de un rostro en la imagen, pero ¿cómo es ese rostro?

El rostro no-nítido permite abrir un espacio ambiguo donde se cuestiona la relación entre identidad y visibilidad. Por una parte, la nitidez se tiende a asociar con la verdad documental de la fotografía- por ello la necesidad de que las

fotografías de carnet se vean claramente los rasgos del rostro- y, en contraposición, la falta de definición del éste deja de ser un error técnico y pasa a ser un gesto que rompe con la lectura de la imagen; el espectador reconoce la existencia de un rostro, sin embargo, no es posible fijar en ella una identidad.

Esta ambigüedad de lo no-nítido es una herramienta que permite una línea de fuga de las lógicas de clasificación del rostro que da la nitidez de la imagen. Entonces, el rostro no-nítido escapada, en cierta medida, de los ideales de belleza, proponiendo así una superficie irresoluta. Así, el desenfoque al no ocultar por completo y no permitir una

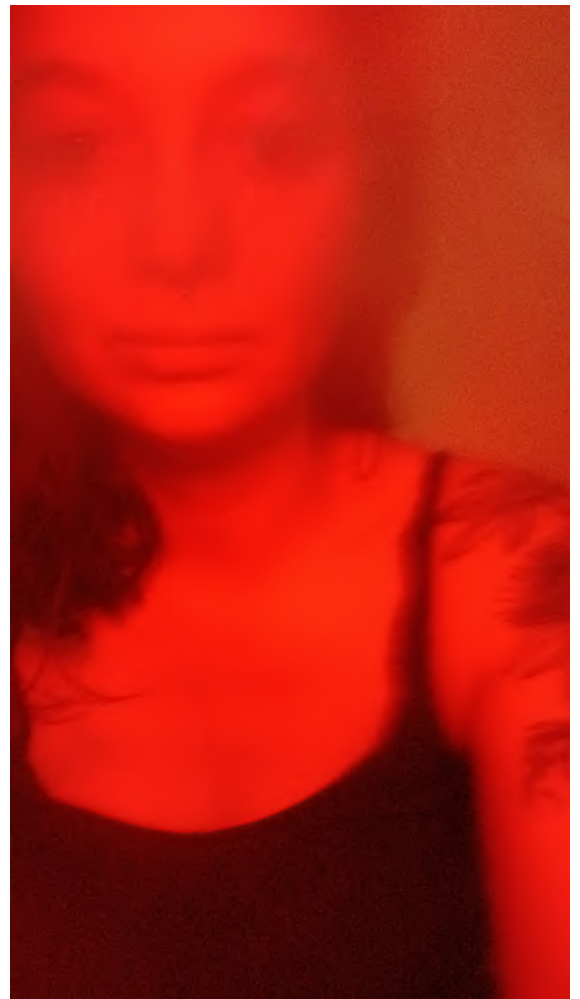


Figura 20: S.M. Beltrán V (2024) Lo no-nítido. Fotografía digital

imagen finalizada, se abre la posibilidad de un “entre”, pues hay un rostro que es, pero al no estar claro puede ser muchos más; esta ausencia de nitidez tiene el potencial de ser muchos rostros al tiempo, eso dependiendo de quien mira la fotografía.

La obra de Eliana Marinari (2019) Recognition Memory consta de una serie de dibujos de tinta y pasteles vidriados con varias capas de aerosol:

“La serie explora el proceso de creación de una representación visual de una imagen en nuestra mente, que coincide en nuestra memoria para atribuir significado. Estos retratos confusos desafían al espectador, a medida que el proceso de reconocimiento facial se vuelve más difícil, las asociaciones semánticas se vuelven más importantes.” (Marinari, E. 2019)

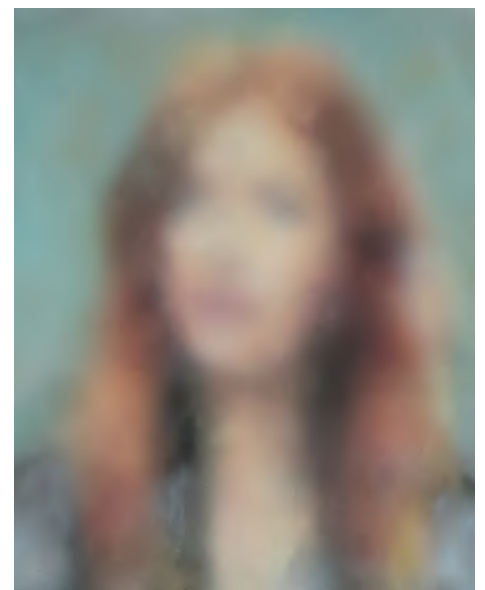
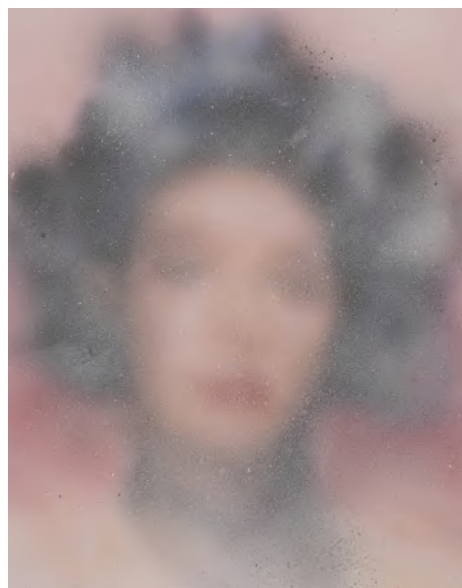
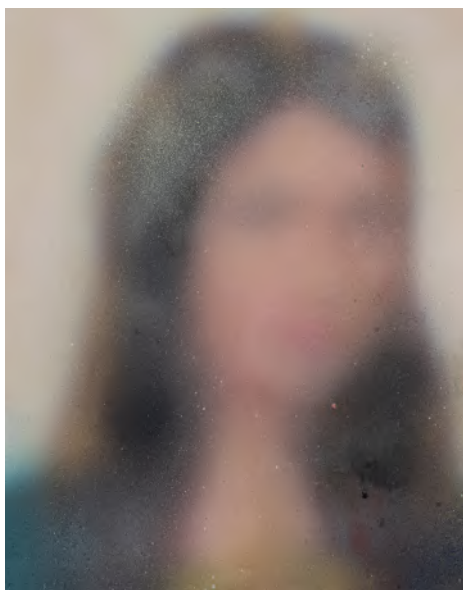


Figura 21: Marinari, E. (2019). Recognition Memory [Dibujo]. En Booooooom. Recuperado de <https://www.booooooom.com/2019/01/21/recognition-memory-by-artist-eliana-marinari>

Siendo así, emplear como estrategia el filtro y la no-nitidez no solo conlleva la alteración de lo que es visible, sino que también desplaza el lugar del espectador en tanto este se ve obligado a crear sus propias interpretaciones de la imagen -por ello el potencial de varias identidades en una sola imagen borrosa-, se aleja la posibilidad de que la mirada pueda reconocer inmediatamente y se tiene que aceptar la incertidumbre de un rostro que existe en su difusión. Por tanto, lo borroso de la imagen no es pérdida de la identidad, por el contrario, es la posibilidad de ser muchas al tiempo.

Visto a la luz de la performatividad de género, esta no-nitidez puede comprenderse como un gesto que desestabiliza la idea de una identidad fija y estática, y se convierte en metáfora donde se evidencia que no existe una identidad translúcida detrás de la imagen, sino varias veladuras que median la visibilidad del sujeto; veladuras que son menos visibles o posibles tensiones dentro la reproducción continua de las normas de género tales como: limitaciones en torno a las normas culturales y sociales que imponen estándares difíciles de cumplir; contradicciones respecto a comportamientos asignados a cada género “Es el sistema hegemónico actual el que desarrolla el concepto de hombre y de mujer tal y como lo conocemos, este sistema a partir del despliegue de normas que son asumidas por los sujetos, repetidas, reiteradas y asumidas por los mismos hacen que el concepto mujer y hombre binario heteronormativo sean considerados como un hecho natural y aceptados por todos.” (García Manso et al., 2010)

La no-nitidez

En esta experimentación encuentro grandes potencialidades como lo

borroso, ya sea por medio del color o por la intervención análoga en la cámara, sin embargo, aun no las considero las fotografías finales, pues puedo seguir explorando más elementos desde los cuales también se pueda abordar la desidentificación.

## **Set #3: Lo no-nitido**





# SET 4: LA MATERIA



Figura 22: S.M. Beltrán V (2024) La materia. Fotografía digital

El incluir materia en la *selfi* no solo es un gesto plástico, sino una estrategia que crea narrativas críticas en torno al cuerpo y su visibilidad, los cuales aportan a la construcción de significados más allá del rostro. Estos elementos, como la base de maquillaje, el espadrapo y el plástico, permiten modular la percepción social del cuerpo o llegar a subvertir la forma en la que se visibiliza.

Esta modulación a través de la materia activa imaginarios sociales cargados de violencia estética y performatividad, interpelando la relación entre el rostro y los dispositivos que lo transforman. Dentro de esta lógica, el maquillaje, el plástico y el espadrapo se tornan en len-



Figura 23: Wilke, H. (1974, impreso 1979). S.O.S. Starification Object Series [Conjunto de 28 copias de gelatina sobre papel fotográfico; cada imagen 17,1 x 11,4 cm]. The Collection of Les Wollam. Christie's

guajes que encarnan tensiones entre el deseo y la subversión.

Artistas como Hanna Wilke (1940-93), activista radical trabajó con materiales como el látex, terracota, pelusa y chicle y su propio cuerpo para reflejar la política opresora. Su obra

S.O.S Objeto de contemplación (1974) consistió en una acción performática en la que la artista pidió a los asistentes que mascarán chicle para que luego se lo entregaran a ella. Wilke, una vez tuvo los chicles masticados, les dio forma de vulvas y los puso sobre sus senos, cara y brazos. Posando de forma seductora -en alguna de las fotografías- buscó frustrar las expectativas del espectador que la deseaba al generarle repulsión por la saliva ajena que en ella estaba a través de los chicles. Como menciona Katy Hessel (2022) en Historia del arte sin hombres, citando a Wilke en 1980: “Elegí el chicle porque es la metáfora perfecta de la mujer norteamericana: másticala, obtén lo que quieras de ella, tírala y ve por otra nueva” (Hessel, 2022. P 340).

Por un lado, el maquillaje opera como filtro analógico. De la forma en la que los filtros digitales suavizan, estilizan y corrigen, la base

de maquillaje cubre el rostro bajo una capa homogénea. Pero, al escurrir por el rostro, dejando ver el contraste de tonos de la piel con el de la base- está más blanca que la piel-, tiene la potencia de una ironía crítica, tal como el chicle en la obra de Wilke. Por otra parte, la pose en estas *selfis* dejan de ser “sumisas” y tímidas, pues se inclinan por la seducción, tensionando el ser deseable a la mirada del otro; surge un discurso implícito “si me desean de esta forma, entonces así me muestro, pero bajo mis condiciones” , pues parto del hecho que sin importar lo que se haga o sea, no será suficiente. No será lo suficientemente blanca, lo suficientemente delgada, lo suficientemente joven, lo suficientemente santa, lo suficientemente perra, lo suficientemente desalineada o arreglada.

“Porque el ideal de la mujer blanca seductora, pero no puta, bien casada pero no la sombra, que trabaja pero sin demasiado éxito para no aplastar a su hombre, delgada pero no obsesionada con la alimentación, que parecen indefinidamente joven pero sin dejarse desfigurar por la cirugía plástica, madre realizada pero no desbordada por los pañales y por las tareas del colegio, buena ama de casa pero no sirvienta, cultivada pero menos que un hombre, esta mujer blanca feliz que nos ponen delante de los ojos, esa es la que deberíamos hacer el esfuerzo de parecernos, aparte del hecho de que parece romperse la crisma por poca cosa nunca, me la he encontrado en ninguna parte. Es posible incluso que no exista.” (Despentes, 2007. P 11)

Entonces, en esta insuficiencia encuentro la posibilidad de agencia, pues como mencione anteriormente y junto la cita de Despentes (2007) , al no poder cumplir con lo que se espera de la mujer, se puede jugar a la creación propia del rostro, de lo que aparece en la fotografía. La

*selfi* no es un acto narcisista, por el contrario, es campo de disputa activa de la propia imagen bajo un contexto patriarcal y neoliberal; más allá de entrar a discutir sobre el cómo se debería subvertir la *selfi* y lo que hay en ella, es reconocer la posibilidad de decidir sobre el propio rostro.

Por otra parte, el espadrapo introduce la violencia estética de forma aún más explícita, pues su presencia alude a la cirugía plásticas, donde el cuerpo es materia de corrupción en nombre de la belleza. Ésta, al tensionar, cubrir y fragmentar devela el costo físico y la fragmentación del rostro, una suerte de Frankenstein que construye un nuevo cuerpo a partir de su “defectos”.

Por último, el plástico en el rostro: Asfixiante. Oculta y mercantiliza. La carne se consume, hay oferta y demanda y se estandariza para dar un producto de calidad; entonces el rostro se encuentra en medio de la exposición y desaparición, siendo así ofrecido a la mirada, pero negando su vitalidad, inscribiéndose en una paradoja del cuerpo mercancía visible y, a su vez, como un cuerpo sofocado, un cuerpo que elige sofocarse ¿por qué no sería una forma de agencia?

Esta exploración construye narrativas donde la *selfi* es un escenario de tensiones entre la seducción, la transgresión y la crítica, ya que desde las materialidades se dialoga con la violencia estética que se filtra en gestos cotidianos del perfeccionamiento del rostro y las fisuras que se abren para subvertirla. De esta experimentación recojo el potencial de la materia en la imagen para la subversión, ya sea desde la desidentificación o desde la ironía. Aunque no son las imágenes finales pues percibo que les faltan ser más drásticas, exagerar aun más la seducción y las oposiciones a los mandatos de belleza, veo una gran

posibilidad de exploración plástica.

## **Set #4: La materia**





# SET 5: SERIA- LIDAD FALLI- DA: LO QUE NO QUEDA



Esta sesión inicio sin tener una intención del todo clara, tal vez quería ver que podría encontrar sin ningún

tipo de planeación. Preparé el lugar para tomar las fotos, me maquillé, prepare la luz y la cámara, escogí las poses e inicie con la toma de las *selfis*. Sin embargo, a medida que iba revisando las fotografías tomadas la sensación fue clara: nada estaba funcionando. Por una parte, el maquillaje se vea postizo, es decir, no proponía algo en sí; la



Figura 24: Beltrán V, S.M. (2024) Serialidad fallida: lo que no queda. Fotografía digital

pose, al igual que el maquillaje, fue postiza, sin gracia alguna y la luz no aportó mucho a la imagen. La frustración se hizo presente y se hizo evidente en las siguientes fotos, cuando ya no hubo interés porque saliera bien y el maquillaje se esparció sobre el rostro generaron una sola máscara grisácea. Lo fallido no fue un aspecto técnico, fue el hecho de que la imagen no dijera mucho; el rostro presente estaba a la deriva de la cámara, sin decir más que la frustración por el error.

El analizar la falla implica desglosar las capas que están en la imagen. Por una parte, desde lo compositivo si hubo la intención inicial de la pose y la expresión que buscaba una performatividad, sin embargo, no fluyeron y se vieron forzadas. Por otro lado, el filtro análogo- el maquillaje y la luz- no interactuaron con la idea del ocultar, del filtrar o disimular, pues resultaron en ser efectos técnicos vacíos. En conjunto, estos elementos técnico-materiales se juntaron para dar un resultado fallido.

Frente a esta experiencia me surge preguntar por la intensidad de la autoexigencia que gobierna la mirada ¿Qué se espera de una *selfi*? ¿A quién se pretende convencer de mi presencia, de mi estética? La presión por llegar a una apariencia “perfecta” en la *selfi* responde a: el miedo a la falla y el deseo de una apariencia que se asemeja a la idea de éxito. Ambas partes son síntomas de la sociedad neoliberal extremadamente positiva, donde no hay sensaciones negativas y resulta fácil el poder de control a través de la psique. Por tanto, traigo a este apartado la psicopolítica y el deseo pues, como lo plantea Han (2023) sobre el deseo en los medios digitales:

“A menudo ni siquiera sabemos por qué de repente sentimos una necesidad específica. Que una mujer en una determinada semana de embarazo

sienta deseo por un determinado producto es una correlación de la que es consiente. Simplemente compra el producto sin saber por qué. Ello es así. Este ello-es-así tiene posiblemente una cercanía con el ello freudiano, que escapa al yo consiente. Visto de este modo, el Big Data haría del ello un yo susceptible de ser explotado psicopolíticamente.” (Han,2023. P 83)

Entonces, la *selfi* como acto podría ser un deseo de ser visto y consumido, al igual que el cómo salir en esta foto: deseo de ser reconocida como bonita -asociando la belleza con la idea de éxito- y el ello freudiano se acerca a las fuerzas inconscientes del deseo, que, en este contexto, es el deseo por una aprobación y reconocimiento, donde la repetición de las poses, los filtros y las expresiones obedecen a unas normas interiorizadas sobre lo femenino.

Si bien esta investigación no se centra en la dinámica de la *selfi* las redes sociales, es importante en este punto mencionar la Big data y como ésta traduce y gestiona los deseos inconscientes en información explotable. Al publicar una *selfi*, esta alimenta el algoritmo que, al rastrear tendencias, perfecciona la publicidad y las estéticas normativas que consumimos y deseamos. Así, el ello se transforma en el un yo manipulado y susceptible de control a través de las redes sociales.

Continuando con la experimentación, en ella aparece la búsqueda de la calidad, la cual se torna en compulsión por la legitimidad. Aquí, la autoexigencia lleva a que la imagen sea vuelva en mercancía de sí misma; es decir, la *selfi* no solo representa una persona, pues también ella misma-la imagen-se transmuta en un producto intercambiable en la económica digital. Entonces, el yo no es lo que circula en sí, sino la versión empaquetada convertida en imagen.

Si comprendemos la psicopolítica como un poder seductor sobre la psique (Han, 2023) que trabaja sobre los deseos, la *selfi* es uno de los medios para dicha manipulación, por un lado, la ser tan cotidiano, todo lo que se inscribe en ella pasa desapercibido, por ello discursos sobre el cuerpo y su imagen se ajustan al la autovigilancia donde me vendo y me ajusto para recibir una validación. Esta sesión lo importante ha sido la falla, pues se evidencia como un síntoma de la psicopolítica al ser enfrentarnos con la negatividad e ir en contra de la idea de éxito: éxito corporal y de la imagen.

La experiencia del fracaso es algo que hoy, visto desde la psicopolítica, es castigable -una misma se castiga- sin embargo, el concebirla como una posibilidad, incluso como una línea de fuga, resulta una nueva forma de subvertir la imagen. Si bien este no es el caso de este set, la falla tiene la posibilidad de un devenir subvertido, ver en el sabotaje estético la salida a la perfección que interpela la exigencia de lo que es presentable y se contrapone con la legibilidad complaciente de la *selfi*.

“Pero estas narrativas no solo insisten en socializar a las mujeres con la idea de que la belleza es el medio por excelencia para la realización y expresión de la feminidad; sino también promocionan la belleza canónica como proveedora del éxito económico, social y afectivo” (Pinedo, 2020. P 157) En esta cita, Pinedo habla sobre las narrativas difundidas a través de medios de como el cine, la televisión, publicidad, etc, en torno a la belleza. La considero pertinente en esta sección, pues sustenta la relación directa con la psicopolítica y el miedo a la falla; pues, retomando la cuestión que para la sociedad neoliberal actual nosotras(os) como proyectos empresariales -Han, 2023-, la belleza

al ser promocionada como parte del éxito, se internaliza y desde allí nos autovigilamos y convertimos el cuerpo en un proyecto de inversión social. Por tanto, el temor a la falla estética es una muestra del error en el “yo-proyecto”, una carga interna denominada fracaso.

Esta relación lleva a tener un contrato implícito donde la belleza se vincula con los lugares habitables; es decir, con los espacios a los que se puede acceder por como una se ve. No pretendo que se tome esta idea desde un posición superficial ya que, como se aborda la problemática desde la violencia estética, “la belleza se ha configurado a partir de criterios racistas” (Pinedo, 2020)- esto a manera de ejemplificar una de las miradas de este concepto- que igual responden a un racismo estructural que ha marcado los espacios habitables de las personas racializadas; incluso, retomando la interseccionalidad, han marcado los espacios de las mujeres racializadas. Entonces, si la manera en que nos vemos es determinante de los capitales a los cuales podemos acceder- posicionando la problemática desde la mirada de Bourdieu- en las redes con las *selfis* también está en juego ese acceso al capital social.

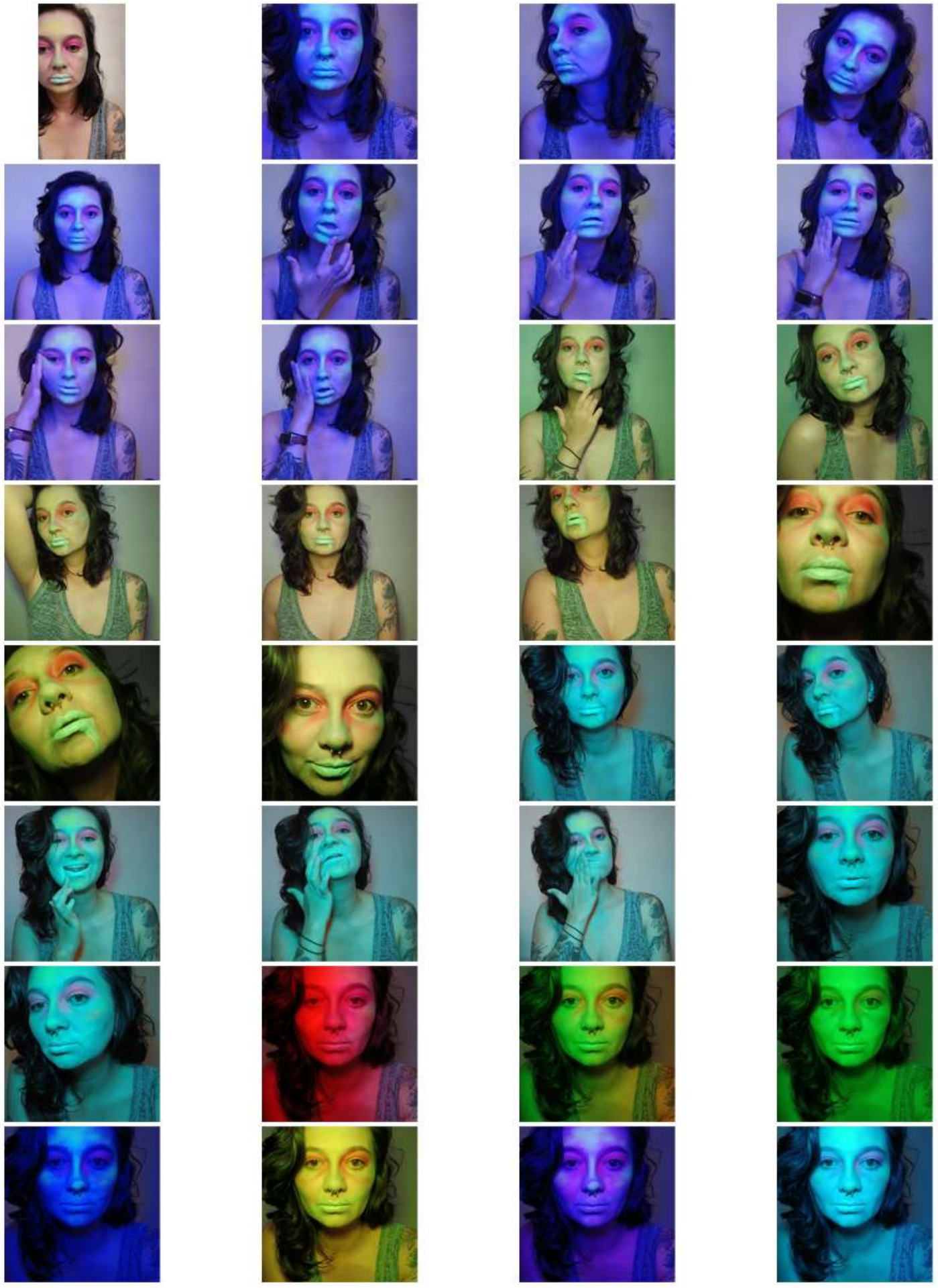
A partir de esta sesión propongo algunas preguntas: ¿Qué sucede si se publica una imagen que es fallida? ¿Cómo se leería? ¿Cómo un acto de franqueza política o un error? ¿Cuál sería el proceder indicado para que la imagen no busque aprobación sino un dialogo? En la práctica creativa podría crearse un protocolo del fallo intencional, el cual transforme el error en poética; planear para ser desprolija y que el desfase estético sea el potencial de dialogo, jugar con la negociación de la imperfección.

Para concluir este análisis, la falla no debe leerse solo como un tropiezo, es, desde esta experiencia, una posibilidad de fuga, pues al

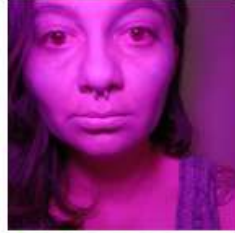
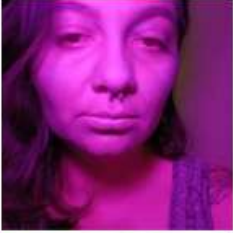
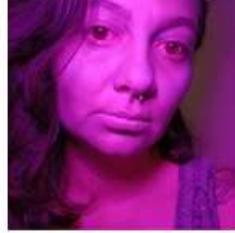
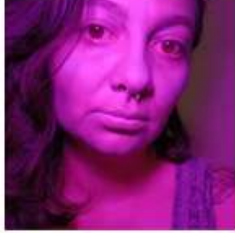
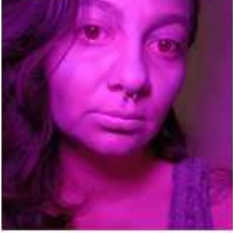
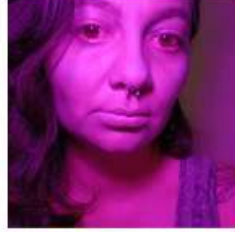
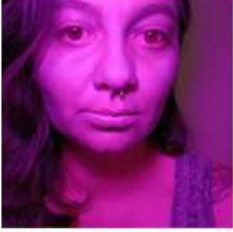
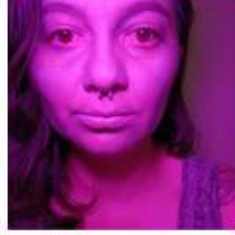
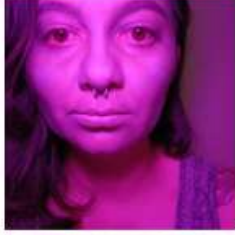
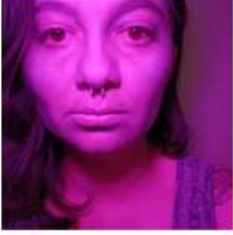
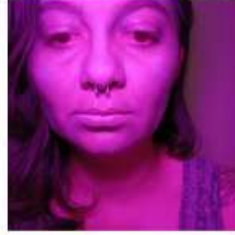
no conseguir ni la pose, ni la expresión, ni el filtro, ni el

maquillaje, tuve que confrontarme con el cómo se asume un error y cómo está la psicopolítica en él. Pese a ello, el error ofrece la posibilidad de reconocer la presión sobre la imagen, el verse y mostrarse de una manera para ser viables. La falla, entonces, invita a que las prácticas que buscan aprobación se desplacen a la incomodidad (como en el primer set), a la pregunta y a resistir desde el error, ahora ¿Cómo convertir la *selfi* en un espacio de reconstrucción corporal a partir del error?

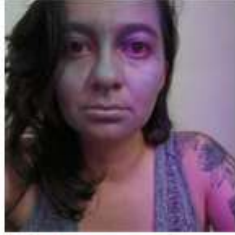
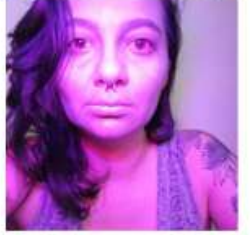
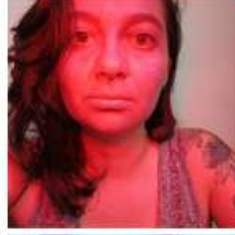
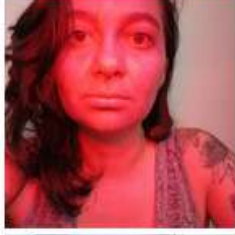
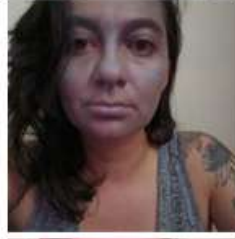
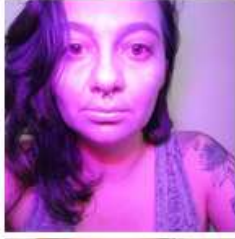
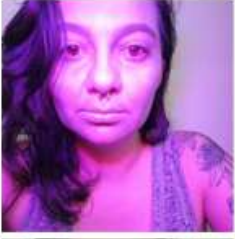
## **Set #5: La serialidad fallida: lo que no queda**

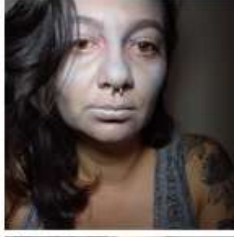












# ROSTRO QUE SE DERRITE

La artista Intimidad Romero explora el pixel como lugar de identificación, por ello, su obra gira en torno a la pixelación de los rostros, y su rostro, en Facebook, donde cuestiona los lugares de la intimidad, privacidad, el anonimato y relaciones interpersonales.

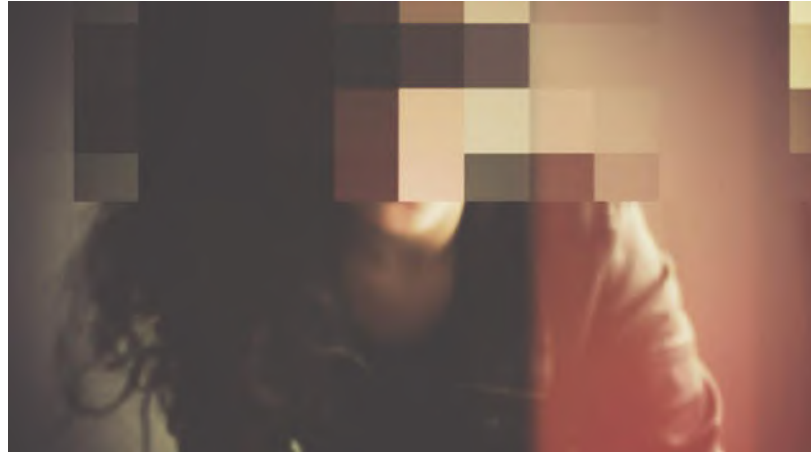


Figura 25: Romero, I. (2012) Actualización de Facebook 9 de diciembre de 2012.

Esta artista me lleva a pensar en la posibilidad del pixel para desconfigurar el rostro, como si este fuese un error de la identificación.

¿Puede la alteración de la imagen -la corrupción de esta a través del pixel- ofrecer una vía de desidentificación? Esta pregunta surge desde el pensar la intersección entre la estética digital y la política del cuerpo pues se lee el pixel como una práctica que tensiona la visibilidad del rostro ya que lo transfigura y lo lleva a su anonimato. Sin embargo, la promesa del anonimato se encuentra inmerso en ambivalencias técnicas y hasta políticas; el pixel no solo borra, sino también es signo y rastro de un rostro que no puede eliminarse del todo.

Para esta experimentación, quise salir de la imagen estática y ex-

plorar el video. Por ello llego a la *data mosh*<sup>01</sup> , el cual me acerca a una poética del error (en resonancia con la anterior experimentación) desde la corrupción del fotograma. Al interponerle esta falla al rostro, este deja de ser una superficie legible y continua pues hay un a transfiguración de los rasgos, vemos que se difuminan los bordes, se estiran en pixeles y el movimiento se hace presente. Esta ruptura crea una doble experiencia perceptiva; por un lado, es posible identificar una presencia corporal, pero, por otro lado, aquellos rasgos que resultan identitarios son inestables, prestos al cambio. El pixel actúa como agente de transformación fragmentando la unidad del rostro sin eliminarlo del todo. ¿Es posible una disolución total? Aun desde el error hay huella de una cara, al igual que el trabajo de Intimidad Romero.

El proceso de desidentificación “fue usado inicialmente para representar los procesos de construcción de identidad de los grupos minoritarios para invertir los códigos culturales dominantes (los heterosexuales, las masculinidades o la raza blanca, entre otros). El sujeto, a través de la desidentificación, puede trabajar la lectura de códigos dominantes para simultáneamente poder integrarse y lograr invertirlos.” (Figueroa, 2022. P12). Entonces la persona no queda fuera de los códigos, sino que los lee e interpreta para subvertirlos- integra e invierte-.

Es preciso retomar la rostrosidad deleuziana (2010), pues partiendo de que el rostro es una maquina de codificación y una producción social en la que se establecen jerarquías de visibilidad es identificación,

---

01 Es una técnica de edición en la que se editan videos para crear transiciones de “*glitch*”, distorsionando los datos de los fotogramas y la información en movimiento de los pixeles. Estas transiciones pueden hacer que las imágenes parezcan derretirse o romperse

en esta experimentación el rostro es un dispositivo que aparece y desaparece; que se reconoce y, por momentos, se fuga, así se juega con la legibilidad- integración de la rostrosidad- y a su vez con lo ilegible -inversión del código- demostrando la inestabilidad de la identidad y su reconocimiento.

Experimentación: <https://youtube.com/shorts/rAxTDrGr4MM>

El efecto del video interesa por la transfiguración ya que este deja de dar a la mirada los suficientes índices para identificar a primera vista el rostro y con ello la posibilidad del cambiar de rostro, visto como un desplazamiento del aparecer. Son, entonces, breves momentos en el que se puede habitar el error y el pixel como un desaparecer, como si se estuviese usando una máscara en movimiento de identidades fugaces.

Sin embargo, no hay posibilidad de un anonimato total, pues como mencione anteriormente, hay una huella, un rastro del rostro que existe, por tanto, desde el pixel, la transición entre videos habla de alguien en la imagen, un alguien que propone momentos de contra-narrativas frente a la idea de la claridad y nitidez del rostro.

Experimentación: <https://youtube.com/shorts/wX8BfIyZUa4>

Por tanto, el pixel y el efecto mosh posibilitan una estética de la disolución que permite habitar una forma de desidentificación, donde el rostro que se derrite abre el campo del anonimato, así sea por instantes de transición entre imagen e imagen, y el de cambiar de rostros. Pero, a propósito de esta investigación, el filtro llego a un limite en el cual no ofrecía más que un transito estético entre rostros.

# PAUSA

Llegué a un punto de la investigación en la que me sentí estancada, no encontraba nuevas formas de crear, ni algo nuevo que explorar. Fue necesario regresar, con una nueva perspectiva, a revisar lo ya creado y escrito.

Tenía guardada las experimentaciones por carpetas, así que en un tablero digital organice las *selfis* tomadas por categorías, para así tener una visión general del proceso y para encontrar nuevos elementos que habían pasado desapercibidos.



Figura 26: Categorización de las *selfis*.

Esta categorización, como parte de la metodología, promovió agudizar la mirada para encontrar o afianzar elementos visuales que aportan a la discusión teórica en torno a la *selfi*. De esta labor, encontré los elementos que serán la base para el desarrollo de la última fase de creación y que entran a dialogar con la violencia estética, la performatividad, la psicopolítica como las categorías conceptuales base. Además, permitió en retomar la materia, desde lo análogo, como un elemento relevante

de la composición de las fotografías, ya sea desde la edición de las fotos, o como elementos que hacen parte de la composición.

Filtro-desidentificación-pose: lo liso

# FILTRO

“m. Materia porosa, como el fieltro, el papel, la esponja, el carbón, la piedra, etc., o masa de arena o piedras menudas, a través de las cuales se hace pasar un líquido para clarificarlo de los materiales que lleva en suspensión.

Sin.:

colador<sup>2</sup>, filtrador, coladero, cedazo, tamiz, criba, manga<sup>1</sup>, destilador, destiladera.

m. Sistema de selección en un proceso según criterios previamente establecidos.

m. Fís. Aparato dispuesto para depurar el fluido que lo atraviesa.

m. Tecnol. Dispositivo que elimina o selecciona ciertas frecuencias de un espectro eléctrico, acústico, óptico o mecánico.” (Real Academia Española, s. f.)

El filtro, desde su definición, se puede comprender como un dispositivo de mediación ya que es una estructura que permite el paso de ciertos elementos mientras bloquea otros. Dicha descripción entra en relación con el filtro fotográfico, puesto que puede referirse a procesos digitales, ópticos y simbólicos que se ajustan a las cualidades visuales como lo es el color, la nitidez, la luz e incluso la forma.

Al llevarlo al campo de la *selfi*, el filtro adquiere una dimensión que trasciende lo meramente técnico de la imagen pues no trata únicamente de los ajustes, sino de proceso que reconfigura la apariencia del rostro y, en consecuencia, el cómo la persona se presenta ante los otros. Entonces, el filtro no solo “corrige” y “embellece” la imagen, también crea nuevos rostros que resultan siendo legibles bajo parámetros excluyentes y violentos; una versión filtrada que resulta siendo más aceptable y deseable.

En este sentido, el filtro de la *selfi* actúa como una operado de identidad ya que borra aquello que se considera como imperfecto o excesivo, suaviza y/o exagera rasgos para que sean atractivos (bajo narrativas racistas, gerontofobicos, gordofóbicas y sexistas), y selecciona cuáles son los rasgos y características que serán visibles y mantendrá ocultos aquellos que no resultan coherentes con los ideales de belleza.

Bajo esta lógica, el filtro también podría concebirse como un umbral entre lo visible e invisible del rostro, lo que implica la tensión entre el cuerpo físico y la construcción mediada que filtra el cómo se ve el rostro.

## LO LISO

Al ver los filtros que “embellecen” el rostro se puede observar que existe una tendencia a adelgazar, afinar rasgos, aclarar los ojos y alizar la piel; da una sensación de la imagen lisa; sin arrugas, sin manchas, sin poros, sin una noción de naturalidad. “Lo pulido e impecable no daña. Tampoco ofrece ninguna resistencia. Sonsaca los “me gusta”. El objeto pulido anula lo que tiene de algo puesto enfrente. Toda

negatividad resulta eliminada.” (Han, 2015.P 11). Esta homogenización de rostros es un claro ejemplo de lo que Han (2015) plantea como lo pulido, lo liso ya que a través del filtro se elimina aquello que sea diferente.



Figura 27: Koons, J (2021). Porcelain. Edition of 799 plus 50 APs

En la salvación de lo bello Han (2015) aborda la idea de lo liso-pulido como un rasgo propio de la sociedad contemporánea, la cual va en línea con la psicopolítica; ergo con la investigación, en especial con el filtro. En el texto, el filósofo hace referencia a la obra de Jeff Koons, la cual es la representación de lo liso en el campo artístico; su obra se caracteriza por las superficies pulidas e impecables, pulcras;

lo que conlleva a que el espectador disfrute verla más no lo obligue a pensar más allá de la mera reacción ¡Wow! (Han, 2015).

La superficie pulcra y brillante de la escultura resulta similar al efecto aterciopelado sobre la piel en los filtros. No hay líneas, ni poros, ni manchas, ni arrugas, solo la necesidad de tocar, la misma que producen las esculturas de Koon. En lo pulido no ofrece resistencia alguna, ni hierde, resulta siendo una experiencia placentera, siendo este un síntoma de la sociedad positiva que busca complacencia sin negatividad.

Lo liso, entonces, se percibe como una estética amable, que no lastima, y que parece accesible a lo cercano para el tacto, y elimina en su totalidad la alteridad: lo negativo de lo distinto, de lo extraño.

La eliminación de la alteridad, lo distinto. La eliminación de cuerpos envejecidos, de cuerpos que no son delgados, de cuerpos que no cumplen.

Han (2022) en su libro *La expulsión de lo distinto* inicia con “los tiempos en los que existía el otro se han ido. El otro como misterio, el otro como seducción, el otro como eros, como deseo, el otro como infierno, el otro como dolor va desapareciendo. Hoy, la negatividad del otro deja paso a la positividad de la igual.” (Han, 2022. P 9). Esto conlleva a la proliferación de lo igual, carece de una tensión dialéctica, no existe otro. Ahora, esta noción del otro se ubica en la discusión como si fuese un ser ajeno, externo, pero el hablar de la *selfi* y lo que muere en ella es reconocer también que una misma muere allí; que una, de cualquier forma, está siendo parte de otro. Al producir una versión filtrada, estatizada y reiterativa del rostro, este autorretrato se instaura en una dinámica en la que la persona deviene en “otro de si mismo”.

En aquel devenir, desaparece no únicamente el otro externo, es también la distancia íntima con el propio rostro; en la pulcritud de la piel, en los ojos más claros, la imperfección borrada, en cada retoque hay una parte de una que se desvanece. Entonces, en la imagen hay dos pérdidas: la propia y la del otro. Así, las discusiones y reflexiones entorno a la *selfi* no deben limitarse a su comprensión como herramienta de autoexpresión, sino puede ser abordada como un dispositivo que encarna la expulsión de lo distinto y cómo entramos y-o salimos de aquellas

narrativas que se instauran en dicha expulsión.

Son muertes parciales cotidianas, en tanto el filtro oculta y modifica el rostro para su homogenización.

Si bien Byung-Chul Han ha sido un referente teórico relevante para esta investigación, encuentro elementos con los que discrepo, como lo es su concepción de la *selfi*. En *La salvación de lo bello* (2015), haciendo referencia a la sociedad actual y su relación con el primer plano y como el rostro toma el protagonismo, comenta que “El rostro da la impresión de haber quedado atrapado en sí mismo, volviendo autorreferencial. Ya no es un rostro que contenga mundo, es decir, ya no es expresivo. El *selfie* es, exactamente, este rostro vacío e inexpressivo” (Han, 2015. P 16). Es comprensible de donde surge este planteamiento, pues va en resonancia con la idea de lo liso en nuestra sociedad, el exceso-por no afirmar desde lo absoluto- de la positividad (placentero, que no genera incomodidad alguna); sin embargo, el afirmar lo vacío del rostro es dejar de reconocer las narrativas que existen dentro de la *selfi*.

Esta idea es reiterativa pues es lo que se pretende reflexionar, el rostro en la *selfi*, el uso de los filtros que alisan solo son un síntoma más las narrativas excluyentes sobre lo que debe ser- verse- un género. Por un lado, como plantea Pinedo (2020) la belleza es un factor que define lo que es una mujer, entonces si una mujer no es reconocida como bella eso la hace “menos” mujer; ¿cómo es esta idea de belleza? Lisa, si extrapolamos el concepto de Han, pues es blanca, delgada, joven y que cumple como esos “que-haceres” de una mujer. Desidentificación

Este concepto, desde la mirada de Rancière (1996), se comprende como el proceso político mediante el cual un sujeto o grupo de sujetos se “sueltan” de la identidad que se les ha asignada en el orden

policial<sup>01</sup> para construirse como un sujeto político a través de una nueva identificación. “Toda subjetivación es una desidentificación, el arrancamiento a la naturalidad de un lugar, la apertura de un espacio de sujeto donde cualquiera puede contarse porque es el espacio de una cuenta de los incontados” (Rancière, 1996. P 53)

Esta ruptura de identidad naturalizada lleva la producción de un sujeto político nuevo, el cual no es una toma de conciencia de la identidad pues es la creación de una identidad que no existía antes en el orden policial. Ejemplo de ello, ““Obreros” o “mujeres” son identidades aparentemente sin misterio. Todo el mundo ve de quién se trata. Ahora bien, la subjetivación<sup>02</sup> política los arranca de esta evidencia, al plantear la cuestión de la relación entre un quién y un cuál en la aparente redundancia de una proposición de existencia.” (Rancière, 1996. P 52-53)

A lo largo de la experimentación la idea de no ser reconocida estuvo presente, ya sea desde la imagen borrosa hasta la edición por mosh data, actuando como un gesto político de desidentificación. Apostarle

01 Rancière en el libro *Desacuerdos* (1996) cuestiona la existencia de la filosofía política como una rama de la filosofía, pues argumenta que la filosofía como la política no se encuentra de forma orgánica/armónica, sino es mediante el desacuerdo; conflicto sobre quién tiene voz y qué vale como discurso legítimo. Dentro de esta discusión, el filósofo plantea el orden de la policía y la política. El primero corresponde al orden establecido que designa roles, espacios y voces; define lo visible y decible, es un orden social que asigna lugares. En cuanto a la política, este es el acto de irrumpir con el orden policial.

02 Hace referencia al proceso de creación de un sujeto político que, a través de actos, se hace visible y audible en un campo de experiencia en el que antes no era reconocido como un interlocutor válido.

a este no reconocimiento deliberado, considerando a Rancière (1996) como base teórica, es una subjetivación que desafía la *selfi* como dispositivo policial ya que esta, como se ha mencionado a lo largo del texto, reafirma narrativas de la violencia estética que hacen parte de la performatividad de género, y por tanto es un lugar que fija identidades dentro lo visible. Por ello, la idea de no ser “identificable” no tuvo la intención de perder por completo la identidad; de crear un vacío. Por el contrario, el rostro borroso crea espacios-posibilidades nuevas de habitar la imagen, como dice Rancière “el arrancamiento a la naturalidad de un lugar”. (Rancière, 1996. P 53), así entonces, estas creaciones son estrategias estéticas con las que se sale de los códigos de legibilidad de la *selfi*.

SERIES FINALES

Tras un primer intento de serialidades finales (no las elegí como finales pues vi en ellas del todo los hallazgos de la investigación), donde involucré el filtro digital y análogo-media velada- decidí crear cuatro series finales. Éstas parten de la intención de no mostrar mi rostro ya que la apuesta es mediar la legibilidad del rostro a través de intervenciones digitales y análogas: acumulación del filtro, modificación del rostro a través de materialidades, sobreposición de transparencias y la máscara como medio de transformación.

Las fotografías finales son las reflexiones en torno a la exclusión, invisibilización y desidentificación, siendo así el resumen y conclusión de la investigación.





Figura 28: Beltrán, S. Fotografía digital. 2025

# EL DESVANE- CIMIENTO

Esta serie, de 36 fotografías, inicia con la toma de una *selfi* usando un filtro de belleza de la aplicación Snapchat la cual afina rasgos, aclara la piel al igual que el color de los ojos, tiñe los labios a rojizo suave y elimina las marcas naturales del rostro. Posteriormente, a esta imagen resultante se le aplica de nuevo el mismo filtro, exaltando aun más las modificaciones de este sobre el rostro y generando una nueva fotografía. Este procedimiento se reitera una y otra vez; con cada capa digital sobrepuesta, el rostro se diluye progresivamente en colores y formas hasta casi tornarse un solo bloque de color. Si bien en la fotografía final no está un rostro legible, está presente una huella de su existencia.

El evidenciar la transición del rostro hasta casi diluirse resulta ser una metáfora visual de los discursos de la violencia estética que se entraman en la fotografía. Como se ha reflexionado anteriormente, el filtro no es un adorno de la imagen pues es un instrumento de un mandato sobre el cuerpo, que capa a capa, reiteración tras reiteración, diluye la existencia de aquellos cuerpos que salen de la homogenización del rostro, siendo así una negación sistemática que pasa por desapercibida.

En cuanto al procedimiento artístico, el ser reiterativa con la aplicación del filtro es clave en razón de que es la evidencia de un proceso acumulativo, reiterando así la aplicación de condicionamientos corporales sobre el cuerpo, donde la belleza prometida se muestra como

un desvanecimiento, uno que torna la singularidad de un rostro en un eco cromático; un despojo de la textura, del tiempo grabado en la piel, de lo que se es para llevarlo al borde de una casi invisibilidad.

A pesar de ello, en aquel ultimo bloque de color persiste una huella del rostro como una muestra de la imposibilidad de borrar por completo el cuerpo, por más capas de discurso que en el caigan. Tal vez sea una posición un tanto idílica, pero por ella considero la posibilidad de subversión en la imagen, ante la imposibilidad de la negación total del cuerpo. Así, esta obra no solo evidencia la violencia del filtro, también pone en evidencia la persistencia del aparecer ante la disolución en la *selfi*.

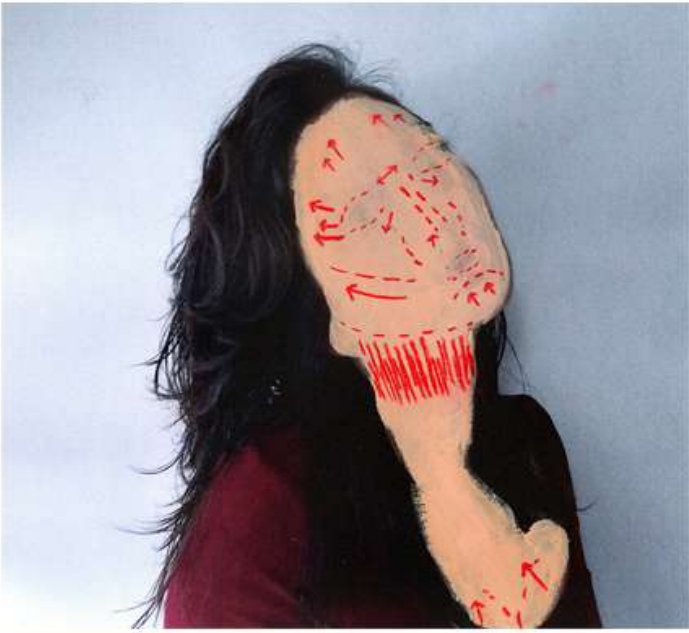


Figura 29: Beltrán, S. Fotografía digital. 2025

# ROSTRO INTER- VENIDO

Esta segunda serie fotográfica de *selfis* es conformada por seis fotografías intervenidas con diferentes técnicas y materialidades: desde la pintura sobre el rostro, el collage, difuminados, superposición de parches de tela hasta la ruptura de continuidad del rostro a través del recorte y reorganización de la imagen; llevando al borramiento parcial del rostro, reensamblaje de rasgos, marcas de cirugía, suturar la imagen y cubrirla con tela y repetición de fragmentos. Estas intervenciones de pueden leer desde la desidentificación, la performatividad de género y la violencia estética.

En primer lugar, desde la desidentificación, esta serie de imágenes funcionan a manera de redistribución de las formas de visibilidad, pues, por un lado, el ocultar y desmontar el rostro- siendo este el lugar de la identificación social (recordemos la rostrosidad de Deleuze y Guattari) – propongo el romper con la parcela sensible que se le asigna al rostro femenino. Dicha ruptura produce disenso en torno a estabilidad del rostro como lugar identitario. “Una subjetivación política vuelve a recortar el campo de la experiencia que daba a cada uno su identidad con su parte. Deshace y recompone las relaciones entre los modos del hacer, los modos del Ser y los modos del decir que definen la organización sensible de la comunidad las relaciones entre los espacios donde se hace tal cosa y aquellos donde se hace tal otra, las capacidades vinculadas a ese hacen, y las que son exigidas por otro.” (Rancière, 1996. P 58).

Entonces, cabe agregar que la intervención desordena la participación sensible que hace legibles y gobernables ciertos cuerpos, así como reconfigura el quién puede ser visto y el modo de serlo, conllevando así a la apertura de lugares de enunciación.

Por tanto, la desidentificación es una táctica para salir del orden policial al negar la lectura normalizada del rostro.

En cuanto a la performatividad de género, esta serie fotográfica alude a la repetición a través de las técnicas de collage y el rostro, que, a pesar de estar fragmentado, se repiten ciertas fracciones; esto a manera de mostrar el carácter reiterativo del género, la técnica que produce el efecto. Para agregar, el uso de materiales como el hilo y la telaremiten a lo femenino, siendo el coser una práctica que históricamente se ha asociado a un a labor de la mujer, pero en este caso, sin dejar de lado esta asociación, es un medio para cubrir el rostro parcialmente y lograr un ocultamiento (haciendo alusión a la desidentificación) sin negar la imposición de accionar del género. “Por un lado no existe una única feminidad con la que uno puede identificarse, lo cual equivale a decir que la feminidad podría ofrecer una amplia variedad de sitios identitarios tal como muestra la proliferación de posibilidades de lesbianas ultra femeninas” (Butler, 2022. P 334).

Por último, en torno a la violencia estética, una de las fotografías hace alusión a las marcas de la cirugía plástica. Primero se aplicó pintura de un color que se asemeja a una piel clara, eliminando ojos, nariz y boca. Luego le dibuje las líneas que hacen alusión a las marcas que los cirujanos plásticos hacen sobre los rostros para marcar el procedimiento estético. Aunque en la investigación no se haya mencionado el impacto de la violencia estética respecto a la intervención directa del

cuerpo, los filtros de belleza son la intervención quirúrgica virtual.

En la primera serie se explora la acumulación capa a capa del filtro- por ende, de los discursos en él- en esta fotografía se avanza hacia una metáfora que se materializa en un acto físico sobre la foto impresa. Aquí, la capa de pintura es la materia que permite borrar los rasgos a forma de eliminar aquellos rasgos que nos identifican- retomando la rostrosidad de Deleuze y Guattari- para tener una superficie lista para ser intervenida y dar, finalmente, un nuevo rostro. En cuanto a las líneas rojas, estas son más allá de la marcación sobre la piel pues son el deseo que el filtro introduce a diario, la corrupción del cuerpo por un anhelo de belleza.

El afirmar que los filtros de belleza son la intervención quirúrgica virtual, se articula el centro de esta imagen, dado que el filtro es un consentimiento virtual a la modificación corporal que lleva a la normalización de la negación constante de propio rostro. Haciendo el paralelo, es el bisturí que interviene el rostro para instaurar la idea del cómo se debe ver bajo unos ideales que son inalcanzables; un acto inicial de la corrupción corporal.

De nuevo, el borramiento del rostro y su fragmentación, desde esta perspectiva tiene dos lecturas -veneno y cura, la imagen como fármaco- pues desde una mirada de veneno es la muestra de la exclusión del rostro por los mandatos de belleza, como si el no lograrlos dejara el cuerpo por fuera de toda legibilidad y visibilidad, sin embargo, como apuesta final de la investigación, se lee de igual forma como cura ya que el salir del filtro y de la exposición con un rostro homogenizado se permite habitar la imagen desde la propia agencia.

Esta serie usa la materialidad para operar políticamente sobre el

rostro desde su ilegibilidad; dichas manipulaciones redistribuyen lo que resulta visible generando disenso y exponen una repetición del género, al igual que permiten la subversión de la *selfi* saliendo de la norma de belleza y mostrando la corrupción del cuerpo por ella.



**Figura 30: Beltrán, S. Fotografía digital. 2025**

# LA TRANSPAREN- CIA

Esta serie consta de cuatro *selfis* impresas en acetato, en las cuales se sobreponen más rostros y filtros, que, si bien va la coherencia con lo desarrollado en las series anteriores, el acetato y la transparencia que lo caracteriza permite que el rostro sea una superficie inestable que se trastoca con la superposición de más rostros. Cada capa se acumula hasta la pérdida del contorno, pero a diferencia de las capas de filtros digitales, la transparencia permite que los rostros coexistan en un mismo plano, siendo así fragmentos de una misma presencia que al reiterarse en capas dejan de ser reconocibles.

En cuanto al acetato, este lleva a tener una materialidad diferente a la de la pantalla o incluso a la del papel, puesto que su transparencia apela a la permeabilidad de lo contemporáneo- de la actualidad- desde un cuerpo expuesto a la mirada, aunque también atravesado por las múltiples versiones de sí mismo. Esta superposición afirma una acción reiterada, pero ¿qué pasa si en el accionar se pierde legibilidad? Una suerte de performatividad del desborde, donde la fotografía ya no afirma una identidad fija, por el contrario, se deshace en capas translúcidas. Soto (2020) menciona que: “La performatividad de las imágenes se articula a partir de un complejo campo de sedimentaciones, *la fuerza de resistencia poética y política de una imagen se funda su potencial diferencial capaz de hacer y deshacer estereotipos y lugares comunes*<sup>01</sup>.”

---

<sup>01</sup> Soto(2020) citando a citando a Patrick Vauday, La intervención de lo visi-

[... Sedimentación que da cuenta de esa capacidad que tienen las imágenes de abrir otros vínculos, pero que, a la vez afirman aquella premisa según la cual una imagen es siempre una relación de imágenes, de aquello que resiste en ellas que no puede ser desalojado en contexto pero que funciona más allá de él.” (Soto,2020. P76)

Resumiendo, esta pérdida de la legibilidad es la materialización de una performatividad del desborde, en vista que la fotografía en acetato-y la sobreposición de estos- realiza la sedimentación de la que habla Soto (2020), en el cual no es una identidad representada, es la performatividad de la relación misma entra sus múltiples formas-versiones-. El potencial poético y político recae en este hacer y deshacer /aparecer, des-aparecer/ constantes, al igual que en su capacidad de extenderse a nuevos vínculos partiendo de lo que resiste y trasciende en lo translucido. Finalmente, en esta obra lo que surge es una huella múltiple que, aunque pretenda fijar una imagen, la deja ir. Entonces, la transparencia permite ese aparecer/ des-aparecer en tanto deja ver, pero disuelve lo visto y genera tensión entre lo que es visible y lo que desaparece; el rostro es flujo, espectro, pérdida, aparición y dilución.



Figura 32: Beltrán, S. Fotografía digital. 2025



Figura 31: Beltrán, S. Fotografía digital. 2025



Figura 33: Beltrán, S. Fotografía digital. 2025

# CÚBREME

Esta serie de 3 fotografías busca la ilegibilidad del rostro, propuesta transversal en las series finales de la tesis; en este caso se cubre el rostro con una tela de malla, la cual permite el paso de ciertos rasgos, aunque no hay una mayor claridad sobre el rostro que allí se encuentra. Además de ello, a diferencia las series anteriores, hay una intención clara con la pose, pues no es “pasiva”, esta se toma gran parte de la composición de las fotografías. Entonces, a partir de esta y la tela sobre el rostro se analizarán las imágenes.

Las posturas del cuerpo- el juego de las manos con el cabello y enmarcando el rostro, hasta el ángulo formado por colocar la mano detrás de la cabeza y la inclinación de ésta- evocan un cuerpo femenino, pues como se pudo concluir en una de las experimentaciones son posturas que han sido asociadas a este género- coquetería, seducción, delicadeza- y que han sido utilizadas en diversos dispositivos socializadores por lo que se han instaurado en el imaginario colectivo. Poses que se han visto en la historia del arte, el cine, la publicidad, etc... que han llegado al ámbito privado, lo íntimo, para instaurarse en el cuerpo y ser mostrado así en las *selfis*. Sin embargo, en este cuerpo que posa no hay un rostro que permita por completo una legibilidad de esa feminidad performada- no se puede negar que las poses por sí mismas hablan de un género, pero en la *selfi* el rostro al ser el protagonista y propósito de la imagen, la pose es su complemento-.

Sobre la tela que cubre el rostro, esta actúa como una máscara difusa, amorfa, con pliegues que no corresponden a las curvaturas naturales del rostro, que borra rasgos y, con ello, la posibilidad de ser

reconocida. ¿Entonces qué propósito tiene el sobreponer un rostro sobre ella? Encuentro en la capa-elemento que ha aparecido en estas series- una posibilidad de ser impostora de mi propia imagen- en el caso específico de esta última serie- ya que cubro mi rostro y, mediante edición digital, sobrepongo otro- que también es mío- pero este tampoco es legible del todo pues es mediado por la textura de la tela.

De nuevo, la desidentificación se hace presente desde la indeterminación de la identidad y cuya comprensión puede crear nuevas lecturas. Esta idea se podría relacionar con la performatividad de la imagen “Performar es una práctica de levantar formas respetando las singularidades, dejar margen para que en tanto que proceso creativo esas imágenes puedan engendrar otras imágenes, que a su vez se van transformando en el proceso. La forma -no como la comprende la representación, esto es, como una forma previa -entendida en tanto que formación de situaciones. En ese sentido la figura es un umbral de variación siempre comporta elementos que desbordan su identidad” (Soto,2020. P 75). Esta relación parte de lo común en ambas postulaciones: el rechazo a la identidad fija, pues, por un lado, la desidentificación puede crear nuevas identidades y lecturas de estas; este planteamiento resuena en la performatividad de la imagen, pues como señala Soto (2020) en la cita el performar implica dejar margen para que, en el proceso creativo, las imágenes puedan crear otras imágenes. Por consiguiente, la imagen performativa no tiene una representación previa, por el contrario, forma situaciones en un devenir constante. En este sentido, el desbordamiento es la condición misma de su capacidad generativa.

El conjunto de estas *selfis* intervenidas propone reflexionar sobre el aparecer y des-aparecer en la imagen, desde su propia legibilidad,

a través de la experimentación teniendo como eje la performatividad de género, la negación del rostro y las potencias de ser en la tela que cubre y media.

# CONCLUSIONES

El transitar en esta investigación permitió el pensar la *selfi* desde otra perspectiva, donde se trascendió de lugar de narrativas dominantes a una posibilidad de crítica y desidentificación, además de un lugar de intersección entre el arte, la ética y la política. Mediante el diálogo y entretejido constante de lo teórico con la creación artística se llegan a las siguientes conclusiones:

- ***La selfi como dispositivo estético-político***

La *selfi* se configura como un dispositivo foucaultiano, pues en ella se encuentran discursos excluyentes partiendo de la violencia estética, los cuales producen y gestionan subjetividades. Entonces, la *selfi* no es vacía; por el contrario, es un ritual performativo donde se discuten y ceden ante normas que gobiernan la imagen y el cuerpo. Por un lado, la *selfi* como imagen no representa una identidad, sino que la produce en el acto de su creación; haciendo uso de encuadres, poses, filtros y edición, el cuerpo se materializa en una virtualidad bajo ideas de cómo se deben ver: delgado, blanco, joven y que corresponde con la femineidad. Este proceso está mediado por una mirada interna que cumple el rol de vigilador, pero esta mirada es construida por la externa que, finalmente, será quien vea y apruebe la imagen.

Por otra parte, la *selfi* es un lugar donde se encuentran la posibilidad de agencia y la reproducción de estructuras, ya que, así como se ofrece la posibilidad de libertad y de auto creación, se puede enfocar esa idea de libertad- a forma de ilusión y autoexigencia- para repro-

ducir estas estéticas normativas. Conviene observar, sin embargo, que en esta tensión se encuentra el potencial político pues es en el gesto creador de la propia imagen donde se puede tener una línea de fuga para subvertir los códigos que la atraviesan y hacen que sea legible.

- ***La encarnación de la violencia estética y la performatividad de género.***

A lo largo de la investigación se afianzó que la *selfi* es un espacio para la instauración y reproducción de la violencia estética, comprendiendo esta como mandatos de belleza que dictan cómo se debe ver un cuerpo legítimamente femenino. De esta idea, e encontró que los filtros digitales no son herramientas carentes de narrativas, pues operan bajo lógicas gordofóbicas, gerontofóbicas, racistas y sexistas. Al transformar rasgos del rostro como afinar narices, aclarar pieles, eliminar arrugas e imperfecciones, se materializan ideales de belleza que homogenizan y que al hacerlo borran la diferencia.

Además de ello, se encontró la pose y las expresiones en la *selfi* no son elecciones espontaneas ya que estas son citas performativas de un repertorio cultural sobre la feminidad. Estos gestos encontrados son recurrentes en el arte, el cine y la publicidad hasta llegar a las redes sociales y, por tanto, se han naturalizado y repetido para consolidar arquetipos de mujer y nociones de cómo es ser del género femenino. Entonces, la *selfi* es un ensayo corporal donde el género se hace constantemente a través de las poses, gestos y por su aspecto físico -la violencia estética se construye a partir del género y su performatividad va enmarcada a estos ideales de belleza-.

- ***Psicopolítica en al selfi***

Durante el desarrollo de la investigación se llegó a la conclusión

que la *selfi* no es ajena a la sociedad de control que se entiende a la luz de la psicopolítica. Esto se menciona ya que la presión por lograr la *selfi* “perfecta” surge de una autoexigencia interiorizada, donde la necesidad del “me gusta” y validación se plantea y vive como una muestra de realización y éxito y no como una imposición. También el acto de tomarse la foto y compartirla parte de la idea de que hay libertad plena en ello y que estamos siendo autónomos de nuestra imagen- situación que si podría llegar a ser desde la desidentificación- pero estamos obedeciendo inconscientemente a los estándares del mercado. Es así como se mercantiliza la intimidad y la explotación de la psique es la estrategia de control sobre nuestros deseos traducidos en datos.

- ***Desidentificación, el error y la materia***

Frente a estos elementos conceptuales, desde la investigación-creación se exploró diversas estrategias para transformar la imagen. Primero, la desidentificación. Al no pretender la ocultación o desaparición total, la desidentificación- a través del pixel, la borrosidad y superposición de rostros- se generó una práctica de subjetivación política ya que, al negar una legibilidad inmediata, los rostros pasan de ser un documento de identidad a ser campos de posibilidades. Segundo, encuentro la potencia de la falla, pues en dicha experimentación pude entender el error como una posible línea de fuga al ir en contra de un sistema que exige perfección constante, el error estético es un acto de sabotaje; acogerse a lo imperfecto permite habitar la negatividad y cuestionar ideas de éxito asociadas a la belleza.

Finalmente, las diferentes materialidades permitieron un medio de crítica hacia la violencia estética pues actuaron como filtros corporales los cuales exageraban y modificaban desde otro lugar el rostro

para así exponer la problemática en torno a los filtros.

- **La investigación-creación**

En este caso, la investigación- creación permitió generar conocimiento desde la experiencia encarnada. Partiendo de la autoetnografía y el uso de mi cuerpo como territorio de experimentación permitieron el crear un conocimiento situado, donde la incomodidad, frustración e incertidumbre fueron datos relevantes que demostraron la materialidad de las normas que se investigaron. Conjuntamente, el tránsito en esta investigación confirmó que la creación artística y la reflexión teórica se entrelazan y que no hay una antes o primero que la otra – en orden jerárquico-; la indagación creativa demandaba nuevas búsquedas teóricas, y de forma inversa, los conceptos abrieron posibilidades creativas. Este par indagativo enriqueció los análisis alineándose con que el arte es un modo de pensamiento en sí mismo.

Cabe agregar que la práctica artística fue un espacio de experimentación que me permitió tensionar la estetización de la *selfi* y la posibilidad de imaginar maneras de desbordar los marcos normativos. Entonces, mediante dicha exploración, logré reconfigurar la visión sobre la *selfi* pues, en un inicio, la concebía solo como un dispositivo cargado de narrativas excluyentes y opresoras. A medida que fui experimentando, en ella vi y comprendí su potencial de transformación y creación de sentido; un doble camino.

- **Aportes**

Finalmente, esta investigación aporta una perspectiva crítica sobre un fenómeno cotidiano y apretantemente ordinario, al mostrar que la *selfi* es un dispositivo cargado de poder que conlleva a politizar la imagen. demás, invita a tener una mirada más reflexiva sobre las prác-

ticas del día a día, pues al ser normalizadas y sentirlas familiares, pasan desapercibidas al cuestionamiento.

Cabe agregar que, si bien a lo largo de la investigación se abordaron las problemáticas que están latentes en la *selfi*, así mismo - desde la crítica y reflexión- se reconoció en ella su potencial de agencia, la cual invita a la apropiación consiente de ella usando sus propias herramientas de creación.

Se concluye finalmente que esta tesis muestra que en cada *selfi* se juega la identidad personal como el orden social; si bien parece un gesto poco relevante, esta condensa tensión sobre la libertad, el control, el deseo, la norma, la visibilidad y la exclusión. Por tanto, la *selfi* es más que el autorretrato del instante; es un síntoma de una sociedad de lo liso, un dispositivo y una potencia de reconfiguración de lo que se puede ser y aparecer.

# REFERENCIAS

Alonso Sánchez, C. L. (2024). Cuerpos, mujeres e imágenes. Algunos debates en torno a la corporalidad femenina en la práctica fotográfica artística española en el contexto de la cuarta ola del feminismo. [Tesis doctoral, Universidad de Murcia].

Art Blart. (s.f.). Rineke Dijkstra - Beach Portraits. Art Blart. <https://artblart.com/tag/rineke-dijkstra-beach-portraits/>

Ayerbe, N., & Cuenca, J. (2019). El *selfie* como performance de la identidad. Explorando la performatividad de la auto-imagen desde el arte de acción. Papeles del CEIC. International Journal on Collective Identity Research, (2), 1-16. <https://doi.org/>

Infante Barbosa, M. Á. (2022). Filtros digitales y visualidad patriarcal. En V Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales ANIAV 2022: Re/Des\_conectar. Universitat Politècnica de València. <https://doi.org/10.4995/ANIAV2022.2022.15167>

Brown, W. (2017). EL PUEBLO SIN ATRIBUTOS (V. ALTAMIRANO, Trans.). MALPASO.

Butler, J (2022). Cuerpos que importan. Padiós

Butler, J (2023). El género en disputa. Padiós

Butler, J. (2010). Marcos de guerra: las vidas lloradas. Paidós.

Castro, E. (2008). Biopolítica: De la soberanía al gobierno. Revista Latinoamericana de Filosofía, 34(2), 195-212.

Conferencia presentada en la cátedra de los martes de la fundación FEMIS.

Chevalier, T. (s. f.). ¿Qué tiene de especial “La joven de la perla” de Vermeer? Google Arts & Culture. <https://artsandculture.google>.

com/story/WQWBl7zQJhT3KQ?hl=es-419

De la Torre, M. (1991-1993). Bajo el sol negro [Impresiones inkjet, impresas en 2004; 147,3 × 248,9 cm]. MoMA. “You are looking ... subject.” Recuperado de <https://www.moma.org/audio/playlist/298/4276>

Deleuze, G. (1987/2003). ¿Qué es el acto de creación? (B. Prezioso, Trad.).

Deleuze, G., & Guattari, F. (2010). Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia. Pre-textos

Deleuze, G. (2006). Post-scriptum sobre las sociedades de control. Polis, (13). Recuperado de <https://journals.openedition.org/polis/5509>

Despentes, V. (2007) La teoría de King Kong. Editorial Melusina.

Didi-Huberman, G. (2014). Pueblo expuestos pueblos figurante. Man-tial

Domínguez, Y (2021). Maldito Estereotipo ¡Así te manipulan las imágenes y los medios! Barcelona: Penguin Random House

Ejea Mendoza, L. T., & Martínez Romero, C. (2022). Redes sociales digitales y violencia simbólica: Instagram y la imagen de la mujer. Comunicación y Género, 5(1), [páginas si están disponibles]. <https://dx.doi.org/10.5209/cgen.77845>

Ellis, C., Adams, T. E., & Bochner, A. P. (2015). Autoetnografía: un panorama. Astrolabio. Revista internacional de filosofía, (14), 250-273. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/11626/12041>

Figuroa Zapata, A. (2022). Procesos de desidentificación y metáforas de la resistencia en el personaje femenino de El mismo lado del espejo (2016) de Lina María Pérez Gaviria. <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/server/api/core/bitstreams/dea604fe-58f5-4123-a7fd-1ada026595c1/>

Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar : nacimiento de la prisión*. Siglo Veintiuno

Fontcuberta, J. (2010). *La cámara de Pandora: La fotografía después de la fotografía*. Editorial Gustavo Gili. <https://www-digitalpublishing-com.banrep.basesdedatosezproxy.com/a/41224>

Gago, V. (2020). Lecturas sobre feminismo y neoliberalismo. *Revista Nueva Sociedad* N, 290.

García Manso, A., Díaz Cano, E., & Anta Félez, J. L. (2010). Géneros sin norma: La performatividad de género en Judith Butler y la teoría ciberfeminista. En M. Aguilar Gil (Coord.), *Construcciones y deconstrucciones de la sociedad* (pp. 16-27). Toledo: ACMS. [https://acmspublicaciones.revistabarataria.es/wp-content/uploads/2017/11/Almagro.2010.art\\_.1.Garcia.16\\_27.pdf#page=6.77](https://acmspublicaciones.revistabarataria.es/wp-content/uploads/2017/11/Almagro.2010.art_.1.Garcia.16_27.pdf#page=6.77)

Hall, S., Restrepo, E., Walsh, C. y Vich, V. (Comps.). (2013). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (2a ed.). Corporación Editora Nacional; Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

Han, B. C (2015). *La salvación de lo bello*. Editorial Herder

Han, B. C. (2021). *No-cosas: quiebras del mundo de hoy*. Taurus

Han, B. C (2022). *La expulsión de lo distinto*. Editorial Herder

Han, B. C (2023). *Psicopolítica*. Editorial Herder

Hernández-Leal, E. J., Duque-Méndez, N. D., Moreno-Cadavid, J., Hernández-Leal, E. J., Duque-Méndez, N. D., Moreno-Cadavid, J., & Big, “. (2017). *Big Data: una exploración de investigaciones, tecnologías y casos de aplicación* Big Data: an exploration of research, technologies and application cases. *TecnoL*, 20. <http://www.scielo.org.co/scielo>.

php?pid=S0123-77992017000200002&script=sci\_arttext

Hessel, K. (2022). Historia del arte sin hombres. Ático de los libros.

Hincapié, M. T. (1989). Vitrina [Vídeo monocal, color, sin sonido, 38 min 35 s]. Colección MACBA, Fundación MACBA. <https://www.macba.cat/es/obra/r5955-vitrina>

Infante Barbosa, M. Á. (2022). Filtros digitales y visualidad patriarcal. V Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales ANIAV 2022: RE/DES\_CONECTAR. ANIAV. <https://doi.org/10.4995/ANIAV2022.2022.15167>

Laignelet Sourdis, V. (2016). Homo poeticus. En S. Niño Morales, S. Castillo Ballén, S. Camacho López & R. Gutiérrez Castañeda (Eds.), Diálogos sobre investigación-creación: Perspectivas, experiencias y procesos en la Maestría en Estudios Artísticos, Facultad de Artes ASAB (pp. xx-xx). Universidad Distrital Francisco José de Caldas. [https://doi.org/ISBN\\_9789588972633](https://doi.org/ISBN_9789588972633)

Lane, M. M. (2016, 16 de marzo). Botticelli's lasting impression. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2016/03/17/arts/design/botticellis-lasting-impression.html>

Lugones, M. (2012). Subjetividad esclava, colonialidad de género, marginalidad y opresiones múltiples. En Pensando los Feminismos en Bolivia: Politizar la diferencia étnica y de clase: feminismo de color. CONEXION. Recuperado de <http://rcci.net/globalizacion/2013/fg1576.htm>

Marinari, E. (2019, 21 de enero). Recognition Memory [Pintura]. Booooooom. Recuperado de: <https://www.booooooom.com/2019/01/21/recognition-memory-by-artist-eliana-marinari>

Murolo, L. (2020). La selfie como narrativa de las redes sociales.

En M. Scarnatto & F. A. De Marzini (Eds.), Investigar en cuerpo, arte y comunicación. Perspectivas e intersecciones en la producción de conocimiento. TeseoPress.

Niño Morales, S., Castillo Ballén, S., Camacho López, S., & Gutiérrez Castañeda, R. (Eds.). (2016). Diálogos sobre investigación-creación: Perspectivas, experiencias y procesos en la Maestría en Estudios Artísticos, Facultad de Artes ASAB. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. [https://doi.org/ISBN\\_9789588972633](https://doi.org/ISBN_9789588972633)

Pichel-Vázquez, A. (2019). Cuerpos digitales, imagen y subjetividades. La virtualidad y la performatividad del género, la sexualidad y la corporalidad en la era de Instagram [Tesis de máster, Universitat de Barcelona]. Dipòsit Digital de la Universitat de Barcelona. <https://hdl.handle.net/2445/146397>

Pineda G., E. (2020). Bellas para morir. Estereotipos de género y violencia estética contra la mujer. Prometeo Libros.

Piñeiro-Otero, T., & Costa Sánchez, C. (2003). Representaciones femeninas en la publicidad. Una propuesta de clasificación. Revista de Comunicación de la SEECI, (10), 1-13.

Rancière, J. (1996) El desacuerdo: filosofía y política. Ediciones Nueva Visión

Real Academia Española. (s. f.). Nitidez. En Diccionario de la lengua española. Recuperado de <https://dle.rae.es/nitidez>

Sontag, S. (2006). Sobre la fotografía. Alfaguara.

Soto, A. (2020) La performatividad de las imágenes. Ediciones/metales pesados.

Veintiuno.

Viveros Viyoga, M. (2023). Interseccionalidad Giro decolonial y

comunitario. CLACSO.

Wolf, N. (2020). El mito de la belleza. Continta Me Tienes.

APARECER

DES-APARECER