

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes de San Carlos

DEL ESPEJO AL SENSOR

**Cuerpos publicados en la Red global:
el *self shot* adolescente y otros autorretratos postfotográficos**

Trabajo final de máster

Tipología 1: Desarrollo de un trabajo original de investigación en torno a un autor/a, grupo, movimiento, concepto o teoría artística.

Presentado por Javier Gayet Valls

Dirigido por el Dr. David Pérez Rodrigo

Julio de 2013



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



Resumen: Vivimos un principio de siglo en el que las reglas del juego han cambiado en lo que a fotografía y producción fotográfica se refiere, debido en parte a la democratización de los actuales dispositivos electrónico-digitales de captura fotográfica y al desarrollo de Internet como espacio expositivo y/o de publicación. Asimismo, la proliferación de novedosas y diferentes formas de autorretrato dentro del medio cibernético-virtual, nos plantea nuevos paradigmas formales, conceptuales y teóricos vinculados a la historia de la imagen y a la teoría del arte.

El *self shot*, que definimos aquí como autorretrato fotografiado generalmente por mujeres adolescentes con un dispositivo digital para su posterior (o instantánea) publicación en la Red, no es en absoluto un hecho aislado o un género puntual y arbitrario. Son cientos de miles las fotografías que se producen y publican diariamente alrededor de todo el mundo siguiendo las premisas y normas que los novedosos medios y herramientas dictaminan: fotografías sujetas a unos cánones compositivos, estéticos y formales que concluyen en una inabordable imaginería de rostros y cuerpos, propiedad de sus jóvenes (y no tan jóvenes) autoras.

Palabras clave: adolescentes, autorretrato, cuerpo, dispositivos electrónicos, erotismo, espejo, fotografía, fotografía digital, imagen, Internet, *mirrorpic*, post-fotografía, redes sociales, *selfie*, *self shot*, smartphone, vida privada.

Abstract: *We live in a turn of the century in which the rules of the game have changed as far as photography and photographic production is concerned, due in part to the democratization of existing electronic devices, digital photo capture and development of the Internet as space exhibition or publication. Likewise, the proliferation of new and different forms of self-portrait in the cyber-virtual environment, raises a new formal, conceptual and definitional paradigm linked to the history of the image or art theory.*

The self shot, which we define here as self portrait usually photographed by teenager women with a digital device for the later (or snapshot) publication on the Internet, is by no means an isolated or genre specific and arbitrary. Hundreds of thousands of photographs produced and published daily around the world following these assumptions and rules that novel means and tools, in part, dictate: Photographs subject to canons of composition, aesthetic and formal conclude in a unapproachable imagery of faces and bodies owned by their young (and not so young) authors.

Keywords: *adolescents, self portrait, body, electronic devices, erotic, mirror, photography, digital photography, image, Internet, mirorpic, post-photography, social networks, selfie, self shot , smartphone, privacy.*

A Alicia y a su reflejo, que me cautivaron.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	9
2. EL AUTORRETRATO EN EL ESPEJO	17
2.1 ¿Qué es un <i>self shot</i> ? Tipologías	17
2.2 Contexto histórico	23
2.3 Un último apunte aclaratorio	26
3. LA PANTALLA INDISCRETA DEL ADOLESCENTE	27
3.1 La mujer adolescente hoy y su relación con la fotografía	29
3.1.1 Fotografía adolescente documental	31
3.1.2 El fotógrafo profesional inútil	37
3.2 Un espacio propio y privado, convertido en escenario público	48
3.2.1 La pantalla indiscreta	50
3.2.2 JenniCam. Una vida en directo	52
3.3 Del autorretrato a la fama	55
3.4 Desnudas	68
3.5 El suicidio de Amanda Todd	77
4. EL SENSOR CUADRADO, REFLEJADO	80
4.1 El sensor electrónico	86

4.1.1 Evolución del sensor electromagnético desde sus orígenes hasta nuestros días	89
4.2 Antes y después del smartphone	97
4.2.1 El doble sensor del smartphone	99
4.2.2 La pantalla-espejo	102
5. LA RED COMO GALERÍA GLOBAL	114
5.1 Breve aproximación al recorrido operado por Internet	116
5.1.1 Orígenes	117
5.1.2 La Web 2.0	119
5.1.3 La Red hoy	120
5.2 Redes sociales: nuevas sociedades y galerías globales	124
5.2.1 <i>Myspace</i>	126
5.2.2 Los blogs	127
5.2.3 <i>Fotolog y Metroflog</i>	128
5.2.4 Redes sociales basadas en la imagen	129
5.2.5 <i>Facebook</i>	129
5.2.6 <i>Twitter</i>	130
5.2.7 <i>Instagram</i> y su importancia postfotográfica	132

5.3 Otros soportes del <i>self shot</i>	133
6. EL PRIMER Y EL ÚLTIMO <i>SELF SHOT</i>	138
6.1 El primer <i>self shot</i> : del espejo a la emulsión	142
6.2 El último <i>self shot</i> : la cámara perdida de Tiffy Toodlepoo	151
6.3 Representaciones <i>post-self shot</i>	161
7. EL <i>SELF SHOT</i> BENDECIDO COMO ARTE	173
7.1 La museificación del <i>self shot</i>	174
7.1.1 Autorrepresentación terapéutica: Cristina Núñez	175
7.1.2 Otros ejemplos de <i>self shots</i> museificados	178
7.2 <i>Selfshoters</i> publicadas en otros soportes	184
7.2.1 Los diarios digitales de Natacha Merritt	184
7.2.2 Sasha Grey: <i>Neü Sex</i>	192
7.2.3 Las modelos autorretratadas de Uwe Ommmer	194
8. CONCLUSIONES	207
BIBLIOGRAFÍA	211

Su padre ha vuelto de trabajar antes de lo previsto, su hermano —aire a efebo francés, trece años de incipiente sexualidad— ha salido con su grupo de criaturas de extrarradio; su madre descansa a oscuras en la habitación contigua, migrañas —dice—; hay algo de fin del mundo en el ambiente, algo de despedida que probablemente no llegue. El barrio residencial no esconde secretos, el barrio de concentración —y dormitorio y secuencia estival interminable— junto a la interestatal, viejos conocidos, aquí y allá un halo de era buen chico y también de viejas apoyadas en el marco de la ventana, siempre esas mujeres y también ese extraño efecto de oasis que refleja un paraíso sobre el asfalto. La intimidad de su habitación no es suficiente, el cuarto de baño es la promesa de un escenario más adecuado, cierra el pestillo y sólo queda ese after shave de su padre que no se molesta en retirar, tampoco los cepillos de dientes, ni la toalla que es un recuerdo de cuando podía andar desnuda junto a su hermano pequeño. Se desprende de todo menos de la ropa interior, la compró hace un par de semanas, su prenda inferior preferida, tan breve como una forma reconocible en una nube, se cubre con un brazo el pecho, la mirada ha sido ensayada frente al espejo decenas de veces. Un burdo chasquido digital que imita un obturador. Una instantánea. Un nuevo paisaje de piel y azulejos blancos.

EDU REPTIL, 2013

1. INTRODUCCIÓN

Cuando abro la cartera
para enseñar el carné
para pagar algo
o para consultar el horario de trenes
te miro.

JOHN BERGER, *Y nuestros rostros, mi vida, breves como fotos*, 1986

Hemos observado, de unos años a esta parte, la aparición de un tipo de imagen fotográfica digital en Internet denominada *self shot* por su comunidad de usuarios. El hecho de elegirla como objeto de estudio está motivado no solo por sus posibilidades y por su complejidad, sino también por su relación íntima y representativa en relación con los nuevos retos a los que se está enfrentando la fotografía en este recientemente inaugurado milenio.

El *self shot*, descrito en este trabajo de investigación como un autorretrato digital publicado en la Red, constituye una actividad de reciente aparición, producto exclusivo del siglo XXI, una actividad que es practicada generalmente por jóvenes adolescentes, en su mayoría mujeres. El dispositivo de captura digital (democratizado por cultura y coste) se convierte en la herramienta fundamental para su desarrollo. Dicha máquina aparece en ocasiones reflejada en un espejo, el cual protagoniza este tipo de imágenes junto con el o la modelo autorretratados, configurando de este modo una unidad entre cuerpo, cámara y reflejo. En otras ocasiones, el autorretrato es un ejercicio de encuadre dictaminado por la longitud del brazo que sostiene una cámara que apunta al rostro. No obstante, sea cual sea el procedimiento utilizado, todas estas imágenes terminan siendo publicadas directa o indirectamente por sus autoras en Internet, multiplicándose y convirtiéndose en públicas aunque partieran de lo privado. De este modo, se añaden a un imaginario popular que es ya global, hecho que pone al

descubierto la desmesurada cantidad de jóvenes fotógrafas que realizan estos *self shots*, así como la marcada iconografía de los mismos.

Si sumamos estos usos a la rápida proliferación de dispositivos de captura digital de imagen y a su popularización casi unipersonal, nos encontramos con el hecho de que se ha generado en menos de una década una inmensa y descontrolada producción de autorretratos que abarcan desde escenas casuales y divertidas, hasta íntimos desnudos capturados frente al espejo de un cuarto de baño cerrado con pestillo.

Aunque el fenómeno del *self shot* es reciente, ya han transcurrido suficientes años para poder entenderlo como un proceso que evoluciona, que se clasifica en tipos, que es fruto de una época y que se puede analizar desde planteamientos artísticos y científicos.

Ello hace que podamos enfrentarnos a esta práctica, enfocándola desde un punto de vista interdisciplinar en el que interviene la Historia, la Teoría del Arte, la Estética y la Semiótica, partiendo, además, de una sencilla hipótesis: ¿Podemos entender el *self shot* (autorretrato digital adolescente publicado en la Red) como un fenómeno real, masivo e icónico, que ejerce influencias en otras áreas ajenas a él y que es el producto de una emancipación fotográfica de los y las adolescentes gracias a sus novedosos dispositivos de captura digital y a la influencia de la fácil plataforma de publicación personal que supone ser Internet?

Partiendo de esta cuestión que, en verdad, articula nuestra hipótesis para poder desarrollar nuestro objeto de estudio nos hemos trazado los siguientes objetivos:

- Describir de diferentes modos el emergente fenómeno del *self shot*, definiendo sus tipologías y acotando su origen y desarrollo en el tiempo. Ello nos va a llevar a efectuar todas las aclaraciones pertinentes que establezcan los conceptos que vamos a tratar en este estudio.
- Relacionar la aparición de esta novedosa actividad fotográfica con el desarrollo de los nuevos dispositivos de captura fotográfica digitales, con la evolución de la Red como superficie de publicación personal y de consulta global, y con la emancipación fotográfica que han supuesto estas cuestiones para el colectivo

adolescente de las sociedades desarrolladas y globalizadas.

- Vincular dicho fenómeno con la generalizada auto-publicación voluntaria (y en ocasiones involuntaria) que sus autoras (generalmente mujeres adolescentes) hacen de estas imágenes en la Red, entendiendo ambos gestos (acción fotográfica y publicación), como prácticas unidas e indivisibles que suponen un protocolo plenamente consolidado.
- Establecer un marco histórico-técnico que describa los últimos avances contemporáneos en la esfera de la fotografía digital a través de las tipologías de sus dispositivos de captura fotográfica (basados en el sensor electrónico) además de estudiar la evolución que Internet y sus redes sociales (principal escenario de publicación del *self shot*), han experimentado estos últimos años.
- Investigar de manera transversal sobre la viabilidad de nuevos paradigmas conceptuales vinculados a la fotografía contemporánea (o postfotografía) en cuanto a este tipo de prácticas.
- Analizar las estructuras compositivas y formales del *self shot*, asociando estos resultados, no solo a la visión y voluntad de sus autoras, sino también a los protocolos de encuadre y uso fotográfico que plantean los nuevos dispositivos de captura de imagen.
- Buscar la influencia del *self shot* en medios externos al propio, tales como la publicidad, el arte, el cine o la edición de libros.
- Visibilizar la problemática que pueden acarrear cierto número de malas prácticas en la Red relacionadas con este tipo de actividad fotográfica.

La metodología que utilizaremos para intentar alcanzar estos objetivos se basa en

- Una recopilación bibliográfica que aborda temas diversos pero asociables al *self shot* y a su contexto. Esta recopilación temática se relaciona con cuestiones de historia y teoría de la fotografía, medios de masas, postfotografía y nuevos dispositivos de captura digital. Asimismo, deseamos completar este recorrido con aportaciones derivadas del retrato y autorretrato, así como del ámbito del derecho y de la censura. Ello nos ha llevado a efectuar una selección de lecturas centradas, entre otros, en los siguientes autores: Roland Barthes, John Berger, Pierre Bourdieu, José Luis Brea, Manuel Castells, Régis Debray, Joan

Fontcuberta, Javier Marzal, Michel Melot, Lynda Nead, Susan Sontag, Marie-Loup Sougez, Remedios Zafra y Santos Zunzunegui

- Esta labor se ha visto complementada con la búsqueda de fuentes documentales e icónicas que guardan relación con el *self shot*, tanto en la Red como fuera de ella, a través de páginas web, publicaciones, revistas y catálogos.
- En los casos que lo requieran hemos empleado el método de análisis de imagen fotográfica planteado por Javier Marzal en su libro *Cómo se lee una fotografía*. Este método, de origen semiótico, es el utilizado dentro del área de Comunicación Audiovisual de la Universitat Jaume I (ver: <www.analisisfotografia.uji.es>)

En función a lo señalado, nuestro trabajo se articula en torno a un capítulo introductorio, cinco capítulos que constituyen la base estructural de la investigación y un último capítulo con las conclusiones a las que hemos llegado.

En el capítulo 2 (“El autorretrato en el espejo”) definimos algunas cuestiones terminológicas vinculadas a nuestro objeto de estudio, estableciendo un breve contexto histórico y efectuando algunas aclaraciones necesarias antes de comenzar propiamente el mismo.

En el siguiente capítulo, “La pantalla indiscreta del adolescente”, abordamos la cuestión del adolescente contemporáneo y su relación con la fotografía. Nos centramos en ejemplos que atestiguan su emancipación fotográfica, utilizando algunas imágenes que muestran visualmente esta cuestión. A su vez, abordamos el espacio privado en donde acostumbran a realizarse los autorretratos digitales y de cómo este se convierte en público tras las prácticas exhibicionistas que profesan los adolescentes. El capítulo concluye abordando un tema delicado: el desnudo en la red, sus reivindicaciones y también sus peligros, visibilizando los problemas a los que se puede enfrentar el adolescente y el menor en lo que a difusión de la imagen propia y acoso se refiere.

El capítulo 4, "El sensor cuadrado, reflejado" se haya dedicado al nuevo dispositivo de captura fotográfica digital, así como a las propiedades que recibe del sensor electrónico

que alberga en su interior. El capítulo posibilita analizar la evolución de este tipo de tecnología que ha cambiado las bases y los planteamientos de la fotografía y de su relación con la sociedad del Siglo XXI. Abordamos, por ello, el empleo de los smartphones como máquinas fotográficas y de publicación, y los nuevos usos y prácticas que ofrecen estos aparatos.

El capítulo "La red como galería global" cierra esta trilogía integrada por el adolescente, la cámara digital e Internet, ingredientes conformadores de los *self shots*. En el epígrafe planteamos el desarrollo de la web y de las redes sociales contemporáneas, en tanto que soportes de visionado y superficies de publicación de los autorretratos digitales.

"El primer y el último *self shot*", pretende ser una ejemplificación de los usos externos y de las réplicas que, en ámbitos como el *márketing* viral, la publicidad o la práctica pictórica, ha generado un fenómeno que se ha convertido ya en icono cultural.

El capítulo 7, "El *self shot* bendecido como arte", se encuentra dedicado tanto al estudio de artistas que utilizan este medio para desarrollar sus proyectos (Cristina Núñez), como a *selfshoters* que han pasado de exponer en las pantallas a hacerlo sobre el soporte-papel mediante publicaciones físicas, como puede ser el caso de Natacha Merritt o Sasha Grey. Nuestro trabajo finaliza con un apartado de "Conclusiones".

Vamos a comenzar sin más dilación nuestra exposición, no sin antes expresar aquí unos agradecimientos de manera personal:

Existe una infinidad de personas (y objetos) que han hecho posible la realización de este trabajo y que, sin su desinteresada colaboración, hubiera sido imposible llevarlo a cabo. No solo les estoy profundamente agradecido sino que también me siento endeudado con ellas y con ellos.

La primera persona a la que quiero agradecer su ayuda y confianza, es a mi tutor, mentor y amigo David Pérez, director de esta investigación. Él me apoyó en todo

momento, desde los difíciles comienzos, hasta las últimas correcciones. Acudí a él hace ahora dos años con un puñado de ideas inconexas y un objeto de estudio aparentemente banal, extraño y sin demasiado interés académico, y sin cuestionarlo en ningún momento, nos acogió bajo su tutela dándonos energías y herramientas para poder desarrollarlo a través de estas páginas. Su acertada guía en la búsqueda bibliográfica solo fue superada por las largas y agradables conversaciones, generalmente debates, que hemos tenido en tantas ocasiones sobre este tema que finalmente ha resultado ser candente, atractivo y azarosamente oportuno. Toda esta ayuda que me ha ofrecido David, junto con sus demasiadas horas de dedicación, ha sido algo que nunca podré olvidar.

Asimismo, agradezco a tantos otros profesores y técnicos de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos su contribución y esfuerzos en mi enseñanza y en mi desarrollo como alumno, además de la ayuda que, de una u otra manera, me han prestado en este proyecto. La lista de profesionales sería casi interminable como para mostrarla aquí, pero quiero hacer especial mención y mostrar también mi agradecimiento a Nuria Rodríguez, a Joan Peiró, a José Luis Cueto y a Luis Armand, agradeciendo también a este último lo mucho que me ha ayudado con su benevolencia y lo bien que me ha soportado con su paciencia.

Agradezco de igual manera todos los esfuerzos que ha puesto en mi instrucción a la Universitat Politècnica de València y a aquellos que la hacen funcionar. Doy fe, con total convicción, de que la Universidad pública funciona.

También doy las gracias a todas mis amigas y amigos, compañeros de estudios y de correrías, que me han acompañado y ayudado estos años universitarios. A mis amigas y amigos más cercanos, gracias por sus visitas inesperadas, ayuda en las lecturas, préstamos de libros, contestación a llamadas de auxilio, consejos, apoyo moral y también por sus cuestionamientos y por la infinita paciencia que han demostrado durante estos meses.

Tampoco olvido al amigo que también fue mi compañero de biblioteca haciéndome el trabajo más llevadero, y a todas esas desconocidas que dulcemente me despistaron

durante todos los días que pasé entre estas cuatro paredes de libros, cristal, y pladur.

A toda mi familia por su apoyo incondicional y ayuda desde que tengo uso de razón. Ella sabe lo importante que es para mí y lamento durante estos meses, haberla de alguna manera desatendido.

A mi querida Alicia, por la paciencia infinita que ha demostrado durante todos estos meses y por haberme ayudado más que nadie. La vida a tu lado se me hace más fácil, y hacer estas cosas, tienen si estás tú, todos los sentidos.

Agradezco a *Silencio Celeste*, mi fiel y veloz bicicleta de piñón fijo, que haya posibilitado (como siempre) el diario, agradable, adrenalínico y gratuito desplazamiento urbano entre mis dos hogares.

Doy las gracias a los ideólogos y desarrolladores de *Google Drive* por crear esta útil herramienta de trabajo en la *nube*. Todo este proyecto ha sido gestionado, construido, desarrollado y maquetado con este novedoso ingenio deslocalizado, y pese a los temores apocalípticos que puedan tener algunos timoratos en la Red, personalmente no me ha dado ningún problema.

Muchas otras personas han contribuido también de manera directa en este TFM con sus aportaciones materiales:

A todos los autores de los libros, tesis y artículos que he leído y que conforman la bibliografía que es, a su vez, el núcleo de este trabajo. Gracias por ese fundamental e imprescindible soporte.

Agradezco a Edu Reptil los versos que compuso para embellecer con palabras la antesala de estas páginas. No hay mejor poesía que la suya para describir un *self shot*.

Muchas gracias a todas y a todos los que han aportado sus imágenes (o su imagen) a este escrito. También a las fantásticas autorretratistas de mi entorno y que tanto admiro, gracias a Isabel, Dana, Marisol, Blanki y Lorena, no solo por prestarme vuestras fotografías para poder ilustrar lo que es un bello *self shot*, sino también por realizarlos diariamente y seguir haciéndolo. Me encantan.

Y por supuesto gracias al resto de *selfshoters*, conocidas y anónimas, distribuidas por el mundo y por la Red. Sois las protagonistas de este trabajo y vuestras fotografías son ejercicios maravillosos. Hacen de este mundo un lugar más bello.

Por último, agradezco a la chica de la portada que se autorretratara aquel preciso día. Que hiciera click en ese instante, con esa inclinación y de esa manera. Esa imagen, que guardo desde hace años, es la que siempre utilizo como ejemplo. Es para mi, la encarnación del *self shot*. Ha sido una de mis fuente de inspiración y nunca podré darle las gracias. Porque nunca conoceré su nombre...

2. EL AUTORRETRATO EN EL ESPEJO

Un instante más y Alicia había pasado a través del cristal y saltaba con ligereza dentro del cuarto del espejo.

LEWIS CARROL, *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, 1871

Nos hemos asomado por un agujero en nuestras pantallas a la Red global, y las hemos visto allí. Abundan, están por todas partes, y podemos considerarlas fotografías contemporáneas. Su marcada iconografía, fruto de los referentes de sus protagonistas, de su ingenio y de los deseos de los nuevos dispositivos de captura fotográfica digital se aprecia a simple vista. Por otro lado, su tendencia masiva y costumbrista puede resultar comprensible. Son los *self shots*, los autorretratos digitales publicados en la Red que surgen como fruto de sus autoras, generalmente jóvenes mujeres adolescentes.

No obstante, antes de analizar este fenómeno conviene establecer ciertas pautas, nomenclaturas y definiciones que nos ayuden a acotar un hecho que aún no tiene establecidas demasiadas bases teóricas por tratarse de un concepto reciente y relativamente inédito. Los términos que usaremos asociados a estas prácticas están inspirados en la jerga propia del que es su medio: Internet.

2.1 ¿Qué es un *self shot*? Tipologías

Un autodisparo (o *self shot* a partir de ahora) es un tipo de fotografía contemporánea. Si “el inventario comenzó en 1839 y desde entonces se ha fotografiado casi todo [...]”¹, el *self shot* se trata de un nuevo objeto fotográfico que incrementa ese inventario del

¹ SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Debolsillo, 2008, p. 13.

que habla Susan Sontag.

El término apunta a la terminología con el que lo han bautizado las anónimas masas cibernautas que forman la *comunidad Internet* en la Red. Lo hemos definido antes como autorretrato digital publicado en la Red, actividad de reciente aparición practicada generalmente por jóvenes adolescentes, en su mayoría mujeres (Imagen 2.1). Una búsqueda en *Imágenes de Google* usando estas dos palabras es suficiente para hacerse una idea de la iconografía del fenómeno y de sus tipos, que hemos querido dividir aquí en tres:

- Trasladamos el término original y utilizado en la Red (a partir de ahora *mirrorpic*) para acotar aquel tipo de imagen perteneciente al género de los *self shots* y que Joan Fontcuberta llama reflectogramas². Se trata de una fotografía donde el modelo o el modelo se autorrepresenta tras disparar un dispositivo de captura de imagen contra su reflejo en cualquier tipo de espejo, apareciendo así ambos inscritos en la imagen: la figura representada y el dispositivo que la capturó (Imagen 2.2).
- El término *selfie*, sin embargo, apunta a una autofoto (también *self shot*) realizada con el dispositivo en la mano y con su lente apuntando hacia la autorretratista, representando así el rostro y, en ocasiones, parte del cuerpo. Como veremos en el capítulo 4, hay dos modos de realizar esta toma:
 - Ocultando la *visión directa* del dispositivo tras girar la cámara mientras nos apuntamos hacia el rostro (Imagen 2.3).
 - Utilizando la *visión reflejada*³ a modo de espejo para encajarnos antes de realizar la toma (Imagen 2.4).
- Por último, existen otros modelos de *self shot* que no atienden a ninguna de las definiciones anteriores y a los que no otorgamos acotación específica alguna. Solo destacar sobre los mismos que constituyen modalidades minoritarias y más complejas que derivan de ejercicios de captura todavía más creativos, llegando en algunas ocasiones a combinar varias cámaras para realizar

² Algo que, como veremos más adelante, conforma la base de alguno de sus proyectos expositivos.

³ La visión directa y la visión reflejada, términos que también acuñamos como esenciales, serán tratados en el capítulo 4.

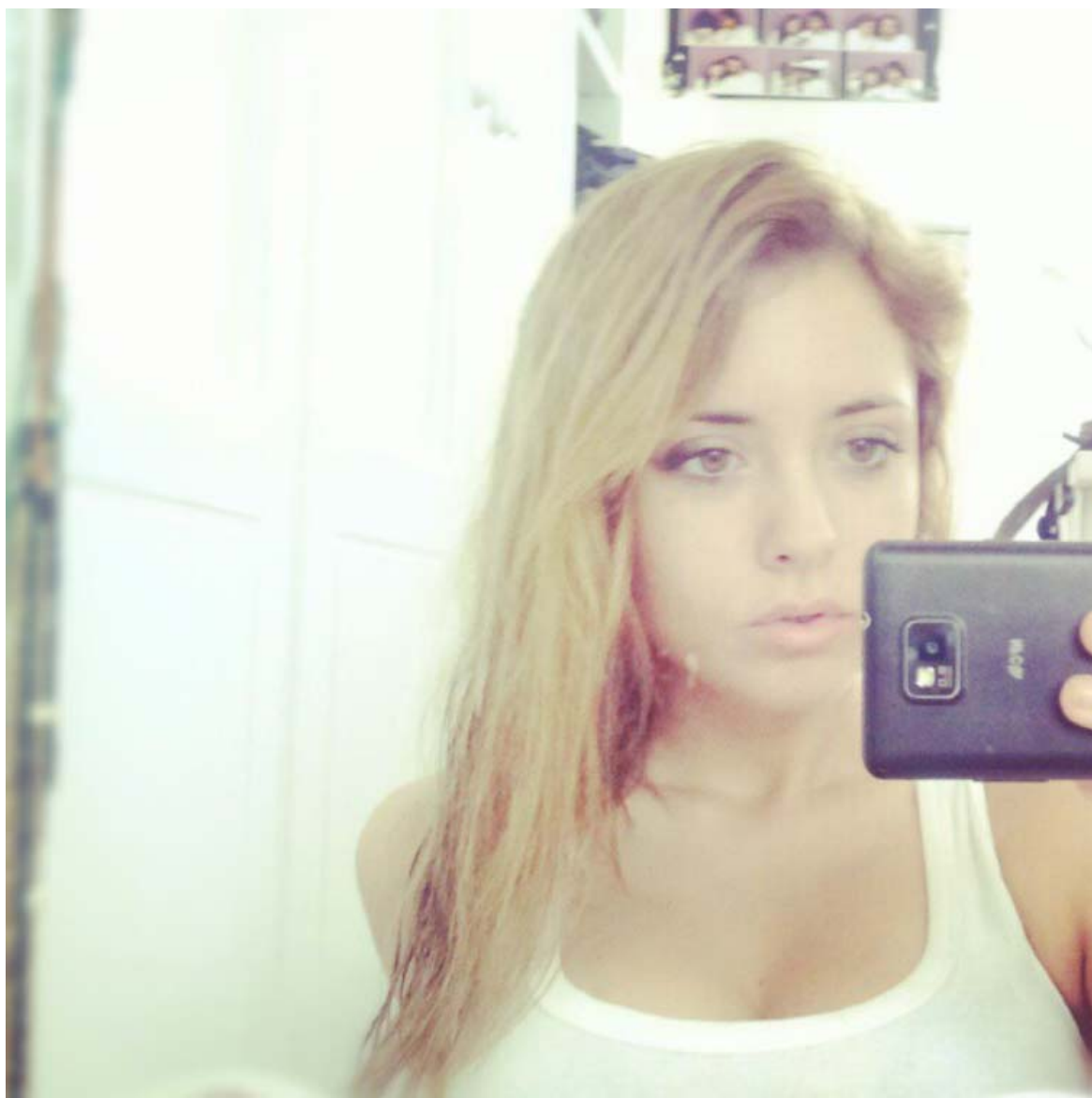


Imagen 2.1: *Self shot* realizado y publicado por @_isabeltormo en *Instagram* en 2012.



Imagen 2.2: *Self shot* anónimo.



Imagen 2.3: *Selfie* directo realizado por Dana Bargielowski en 2013.



Imagen 2.4: *Selfie* reflejado realizado por Dana Bargielowski en 2013.

la toma (Imagen 2.5).

2.2 Contexto histórico

Durante la pasada década y hasta nuestros días, en 2013, hemos sido testigos de varias transformaciones en lo concerniente a la evolución de la fotografía y sus prácticas. Durante toda la historia icónica hemos comprobado que “el pueblo se adueña de las imágenes⁴”, y que sigue haciéndolo aún más, gracias a la democratización que desde hace décadas protagonizan los dispositivos fotográficos (ahora digitales), fenómeno unificador y participativo que supone la Red global.

Por eso mismo es ahora cuando el adolescente se apropia de la práctica fotográfica y fomenta la publicación de su cuerpo autorrepresentado.

“Sin embargo, la más extrema digitalización y fracticidad de su representación no se produce en un momento de crisis de su imagen real. Hoy lo corporal parece revalorizarse como símbolo de una época de fuerte estetización donde prima la apariencia y la satisfacción urgente de las demandas del cuerpo. Como si el cuerpo temeroso de su plena digitalización se entregara al mundo para reivindicarse antes de ser neutralizado y reducido a su imagen, lo inmaterial, el no—cuerpo⁵.”

El *self shot* es, por tanto, hijo de nuestra era, ya que está conformado por situaciones y objetos novedosos, tales como la emancipación fotográfica del adolescente, el desarrollo de las cámaras fotográficas digitales y la generalización de las redes colaborativas o sociales en Internet, cuestiones todas ellas de reciente aparición que permiten caracterizar al fenómeno como realidad exclusiva del Siglo XXI.

Así pues, vemos cómo “las fotos que los adolescentes intercambian de modo compulsivo recorren un amplio espectro de códigos de relación, desde simples gestos saluatorios [...] hasta expresiones más sofisticadas que traducen afecto, simpatía, cordialidad, encanto o seducción⁶” y que, aunque aparentemente, nos enfrentamos a

⁴ MELOT, Michel, *Breve historia de la imagen*, Madrid, Siruela, 2010, p. 51.

⁵ ZAFRA, Remedios, *Un cuarto propio conectado. (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo*, Madrid, Fórcola ediciones, 2010, p. 83.

⁶ FONTCUBERTA, Joan, *La cámara de Pandora, La fotografi@ después de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010, p. 31.

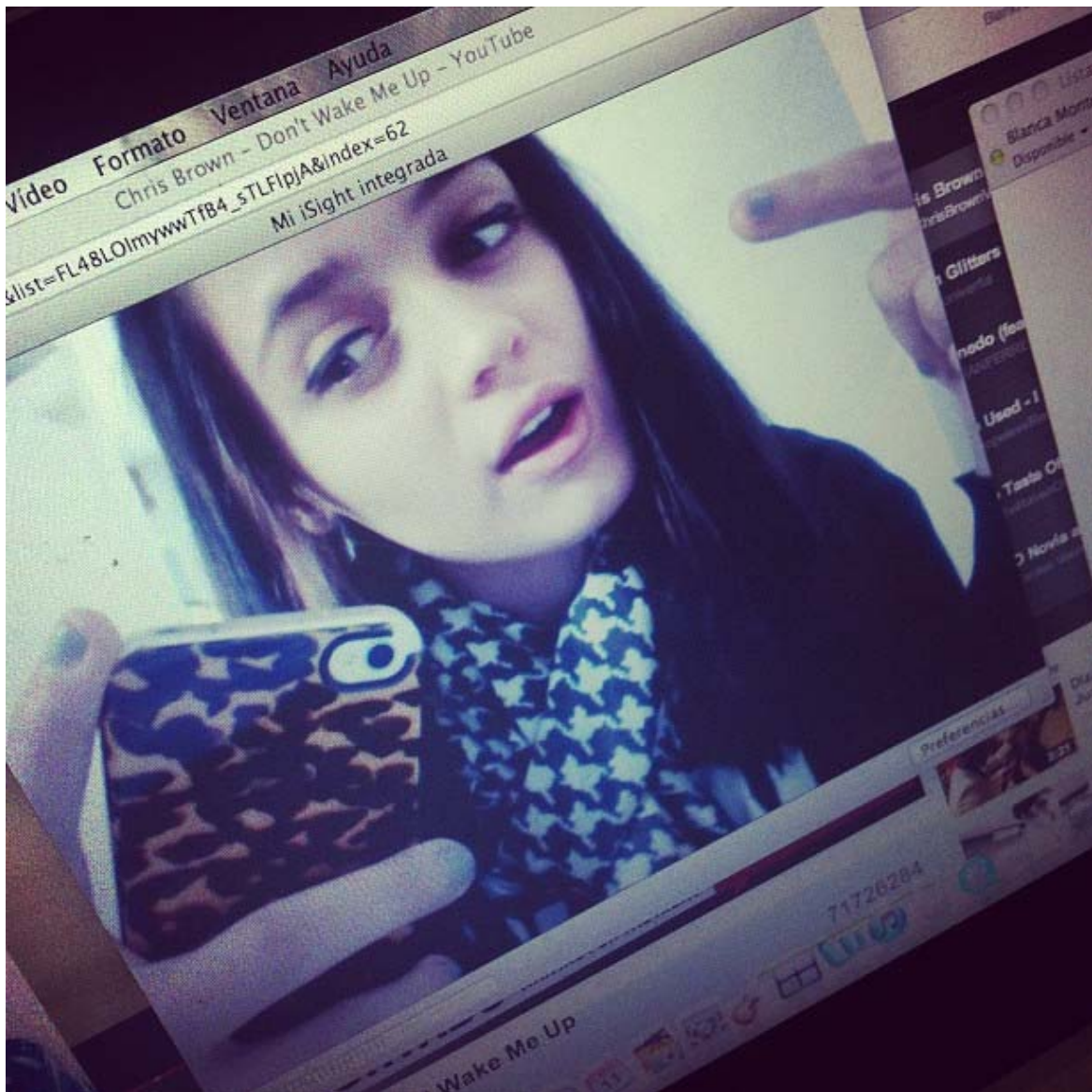


Imagen 2.5: Autorretrato realizado por Blanki Blue en 2013. Se trata de un *self shot* con una razonable dosis de complejidad: un autorretrato que representa la propia imagen de Blanqui, que a su vez es presentada sobre una pantalla que hace las veces de espejo gracias a su webcam. Reflejo simulado que captura con su smartphone. Una fotografía imposible de realizar sin la combinación de dos lentes en dispositivos separados y enfrentados.

objetos azarosos y cargados de banalidad, estos pueden llegar a alcanzar una auténtica calidad estética y ser ejemplos de prácticas fotográficas complejas:

“La fotografía ingenua o comercial o meramente utilitaria no difiere en condición de la fotografía como la practican los profesionales más talentosos: hay imágenes obtenidas por aficionados anónimos que resultan tan interesantes, y formalmente tan complejas y representativas de los poderes propios de la fotografía, como las de un Stieglitz o un Evans⁷.”

A su vez los *self shots* también nos sirven como paradigma para estudiar las transformaciones que la fotografía está experimentando en la contemporaneidad, fruto de unas referencias históricas, y fotográficas, presentes en una sociedad postindustrial que ha sustituido la palabra por la imagen, una sustitución que ha llevado, incluso, a pensar “que algo puede ser más bello en una fotografía que en la vida real⁸.”

“La llegada de la televisión impuso la dictadura de la imagen. Los largos anuncios argumentativos y racionales dejaron paso a una publicidad repleta de imágenes seductores y textos cortos que el tiempo ha ido adelgazando todavía más hasta llegar a una situación de anorexia literaria⁹.”

Y son precisamente estos cánones de la imagen, objetos presentes en nuestro contexto histórico, los que moldean, junto con la manufactura del *selfshoter* y de su máquina, estos autorretratos digitales que tarde o temprano, saltan a la Red.

“[...] los modelos y cánones [...] representan un ideal (*perfección*) de referencia para un grupo social. Estos cánones particularmente marcados en los imaginarios visuales de Occidente, pueden cuestionarse desde innumerables prismas críticos, pero sin embargo siguen estando hoy en día muy presentes en la publicidad y en los medios y me atrevería a precisar que especialmente fortalecidos en la imagen fija¹⁰.”

Así pues, estos *self shots* contemporáneos actúan como ejemplo de que hemos aprendido “[...] a vernos fotográficamente: tenerse por atractivo es, precisamente, juzgar que saldría bien en una fotografía. Las fotografías crean lo bello y —tras generaciones de hacer fotografías— lo desgastan¹¹.”

⁷ SONTAG, Susan, *op. cit.*, p. 131.

⁸ *Ibid*, p. 107.

⁹ EGUIZÁBAL, Raúl, *Fotografía publicitaria*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 28.

¹⁰ ZAFRA, Remedios, *op. cit.*, p. 87.

¹¹ SONTAG, Susan, *op. cit.*, p. 89.

2.3 Un último apunte aclaratorio

Antes de empezar a desarrollar la el grueso de capítulos que efectúan un recorrido por la figura del adolescente, de la cámara digital y de la Red como espacio de publicación, consideramos oportuno añadir un par de breves aclaraciones:

- La gran mayoría de las imágenes estudiadas en este trabajo (o que sirven como ejemplo de su desarrollo) representan a mujeres. Hemos intentado pues, mantener la proporción cuantitativa que presentan en su producción, dado que nos enfrentamos a un fenómeno realizado mayoritariamente por mujeres.
- Respecto a la edad de las modelos, se trata de un tema complejo de averiguar en fotografías anónimas, cuando además, están realizadas generalmente por adolescentes y postadolescentes. No obstante, se ha tenido especial cuidado en la elección de estas fotografías públicas, y en muchas ocasiones, se ha gozado del consentimiento de la modelo. Tenemos la garantía, asimismo, de que todos los cuerpos desnudos que aparecen en estas páginas pertenecen a mujeres mayores de edad. Remarcamos esta circunstancia, dado que nos vemos en la obligación moral de ser cuidadosos con estas cuestiones que, tal como veremos más adelante, son de gran importancia social, puesto que pueden acarrear problemas al ya de por sí frágil colectivo adolescente.

3. LA PANTALLA INDISCRETA DEL ADOLESCENTE

Deseo creer con todo mi corazón (iy cuán sinceramente nadie puede saberlo más que yo!) que un ser exterior e invisible se interesa por mi destino; pero ¿cómo hacer para creerlo?

CHARLES BAUDELAIRE, *Carta a su madre*, 1861

Podemos aventurarnos a decir que el adolescente (en especial la mujer adolescente) es una figura imprescindible en la conformación de los *self shots*, siendo su ingrediente principal: es la fotógrafa creadora y la modelo representada y, por ello, quien desempeña el papel protagonista (Imagen 3.1). Como hemos visto en el capítulo anterior, el *self shot* es un ejercicio que, si bien puede ser planteado por personas de cualquier edad, género y condición, mayoritariamente es de manufactura adolescente (y postadolescente), encontrándose su práctica, por lo general, en manos de mujeres.

Remedios Zafra sintetiza en un párrafo muy preciso esta amalgama que supone la superposición de la adolescente, la imagen propia compartida, el espacio privado, la Red pública y el desarrollo de la identidad a través de ideas propias e imágenes:

“Aquí te dejo mi diario, mi opinión, mi juicio de las cosas, mi selección del mundo, mis imágenes, mi red. Evité candados y escondites que conocieras porque quiero facilitarte las cosas. Mañana volveré (si acaso hubiera mañana) y te contaré más. Dime algo para saber que me has leído. No por nada, solo por sentir que existo y que en algo tiene sentido que (te) escriba¹.”

La adolescencia se ha transformado en etapa generadora de imágenes y en productora de autorretratos que son resultado no solo de la propia condición social, del joven y del desarrollo de la máquina fotográfica moderna, sino también del auge del ciberespacio y del correspondiente flujo de imágenes que la Red procura y solicita, dado que esta se

¹ ZAFRA, Remedios, *Un cuarto propio conectado. (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo*, Madrid, Fórcola ediciones, 2010, p. 82.



Imagen 3.1: *Self shot* anónimo.

ha convertido en uno de los engranajes que hace posible el desarrollo de la cultura visual contemporánea (Imagen 3.2).

3.1 La mujer adolescente hoy y su relación con la fotografía

Hoy en día el adolescente se nutre de la imagen gracias a las nuevas tecnologías. Las pantallas de sus smartphones y de las computadoras alojadas en sus habitaciones se han convertido en ventanas por las que ver y entender el mundo (su mundo) a través de fotografías y palabras. El desarrollo popular de Internet ha fomentado, aún más si cabe, el fluir de las imágenes. Ahora la Red es el mayor de los *mass media*, y como casi todos ellos, está basada en la imagen. Imágenes que nos han atrapado en una espiral de contemplación:

“La necesidad de confirmar la realidad y dilatar la experiencia mediante fotografías es un consumismo estético al que hoy todos son adictos. Las sociedades industriales transforman a sus ciudadanos en yonkis a las imágenes; es la forma más irresistible de contaminación².”

Además de este consumo patológico de imágenes de terceros, "la gente de los países industrializados procuran hacerse fotografiar porque sienten que son imágenes, que las fotografías les confieren realidad³." De este modo nos hemos transformado en productores de imágenes, en especial la gente joven, convertida en la más prolífica y compulsiva de todos los segmentos sociales.

La fotografía, combinada con las redes sociales (espacios de publicación) confiere al adolescente además de esa realidad, una identidad y una categoría. Este binomio convierte al autorretrato del adolescente en una imagen-fetiché que actúa a través de una suerte de magia simpática, es decir, *me fotografío, por lo tanto, existo: quien mira mi autorretrato me está espiando, quien lo comenta me está reconociendo, quien lo almacena me está poseyendo y quien lo ignora me está matando*.

Podemos de esta manera constatar que si la democratización de la Red, también entre los más jóvenes, los ha llevado a convertirse en auténticos entendidos de la imagen

² SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Debolsillo, 2008, p. 33.

³ *Ibid*, p. 157.



Imagen 3.2: Autorretrato realizado por Leda Bunny en 2012.

contemporánea (sobre todo en lo que concierne al retrato publicitario⁴), la también democratización de los dispositivos de captura digital (las nuevas cámaras fotográficas) ha convertido a las adolescentes en fotógrafas contemporáneas gracias a estas prácticas tempranas, experimentales y constantes, cuya iconicidad tanto se está extendiendo (Imagen 3.3).

3.1.1 Fotografía adolescente documental

En las esferas más públicas, el adolescente (con su cámara siempre en el bolsillo) se ha transformado en un documentalista de la vida joven en la sociedad contemporánea, gracias, no solo a esta facilidad de registro que proporciona la nueva máquina fotográfica, sino también a la publicación y exhibición de estos registros en las redes sociales (Imagen 3.4). Se ha creado así, de manera inopinada y gracias a caprichosas fotografías, una ingente cantidad de documentos que recordarán en el futuro de qué manera se desenvolvían los jóvenes de principios del Siglo XXI en su ajetreada vida social (Imagen 3.5).

“Hoy quienes más fotos hacen ya no son los adultos, sino los jóvenes y los adolescentes. Y las fotos que hacen no se conciben como «documentos», sino como «divertimientos», como explosiones vitales de autoafirmación [...] Constituyen la mejor plasmación de las imágenes-*kleenex*: usar y tirar. Producimos tanto como consumimos: somos tanto *homo photographicus* como llanos foto-adictos, cuantas más fotos mejor, nada puede saciar nuestra sed de imágenes, el soma de la posmodernidad⁵.”

A pesar de lo señalado, sí que podemos concebir estos divertimientos como documentos, aunque se trate de documentos pasivos. Y es que desde la era de la fotografía química, momento en el que se desarrolló la fotografía entre los después

⁴ El retrato en la imagen publicitaria contemporánea que atiende hoy en día a modelos de representación humana (también generalmente femenina) combina, entre otras cosas, las formas clásicas de representación de la mujer en la historia del arte, junto con la fotografía moderna más seductora y erótica: “Este tipo de retrato ha determinado fuertemente el carácter de la fotografía publicitaria, no sólo de la moda, joyas, perfumes o cine; en realidad todo tipo de mercancía y servicio ha recurrido en uno u otro momento a un tipo de retrato en el que se potencia la elegancia, la gracia o el *sex appeal* del modelo.” EGUIZÁBAL, Raúl, *Fotografía publicitaria*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 113.

⁵ FONTCUBERTA, Joan, *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010, p. 29.



Imagen 3.3: Una modelo de la revista digital de fotografía erótica *Suicide Girls*. Para su porfolio, utiliza uno de sus *mírrorpics*.



Imagen 3.4: Fotografía realizada por adolescentes.



Imagen 3.5: Fotografía realizada por adolescentes.

denominados fotoaficionados, el volumen de fotografías no ha dejado de crecer con este tipo de documentos sociales.

“Los libros de fotografías forman pilas cada vez más altas, calculando el pasado perdido (de allí la promoción de la fotografía de aficionados), tomando la temperatura del presente. Las fotografías procuran historia instantánea, sociología instantánea, participación instantánea⁶.”

Sin embargo, en nuestra actualidad digital, el número de fotografías realizadas se sigue incrementando exponencialmente⁷. Por ello, el número de documentos fotográficos realizados casi por inercia de mano de los adolescentes abarca prácticamente casi cualquier acontecimiento que ocurra: “se ha fotografiado casi todo⁸”.

En cierta medida, este tipo de tendencias y usos que el adolescente da a la fotografía puede llegar a desplazar a los que hasta el momento eran profesionales y expertos en la materia. Por ejemplo, el fotógrafo documentalista Jouko Lehtola⁹, que durante los años 1990 realizó multitud de fotografías que mostraban las reuniones, fiestas y quehaceres adolescentes de la época (Imagen 3.6), quedaría hoy diluido entre tanto fotógrafo adolescente.

Ahora bien, si con esta emancipación fotográfica los adolescentes pueden llegar a asumir el rol del fotógrafo documental en nuestra contemporaneidad, algo parecido puede ocurrir con la fotografía de moda y erótica debido a la creciente y unificada producción de nuestras *selfshoters*: su supuesto *amateurismo*, valorado por muchos, podría formar parte de un nuevo paradigma de lo erótico en la fotografía, y marcar nuevas tendencias dentro de la fotografía de moda industrial y/o la dedicada a la

⁶ SONTAG, Susan, *op. cit.*, p. 33.

⁷ Desde sus orígenes, el número de fotografías realizadas no ha cesado de incrementarse exponencialmente (Imagen 3.7). “Hoy, cada dos minutos tomamos tantas fotos como se hicieron en todo el Siglo XIX. El 10% de todas las fotos han sido tomadas en los últimos 12 meses. Se calcula que unos 2.500 millones de personas disponen de cámara de fotos digital. Si cada uno toma de media, este año, unas 150 fotografías, sumarían 375.000 millones de fotos este año. Se considera que actualmente *Facebook* es el mayor repositorio de fotografías con 140.000 millones de fotos.” ZHANG, Michael, “Film Photography Peaked in 2000 with 85 Billion Photos Taken, Then Plummeted”, disponible en: <<http://petapixel.com/2011/09/16/film-photography-peaked-in-2000-with-85-billion-photos-taken-the-n-plummeted/>> [Fecha de consulta: 17 de julio de 2013].

⁸ SONTAG, Susan, *op. cit.*, p. 13.

⁹ Para encontrar un completo dossier con la obra de Jouko Lehtola véase: AA.VV., *Exit*, n^o4 (“Un mundo adolescente”), Madrid, 2001.



Imagen 3.6: Jouko Lehtola, *First freedom*, 1995.

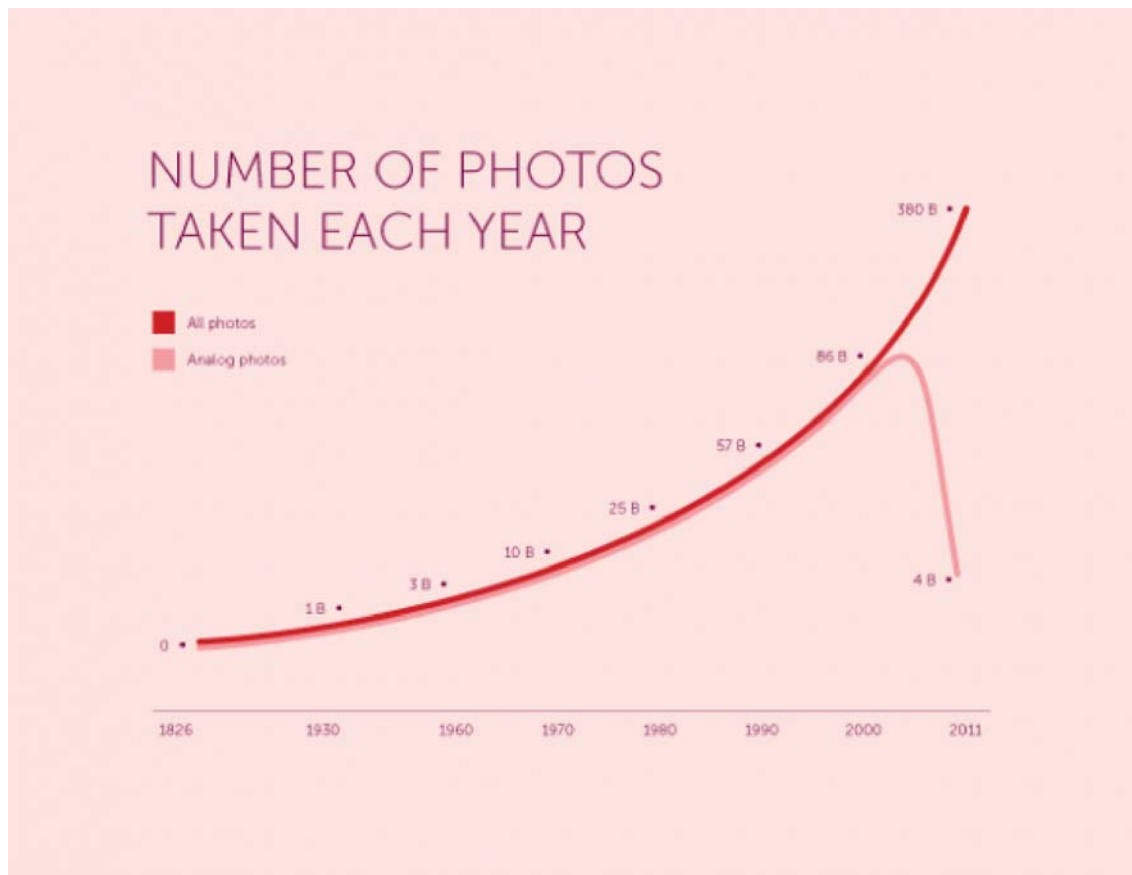


Imagen 3.7: Gráfico que muestra la cantidad de fotografías realizadas desde su invención hasta nuestros días. La línea roja representa la cantidad de fotografías totales y la línea rosa muestra las fotografías realizadas con un soporte de película. Se puede ver, por un lado, su descenso desde principios del Siglo XXI contrastando con el exponencial incremento que ha traído consigo la tecnología digital.

imagen publicitaria.

3.1.2 El fotógrafo profesional inútil

Hemos visto que el adolescente puede asumir la función de documentalista cuando se encuentra en situaciones sociales. Pero cuando las autorretratistas se encuentran en esferas más privadas, se convierten en expertas del erotismo, de la seducción y de la simulación de la imagen inspirada en la moda publicitaria.

La manufactura *amateur* propia de los *self shots* generalmente produce fotografías pobres en cuanto a nitidez, foco y limpieza, estas carencias podrían ser propias de alguien no profesional, poseedor de un equipo asequible y limitado. Esto es algo que siempre se le ha criticado al fotógrafo aficionado desde que hizo su aparición en el Siglo XX:

“La imagen se ha desvalorizado desde que cientos de millones de aficionados aprietan el disparador cada día, sin que importe que en la mayoría de casos sigue existiendo una gran diferencia entre la calidad de la foto del aficionado y la del profesional¹⁰.”

Sin embargo, la modernización y mejora de las cámaras, incluso las de bajo coste, sumado a la extensa cultura visual y a la experiencia tras horas de experimentación que poseen las *selfshoters* las alejan de aquel torpe fotógrafo aficionado del siglo pasado. Es cierto que parte del mérito es de la máquina, puesto que se delega mucho en ella. Sin embargo, otras muchas cuestiones que tienen que ver no solo con la técnica sino con lo narrativo y/o con la manera de construir una imagen, son resueltas con presteza. Los *self shots* siempre nacen por voluntad propia de estas jóvenes buscadoras de belleza, y su calidad puede estar al margen de la buena o mala praxis del dispositivo.

“Pero ya resulta claro que no existe un conflicto inherente entre el uso mecánico o ingenuo de la cámara y la belleza formal de orden muy elevado, ningún tipo de fotografías en las cuales semejante belleza no pudiera estar presente: una instantánea funcional sin pretensiones puede ser visualmente tan interesante, elocuente y bella como las fotografías artísticas más

¹⁰ FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998, p. 158.

aclamadas¹¹.”

La democratización y progresiva economización del dispositivo digital es uno de los factores que ha procurado que el adolescente contemporáneo posea mayores dotes para la fotografía respecto a sus jóvenes predecesores del siglo pasado. Durante esas décadas, la proliferación de la fotografía entre los aficionados, ha permitido que hubiera una cámara de fotos en cada hogar para *inmortalizar* los acontecimientos importantes del grupo familiar:

“[...] existe una estrecha relación entre la presencia de niños en el hogar y la posesión de una cámara y que esta suele ser propiedad indivisa del *grupo familiar*, vemos que la práctica fotográfica existe —y subsiste— en la mayoría de los casos, por su función familiar o, mejor dicho, por la función que le atribuye el grupo familiar, como pueda ser solemnizar y eternizar los grandes momentos de la vida y de la familia, y reforzar, en suma, la integración del grupo reafirmando el sentimiento que tiene de sí mismo y de su unidad¹².”

Sin embargo, en nuestros días, el número de dispositivos de captura fotográfica que existe en cada hogar, acostumbra a ser superior al número de sus habitantes: un único adolescente puede hacer fotografías con las dos lentes de su smartphone, con la webcam de su computadora portátil, con su barata cámara compacta y, en el caso de tener, también con su tablet, videoconsola de bolsillo o cámara réflex.

La cámara réflex, de hecho, se ha convertido en una herramienta popular entre algunos jóvenes, y aunque esta tendencia empieza a cambiar debido a los grandes avances acontecidos en el campo de la fotografía a través de smartphones cada vez más perfeccionados, muchas adolescentes siguen usando este tipo de cámaras para ejercer la fotografía. Es curioso, sin embargo, ver actualmente este tipo de máquinas (cámaras fotográficas complejas asociadas durante décadas al fotógrafo profesional que, tras años de oficio, desarrollaba las habilidades para manejarlas) en manos de los jóvenes adolescentes. La sustitución de la película química por un sensor electrónico que procura la captura digital, unida a la compresión y ligereza, así como a la evolución de los nuevos modelos y al abaratamiento de estas cámaras réflex, las ha convertido en herramientas más populares aún entre los fotoaficionados, y por supuesto, también

¹¹ SONTAG, Susan, *op. cit.*, Barcelona, Debolsillo, 2008, p. 106.

¹² BOURDIEU, Pierre, *Un arte medio*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 57.

entre las adolescentes. Ellas las utilizan para hacerse estupendos autorretratos que presentan, además de muchos de los principios formales del *self shot*, mejor resolución óptica y calidad técnica en la imagen respecto a sus alternativos autorretratos hechos con cámaras compactas o smartphones (Imagen 3.8).

No obstante, y como podemos observar en este *mirrorpic*, algunas *selfshoters* usuarias de cámaras réflex pueden preferir dejarla sobre la mesa y autorretratarse con su smartphone (Imagen 3.9). Puede que esto suponga un sacrificio en la calidad técnica y en la finura de la imagen, pero pocos pueden resistirse a autorretratarse y publicar ese mismo autorretrato segundos después de realizar la toma (y con un sencillo gesto), gracias a una cámara que permite hacer ambas cosas sin tener que esperar los largos lapsos de tiempo que existen (por el momento) entre la realización de un *self shot* con una cámara réflex y su posterior publicación:

“Ya no existen hechos desprovistos de imágenes ni la documentación y transmisión del documento gráfico son fases indisociadas del mismo suceso¹³.”

Así pues, con réflex en mano, vemos adolescentes simular (y asumir) algunas funciones del fotógrafo de moda publicitaria ante otras adolescentes que interpretan, a su vez, el papel de modelos (Imagen 3.10). La actitud y el protocolo constatados en esta imagen puede recordarnos a los habitualmente observados en las sesiones de los fotógrafos más profesionales (Imagen 3.11). Los resultados de estas sesiones adolescentes aparentemente *amateurs*, aunque modestos, podrían competir en forma, actitud y resultados con los obtenidos por sus homólogos fotógrafos de la industria de la imagen.

De hecho, esta sorpresa cualitativa también puede producirse si comparamos algunos de los autorretratos realizados por estas jóvenes creadoras frente a otras imágenes efectuadas por fotógrafos profesionales y en las que ellas también son protagonistas. En *Instagram* encontramos multitud de ejemplos que verifican visualmente esta cuestión. Mostramos dos de ellos:

- En el primero podemos ver a la usuaria @violetta1996, una adolescente

¹³ FONTCUBERTA, Joan, *op. cit.*, p. 28.



Imagen 3.8: Lorena Erre, *Autorretrato*, 2012.

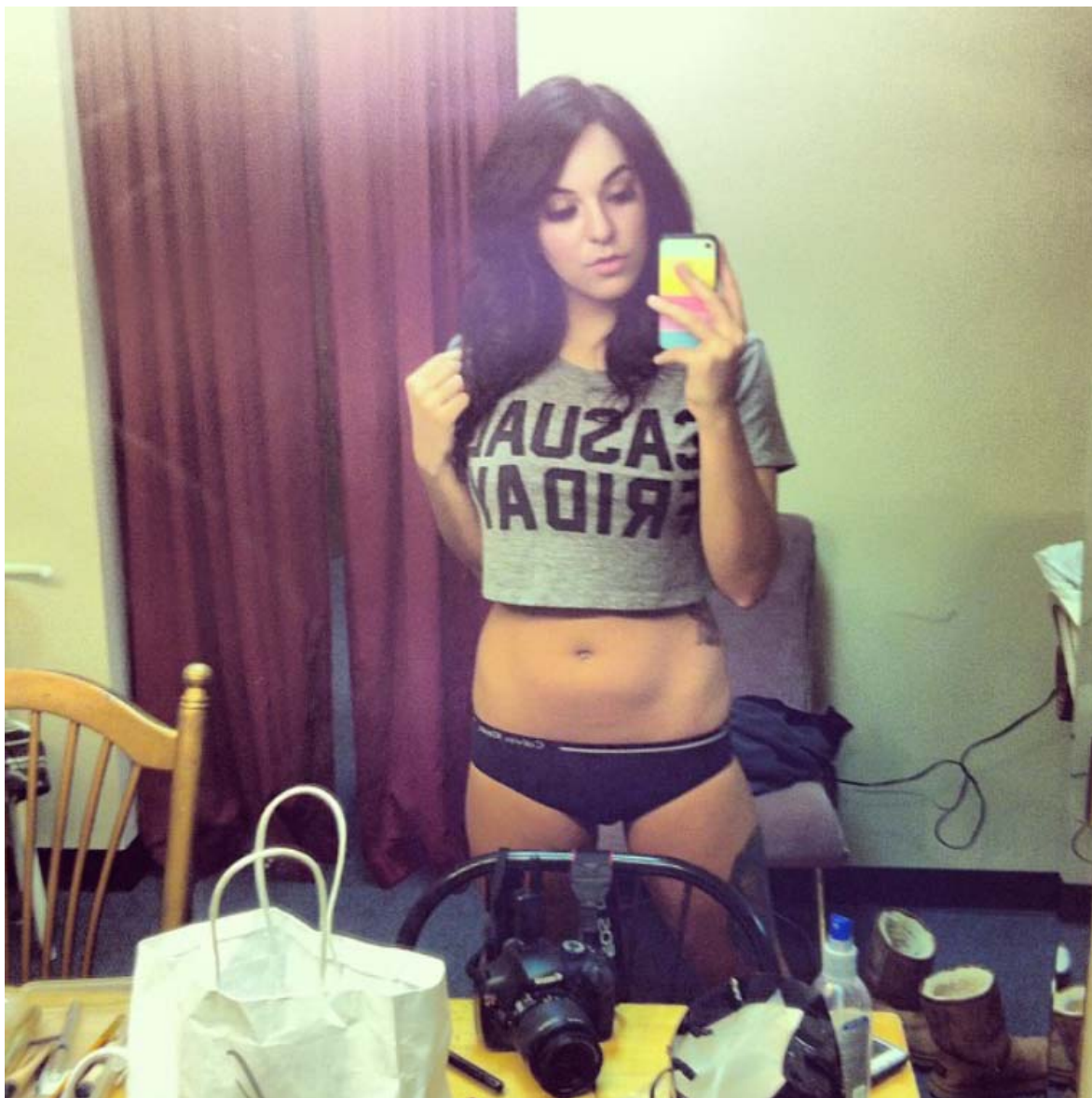


Imagen 3.9: Stephanie Marazzo, Autorretrato realizado con su smartphone en 2012.



Imagen 3.10: Alicia Antón, *Adolescentes fotografiándose en la playa*, 2013.



Imagen 3.11: Anónimo, *Terry Richardson realizando fotografías para el Calendario Pirelli*, 2010.

siberiana que reside en la ciudad de Krasnoyarsk. No sabemos por qué Violetta contrató los servicios de un fotógrafo profesional (Imagen 3.12). Puede que para sentirse modelo por un día, ya que, aunque las imágenes que obtuvo son correctas, no ensombrecen, ni siquiera mejoran, la calidad, la autenticidad y la belleza de sus propios autorretratos (Imagen 3.13) realizados cotidianamente para contento de sus seguidores.

- Algo parecido ocurre con la usuaria @_isabeltormo, un ejemplo mucho más cercano geográficamente hablando. Isabel es otro claro ejemplo de la autorretratista que supera con sus *self shots* al fotógrafo profesional. Ella posa, frente a su cámara, con seguridad, serenidad y seducción. Las imágenes que crea son finos retratos en los que emplea un sencillo pero correcto uso de la luz, un encuadre preciso y una búsqueda constante de la belleza contemporánea (Imagen 3.14). Ella se sabe sacar más partido del que un día intentó obtener de ella un fotógrafo en un estudio (Imagen 3.15).

Puede que esta superación formal por parte del *amateurismo* de las *selfshoters* (frente a la pretendida profesionalidad que existe en torno a la fotografía de belleza) derive del escenario privado, íntimo y sereno en el que se ejecutan normalmente los *self shots*, algo que puede propiciar el atino en estas creaciones. Las *selfshoters* además, tienen un conocimiento más extendido de su propio rostro y cuerpo que el que pueda tener cualquier profesional de la fotografía hacia ellas. Practican diariamente, experimentan y perfeccionan la creación de su imagen personal. Son devoradoras de la imagen cultural contemporánea, la consumen más que nadie a través de la Red y de otros *mass media*. Sería lógico pensar, por tanto, que también ellas son las creadoras y las causantes de esta propia imagen contemporánea, compartiendo esta labor con fotógrafos profesionales cada vez menos solicitados en cuestiones de *books* y portfolios personales ante tanta autorretratista emancipada.

De hecho, esta emancipación fotográfica por parte de las adolescentes contemporáneas puede recordarnos a la emancipación intelectual que desarrollaron los alumnos del “maestro ignorante”, antiguo relato que da título a la obra de Jacques Rancière¹⁴. Solo

¹⁴ RANCIÈRE, Jacques, *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, Barcelona, Laertes, 2003.



Imagen 3.12: Fotos de la usuaria de *Instagram* @violetta1996 realizadas en un estudio fotográfico profesional: Umbrella Potoroom, en Krasnoy arsk.



Imagen 3.13: Autorretratos de @violetta1996 publicados en *Instagram* entre 2012 y 2013.



Imagen 3.14: Autorretratos de @_isabeltormo publicados en *Instagram* entre 2012 y 2013.



Imagen 3.15: Un retrato de la misma usuaria realizado en un estudio fotográfico.

que en este caso no hablaríamos de alumnos capaces de aprender sin la necesidad de adquirir la información a través de los conocimientos de un maestro, sino de adolescentes capaces de desarrollar la belleza de sus propias imágenes fotográficas, sin la necesidad de hacerlo mediante los servicios y habilidades de un “fotógrafo profesional inútil”.

3.2 Un espacio propio y privado, convertido en escenario público

Hoy en día los límites de la adolescencia se han modificado tras los cambios que han ido sufriendo las sociedades occidentales en cuestiones como la familia, el trabajo, los estudios y la juventud. La emancipación adolescente comienza de manera más temprana y su actividad se desarrolla más allá de la veintena. En un texto de 2011, Luz Sánchez-Mellado señalaba al respecto:

"Los niños quieren dejar de serlo. Los adultos no se ven como tales. La infancia se acorta. La adolescencia se estira. La juventud se eterniza. Las fronteras entre edades se difuminan. Las nuevas tecnologías, la crisis económica, el aumento de la esperanza vital y el hedonista estilo de vida moderno redefinen las etapas de la existencia. Cada cual diseña su ciclo biográfico como quiere. O como puede¹⁵."

Acotar la adolescencia contemporánea puede resultar complicado, pero podemos definirla en este trabajo como esa edad intermedia entre la niñez y la madurez, etapa que está principalmente asociada a la permanencia del individuo bajo la tutela y techo del hogar paterno.

La vida privada en el hogar ha cambiado mucho durante las últimas décadas¹⁶. No obstante, en la actualidad, la mujer adolescente tiene reivindicados y ganados dos espacios dentro de ese hogar. Estos espacios están perfectamente vinculados a la creación de los *self shots*: hablamos del cuarto de baño y de la habitación propia.

¹⁵ SÁNCHEZ-MELLADO, Luz, "Retrato del eterno adolescente", disponible en: <http://elpais.com/diario/2011/10/09/eps/1318141616_850215.html> [Fecha de consulta: 20 de julio de 2013].

¹⁶ Véase: AA.VV., *Historia de la vida privada. De la primera guerra mundial a nuestros días. Vol. V*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1993.

El cuarto de baño es el espacio más privado del hogar familiar contemporáneo, siendo generalmente el único habitáculo con pestillo y que, por tanto, permite a la adolescente gozar de privacidad y seguridad. Aunque presupone ser un espacio para la práctica de la higiene diaria, la *selfshoter* puede usarlo también como escenario donde realizar sus representaciones fotográficas. Durante el largo periodo que supone una ducha, la adolescente tiene todo lo que necesita: privacidad, tiempo para experimentar, un gran espejo en el que fotografiar su reflejo y una pequeña y discreta cámara digital. Es un espacio que se presta a la realización de *mirrорpics*, desde los más convencionales, a los más eróticos. Sean publicados o no, es un buen laboratorio de creación e investigación, como se puede ver en la abundante cantidad de *self shots* de “cuarto de baño”.

No obstante, el dormitorio de la adolescente es su verdadero espacio privado, dado que, por lo general, no se halla compartido: se trata de su conquista en el hogar. En él también tiene un espejo donde representarse, además de su armario lleno de ropa y una considerable privacidad. Además, en la habitación está la ventana bidireccional al mundo: el computador, que si bien su figura ha menguado tras la aparición de los smartphones que están asumiendo poco a poco su papel y añadiendo portabilidad, continúa siendo el monitor que hace las veces de ventana donde mayormente se observa, se publica y se comenta. La habitación de la adolescente es una de las principales salidas del *self shot*, la puerta a las redes sociales y a las vías de publicación del autorretrato digital. Es, por ello, el otro escenario clásico de los *mirrорpics*, el espacio privado convertido en público a través de su imagen.

Remedios Zafra analiza importantes cuestiones acerca de estos “cuartos propios conectados” en su obra del mismo nombre. Sobre ellos dice:

“La primera cuestión a tener en cuenta en un ejercicio de actualización del cuarto propio es que éste se concibe como un lugar inscrito, pero diferenciado, del lugar-hogar en que se inserta. [...] Esta precisión fue en su momento medular y revolucionaria (y aún hoy tiene vigencia) [...]”¹⁷

Asocia esta conquista de la mujer de la que hoy gozan las adolescentes, a su lucha por la independencia y privacidad en el hogar inspirada desde hace décadas por la

¹⁷ ZAFRA, Remedios, *op. cit.*, p. 50.

fundamental obra de Virginia Woolf *Una habitación propia*¹⁸:

“Una habitación propia y una cantidad económica suficiente anual eran, decía Virginia Woolf, condiciones necesarias para que las mujeres pudieran dedicarse de manera autónoma a la creación. [...] La inspiradora propuesta de esta emblemática obra de Woolf hizo que el cuarto propio no tardara en convertirse en objeto de especulación, reivindicación feminista y símbolo de emancipación, y no sólo para las mujeres escritoras a quien entonces Virginia Woolf dirigía su reflexión¹⁹.”

De manera similar, estas jóvenes adolescentes utilizan sus cuartos propios como laboratorios de creación fotográfica, como escenarios de representación, como lugares desde donde compartir su imagen, publicando estos autorretratos. La habitación propia sigue siendo, para muchas, un espacio de escritura y de reflexión a través de las plataformas que ofrece la web. Un lugar que tiene todo lo que necesitan para construir sus diarios personales (Imagen 3.16):

“De todos los cuartos propios de mi vida, es en los cuartos conectados donde lo privado se funde literalmente con lo público, y entonces lo político se incrementa. Mantengo aún la esperanza de que el cuarto conectado amplificará la potencia de un cuarto propio y de una existencia emancipada. Pero no guardo la esperanza estúpida de que esto pasará por defecto²⁰.”

3.2.1 La pantalla indiscreta

La Red ha convertido las pantallas en una prolongación de los y las adolescentes:

“[...] la Red hizo de la pantalla: ventana, espejo, pizarra y panóptico, y [...] era portátil. De forma que nos permitía ser productores y distribuidores de cosas e ideas digitalizadas, cosas que podíamos compartir y construir con los otros conectados desde un rincón de nuestra casa o de cualquier otro espacio *online*. Pasó además que la pantalla estaba diseñada «unipersonalmente» para unos ojos, unas manos con dedos que teclean y un individuo que podía liberar en la máquina parte de su memoria de archivo y presente²¹.”

Estos monitores conectados a Internet son un vórtice bidireccional por donde fluyen

¹⁸ WOOLF, Virginia, *Una habitación propia*. Barcelona, Seix Barral, 2009.

¹⁹ ZAFRA, Remedios, *op. cit.*, p. 49.

²⁰ *Ibid*, p. 25.

²¹ *Ibid*, p. 16.



Imagen 3.16: Un *mirrpic* que representa a una adolescente en su habitación.

ideas e imágenes. Unos los emplean para difundir sus imágenes creadas. Otros los emplean para consumir estas mismas imágenes. Esta conexión puede ser unidireccional (persona-persona) o multidireccional (persona-mundo o mundo-persona). En este espacio virtual y telemático en el que el narcisista y el *voyeur* conviven y se retroalimentan, lo público y lo privado se mezcla y se confunde. Estos dos territorios quedan ahora separados por una fina y porosa membrana llamada Red y que provoca su ósmosis.

“La red vincula el espacio privado de muchas y diferentes maneras con el mundo exterior y la *esfera pública*, aceptando que ésta sería una expresión también en reflexión no limitada a clásicas tareas de trabajo y acción pública, sino promotora de otras por venir²².”

Sin embargo, esta “mezcla de la calidez del espacio íntimo y privado que regulado *online* se deja hacer público²³” atiende única y exclusivamente al desarrollo de la Red y a los nuevos paradigmas de relación *online* que el adolescente (y gran parte del resto de la sociedad) ha redefinido tras la aparición de esta. Poco tendría que ver con esta tendencia, la cada vez más extendida práctica de la fotografía doméstica, que siempre ha podido tener clara esta diferenciación de territorios:

“[...] la aparición de la práctica doméstica de la fotografía coincide con una diferenciación más precisa de lo que pertenece al orden público y al privado. [...] estamos condenados a distinguir entre las imágenes reservadas a la contemplación familiar y las imágenes que pueden enseñarse a los «extraños»²⁴.”

Podríamos decir, por tanto, que por mucha fotografía que se esté produciendo tras la democratización de los dispositivos digitales en la esfera doméstica, sin la existencia de la Red no habría la escala de filtración que actualmente se produce. Una vida en directo solo puede ser obra, lógicamente, de una conexión *online* a tiempo real.

3.2.2 JenniCam. Una vida en directo

Aunque hoy encontramos muchos ejemplos de cuerpos publicados en la esfera pública

²² *Ibid*, p. 51.

²³ *Ibid*, pp. 20-21.

²⁴ BOURDIEU, Pierre. *op. cit.*, p. 67.

gracias a las nuevas tecnologías (entre ellos, los representados en los *self shots* de las adolescentes), podemos recordar el primer caso que supuso la publicación de una vida en directo y que inspiró a tantos otros en el futuro. Se trató de una de las primeras brechas que empezó a plantear la imagen privada como dominio público a través de las nuevas tecnologías e Internet. Hablamos de JenniCam: la primera presentación (que no representación) voluntaria de un cuerpo en la Red, el cuerpo de la pionera Jennifer Kaye Ringley.

Jennifer era una estudiante universitaria estadounidense. En 1996, y a la edad de 19 años, empezó a publicar su vida en directo a través de la webcam de su computadora y de otra serie de cámaras conectadas a la Red. Su vida, su intimidad y su cotidianidad fueron desde ese año dominio público, retransmitidas²⁵ 24 horas al día, 7 días a la semana a través del sitio web que creó (y por el que más tarde, empezaría a cobrar): JenniCam (Imagen 3.17).

Jenni se convierte así en una pionera del *lifecasting* que más tarde imitarán programas televisivos como *Gran Hermano*, y que será abordado desde la ficción cinematográfica en películas como *The Truman Show* (Peter Weir, 1998).

Durante sus más de 6 años de emisión, nada escapaba al ojo de la webcam de Jennifer. Ella se mostraba en las escenas más cotidianas, pero también en las más íntimas y sexuales. Por ese agujero, los *voyeurs* del otro lado de la pantalla podían disfrutar del estímulo que para ellos suponía ver en imágenes una vida completa retransmitida a tiempo real (Imagen 3.18). El sitio llegó a recibir visitas de todas las partes del mundo, marcando récords de cuatro millones de visitantes diarios²⁶.

Pero Jennifer no sería la única en mostrar su cuerpo y su vida privada a través de su

²⁵ Sus primeras retransmisiones no se realizaban exactamente sobre el soporte vídeo, en realidad eran imágenes estáticas que se actualizaban cada 3 minutos dada la limitación que presentaban las conexiones de Internet de aquella época. No obstante, con el paso de los años Jenni empezó a presentarse a través de vídeos cortos.

²⁶ Existen muchos documentos y artículos que atestiguan el fenómeno que supuso JenniCam. Hemos extraído la información aquí mostrada de un documento elaborado en 2011: DÍAZ, Carlos Alberto, "JenniCam y el cibervoyeurismo cumplen 15 años", disponible en: <<http://www.enter.co/vida-digital/jennicam-y-el-cibervoyeurismo-cumplen-15-anos/>> [Fecha de consulta: 20 de julio de 2013]. Asimismo, se pueden ver imágenes de los últimos días de emisión de JenniCam en: <<http://www.arttech.ab.ca/pbrown/jenni/jenni.html>> [Fecha de consulta: 20 de julio de 2013].

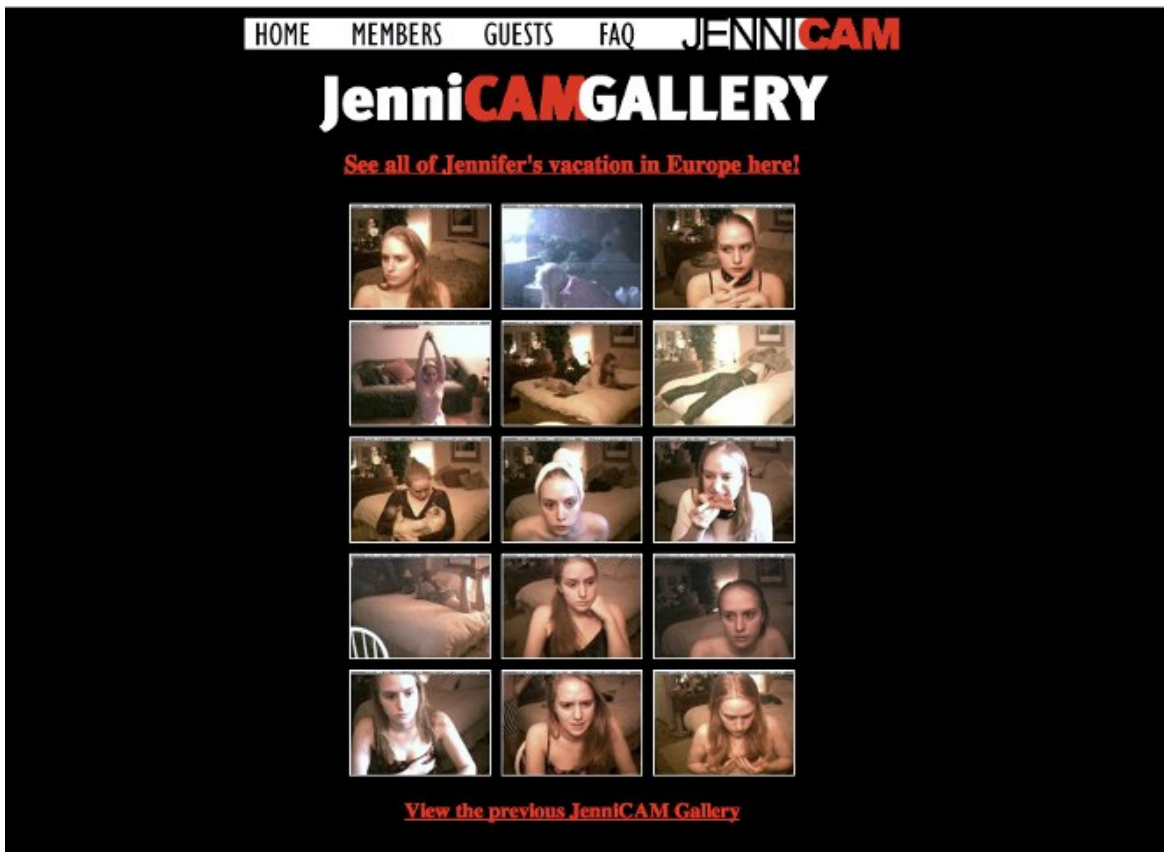


Imagen 3.17: Imagen del sitio web de JenniCam.



Imagen 3.18: Imágenes de Jennifer.

imagen y de las nuevas tecnologías. Se trató de un hecho puntero, pero para nada aislado: en pocos años, miles y miles de adolescentes desarrollarían ejercicios similares mediante sus dispositivos de captura digital gracias a sus *selfies* y *mirrorpics*. JenniCam empezó a marcar las pautas estableciendo esa relación entre *cibervoyeur* y *selfshoter* narcisista que tanto se iba a dar en el futuro.

3.3 Del autorretrato a la fama

En nuestros días, sin embargo, miles de adolescentes de los países industrializados se presentan y representan a través del espejo y de su imagen reflejada en los dispositivos de captura digital. Se trata de una tendencia casi mecánica, a medio camino entre lo habitual y costumbrista y lo patológico. Esos Narcisos cibernéticos han quedado petrificados en su imagen reflejada, inmortalizada en un autorretrato digital publicado. Gustan contemplarse y ser contemplados. Son imagen reflejada en sus pantallas-espejo.

“Narciso, pues, es en primera instancia un sorprendido mortal que contempla su propio retrato vivo, y su sorpresa es la certificación de que su percepción del mundo y de sí mismo, y la solidez de las cosas, su volumen y su forma, tiene una especie de envoltorio físico, al menos en su superficie, ya que no hay que olvidar que en el agua (o en el espejo), lo que apreciamos es la superficie de lo real, su aspecto. Pero quizá eso es lo que hace al reflejo tan necesario ya que propone sobre un plano de dos dimensiones una ficción convencional y ordenada de la extraña tridimensionalidad espesa de la realidad²⁷.”

Pese a que esta tendencia de producción de imágenes llevada a cabo por nuestras autorretratistas contemplativas parece, en principio, no destinada necesariamente a buscar la fama ni la gloria (por lo menos a nivel global), en algunas ocasiones sus seguidores así lo procuran. Miles de fans de estas adolescentes primeramente anónimas y convencionales, consiguen catapultar su imagen hasta la reproducción casi infinita en la Red. Existen casos de adolescentes *selfshoters* que pasan del reconocimiento exclusivo en sus vecindarios e institutos, a la fama global gracias a sus

²⁷ CUETO LOMINCHAR, José Luis, *El hecho pictórico. El acto fotográfico: la mirada y la memoria como material de la práctica artística*, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2001, p. 57.

propias imágenes (fruto de sus autorrepresentaciones) distribuidas por unos admiradores que crecen tan rápido y paralelamente a estos archivos digitales copiados y difundidos por las entrañas de la Red. Repasaremos brevemente tres de estas *selfshoters* que se hicieron famosas en el ciberespacio:

- Mónica Lizeth Murillo (Imagen 3.19), una adolescente anónima que hacía los quehaceres habituales de esas edades en la ciudad de Hermosillo, al noroeste de México, se vio catapultada a la fama virtual en cuestión de semanas gracias a su *Metroflog*²⁸ y a sus autorretratos publicados en esta plataforma personal (Imagen 3.20). Tenía entonces 16 años. Mónica compartía en esta red social y de manera diaria un autorretrato realizado con su dispositivo digital (en esa época, una cámara compacta económica). Su *selfies* encuadrados de manera cenital²⁹ (Imagen 3.21) empezaron a crear una tendencia (o quizá ya formaban parte de ella) practicada desde entonces por otras *selfshoters*. Su distribución en otros foros ajenos a esta red que funcionaba para Mónica como un diario personal, multiplicaron sus imágenes hasta la saciedad, y su *Metroflog* pasó a recibir miles de visitas diarias con sus respectivos comentarios. Hoy en día su imagen clonada sigue ocupando decenas de gigas en servidores y discos, basta con poner su nombre en *Google* (Imagen 3.22) para hacerse una idea. Sin embargo, la Mónica de 22 años ya no es tan productiva como la de antaño. Su *Metroflog*³⁰ todavía existente, yace ahora abandonado e inactivo, aunque todavía conserva sus imágenes y comentarios, sirviéndonos así como vestigio histórico y huella de lo que ocurrió entre 2007 y 2009 con la imagen autorretratada de esta joven adolescente mexicana.
- El caso de Jaime Laycock (Imagen 3.23) es similar al de su anterior coetánea en prácticamente todo, salvo en el hecho de que esta chica de Melbourne³¹,

²⁸ Red social basada en la imagen muy popular durante la década pasada y que repasaremos en el capítulo 5. Especialmente apreciada por la comunidad latinoamericana, hizo las veces de diario fotográfico para miles de adolescentes mexicanas entre 2006 y 2010 aproximadamente.

²⁹ Capricho, como ya veremos, de la máquina.

³⁰ Véase: <<http://www.metroflog.com/MonicaPrinces>> [Fecha de consulta: 20 de julio de 2013].

³¹ Ciudad situada casi en la antípoda del hogar de nuestro anterior ejemplo. Dado que los desarrollos creativos de estas dos autorretratistas tuvieron lugar de manera simultánea, llama poderosamente la atención la lejanía geográfica, hecho que constata la importancia de la Red como herramienta unificadora de la imagen cultural contemporánea.



Imagen 3.19: Autorretrato de Mónica Lizeth Murillo en 2008.

M METRO FLOG

MoniCa Murillo

Archivo de fotos > Abril de 2008 « Anterior | Siguiente »

Domingo	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado
		01 	02	03 	04	05
06	07 	08 	09 	10 	11 	12 
13 	14 	15 	16 	17 	18 	19 
20 	21 	22 	23 	24	25	26
27 	28 	29	30 			

2013
2012
2011
2010
2009
2008
[Enero \(28\)](#)
[Febrero \(24\)](#)
[Marzo \(15\)](#)
[Abril \(22\)](#)
[Mayo \(20\)](#)
[Junio \(21\)](#)
[Julio \(20\)](#)
[Agosto \(27\)](#)
[Septiembre \(21\)](#)
[Octubre \(10\)](#)
[Noviembre \(3\)](#)
[Diciembre \(1\)](#)

2007

Ingresar
 Usuario:

 Contraseña:

Imagen 3.20: Metroflog original y oficial de Mónica Lizeth Murillo. Muestra las fotos incorporadas al sitio durante abril de 2008.



Imagen 3.21: Autorretrato de Mónica Lizeth Murillo en 2008.

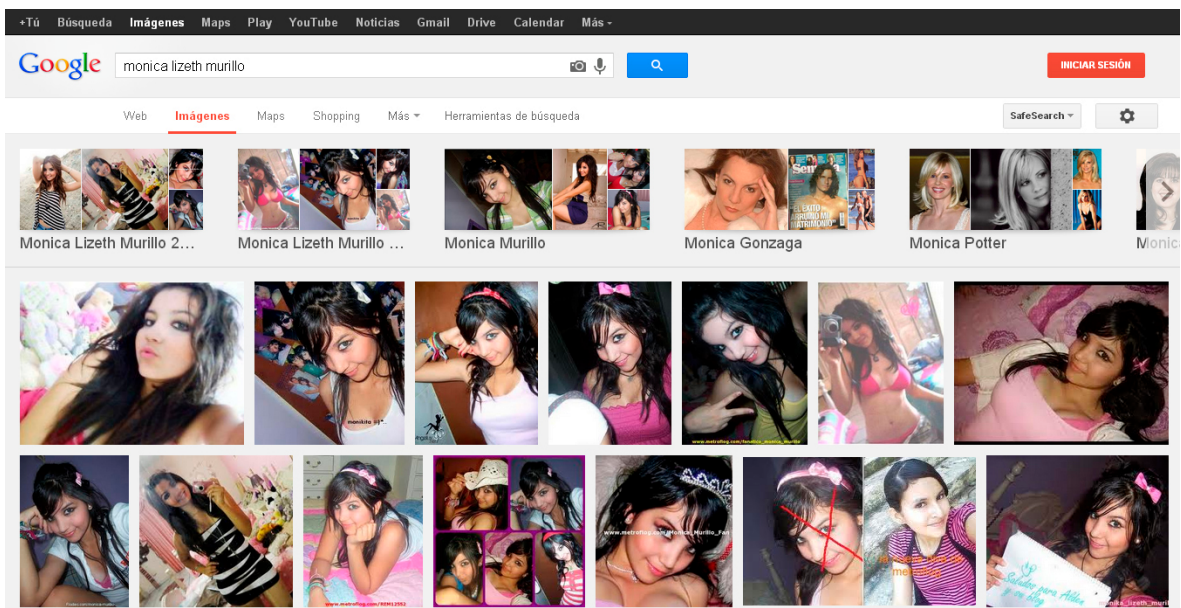


Imagen 3.22: Imágenes de Mónica Lizeth Murillo en Google.

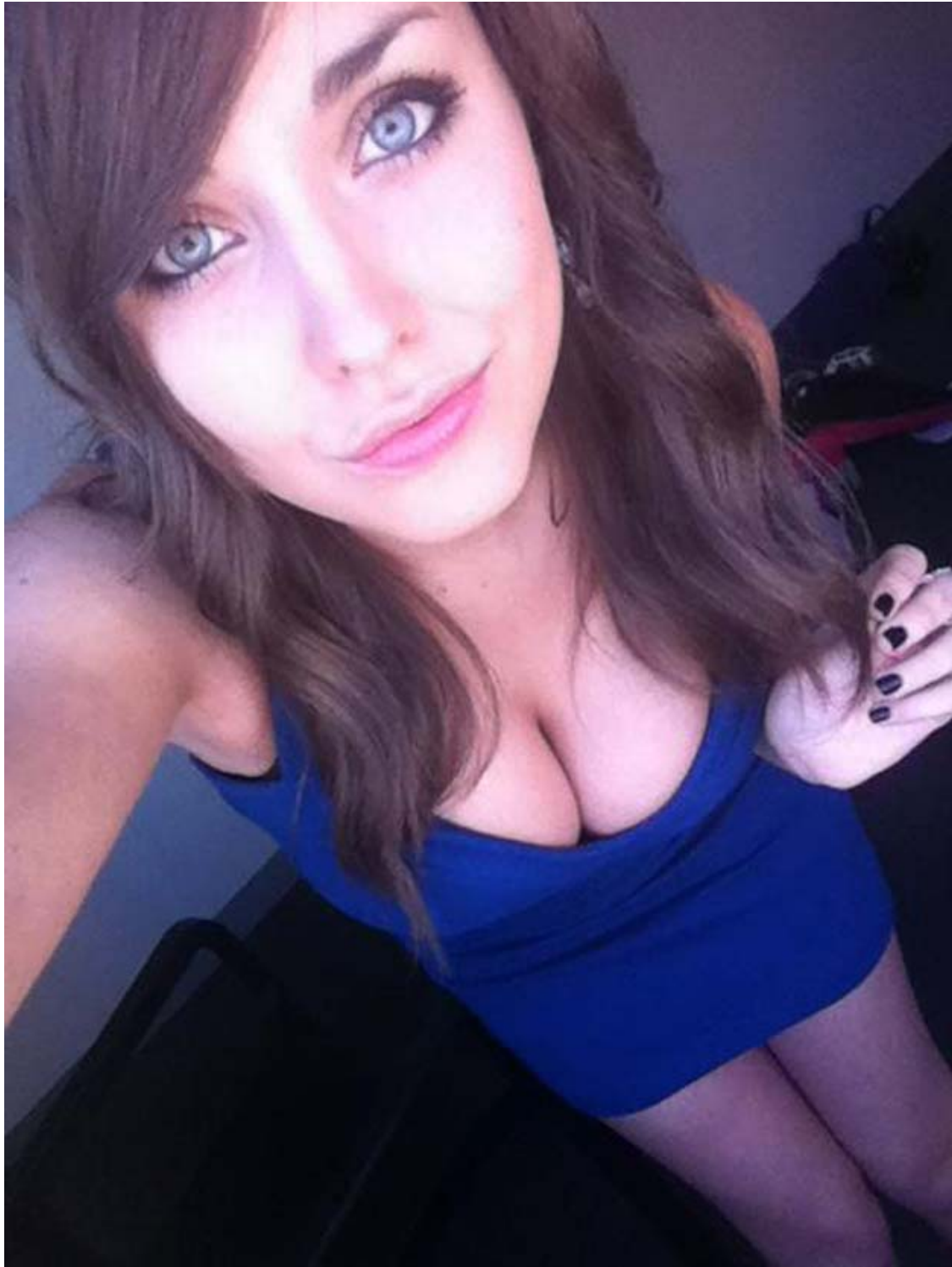


Imagen 3.23: *Selfie.* Jaime Laycock en 2008.

Australia, ha conseguido desarrollar una carrera de modelaje tras la fama que le dieron sus *self shots* durante aquellos años que pusieron punto y final a nuestra pasada década. Los autorretratos digitales de Jaime (Imagen 3.24) se ajustan a las mismas pautas formales que los de Mónica: cumplen la función de imagen-diario, presentan cierta carga de erotismo y se exhiben en la Red a través de herramientas-web sociales personales perpetuando la relación establecida entre narcisismo creador y *voyeurismo* contemplador.

- Un caso menos pionero, pero sí más contemporáneo y con gran repercusión es el de la californiana Leda Bunnie (Imagen 3.25). Esta adolescente cosecha, a sus 18 años, más de 125.000 seguidores en la red social de *microblogging* por excelencia: *Twitter*³². Espacio que utiliza para difundir sus ideas y pensamientos, así como su prolífica producción de autorretratos fotográficos (más de 34.000 *tweets* ponen de manifiesto esta pauta hiperactiva en cuanto a producción y difusión de la imagen propia) (Imagen 3.26). La mayoría de los *self shots* de Leda Bunnie siguen los patrones compositivos del *selfie* o autorretrato de rostro que en nuestra contemporaneidad (y al contrario que ocurría con las dos anteriores *selfshoters* de la era pre-smartphone) se encuentran configurados por los actuales dispositivos de captura fotográfica móviles y sus lentes traseras que proporcionan esa *visión reflejada* que estableceremos en el capítulo 4. En ellos, Leda muestra diariamente representaciones de su rostro. Su compulsiva tendencia autotransformadora reflejada en la cantidad de veces que cambia su pelo de color, convierte una sencilla búsqueda de *Google* en un resultado visual de diversidad colorista (Imagen 3.27). Pese a que Leda también representa escenas relativamente íntimas de su cotidianidad en forma de *mirrorpics* (Imagen 3.28), podemos verificar, tras observar sus múltiples imágenes, que esta famosa *selfshoter* creadora de tendencia no abusa del erotismo propio en la construcción de sus autorretratos. Difunde así su belleza mediante otros circuitos representativos que tienen más que ver con la serenidad, la frescura o la simpatía que

³² El actualmente activo *Twitter* de Leda Bunnie: <<https://twitter.com/LedaBunnie>> [Fecha de consulta: 20 de julio de 2013]. Hablaremos de esta red social en el capítulo 5.



Imagen 3.24: Autorretrato de Jaime Laycock en 2008.



Imagen 3.25: Leda Bunnie



Imagen 3.26: *Selfie* de Leda Bunnie. Se puede ver el brazo sujetando el smartphone con el que realiza la fotografía a través del reflejo de sus gafas.

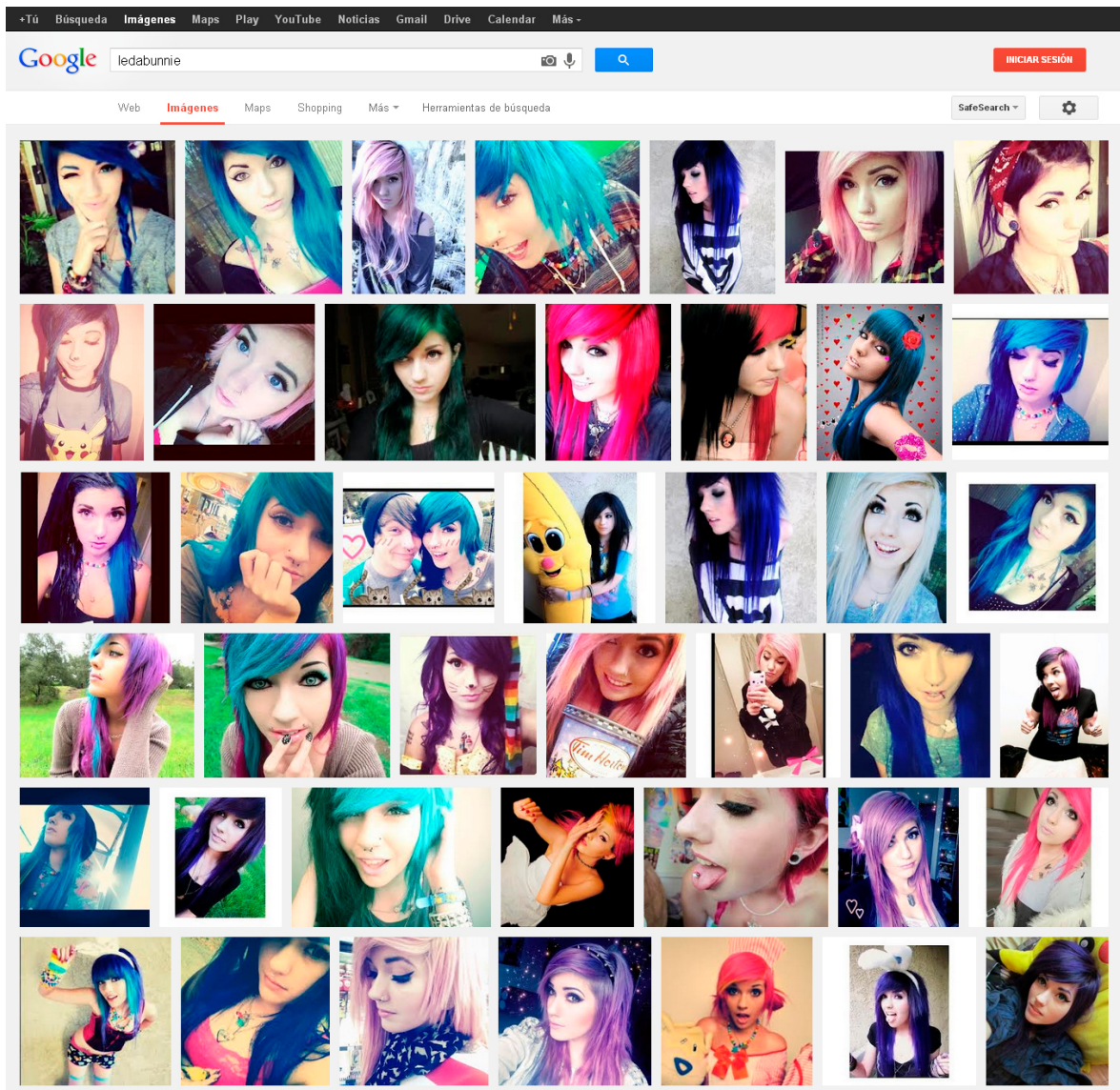


Imagen 3.27: Imágenes de Leda Bunnie en *Google*.



Imagen 3.28: Leda Bunnye autorretratándose frente a un espejo en 2012.

demuestra en sus autoperfiles (Imagen 3.29).

Estos han sido solo 3 ejemplos. Evidentemente hay muchos más y todos ponen de manifiesto este hecho curioso: cómo personas completamente anónimas pueden acaparar, sin buscarlo, la atención de miles de seguidores y seguidoras a lo largo del globo y alcanzar cierta fama gracias a la distribución de su imagen propia en canales públicos voluntarios. Podría ser algo parecido a lo que ocurre con las *Idol*³³ en Japón (Imagen 3.30), con la salvedad de que, en estos casos, no existe una infraestructura publicitaria o comercial (y por tanto, cosechadora de dinero) detrás de estas autorretratistas. Su fama surge de manera espontánea y es fruto, no solo de los intereses del público masculino (y femenino) de la Red, sino también de la naturaleza de los archivos digitales que construyen estas imágenes en relación al medio que las rodea: la copia rizomática inevitable.

3.4 Desnudas

Otra curiosa propiedad natural de la imagen digital es su necesidad irrefrenable de saltar a la Red y fundirse con ella, tal como le ocurría al protagonista de *El cortador de césped*³⁴. Prácticamente toda fotografía digital, tarde o temprano, acaba entrando en la Red desde la cámara o el dispositivo con que se realizó. Si se trata de un smartphone, que combina en un mismo aparato una cámara fotográfica y una herramienta de publicación, el salto será más asequible que si se produce mediante una cámara sin conexión a Internet. En este caso, el archivo digital tendrá primero que copiarse en una computadora y de ahí dar el último paso al mundo virtual. Una vez allí, esa fotografía digital será compartida, clonada, distribuida y guardada en poco tiempo haciendo prácticamente imposible su eliminación completa. Incluso la fotografía digital menos relevante tendrá varias hermanas gemelas binarias reposando en algún sitio y, dados los métodos de gestión del archivo de imagen contemporáneo, estará al mismo

³³ Un *idol* japonés (アイドル *aidoru*), cuya traducción castellana no corresponde exactamente con la palabra ídolo, es una celebridad que ha alcanzado gran renombre y fama en Japón debido en gran parte, a su apariencia. El término usualmente se refiere a celebridades femeninas japonesas que van desde adolescentes hasta jóvenes con poco más de veinte años que son consideradas *kawaii* (lindas, adorables) y han conseguido fama gracias a la publicidad en los medios de comunicación.

³⁴ Film dirigido por Brett Leonard en 1992 e inspirado en la novela de Stephen King.



Imagen 3.29: Leda Bunnie. Autorretrato de 2013.



Imagen 3.30: *Idol japonesas.*

tiempo en equipos, tarjetas de memoria, copias de seguridad, así como en los múltiples servidores del servicio de intercambio de archivos con la que se compartió.

Existen un número prácticamente incontable de cuerpos desnudos en la Red. Muchos de ellos están representados en forma de autorretratos digitales o *self shots*, y podemos constatar, casi con total seguridad, que el hecho de que se encuentren publicados ahí, en la esfera visible que supone Internet, no ha sido (en la mayoría de ocasiones) voluntad directa de sus autoras.

No estamos con ello valorando moralmente el ejercicio de fotografiarse desnuda delante de un espejo. Muchos de estos autorretratos eróticos, en su mayoría *mirrorpics*, son obras de gran belleza y suponen una continuidad del desnudo representado en historia de la imagen y del arte (Imagen 3.31). A su vez son fruto de la libertad que ejerce la mujer autorrepresentándose, y de la sensibilidad que pueda tener para hacerlo. En su mayoría, son ejercicios dignos y respetables ya que “posar es respetarse y exigir respeto³⁵”. En este sentido, autorretratarse desnuda no es una práctica aislada, puesto que es algo a lo que invita la sociedad contemporánea gracias al carácter mercantilizado que se da al desnudo femenino en los *mass media* (no hay que olvidar que vivimos en una sociedad todavía machista y patriarcal). A ello se ha de unir también el hecho de que el *self shot* responde a un ejercicio de naturaleza ligera, rápida e instantánea que es propio del dispositivo digital, lo que permite disparar, ver y, si procede, borrar. Es probable que muchas de las más interesantes fotografías realizadas en este ámbito, han sido luego destruidas como los poemas no leídos del padre del personaje que interpretaba Javier Bardem en el film *Vicky Cristina Barcelona* (Woody Allen, 2008).

Con lo señalado tampoco estamos diciendo que sea ilícito compartir (con una o más personas) o publicar (en la esfera red, donde esperan miles de ojos desconocidos), estos desnudos autorretratados por parte de sus autoras. Las mujeres son dueñas absolutas de su imagen y, evidentemente, pueden hacer con ella y con sus cuerpos, lo que quieran: “Nuestros cuerpos, nosotras³⁶.” De hecho, la fotografía (y su publicación)

³⁵ BOURDIEU, Pierre. *op. cit.*, p. 143.

³⁶ Atendiendo a aquella afirmación feminista de los setenta. Véase: NEAD, Lynda, *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Tecnos, 1998.



Imagen 3.31: Desnudo anónimo frente a un espejo realizado entre 2007 y 2010.

es un medio adecuado (como veremos más adelante a través de la autorretratista Natacha Merritt) con el que reivindicar la belleza propia y la sexualidad, y estas imágenes publicadas o compartidas, pueden formar parte tanto de un ejercicio de exhibición global, como de un mero juego de seducción particular (Imagen 3.32).

Sin embargo, lo que sí que supone un problema dentro de esta cuestión de *self shots* y desnudez, es la publicación accidental o no intencionada por parte de las autoras de estos autorretratos que, en tantas ocasiones, a través de segundas o terceras personas, acaban distribuidos por la Red sin que sus dueñas legítimas puedan ya frenar su masiva difusión y vírica reproducción.

Esta carencia de control de la imagen propia y su difusión en la esfera pública representada por Internet (y que entendemos, es la causa en la mayoría de los *mirrorpics* de desnudo que nos encontramos, dadas las estrictas normas de censura que poseen la mayoría de redes sociales, foros y otros soportes de publicación del *self shot*), pueden apuntar a diversas causas, pero mayoritariamente consideramos que atienden a tres tipos de responsables directos: ladrones de cámaras, *hackers* informáticos y ex-novios traidores.

Existirían pues, muchos ejemplos de estas malas prácticas (que como hemos comentado, están implícitas en la mayoría de ocasiones en las que se publica a una *selfshoter* desnuda en la Red), pero vamos a citar uno tan solo de los casos conocidos, dado que el mismo tuvo como víctima a un personaje relevante dentro de la esfera mediática. Hablamos de los dos *self shots* robados y difundidos por un *hacker* directamente desde el smartphone de Scarlett Johansson, aparato que contenía estas imágenes y con el que ella misma se había autorretratado desnuda. Una de esas fotografías (Imagen 3.33), similar al autorretrato de Sasha Grey, que veremos más adelante al final del próximo capítulo, es un destacado ejercicio fotográfico por parte de la actriz, al margen de que su publicación involuntaria constituya un atentado hacia su libertad. La imagen, por otro lado, gustó mucho en la Red, aunque fuera de una manera más cómica de lo que cabría esperar, de hecho, le salieron muchos



Imagen 3.32: Otro ejemplo similar de *mirroptic* erótico.



Imagen 3.33: El famoso *self shot* de Scarlett Johansson robado y publicado en 2011.



Imagen 3.34: Ejemplo de *dedipix*.

imitadores³⁷. No será, sin embargo, el único caso de robo de imágenes perpetrado a famosas en Estados Unidos. A ella se han sumado los casos de artistas como Vanessa Hudgens, Miley Cyrus, Jessica Alba, Selena Gómez, Demi Lovato o Christina Aguilera.

Con independencia de que su publicación sea fruto de de malas prácticas, estos *self shots* hacen las veces de documento que atestigua su realización, ya que “una fotografía no es solo [...] una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria³⁸”. Esas fotografías se hicieron en un momento dado, y su elevado número nos certifica que es una práctica muy extendida.

De hecho, el exhibicionismo es algo propio del adolescente contemporáneo, existiendo ejemplos de prácticas recientes que combinan la autofotografía, el exhibicionismo del cuerpo y su publicación voluntaria en la Red, tal como sucede con el *dedipix* (Imagen 3.34), una nueva tendencia entre la gente joven que consiste en publicar *self shots* en los que los protagonistas son textos con mensajes auto-escritos sobre ciertos límites permitidos o prohibidos de la propia piel³⁹.

Estos y otros ejercicios, considerados como malos usos que los jóvenes hacen de Internet y de su imagen⁴⁰, constituyen la punta del iceberg de un problema relacionado con este vulnerable colectivo. Hablamos del *sexting* y del *ciberbullying*, un tema que estamos moralmente obligados a tratar en un estudio que habla del autorretrato adolescente. No debemos, pues, descuidar la cara oculta y nociva de los *self shots*, algo que vamos a plantear analizando el caso de Amanda Todd.

³⁷ Véase: <<http://www.xevero.com/2011/12/el-efecto-scarlett-o-la-moda-de.html>> [Fecha de consulta: 20 de julio de 2013].

³⁸ SONTAG, Susan, *op. cit.*, p. 150.

³⁹ DELCLÓS, Tomàs, "Francia alucina con la moda de los *dedipix*", disponible en: <http://tecnologia.elpais.com/tecnologia/2009/10/13/actualidad/1255424465_850215.html> [Fecha de consulta: 20 de julio de 2013].

⁴⁰ ÁLVAREZ, Pilar, "Así se portan los *ciberjóvenes*", disponible en: <http://elpais.com/diario/2009/05/04/madrid/1241436261_850215.html> [Fecha de consulta: 20 de julio de 2013].

3.5 El suicidio de Amanda Todd

El 10 de octubre de 2012 Amanda Todd se quitó la vida. Sus padres la encontraron ahorcada en su casa de Port Coquitlam, Canadá. Tenía 15 años.

El caso de suicidio de Amanda Todd no ha sido el único que conocemos de adolescentes que deciden quitarse la vida tras ser víctimas de la fatal y vejatoria combinación que suponen el *sexting*⁴¹ y *ciberbullying*⁴² practicados de manera conjunta. No obstante, fue la muerte de Amanda Todd fue una de las más mediáticas⁴³ quizá por el hecho de que, además de tratarse de un terrible drama, su protagonista (Imagen 3.35) dejó una nota de despedida en forma un vídeo (Imagen 3.36) en la que se autorrepresentó desplegando en una serie de notas su mensaje escrito⁴⁴.

Amanda Todd sufría acoso en el colegio y a través de las redes sociales. Además, había compartido meses atrás una imagen (que nos negamos a mostrar aquí) de su torso desnudo con un extraño a través de un servicio de chat. Este *self shot*, registrado con la webcam de su computadora, viajó en forma de ceros y unos hasta la pantalla de Kody Maxson, un adulto degenerado que aprovechó esta misma imagen para coaccionar a Amanda. La imagen se hizo pública y esto incrementó el acoso que la joven sufría a través de la Red. No pudo soportar tanta presión.

El caso de Amanda nos recuerda el especial cuidado que debemos tener con la imagen del menor en Internet. Aunque en ocasiones es difícil averiguar la edad de una persona a través de su imagen, debemos estar siempre en alerta permanente cuando nos

⁴¹ El *sexting* es el envío de imágenes (fotografías o vídeos) con contenido sexual por medio del móvil. Abarca desde la producción a la distribución. La página web *Pantallas amigas*, informa, visibiliza y da consejos para prevenir esta cuestión. Está enfocada a su lectura por parte de padres, pero también de jóvenes. Véase: <<http://www.pantallasamigas.net/>> [Fecha de consulta: 20 de julio de 2013].

⁴² Ciberacoso (también llamado *cyberbullying* por el origen anglosajón del término) es el uso de información electrónica y medios de comunicación tales como correo electrónico, redes sociales, blogs, mensajería instantánea, mensajes de texto, teléfonos móviles y websites difamatorios para acosar a un individuo o grupo, mediante ataques personales u otros medios. Puede constituir un delito penal.

⁴³ Aunque muchos medios se hicieron eco, aquí hemos encontrado una noticia que resume bastante bien el caso completo: McGUIRE, Patrick, "El perverso que destruyó la vida de Amanda Todd", disponible en: <<http://www.vice.com/es/read/el-perverso-que-destruyo-la-vida-de-amanda-todd>> [Fecha de consulta: 20 de julio de 2013].

⁴⁴ El video, que está disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=Pc1sK1WX2LA>> [Fecha de consulta: 20 de julio de 2013], es un ejercicio crudo y sensible. Puede recordarnos al videoclip de Bob Dylan, *Subterranean Homesick Blues* (1965).



Imagen 3.35: Amanda Todd (27 de noviembre de 1996 - 10 de octubre de 2012).

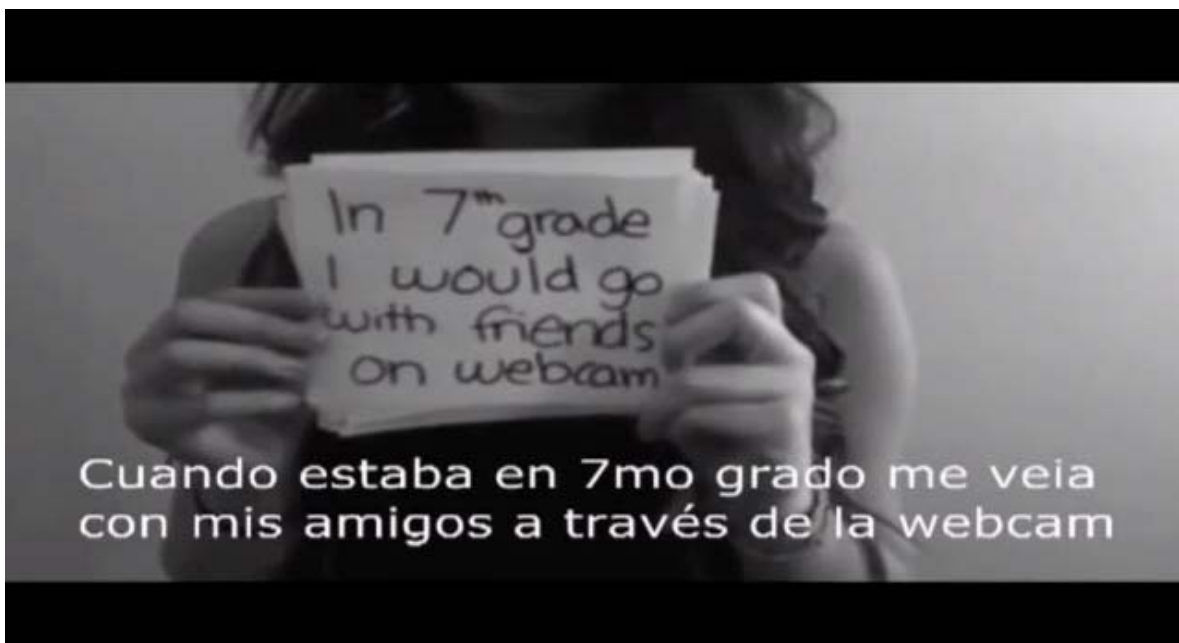


Imagen 3.36: *Frame* del video de despedida de Amanda Todd.

enfrentamos a las imágenes que nos muestran las pantallas conectadas a la Red, o cuando investigamos sobre estas cuestiones, como por ejemplo, en este estudio. Es necesario que seamos sensibles con este colectivo tan vulnerable. Internet es reciente y aún cambiante. No ha sentado todavía muchas bases, de ahí que estemos constantemente adaptándonos máquina y humano. Con todo, lo que es una cuestión irrefutable es que el abuso, la vejación, el chantaje al menor y, sobre todo, la pederastia, son un grave cáncer social que ha de ser combatido con contundencia y valentía.

4. EL SENSOR CUADRADO, REFLEJADO

Mi madre me regaló mi primera cámara.

Me fotografié el rabo.

TERRY RICHARDSON, *Terryworld*, 2004

El segundo ingrediente que ha hecho posible el desarrollo y la proliferación del *self shot*, ha sido (y es) el dispositivo electrónico de captura fotográfica: un dispositivo que genera archivos digitales que acabarán formándose como imágenes fotográficas. Archivos de datos que no son más que ceros y unos escritos de manera lineal y que reposan sobre soportes de naturaleza magnética (tarjetas de memoria, discos duros, servidores que en su conjunto crean Internet...). Dichos datos pueden ser traducidos e interpretados, y se muestran transformados y agrupados en *píxeles* de colores sobre una cuadrícula regular siempre que sean visualizados sobre superficies de monitorización (pantallas, tabletas, smartphones, televisiones...) conectadas a dichos soportes magnéticos.

El resultado del mosaico (Imagen 4.1) que crean esos *píxeles*¹ es una fotografía, interpretada como las *de toda la vida*: una imagen que nuestro cerebro lee y comprende. Para nuestra mente, esa imagen es algo que representa una porción de la realidad, un instante que existió en forma de materia que desprendía luz y que se coló por una lente fijándose (escribiéndose) sobre un soporte sensible.

No obstante, una de las diferencias respecto a esas fotografías *de toda la vida* es que, en esta ocasión, no concluye en un objeto de papel que pueda ser palpado y leído (salvo en contadas ocasiones más minoritarias y románticas). La gran mayoría de fotografías tomadas a través de un sensor electrónico nunca llegarán al estado físico de

¹ El píxel, o pixel (acrónimo del inglés *picture element*, “elemento de imagen”) es la menor unidad homogénea en color que forma parte de una imagen digital, ya sea esta una fotografía, un fotograma de vídeo o un gráfico.

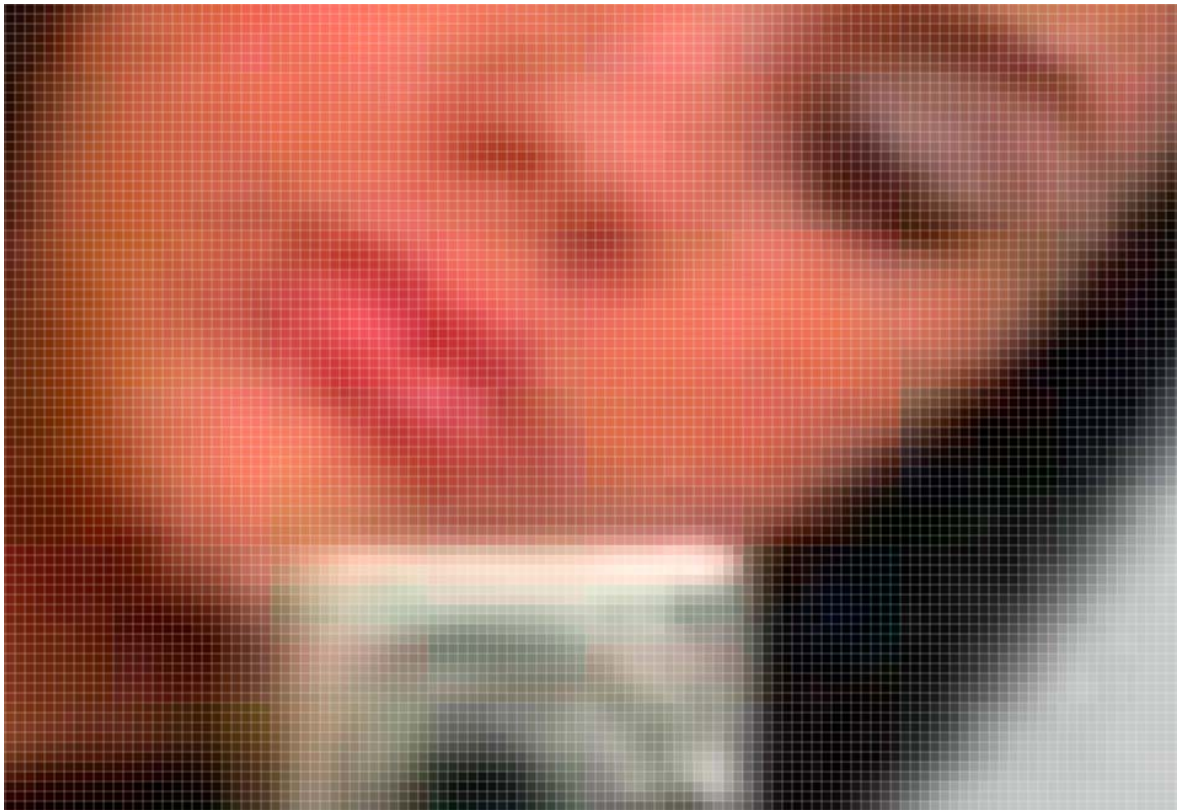


Imagen 4.1: Representación de píxeles de colores sobre su rejilla cuadrada.

papel-soporte. Pero ni falta que hace. Nuestro cerebro verá, igualmente, fotografías.

Estos dispositivos generadores de imágenes digitales (nuestras cámaras digitales, smartphones, tabletas...) han creado un nuevo paradigma y cambiado las reglas del juego en la esfera de la fotografía contemporánea. Entender su naturaleza y sus posibilidades puede ayudarnos a comprender también la existencia del *self shot*, ya que el dispositivo es, como ya hemos comentado, uno de los tres ingredientes que ha permitido que este fenómeno prolifere e invada nuestra realidad.

El hecho de que la tecnología fotográfica esté hoy representada por esta gran cantidad de dispositivos (que se encuentran además en constante evolución cualitativa y cuantitativa), pone de manifiesto que la fotografía sigue siendo en nuestra contemporaneidad una cuestión de importancia general.

Y esta dependencia ha ido en aumento democráticamente. Hace quince años, en los albores del desarrollo de la tecnología digital aplicada a la fotografía, ya se pensaba que la fotografía desempeñaba un papel capital y que apenas existía actividad humana que no la utilizara de uno u otro modo. Se había vuelto indispensable tanto para la ciencia como para la industria y había sido el punto de arranque de los *mass media*². Dicho pensamiento se ampliaba diciendo: “Se desarrolla diariamente en los miles de periódicos y revistas³”.

En la actualidad, ese desarrollo de la fotografía, más que diario es instantáneo y se ha extendido a muchísimas más actividades humanas, prácticamente a todas, hasta convertirnos en una sociedad fotográfica a través de lo digital. Esta explosión, a su vez, ha sido tan rápida como sorpresiva:

“La irrupción de las nuevas tecnologías de la imagen, y más concretamente de la fotografía digital, no ha hecho sino complicar aún más e introducir mayor confusión, al menos aparentemente, en la propia concepción del medio fotográfico y de la llamada *sociedad digital*. [...] la aparición de las nuevas tecnologías de la imagen no sólo supone un cambio en los modos de construir y crear las imágenes, sino sobre todo se cree que estos cambios están relacionados con los modos de conocer y de interrelacionarnos con el mundo. [...] solemos olvidar que la imagen

² FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998, p. 8.

³ *Ibidem*.

fotográfica, aunque sea actualmente un objetivo de la tecnología digital, es ante todo un objeto cultural⁴.”

Pero, ¿por qué la gente fotografía? Esta pregunta ha sido el *leitmotiv* de múltiples estudios⁵ y puede abordarse desde innumerables prismas críticos.

“El hecho de tomar fotografías, de conservarlas o de mirarlas puede aportar satisfacciones en cinco campos: «la protección contra el paso del tiempo, la comunicación con los demás y la expresión de sentimientos, la realización de uno mismo, el prestigio social, la distracción o la evasión»⁶.”

Paso a paso, hemos llegado a un momento en el que la gente fotografía más (y posiblemente mejor) que nunca. Fotografiamos compulsivamente, y la industria tecnológica se ha adaptado a esta necesidad, facilitando el acceso de la fotografía a las masas e invitando a desarrollar sus cualidades técnicas, estéticas y de visualización. Así pues, necesidad y herramienta evolucionan cogidas de la mano. Se retroalimentan. Debido a esto, la industria crece, innova y genera dividendos, y el usuario popular queda satisfecho y saciado (de momento).

“La práctica fotográfica, sometida a las reglas sociales, investida de funciones sociales y vivida como «necesidad», se explica por lo que es su consecuencia, es decir, por las satisfacciones psicológicas que procura⁷.”

Este matrimonio entre masas y cámara, que pudiera parecer de conveniencia hace un siglo, está cada vez más enamorado. Mucho más tras el giro radical que supuso la sustitución de la fotografía argéntica por la fotografía electrónica. Pero los esfuerzos de la industria por satisfacer al público general⁸, reflejados en la evolución de los dispositivos digitales (generando máquinas que minimizan el conocimiento técnico y producen fácilmente una imagen bella), pueden parecer, *a priori*, degradantes para el

⁴ MARZAL, Javier, *Cómo se lee una fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 87.

⁵ Uno de ellos, ADAMS, Robert, *Why People Photograph*, Nueva York, Aperture, 1994.

⁶ BOURDIEU, Pierre, *Un arte medio*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 52.

⁷ *Ibid.*, p. 53.

⁸ Y es que, desde el nacimiento de la Kodak Pocket desarrollada por George Eastman que en 1895 se popularizó entre las masas bajo el lema: «Usted apriete el botón, nosotros haremos el resto», la industria no ha dejado de perfeccionar sus cámaras para que toda fotografía realizada con ellas desde la más absoluta ignorancia técnica, sea una toma perfecta. SÁNCHEZ GARRE, Nieves, *Evolución de la fotografía a través de la obra de Lewis Carrol: Alicia en el país de las maravillas y a través del espejo*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004.

estadio de la creatividad. Esa democratización y simplificación del acto de fotografiar acarrearía consecuencias nocivas que acabarían poniendo a la máquina y a sus decisiones por delante del libre albedrío del complacido fotógrafo.

“Desde el punto de vista técnico, ya nadie puede fallar una foto. Esa es una de las razones del inmenso atractivo de la foto entre las masas.”⁹

No obstante, esa delegación en la máquina y esa confianza plena en la correcta ejecución del sensor electrónico y de su software integrado, no tiene por qué tratarse como algo negativo que deslegitime a lo fotográfico en nuestro objeto de estudio: las autorretratistas, liberadas por tanto de un conocimiento técnico que, de ser obligado, hubiera distraído su interés por la fotografía como herramienta de expresión, tendrían vía libre para sus creaciones, concentrando su atención en otros valores. Centrarán su atención y habilidad únicamente en lo que podemos considerar como fundamental en una fotografía: algo que de forma telegráfica y orientativa podríamos resumir en el *qué* por encima del *cómo*, en la idea por encima de la técnica. Así, la composición y el encuadre, el gesto y la pose de la figura, el erotismo y la escenificación de sus referencias visuales serán voluntades inteligentes, conscientes y trabajadas que se hallarán por encima de las decisiones del sensor y de su procesador.

“[...] uno de los argumentos principales de la defensa de la fotografía ha sido la insistencia en que la captación de imágenes procede sobre todo de la localización de un temperamento, y solo secundariamente de una máquina¹⁰.”

Y de no ser así, el fotógrafo siempre puede establecer un pacto con la cámara moderna para generar, entre ambos, estéticas nuevas o revisadas (Imagen 4.2).

Son varios factores los que influyen y posibilitan la generación de *self shots*. Pero es el sensor electrónico (reflejado contra el espejo, otro artefacto tecnológico que se revisará más adelante), el núcleo y corazón de la nueva fotografía digital que ha sustituido a la fotografía química. Es este sensor el poseedor de propiedades y naturalezas que están marcando los nuevos usos que se le da a la fotografía y que, asimismo, están estipulando las nuevas formas de la imagen que, en la mayoría de ocasiones, no dejan

⁹ FREUND, Gisèle, *op. cit.*, p. 182.

¹⁰ SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Debolsillo, 2008, p. 118.

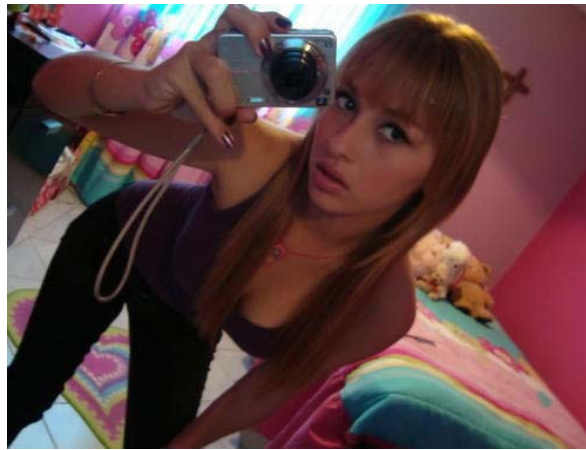


Imagen 4.2: *Mirrorpic* anónimo, realizado entre 2007 y 2009. Un ejemplo de la intervención del software integrado en la cámara sobre la captura. El color ha sido saturado y el contraluz de la ventana compensado. La representación de la fotógrafa presenta una deformación mano-cabeza-cuerpo, dada la aproximación de la lente al espejo y el punto de vista diagonal.

de ser protocolos clásicos adaptados por una nueva generación de fotógrafas y fotógrafos. Describir y desarrollar los atributos propios de este pequeño sensor electrónico será, por tanto, algo primordial para entender en su totalidad el fenómeno que aquí nos ocupa.

“Un tejido de imágenes envuelve nuestro mundo desde que entramos en lo que Régis Debray denomina la *videosfera*, esta era en la que la imagen es más fácil de producir que un discurso. Las imágenes nos devoran, nos acosan. Estamos sumergidos, inmersos en la imagen. Las pantallas integradas en los teléfonos móviles han cambiado el uso de la fotografía y las cámaras de vigilancia funcionan sin reflexionar. Las imágenes son consumidas *in situ* o transmitidas sin demora, demasiado numerosas para merecer ser conservadas, tan numerosas que pronto no habrá ningún acto ni gesto nuestro que no haya constituido el objeto de una imagen, como antaño de una simple palabra¹¹.”

4.1 El sensor electrónico

El sensor electrónico es el corazón del dispositivo de captura digital (Imagen 4.3). Es el objeto físico que permite, tanto en las cámaras fotográficas digitales, como en los smartphones con lente integrada, capturar la imagen y generar su latencia digital en un soporte de memoria conectado a él. El sensor es, en definitiva, el sustituto de la vieja película fotosensible utilizada por las cámaras analógicas en la pasada era de la fotografía.

Si bien “la imagen no ha cesado de perfeccionarse en ningún momento¹²”, las herramientas y tecnologías que son capaces de producirla tampoco han dejado de evolucionar y de mejorar con el paso de los años.

En las dos últimas décadas, hemos asumido progresivamente la tecnología digital en prácticamente todos los usos de la fotografía, y las anteriores tecnologías de captura fotográfica que usaban la química y la plata como ingredientes, han quedado trasladadas a usos más artísticos y minoritarios. Es cierto que algunas modas y apuestas del mercado han intentado (y conseguido) aproximar los protocolos

¹¹ MELOT, Michel, *Breve historia de la imagen*, Madrid, Siruela, 2010, p. 91.

¹² *Ibid.*, p. 78.

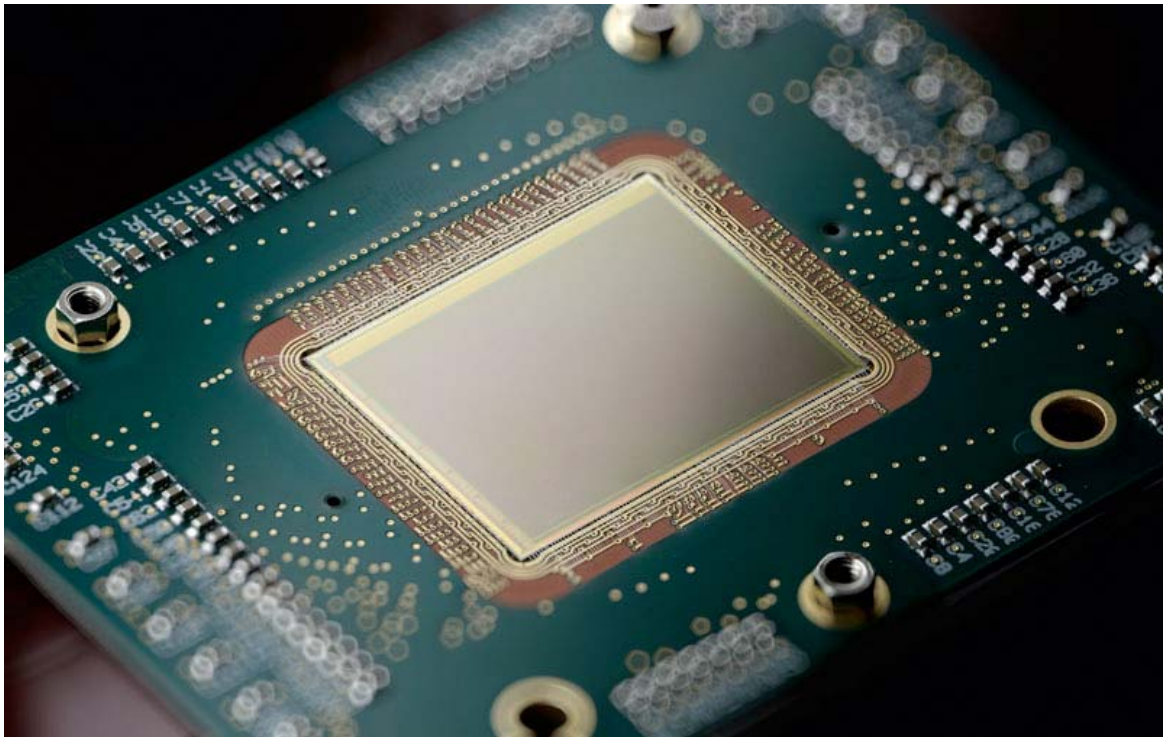


Imagen 4.3: El sofisticado sensor electrónico de la cámara de cine Arri Alexa.

analógicos propios de la fotografía del Siglo XX a nuestros días, pero han sido ejercicios puntuales y minoritarios, exigidos y valorados por solo unos pocos¹³. Pretender recuperar esos procesos de la fotografía clásica para satisfacer a la totalidad de las masas como antaño se hacía, supone una batalla perdida. Hoy la fotografía popular es digital... con todos los cambios de paradigma que ello conlleva:

“La fotografía electrónica [...] no constituye una simple transformación de la fotografía fotoquímica sino que introduce toda una nueva categoría de imágenes que ya hay que considerar «posfotográficas». La pregunta de si la fotografía digital es todavía fotografía, no tiene respuesta concluyente. [...] lo que confiere una identidad peculiar a la fotografía digital es la transustancialidad de su estructura íntima: la sustitución del grano químico por los bits de información¹⁴.”

Ahora bien, no podemos olvidar que la aficionada o aficionado que se ha apropiado de la tecnología, exige estas mejoras aplicadas al sensor electrónico y a la máquina que lo contiene. Hoy las fotos producidas son más nítidas, pueden hacerse con menos luz, tienen más resolución y detalle. Y los aparatos son más portátiles, más manejables, y, como hemos visto en el apartado anterior, más fáciles de utilizar. Pero si las exigencias de los compradores han cambiado el mercado, las competencias e innovaciones del mercado en pos de la seducción de sus clientes también han cambiado los hábitos y usos de la fotografía y las imágenes que esta produce:

“Cada momento histórico presencia el nacimiento de unos particulares modos de expresión artística, que corresponden al carácter político, a las maneras de pensar y a los gustos de la época. El gusto [...] se forma en función de unas condiciones de vida muy definidas que caracterizan la estructura social [...]. Así ocurre que cada sociedad produce unas formas definidas de expresión artística que, en gran medida, nacen de sus exigencias y de sus tradiciones, reflejándolas a su vez¹⁵.”

Desde esta perspectiva, no se puede explicar el fenómeno del *self shot* sin tener en

¹³ Hablamos, entre otros ejemplos, de la recuperación de la lomografía, que desde principios de siglo hasta la fecha vuelve a estar de moda entre grupos reducidos de aficionados viviendo una segunda edad de oro. Hoy en día se siguen produciendo en fábricas, de manera regular, una respetable cantidad de cámaras de plástico que utilizan como soporte de captura la película fotográfica usada en épocas previas a la aparición de la tecnología digital.

¹⁴ FONTCUBERTA, Joan, *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010, pp. 60-61.

¹⁵ FREUND, Gisèle, *op. cit.*, p. 7.

cuenta la máquina tecnológica que lo genera e ignorando las propiedades que este dispositivo ha ido desarrollando hasta la actualidad. El sensor electrónico define y está íntimamente ligado a la imagen fotográfica digital que produce. Por eso, estudiar la evolución del sensor electrónico es entender el tipo de imágenes que han ido cambiando paralelamente con él desde hace más de veinte años.

4.1.1 Evolución del sensor electromagnético desde sus orígenes hasta nuestros días¹⁶

A finales de 1969, los inventores Willard Boyle y George Smith (Imagen 4.4) desarrollaron en los Laboratorios Bell su dispositivo de carga acoplada (CCD). Este dispositivo acabará siendo el padre primigenio de todos los sensores electrónicos contemporáneos de captura de imagen que se encuentran, no solo en cámaras digitales y smartphones, sino también en cámaras de vídeo, webcams, cámaras de vigilancia y demás aparatos de registro de imagen.

Curiosamente, al igual que ocurre con muchos inventos notorios, los propósitos de uso de sus fundadores iban por otros derroteros. La intención original de Boyle y Smith era la de crear un nuevo tipo de memoria de semiconductores para computadoras que pudiera estar asociado a una cámara para usos de video-portería.

En 1970, cámara y sensor se encontraban ya unidos, y 5 años más tarde, esa visión a tiempo real tenía suficiente definición como para poder presentarse en pantallas de televisión.

Sin embargo, hasta 1986 no se establecerá la relación entre el sensor electrónico y la fotografía¹⁷. En esa fecha, Kodak inventó el primer sensor integrado en una cámara de

¹⁶ Un breve resumen de un tema que se puede ampliar revisando libros como ROBERTS, Pamela, *Cien años de fotografía en color*, Barcelona, Electa, 2008; o artículos de 2013 como MORÁN, Iker, “Un poco de historia (Parte D)”, disponible en: <<http://www.quesabesde.com/camdig/articulos.asp?articulo=112>> [Fecha de consulta: 10 de julio de 2013].

¹⁷ Unos años antes, en 1981, Sony Corporation había creado una cámara que bautizó como *Mavica*. El sensor de esta cámara era muy parecido al contemporáneo, con la excepción de que capturaba la toma con dos chips diferentes (luminancia y color) en lugar de con uno solo. Sin embargo, *Mavica* no puede considerarse la primera cámara digital de la historia, ya que en realidad, se trataba de una cámara de vídeo primitiva con una lente sencilla que también era capaz de congelar la imagen grabada en movimiento.



Imagen 4.4: Willard Boyle (izquierda) y George Smith, inventores del CCD, en los laboratorios Bell.

fotos, capaz de producir imágenes digitales. Paralelamente, otras marcas comenzaron a desarrollar también sus primeras cámaras para competir desde la industria en este nuevo mercado digital. A finales de ese mismo año 1986, Canon será la primera marca en comercializar una cámara de naturaleza electrónica: la Canon RC-701 (Imagen 4.5) con un sensor que producía 180.000 píxeles totales (0,2 megapíxeles) y que costaba la friolera de 27.000 dólares.

Desde esta primera cámara comercializada hasta las que se pueden adquirir hoy en día, cientos de nuevos sensores electrónicos han evolucionado y se han adaptado a las exigencias del mercado de la mano de otras diferentes marcas: Minolta, Olympus, Toshiba, Nikon... Los primeros esfuerzos estuvieron en el lado de la producción y del abaratamiento de costes. La carrera en la popularidad del dispositivo había comenzado y, muy pronto, todo ser humano habitante de un país desarrollado tendría una cámara de fotos digital en casa (o en el bolsillo). No se escatimó en la mejora mecánica de la máquina: modelos más pequeños y portátiles, procesadores más rápidos, baterías más duraderas, mejores sistemas de almacenamiento de los archivos... Luego, las ansias de mejora del sensor se centraron en el incremento de la resolución y del tamaño de los archivos que era capaz de generar, la famosa guerra de los megapíxeles, en las que cada fabricante prometía tamaños de impresión sobre papel¹⁸ cada vez mayores.

Los sensores crecieron y se adaptaron a la máquina del fotoperiodismo y de la fotografía documental: la cámara réflex. La réflex digital (Imagen 4.6) imitaba a su vieja homóloga analógica. La misma calidad de imagen, las mismas lentes intercambiables, la misma filosofía a la hora de visualizar y disparar... Pero presentaba idénticas mejoras que sus predecesoras, las cámaras compactas, y que son propias del medio electrónico: gratuidad en el disparo, intentos de captura infinitos, revisión instantánea, prueba y error, gestión rápida de la imagen fotográfica... Esto, además de beneficiar a los profesionales de lo fotográfico y a la industria de la imagen, también

¹⁸ Antes de la existencia de Internet y de la democratización de las pantallas como soporte de visualización de imágenes, no se concebía otro destino final de la foto digital que no fuera su impresión o materialización sobre papel, tal y como ocurría con la fotografía de film. Hoy en día, en la era de la nube y de la deslocalización física del archivo digital, en esta época en la que la tableta y el smartphone se usan como soporte visual, pocas fotografías llegan al papel; pero ha existido un largo periodo intermedio entre ambas etapas en las que los fabricantes ofrecían facilidades y mejoras constantes en la reproducción de la imagen sobre formato físico/papel.



Imagen 4.5: La Canon RC-701 (RC: Realtime Camera). El sistema completo de la primera cámara digital en ser comercializada.



Imagen 4.6: La Kodak Professional Digital Camera System o DCS 100, con tecnología Nikon, fue la primera cámara réflex digital que se comercializó. Desde entonces, este tipo de cámara no dejará de mejorar en prestaciones y en modelos adaptados a diferentes tipos de público y bolsillos. Hoy en día, incluso, comparte sus funciones de cámara fotográfica con la posibilidad de grabación de vídeo.

popularizó aún más a la cámara réflex entre los fotoaficionados.

Por otro lado, las cámaras compactas e híbridas también se popularizaron entre toda esa nueva raza de usuarios de la fotografía digital. Permitían fotografiar cualquier cosa, ser transportadas a cualquier sitio, y cambiaron los modos de encuadrar y componer gracias a su ausencia de visor (que había sido sustituido por una pantalla de cristal líquido que hacía las veces de nuevo visor disociado del eje de la lente). Ahora los fotógrafos podían alejar las cámaras de sus caras. Estos nuevos objetos modificaron las estrategias compositivas de la escena y sus resultados formales ofreciendo novedosas perspectivas que fueron (y son) consecuencia de disparar desde la mano en lugar de disparar desde el ojo (Imagen 4.7).

Si el sensor había crecido para adaptarse a las grandes cámaras históricas de 35 milímetros y de medio formato, también se redujo para encajar no solo en el interior de cámaras compactas cada vez más pequeñas, manejables, ligeras y baratas, sino también en muchos otros dispositivos que, hasta entonces, no disponían de la propiedad de captura de imagen: computadoras, videoconsolas (Imagen 4.8), teléfonos móviles, tabletas digitales...

Durante estos últimos años, el desarrollo del sensor electrónico se ha concentrado en su adaptación a uno de los más relevantes y recientes inventos: el smartphone (Imagen 4.9). Concebido como un teléfono-computador con aplicaciones y conexión a Internet, este terminal ha acabado por asumir el rol de cámara de fotos conectada 24 horas a la Red, y con las posibilidades de publicación instantánea que esto supone: otra nueva transformación de los usos de la fotografía de masas.

Este es el momento en el que nos encontramos. Las marcas siguen desarrollando sensores electrónicos cada vez mejores y más adaptados a sus cámaras y propósitos. La imagen digital se necesita, y también sus máquinas generadoras. El usuario pide y la industria desarrolla; la industria inventa, y el aficionado se maravilla, compra y se transforma. El invento está ya diluido en la sociedad, en sus acontecimientos y haceres. Es parte de su política y de su economía. No es de extrañar, por tanto, que toda la tecnología aplicada al sensor electrónico continúe desarrollándose por la



Imagen 4.7: Luis Armand, *Claudia y las chinoises*, 2012. Esta fotografía ejemplifica la separación física entre el ojo del fotógrafo y el visor de su máquina, un hecho generalizado entre muchos fotógrafos contemporáneos. La imagen, además de ofrecer una perspectiva más cercana al suelo, delata de otra manera la posición de la cámara: mediante las miradas de sus protagonistas. Vemos como dos de las chicas miran (posan) hacia la lente, sin embargo, la chica de la izquierda dirige su mirada en otra dirección: mira hacia los ojos del fotógrafo.



Imagen 4.8: Kinect es un dispositivo diseñado por Microsoft Corporation para su uso doméstico en la esfera del videojuego, y que posee dos cámaras paralelas que interpretan el espacio tridimensional donde se encuentra el sujeto, permitiendo a este, con su movimiento, interactuar con la videoconsola.



Imagen 4.9: Modelos contemporáneos de smartphones.

industria, como siempre ha hecho, y cada vez más rápido:

“En la actualidad, dominada por la tecnoestructura cuyo objetivo persigue la creación incesante de nuevas necesidades, el desarrollo de la industria fotográfica es uno de los más rápidos entre el de todas las industrias. La imagen responde a la necesidad cada vez más urgente en el hombre de dar una expresión a su individualidad. [...] Hacer fotos se le antoja como una exteriorización de sus sentimientos, una especie de creación. Así se explica el creciente número de fotógrafos aficionados que hoy se cifra por cientos de millones y que tiende a incrementarse cada vez más¹⁹.”

4.2 Antes y después del smartphone

Ya hemos visto que el desarrollo del sensor electrónico como nueva superficie de captura fotográfica no ha supuesto una ruptura del medio fotográfico, sino una transición²⁰. Pero la fotografía, aunque continúa siendo fotografía, se ha desarrollado por otros terrenos y métodos novedosos gracias al desarrollo del smartphone, sin que esto suponga una pérdida de su naturaleza e identidad.

“La pulverización de las imágenes en puntos elementales, accesibles y manipulables ha permitido esta volatilidad, esta maleabilidad y esta multitud. Pero la naturaleza de la imagen no ha cambiado. La digitalización no ha hecho perder a la imagen su naturaleza analógica: sólo la técnica de reproducción es «digitalizada» o «vectorizada»²¹.”

La popularización y el uso del smartphone con propósitos fotográficos supone la segunda gran revolución dentro de la era de la imagen digital. Si bien la democratización de la máquina digital había cambiado los hábitos fotográficos de la sociedad hacia otros más dinámicos y vigorosos (gracias a las réflex y a las cámaras compactas de sensor electrónico), los teléfonos inteligentes despertaron aún más el deseo, la necesidad y, finalmente, el hábito de publicar la imagen propia. Si el primer grupo de dispositivos permitía la captación y visualización instantánea de la imagen, esta segunda familia de aparatos, además, posibilitaba el intercambio y la publicación inmediata de la fotografía, reduciendo a cero el lapso de tiempo que había anteriormente entre la

¹⁹ FREUND, Gisèle, *op. cit.*, pp. 8-9.

²⁰ Ya que “[...] la fotografía digital ha asumido las antiguas aplicaciones de la fotografía tradicional.” FONTCUBERTA, Joan, *op. cit.*, p. 12.

²¹ MELOT, Michel, *op. cit.*, p. 94.

realización de la toma y la publicación de la misma.

“Ya no existen hechos desprovistos de imágenes ni la documentación y transmisión del documento gráfico son fases indisociadas del mismo suceso²².”

Aunque antes de la llegada del smartphone ya existían otros teléfonos celulares y agendas electrónicas con conexión a Internet²³, y aunque la implantación de la cámara fotográfica digital en dispositivos telefónicos unos años antes había convertido a estos en pequeñas cámaras compactas²⁴, no fue hasta la llegada del iPhone (desarrollado por Apple Inc. y comercializado en 2007) el momento en el que se acuñó el concepto y el uso del smartphone dentro de los países desarrollados y globalizados.

Hoy, y tras el desarrollo y mejora constante de este invento por parte de otras marcas dentro de la competencia lógica del mercado, el smartphone se concibe realmente como una cámara de fotos²⁵ gestionada por una mini-computadora y conectada al mundo a través de las señales inalámbricas que nos rodean. Es capaz de publicar contenidos en espacios virtuales y de intercambiar datos e imágenes mediante los servicios de mensajería también comunes entre smartphones de distintas marcas.

Todas estas propiedades se suman a la portabilidad continua que le confiere su pequeño tamaño y su carácter aún telefónico (nos acompaña día y noche). Si tenemos también en cuenta la aceptación y el uso que se da al smartphone por parte de prácticamente todos los estratos de la sociedad, incluido los adolescentes, no nos debe extrañar que esta nueva máquina fotográfica se haya encargado de acelerar aún más todos esos cambios que la fotografía ha experimentado en su transformación²⁶ tras el advenimiento de la era digital, respondiendo así “a un mundo acelerado, a la

²² FONTCUBERTA, Joan, *op. cit.*, p. 28.

²³ Como el iPaq, comercializado por Hewlett-Packard Company, y que atendía a usos relativamente exclusivos. Las propiedades del iPaq fueron heredadas por los teléfonos Blackberry al inicio de la era de los smartphones.

²⁴ Podemos poner como ejemplo el mítico Nokia N95 y su cámara de 5 megapíxeles integrada.

²⁵ En julio de 2013 llegaba a Europa el Samsung Galaxy S4 Zoom, desarrollado por la empresa surcoreana líder en telecomunicaciones Samsung Group. Con su lente avanzada poseedora del primer zoom óptico que funciona en un smartphone, y su sensor electrónico capaz de generar fotografía de 16 millones de píxeles, este terminal híbrido representa la verdadera fusión entre un smartphone y cámara compacta.

²⁶ Transformación que se refleja, entre otras cosas, en el hecho de registrar y compartir (publicar) compulsivamente casi cualquier actividad humana. “Hoy tomar una foto ya no implica tanto un registro de un acontecimiento como una parte sustancial del mismo acontecimiento. Acontecimiento y registro fotográfico se funden.” FONTCUBERTA, Joan, *op. cit.*, p. 28.

supremacía de la velocidad vertiginosa y a los requerimientos de la inmediatez y globalidad²⁷.”

4.2.1 El doble sensor del smartphone

La mayoría de smartphones contemporáneos contienen dos lentes y dos sensores electrónicos asociados a cada una de estas lentes. En la parte posterior (o anterior²⁸) del dispositivo continúa estando la lente principal (Imagen 4.10), la que le otorga los atributos de cámara fotográfica y posibilita sus funciones como tal. Pero en la parte anterior (o posterior), sobre la pantalla, se encuentra una lente mucho más pequeña unida a un sensor diminuto de menor resolución. Esta cámara secundaria fue concebida para realizar videollamadas²⁹ (Imagen 4.11), pero también se le dotó con la capacidad para realizar fotografías³⁰.

Esta decisión de la industria aparentemente baladí y con poco interés práctico (dada su menor resolución frente a la lente principal), ha sido crucial para el desarrollo y perfeccionamiento del *selfie*: el autorretrato de rostro reflejado.

Una vez más, los usos prácticos dados a una invención marchan por caminos distintos a los imaginados por sus inventores³¹. La creatividad, divertimento y experimentación

²⁷ *Ibid.*, p. 12.

²⁸ Definir cuál es la parte anterior y cuál la posterior en un smartphone puede resultar algo conceptualmente complejo dado que se trata de un objeto híbrido que une dos máquinas en una sola: si consideramos al smartphone como un teléfono o tableta pequeña, su parte anterior será la pantalla (lo que nos permite interactuar con él) y su parte posterior será el otro lado, la tapa de la batería. Pero como precisamente en esa tapa se encuentra la lente principal, si lo consideramos cámara de fotos su lateralidad quedará invertida: su parte anterior será donde se encuentre la lente que apuntamos hacia la escena durante el ejercicio de captura fotográfica, mientras que su parte posterior será la pantalla donde previsualizamos esa misma escena.

²⁹ Videoconferencia o videollamada es la comunicación simultánea bidireccional de audio y vídeo, que permite mantener reuniones con grupos de personas situadas en lugares alejados entre sí (Imagen 4.10).

³⁰ Aunque debido al diminuto tamaño del sensor secundario, estas imágenes tendrían menor calidad y resolución que las producidas por su hermana mayor. De manera estándar, en la actualidad, podemos estar hablando de 2 megapíxeles útiles frente a los 5 u 8 que suele producir el sensor principal.

³¹ No obstante, este nuevo uso práctico dado a la cámara secundaria se ha desarrollado como opción adicional, sin disminuir el objetivo original de la lente secundaria. Sigue habiendo costumbre de realizar intercambios de imagen a tiempo real con los smartphones, tal y como se han realizado anteriormente con las webcams de los computadores domésticos. Esos estudios íntimos de presentación del cuerpo estableciendo discursos comunicativos en la distancia a través de la imagen, quedarían fuera de nuestro objeto de estudio, pero merece la pena citarlos aunque no se trate de fotografías: “No olvidemos que en la Red los espacios de presentación y representación del cuerpo «convergen» cada vez más y que los



Imagen 4.10: Lente principal integrada en el lado posterior de un smartphone, junto con su flash.

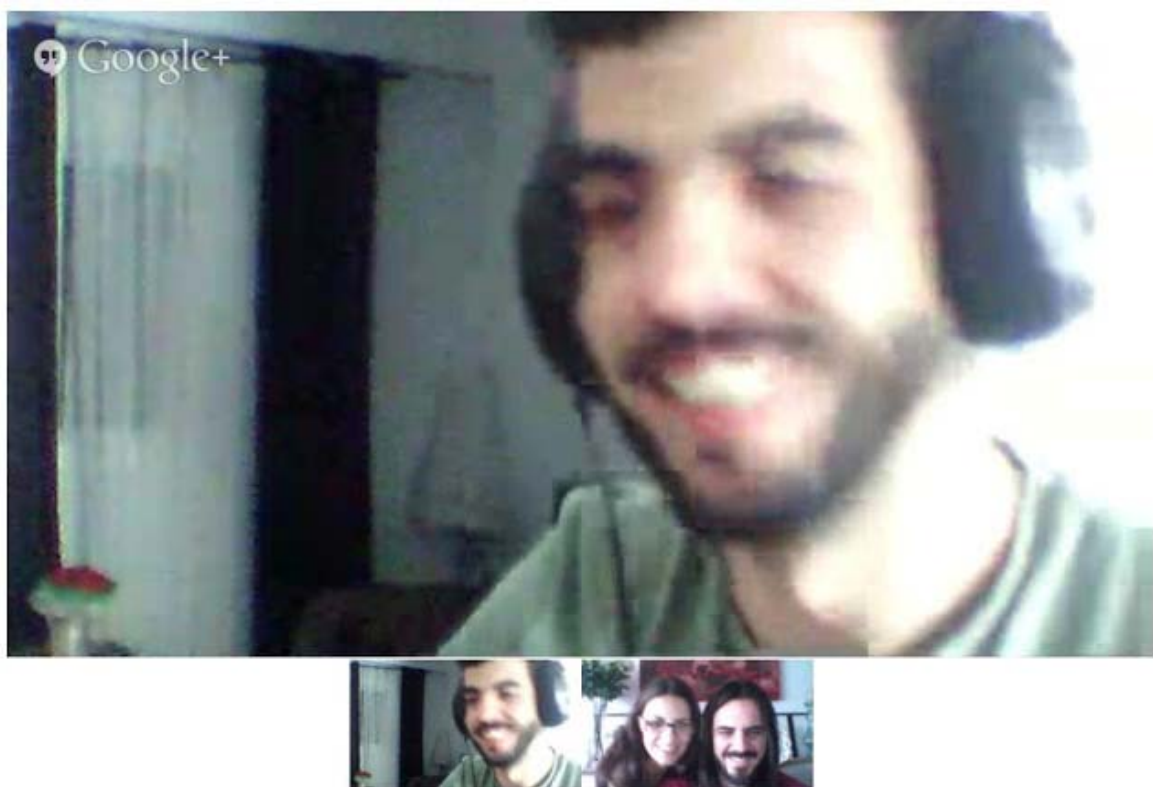


Imagen 4.11: Ejemplo de videollamada a través del servicio *Hangouts* de *Google Inc.* Disponible para smartphones o, como en este caso, para computadores domésticos.

generalmente adolescente y mayoritariamente femenina, ha desarrollado toda esta productiva imaginería de rostros (autorretratos) capturados de manera próxima e íntima y encajados con un visor que hace las veces de espejo (Imagen 4.12).

4.2.2 La pantalla-espejo

Aunque no sea la única, actualmente el smartphone es el tipo de cámara más común en la producción de *self shots*. Si tenemos en cuenta las tendencias exhibicionistas de muchos jóvenes y los ánimos que tenemos compartiendo las imágenes que cuentan a modo de diario nuestras vidas, resulta obvio que la posibilidad de publicar la toma realizada de manera instantánea sea un aliciente para practicar el uso de la fotografía con esta máquina. La portabilidad, la facilidad de uso, la resolución de problemas en la imagen y la economía en cantidad de aparatos en pos de uno único que cumpla la suma de sus funciones son otros factores a tener en cuenta.

Sin embargo, el hecho de que el dispositivo incluya dos cámaras con distintas soluciones para encuadrar y componer la toma (junto con su doble repertorio de resultados formales que por defecto nos da la máquina) da mucho juego, brindándonos dos opciones, que hemos acuñado como *visión directa* y *visión reflejada*.

Podemos definir la *visión directa* como aquella modernización del visor en aras de desarrollar nuevas formas de previsualización de la toma, previsualización que ha sido propia de las cámaras digitales compactas y smartphones: en la parte posterior de la cámara hay una pantalla LCD³² o similar que previsualiza lo que ve el sensor. La visión directa convierte en prescindible cualquier tipo de visor o sistema óptico propio de las anteriores cámaras fotográficas de película. Permite nuevas comodidades, aunque también plantea inconvenientes, pero el principio del que parte es el mismo que en la

dispositivos *online* permiten más solapamiento entre lo real y lo virtual. De manera que la complejidad de este desmontaje vendría dada porque la presentación y la representación no están garantizadas allí donde habitamos mediados por una pantalla, y allí donde todos producimos imágenes. El increíble poder colectivo de la Red y de esta convergencia apuntaría a que derruir determinados cánones, o subvertirlos al menos, es cada vez más posible.” ZAFRA, Remedios, *Un cuarto propio conectado. (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo*, Madrid, Fórcola ediciones, 2010, p. 90.

³² Una pantalla de cristal líquido o LCD (sigla del inglés *liquid crystal display*) es una pantalla delgada y plana formada por un número de píxeles en color o monocromos colocados delante de una fuente de luz o reflectora.

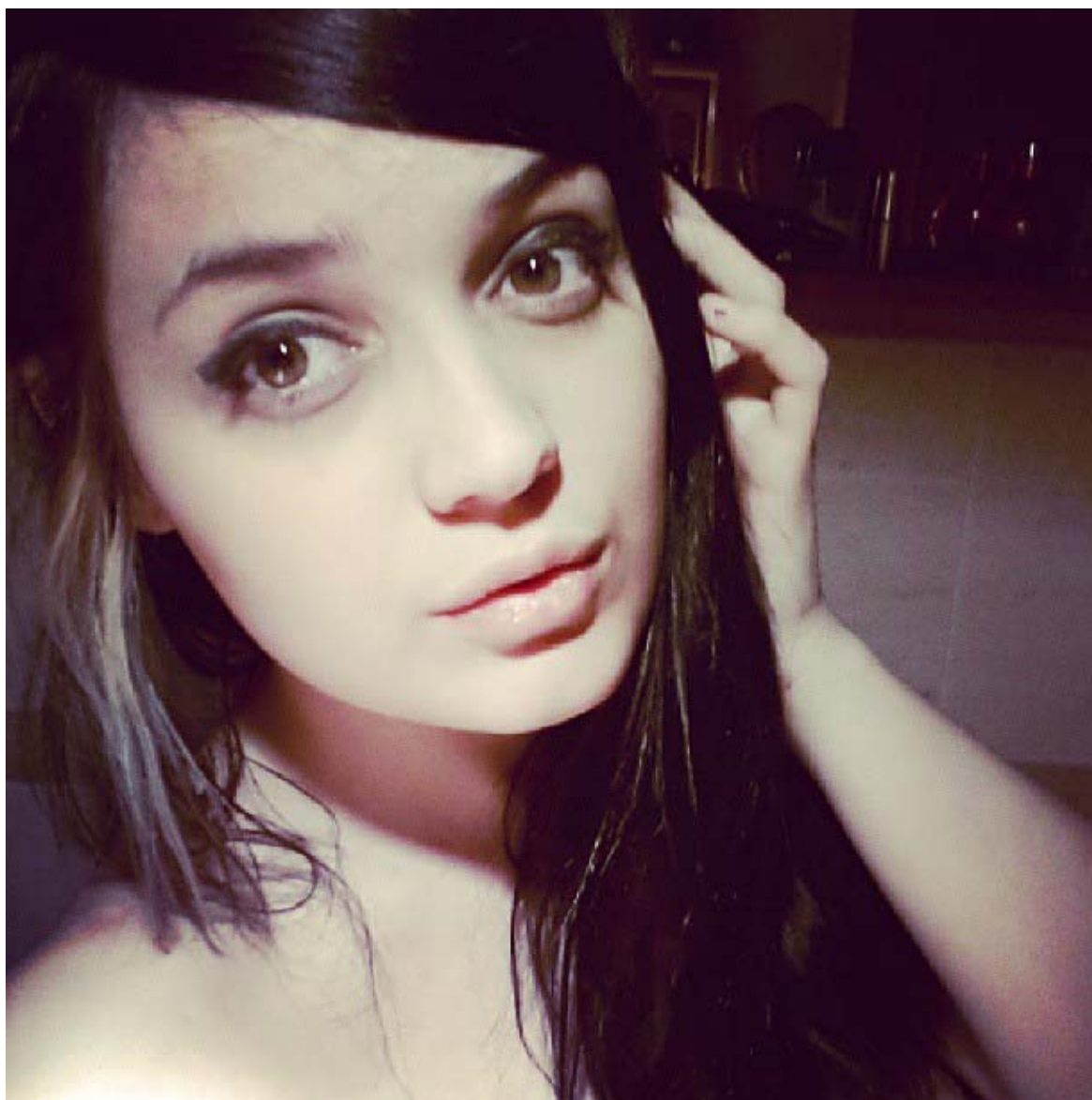


Imagen 4.12: Autorretrato realizado por Blanki Blue y publicado en *Instagram* en 2013.

mayoría de las cámaras clásicas: el fotógrafo ve desde detrás de la cámara, lo que la cámara ve por delante desde su lente hacia el infinito.

Definimos la *visión reflejada* como el otro método sustituto del visor tradicional. Este que plantea una modalidad de visionado y encuadre totalmente novedosa en el campo de la mecánica de la cámara fotográfica. Para que se produzca, la lente y la pantalla LCD que actúa como visor simulado, deben estar alineados³³ en el mismo plano de dirección. Así, enfrentándonos a la lente, nos enfreamos también al visor, y nos vemos reflejados en la pantalla LCD como si se tratara de un pequeño espejo de mano. Esto nos permite visualizar, encuadrar y fotografiar al mismo tiempo y con el mismo gesto nuestro propio rostro.

Gracias a esta *visión reflejada* se producen y publican miles de autorretratos cada día: ejercicios de captura del rostro realizados en su mayoría por adolescentes y gente joven, que usan la lente secundaria de sus smartphones para retratarse aprovechando esta propiedad de pantalla-espejo que hemos descrito y que tanto ayuda en el ejercicio de encuadre y posado. Ese mismo dispositivo, además, permitirá compartir y/o publicar³⁴ el autorretrato recién realizado.

Si partimos de los conceptos de *visión directa* y *visión reflejada* (Imagen 4.13) y los unimos a las posibilidades de los dispositivos digitales para autoretratarnos, encontraremos diversas maneras básicas de encajar los encuadres en nuestros *self shots*:

1. A la hora de fotografiar nuestro rostro y cuerpo con una cámara que solo ofrezca *visión directa*, tendremos dos opciones³⁵:

³³ O, en el caso de no estar alineados, pueden alinearse si la cámara posee esa propiedad. Algunas cámaras digitales de distintas modalidades incluyen pantallas LCD abatibles que pueden cambiar su posición de la parte trasera a la delantera de la cámara con un simple y rápido gesto.

³⁴ Como veremos más adelante, *Instagram* es una red social que utiliza la imagen fotográfica como materia prima, y su medio es, de manera exclusiva, el teléfono inteligente.

³⁵ Existiría una tercera opción: combinar un punto de apoyo, trípode o superficie, con el temporizador de la cámara antes de posicionarse en el escenario de la toma. Sin embargo, esta modalidad tan coherente es de uso infrecuente entre las *selfshoters*. En una sociedad tan acostumbrada a la velocidad y a la instantaneidad, y teniendo en cuenta la cantidad de intentos fallidos que se producirán al usar una cámara sin visión reflejada, ¿quién tiene tiempo para perder los 10 angustiosos segundos que dictaría el temporizador en cada prueba? Y es que los protocolos instantáneos en los nuevos dispositivos digitales han dejado poco margen a la paciencia y al tiempo que eran propios de la anterior etapa de la fotografía: “[...] la fotografía fotoquímica tradicional imponía un tempo, un intervalo angustiante entre el clic y la

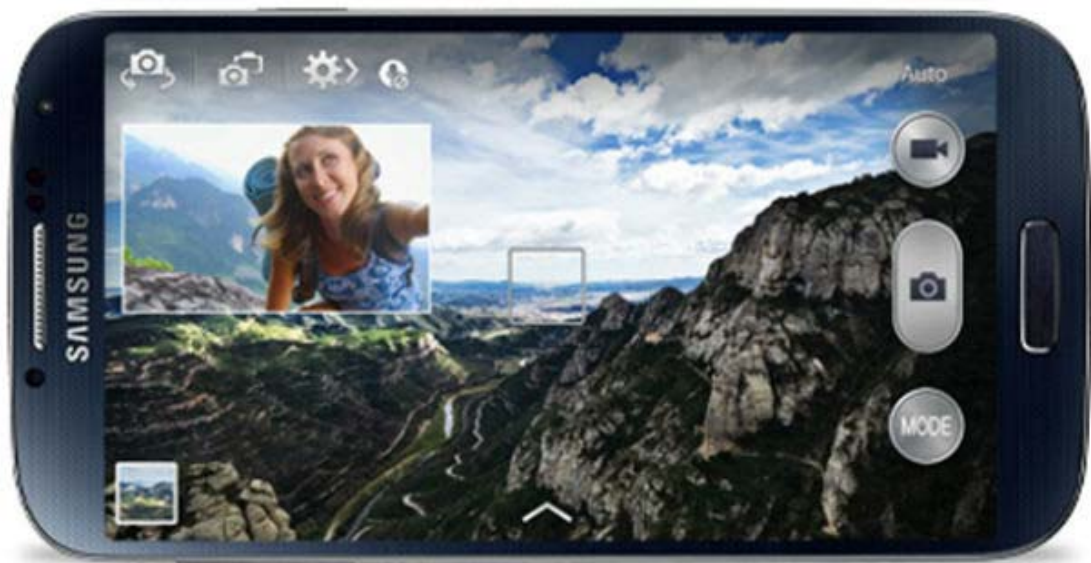


Imagen 4.13: Un ejemplo de *visión directa* y *visión reflejada*, disponibles ambas de manera simultánea en la pantalla LCD que cumple también la función de visor en este smartphone. Podemos ver al mismo tiempo y sobre la misma superficie una escena montañosa, hacia donde apunta la lente principal de la cámara, y a la montañista que sujeta el dispositivo y que, desde su parte posterior, es capturada por la cámara secundaria de este *teléfono inteligente*.

- a. Podemos sujetar la cámara con nuestra mano dirigiendo la lente hacia la cara o el cuerpo (aunque también tenemos la posibilidad de encuadrar ambos elementos si, jugando con las deformaciones propias de la lente, disparamos en picado (Imagen 4.14) desde arriba de nuestra cabeza y apuntamos hacia los pies). Produciremos así un *selfie* (Imagen 4.15).
 - b. Por otro lado, se puede disparar contra nuestro reflejo especular³⁶, aquel que nos lanza, por ejemplo, el espejo de una habitación, cuarto de baño, ascensor o probador. Generaremos así otro tipo de imagen, el segundo objeto de nuestro estudio: un *mirrornpic* (Imagen 4.16). En relación con ello, tan solo efectuar una consideración si utilizamos este último método de autorretrato: nuestro cuerpo compartirá protagonismo en la escena con el dispositivo que va a realizar la toma, puesto que la cámara también estará reflejada en el espejo fotografiado³⁷. Además, en el caso de que inclinemos el dispositivo para dotar a la imagen de diagonalidad, seremos nosotros y el mundo lo que se incline. Los bordes del dispositivo, sin embargo, siempre quedarán paralelos a los bordes de la imagen, ya que también son paralelos a los bordes del sensor cuadrado reflejado³⁸ (Imagen 4.17).
2. Si por contra queremos autorretratarnos usando un dispositivo que también incluya la opción de utilizar una *visión reflejada* a través de su pantalla de cristal líquido, la composición del rostro podrá elaborarse más fácilmente y sin la necesidad de realizar tantos intentos fallidos, ya que, como hemos apuntado, veremos nuestro rostro reflejado sobre el visor instantes antes de realizar la toma, como si el dispositivo fuera un pequeño espejo de mano (Imagen 4.18). Es

experiencia consumada de la imagen, y durante este aplazamiento, intervenía la proyección de la ilusión y del deseo. Esto desaparece con la velocidad.” FONTCUBERTA, Joan, *op. cit.*, p. 33.

³⁶ Un libro que trata la cuestión del objeto-espejo, tanto de manera historicista como técnica: BALTRUSAITIS, Jurgis, *El espejo. Ensayo sobre una leyenda científica*, Madrid, Miraguano/Polifemo, 1988.

³⁷ La aparición del dispositivo de captura como elemento representado en la imagen es una de las principales características de los *mirrornpics*. Es condición *sine qua non* para poder conformarse.

³⁸ Y, por tanto, a los fotositos contenidos en el sensor. Recordemos que cada sensor electrónico está repleto de miles de microsensores fotosensibles, que traducen en *píxeles* la información lumínica y cromática filtrada a través de la lente. Un buen método para verificar si un *mirrornpic* es un ejemplar original o un trucaje, consiste en comprobar que esta ley de paralelismo entre los bordes la cámara y los bordes de la imagen se cumple.



Imagen 4.14: Un autorretrato de Jaime Laycock realizado en 2009. Antes de saltar al mundo del modelaje, Jaime Laycock se realizó muchos autorretratos que publicó voluntariamente en sus redes sociales personales y cuya difusión por parte de terceros la llevaron a la fama. En la mayoría de estos *selfies*, compone y encaja su rostro y cuerpo en la misma toma, haciendo un *picado* con la cámara y usando su brazo como trípode. Existe una deformación de tamaño “cara-cuerpo-pies” que ya hemos asumido como natural dentro de la cultura contemporánea de la Imagen. Componiendo con este encuadre cenital, Jaime no solo consigue una fotografía descriptiva de todo su cuerpo, también pone de manifiesto la exhibición de su escote, dotando a la imagen de erotismo y seducción para según qué mirones.



Imagen 4.15: Daniel Pérez, *La actriz Silvia Abascal se hace fotos con el público a su llegada a la gala de inauguración del XIII Festival de Cine Español de Málaga, 2010.* Un ejemplo de *selfie* realizado con un dispositivo de *visión directa*, por lo tanto, la fotógrafa no ve lo que está fotografiando y tiene que confiar en sus habilidades para encuadrar *a ciegas*. Silvia Abascal realiza este ejercicio de *autorretrato con fans*, usando la cámara de una de estas.



Imagen 4.16: Marisol Salanova, *mirroptic* publicado en instagram durante 2013.



Imagen 4.17: Autorretrato anónimo realizado en 2009 . Un ejemplo de cómo los bordes del dispositivo siempre son paralelos a los bordes de la imagen que contiene su representación, aunque éste se encuentre inclinado respecto a la superficie de la tierra durante la realización de la fotografía.



Imagen 4.18: Anónimo, *Malia y Sasha Obama haciéndose un selfie conjunto durante la segunda toma de posesión de su padre como Presidente de los Estados Unidos de América, 2013.*



Imagen 4.19: *Selfie anónimo encontrado en la Red.*

característico que en estas fotografías, los ojos del retratado no miren directamente al espectador, ya que la lente, aunque se encuentra en el mismo plano, también está ligeramente desplazada del visor, por lo que, en sus ejercicios compositivos y de encuadre, el fotógrafo mira su reflejo, y no la lente (Imagen 4.19).

3. Existe también la posibilidad de combinar ambos ejercicios (*selfie* y *mirrorpic*) en la misma fotografía. Además de hacerlo usando la *visión reflejada* y que puede generar imágenes complejas y muy creativas como este autorretrato de Sasha grey (Imagen 4.20) publicado en su libro autobiográfico *Neü Sex*³⁹, y que narra sus peripecias de carretera y motel durante su etapa como actriz en la industria norteamericana de la pornografía (y que veremos más adelante).

Finalmente, señalar que se cuestiona constantemente si la inmediatez y facilidad de uso del medio digital en el que se encuentra sumida la fotografía actualmente, opera de forma negativa sobre su propio fin por causa de sus nuevos dispositivos. Sin embargo, el saber, el criterio y la mirada del fotógrafo contemporáneo siguen produciendo imágenes de interés para el inventario fotográfico de nuestra historia, tal y como se puede observar en este último autorretrato de Sasha Grey.

“Es evidente que esta tecnología agiliza mucho los procesos de producción fotográfica, por su inmediatez y bajo coste, pero no resuelve en absoluto la cuestión fundamental: qué, cómo y por qué fotografiar, ya que, a poco que meditemos, la fotografía digital no resta protagonismo ni minimiza la importancia de la mirada del fotógrafo⁴⁰.”

³⁹ Su edición original se ha convertido en un objeto de culto como en su día fuera el libro *Sex* de la cantante Madonna, alcanzando precios elevados: GREY, Sasha, *Neü Sex*, New York, Vice Books, 2011.

⁴⁰ MARZAL, Javier, *Op. Cit.*, p. 91.



Imagen 4.20: Sasha Grey, *Autorretrato*, 2010.

5. LA RED COMO GALERÍA GLOBAL

[...] una red de varios ordenadores, conectados mediante líneas de banda ancha dando las funciones hoy existentes de las bibliotecas junto con avances en el grabado y adquisición de información y otras funciones simbióticas.

JOSEPH C. R. LICKLIDER, *La simbiosis hombre-máquina*, 1960

La Red (Imagen 5.1) es el último ingrediente que conforma el que es nuestro objeto de estudio. La existencia de Internet ha hecho posible que el *self shot* alcance la notoriedad y la visibilidad de la que hoy en día goza. Además, la Red forma parte de la propia realidad de este tipo de imágenes: están íntimamente emparentadas con el medio donde son expuestas y forman parte de las autopistas de distribución de imágenes que construyen el ciberespacio. La mayoría de estas fotografías no serían realizadas de no existir las estructuras de publicación e intercambio que las invita a extenderse hacia miles de ojos. Estas estructuras van desde Internet en las computadoras hasta las redes sociales, pasando por los servicios de mensajería e intercambio de imágenes y aplicaciones de los smartphones donde son compartidas. Los *selfshoters* se autorretratan para mirarse, pero también para ser vistos. Su público será una o más personas, desde el amante de la habitación de la casa de al lado, hasta espectadores y *voyeurs* distribuidos por el planeta entero. Y la Red será su escaparate. Los *self shots*, saltan así de pantalla a pantalla. Se multiplican rizomáticamente. Estas fotografías construidas sobre las superficies electrónicas en forma de unos y ceros ejecutarán estos ejercicios de reproducción que tanto cabe esperar de ellos dada la naturaleza digital que los conforma.

La Red cierra el círculo alrededor del *self shot*. Este tipo de imágenes son fruto del desarrollo del adolescente, de la máquina fotográfica y del ciberespacio durante estos últimos años. El autorretrato digital publicado es fruto de su relación con el soporte,

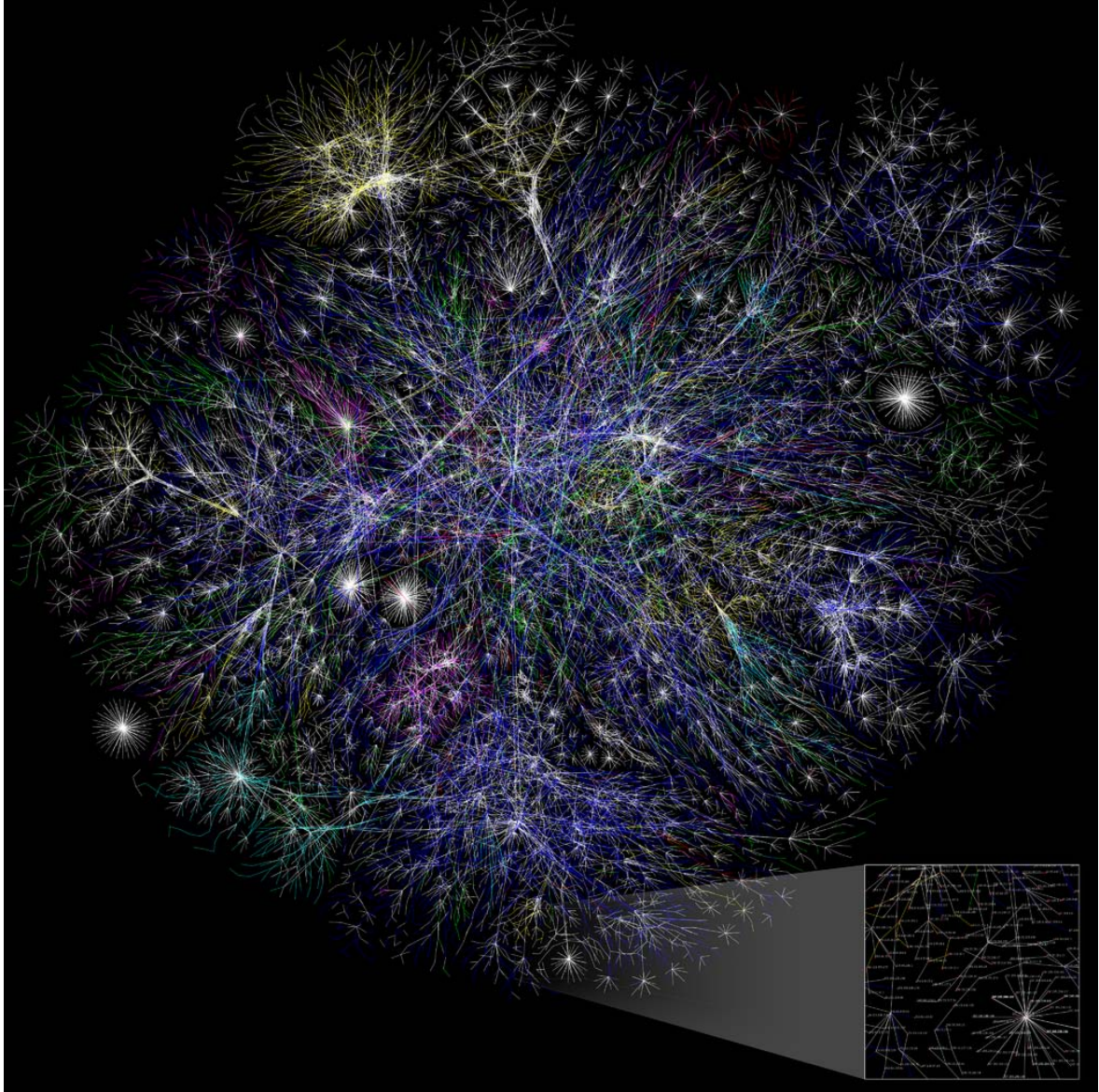


Imagen 5.1: Simulacro gráfico representando la Red.

que lo construye y que a su vez, se desarrolla para albergarlo. Para comprender el alcance de este hecho hace falta plantear la evolución de Internet en el transcurso de las últimas dos décadas: sus orígenes, cómo se ha desarrollado y en qué situación se encuentra ahora.

5.1 Breve aproximación al recorrido operado por Internet

Internet y la Red no han sido siempre lo que son hoy en día. Sus orígenes fueron complejos y difíciles, basados en las decisiones de unos pocos. Aunque con el paso de los años podemos decir, de manera metafórica, que la Red se ha desarrollado (y se desarrolla) como una especie de ser vivo que se modula siguiendo las prácticas que emanan de pequeñas decisiones, así como de las necesidades e ideas de millones de personas. Internet ha sido transformado por nosotros y a su vez nos ha transformado en una “sociedad red”, término acuñado¹ por Manuel Castells que resume las causas de su inevitable desarrollo:

"En el último cuarto del Siglo XX coincidieron tres procesos independientes, que han derivado en una nueva estructura social basada predominantemente en las redes. Las necesidades de la economía de flexibilidad en la gestión y de globalización del capital, la producción y el comercio. Las demandas de una sociedad en la que los valores de la libertad individual y la comunicación abierta se convirtieron en fundamentales. Y, en fin, los extraordinarios avances que experimentaron la informática y las telecomunicaciones, y que han sido posibles gracias a la revolución de la microelectrónica. En estas condiciones, Internet, una oscura tecnología que tenía poca aplicación más allá de los mundos aislados de los científicos informáticos, los *hackers* y las comunidades contraculturales, se convirtió en la palanca de la transición hacia una nueva forma de sociedad: la sociedad red [...]”².

Que la Red se convirtiera en lo que es hoy no fue la intención original de sus fundadores durante sus primeros años de desarrollo, aunque es agradable pensar que, igualmente y de manera más que probable, Internet ha cambiado el mundo de manera más positiva que negativa.

¹ Le ha dedicado, incluso, un ensayo entero: CASTELLS, Manuel, *La sociedad red*, Madrid, Alianza, 2000.

² CASTELLS, Manuel, *La Galaxia Internet*, Barcelona, Debolsillo, 2003, p. 16.

5.1.1 Orígenes³

Aunque Internet ya se vaticinó (tal como demuestra la cita del principio de este capítulo) mucho antes de su existencia, no fue hasta 1982 cuando empezó a desarrollar sus primeros brotes. Años antes, un proyecto militar americano llamado *Arpanet*, había conseguido conectar dos universidades separadas con protocolos similares a los de las actuales redes, pero en 1982 es cuando se desarrolla el lenguaje común con el que se comprenden las computadoras entre sí: el protocolo TCP/IP con el que se logra posibilitar la existencia de una auténtica Red global.

Sin embargo, la verdadera revolución en el desarrollo de la Red fue la invención de la web, creada y desarrollada por Tim Berners-Lee (Imagen 5.2). Este recuerda en su libro:

“Un día, cuando volvía del instituto, encontré a mi padre trabajando en un discurso para Basil de Ferranti. Estaba leyendo libros sobre el cerebro, buscando pistas acerca de cómo hacer que un ordenador fuese intuitivo, capaz de efectuar conexiones, igual que hace el cerebro. Hablamos del tema; entonces; entonces mi padre siguió con su discurso y yo me fui a hacer los deberes. Pero me quedé con la idea de que los ordenadores podrían llegar a ser mucho más potentes si pudieran ser programados para relacionar información inconexa⁴.”

Berners-Lee crearía, años más tarde, el lenguaje HTML con el que se escriben las webs (Imagen 5.3) y mediante el cual los navegadores pueden traducirlas en construcciones visuales donde se distribuyen los contenidos. Estos contenidos empezarán siendo caracteres con hipertexto y cuerpos de correos electrónicos, pero más adelante serán gráficos, imágenes, fotografías y finalmente vídeos, animaciones, etc.

La web se construye partiendo de estos protocolos y lenguajes anteriormente citados,

³ Hemos encontrado tres fuentes a tener en cuenta como documentos sobre la historia de Internet y de la invención de la web. El primero: HERRERA, Ángel María y VILLABONA, Jorge, *15 años de internet*, Madrid, Grupo Buho, 2008. Otro un poco más contemporáneo: RODRÍGUEZ, Daniel, *Ceros y unos: la increíble historia de la informática, internet y los videojuegos*, Madrid, Ciudadela, 2011. Por último, un artículo publicado en 2009: VICIOSA, Mario, “Breve historia de Internet”, disponible en: <<http://equipoveinte.com/garajebinario/breve-historia-de-internet/>> [Fecha de consulta: 17 de julio de 2013].

⁴ BERNERS-LEE, Tim, *Tejiendo la red El inventor del World Wide Web nos descubre su origen*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2000, p. 3.

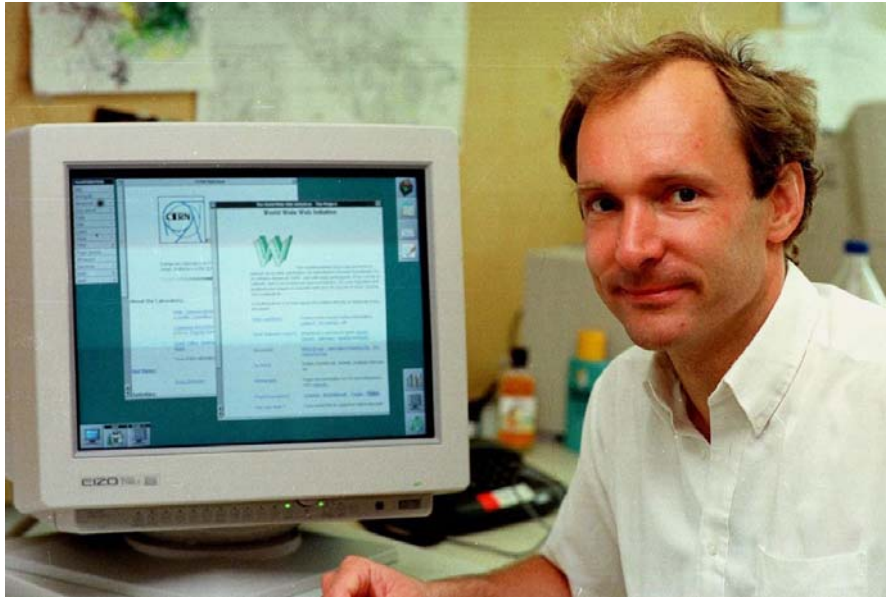


Imagen 5.2: Tim Berners-Lee.



Imagen 5.3: La primera página web de la historia.

así como del uso del hipertexto, mediante el cual se enlazan contenidos dentro y fuera de las páginas. Nace, por ello, el concepto de navegación, y la web pasa a ser un nuevo canal visible y un receptáculo de información y cultura visual. Una especie de computadora global accesible desde cualquier puerto telefónico (y pantalla asociada a él) que contiene, en sus múltiples servidores deslocalizados, toneladas⁵ de información.

Actualmente, Berners-Lee sigue trabajando en desarrollos para la web contemporánea. Muchos autores consideran encomiable su labor como inventor de uno de los más importantes logros humanos, un logro de los que cambian el mundo, sus costumbres y la manera de comunicación, tal como en su día lo hicieron la fotografía, y antes, la imprenta:

“En 1991, en el congreso del hipertexto de San Antonio (Texas), Tim Berners-Lee, que sin duda será un día tan célebre como Gutenberg y Népece, presentó una demostración de su protocolo World Wide Web. En 1995 se consultaba libremente Internet en todo el mundo⁶.”

5.1.2 La Web 2.0

No obstante, la verdadera democratización de Internet, la construcción de la web por medio de la voluntad colaborativa de sus usuarios y el desarrollo de las redes sociales no llegará hasta la implantación de la Web 2.0 popularizada en 2004 por Tim O’Reilly⁷ e implementada unos años antes.

Hasta esa fecha, las páginas web (los elementos más importantes y visibles de

⁵ Usaremos la palabra “toneladas” de manera poética ya que la información no puede ser pesada, aunque recientes estudios, destacados en medios digitales, apuntan que todo el contenido que circulan por internet pesa, aproximadamente, 50 gramos (el peso de un fresón):

<<http://www.telegraph.co.uk/technology/internet/8865093/Internet-weighs-the-same-as-a-strawberry.html>> [Fecha de consulta: 17 de julio de 2013].

⁶ MELOT, Michel, *Breve historia de la imagen*, Madrid, Siruela, 2010, p. 96.

⁷ Tim O’Reilly es director y fundador de una conocida empresa editorial norteamericana que lleva su nombre. Es también la persona que popularizó el término «Web 2.0» al organizar la primera conferencia Web 2.0 en San Francisco, en octubre de 2004, sentando las primeras bases del concepto en un artículo de 2005 que podemos encontrar en su blog: O’REILLY, Tim, “What Is Web 2.0. Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software”, disponible en: <<http://www.oreillynet.com/pub/a/oreilly/tim/news/2005/09/30/what-is-Web-2.0.html>> [Fecha de consulta: 17 de julio de 2013].

Internet) eran estáticas y rígidas. Se encontraban construidas por unos pocos profesionales, y la gran mayoría de personas eran legas en la materia de programación y desarrollo. Así pues, la web no era participativa, se movía en una única dirección, la de la lectura.

Pero la llegada de nuevos lenguajes de programación que operaban desde los servidores y no desde los navegadores, permitieron el desarrollo de las webs participativas, es decir, modificables por los usuarios aunque estos no tuvieran conocimientos de programación. Cualquiera podía ahora construir Internet. La segunda revolución había llegado a la Red:

“Ahora la web pertenece a los que la utilizan... en ambos sentidos: para recibir y para crear, para acceder a la información y compartirla, para hacerla circular. Los usuarios le dan forma y la utilizan a su vez para cambiar el mundo. Este cambio de práctica (no de herramienta) está en el centro de la evolución actual, que es la que tenemos que comprender hoy⁸.”

Tras el cambio de milenio, y con la llegada de los nuevos protocolos en el uso de la web, esta no solo globalizó el mundo, sino que se convirtió en escenario de experimentación para los jóvenes (y no tan jóvenes), cambiando los usos y las costumbres de parte de la población mundial:

“[...] fue en los primeros años, de la primera década, pasado el año 2000, entonces Internet se normalizó en el mundo globalizado, mejor dicho, Internet globalizó irreversiblemente el mundo, conectándonos. [...] Pasó entonces que un día nos descubrimos enganchados a las teclas de nuestros ordenadores para ser y estar en el mundo⁹.”

5.1.3 La Red hoy

Como hemos visto, la Web 2.0 ha cambiado la manera de crear, compartir, encontrar y comunicarnos en la Red, aunque en nuestros días no solo de Web vive el hombre. Hasta hace pocos años, los navegadores¹⁰ y sus contenidos suponían la cara visible la

⁸ PISANI, Francis y PIOTET, Dominique, *La alquimia de las multitudes. Cómo la web está cambiando el mundo*, Barcelona, Paidós, 2008, p. 26.

⁹ ZAFRA, Remedios, *Un cuarto propio conectado. (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo*, Madrid, Fórcola ediciones, 2010, p. 15.

¹⁰ Un navegador o navegador web es una aplicación que opera a través de Internet, interpretando la información de archivos y sitios web para que estos puedan ser leídos (ya se encuentre esta red mediante

Red. La gran mayoría de usuarios, se comunicaba a través de esas ventanas, por medio de chats, canales, foros especializados, galerías, y más tarde, a través de redes sociales. Hoy en día la Red ha extendido sus dominios a los smartphones. Son nuevas ventanas por las que entrar en ella. Primero los teléfonos móviles brindaron al mundo la posibilidad de tener un terminal de voz en el bolsillo. La mensajería de texto también supuso un avance en el campo de la comunicación portatil.

Fue entonces cuando el teléfono móvil evolucionó hacia el smartphone: un teléfono inteligente que, además de sus funciones habituales y cámara de fotos, disponía también de navegador Web, mapas, aplicaciones de mensajería instantánea gratuita (y por tanto, infinita), y lo más importante respecto al tema que aquí tratamos: herramientas para el intercambio de imágenes, y redes sociales de bolsillo, algunas incluso exclusivas de ese nuevo medio y basadas en la imagen, como *Instagram*. Todo esto convertía al smartphone en mucho más que un ordenador de bolsillo: si al principio la Red era cosa de unos pocos, y luego de todo el mundo, los smartphones habían convertido Internet en cosa de todo el mundo, a todas horas y en todas partes. Habían asumido una función carnosas: eran nuestro nuevo apéndice. Gracias a ellos nos hemos fusionado con la Red a nivel corporal. Hemos pasado de ser el *homo sapiens sapiens* a ser el *homo ex machina*.

La nueva situación de la Web actual, y de las redes, ha cambiado nuestra manera de enfrentarnos al mundo: cada día se hacen más compras por Internet, muchos tipos de encuentros entre personas empiezan por una cita en el ciberespacio y nuestras propiedades digitales están cada vez más deslocalizadas, dejan de ser locales, están en la denominada *nube*¹¹. También han cambiado las leyes que nos amparan, se han

enlaces o hipervínculos). La funcionalidad básica de un navegador web es permitir la visualización de documentos de texto, posiblemente con recursos multimedia incrustados. Los documentos pueden estar ubicados en la computadora en donde está el usuario, pero también pueden estar en cualquier otro dispositivo que esté conectado en la computadora del usuario o a través de Internet, y que tenga los recursos necesarios para la transmisión de los documentos (un software servidor web). Tales documentos, comúnmente denominados páginas web, poseen hipervínculos que enlazan una porción de texto o una imagen a otro documento, normalmente relacionado con el texto o la imagen. El seguimiento de enlaces de una página a otra, ubicada en cualquier computadora conectada a Internet, se llama navegación, de donde se origina el nombre navegador (aplicado tanto para el programa como para la persona que lo utiliza, a la cual también se le llama cibernauta).

¹¹ Si parafraseamos lo recogido en Wikipedia, la computación en la *nube* son servidores desde Internet encargados de atender las peticiones en cualquier momento y sitio. Se puede tener acceso a su información o servicio, mediante una conexión a Internet desde cualquier dispositivo fijo o móvil ubicado

creado términos y condiciones para casi todo (en algunas ocasiones, oscuras y perversas, como narra el documental dirigido en 2013 por Cullen Hoback: *Terms & Conditions May Apply*) (Imagen 5.4) y, en algunas ocasiones, la rapidez con las que avanza el medio hace que las políticas de derecho y protección vayan a remolque de estos nuevos paradigmas que impulsa la Red global.

Con todo, se ha de señalar el mayor logro de la web ha sido lo mucho que ha democratizado Internet en el mundo. Primero con páginas de consulta, luego con la llegada del correo electrónico, foros, blogs, redes sociales... Gracias a estas superficies de aprendizaje y de estilos de vida nuevos, la popularidad en el uso de la Red ha llegado a todos, y a casi todas las franjas de edad, empezando por los más jóvenes. Ellos lo tienen mucho más fácil. El ejemplo está en que son los que mejor utilizan estos medios, y los que más rápido aprenden a desenvolverse con ellos. El motivo es evidente: entre otras cosas, ellos han nacido en la era virtual: son nativos digitales o *early adopters*¹². Para ellos la Red ha existido desde que tienen uso de razón, y “en su infancia, al poco de controlar los movimientos de las manos, hace[n] de la máquina un apéndice, ampliando sus brazos hacia el ratón y sus preguntas hacia las placas base.”¹³

Y es precisamente en las redes sociales donde mejor habitan estos nativos digitales. Estos espacios de la web son sus salas de exposiciones. Es donde publican sus *self shots*, en forma de fotos para sus perfiles virtuales, formando parte de sus álbumes cotidianos y construyendo sus diarios personales. En este sentido, el desarrollo que ha experimentado el *self shot* estos últimos años no solo es fruto de la evolución de los dispositivos de captura digital, también lo es el desarrollo de las distintas redes sociales que los han contenido.

en cualquier lugar. Sirven a sus usuarios desde varios proveedores de alojamiento repartidos frecuentemente por todo el planeta. Esta medida reduce los costes, garantiza un mejor tiempo de actividad y que los sitios web sean invulnerables a los hackers, a los gobiernos locales y a sus redadas policiales. Este trabajo, y pese a los temores generalizados de una mayoría aún no acostumbrada a la deslocalización de archivos, se realizó completamente en la *nube*, gracias a la novedosa plataforma *Google Drive* y su editor de texto basado en tecnología Web y HTML 5.

¹² “El comportamiento de los jóvenes en internet crea grandes tendencias. [...] Porque los jóvenes son los primeros en apropiarse de la web y familiarizarse con ésta, su papel de *early adopters* «adoptadores tempranos».” PISANI, Francis y PIOTET, Dominique, *op. cit.*, p. 26.

¹³ ZAFRA, Remedios, *op. cit.*, p. 20.



Imagen 5.4: Cartel de la película.

5.2 Redes sociales: nuevas sociedades y galerías globales

Tras el desarrollo operado durante la última década, las redes sociales están presentes en muchos hábitos de la vida cotidiana y se extienden cada vez más tras las fronteras del mundo occidental. Gran cantidad de usuarios de casi todas las edades y condición las utilizan para realizar multitud de cometidos: relación social, divertimento, diario personal, incluso gestión empresarial. Las usamos y estamos en ellas aunque no nos demos cuenta porque plantean un nuevo paradigma de relación social entre humanos, que en algunas ocasiones, afecta a terceros. Se podría decir que son un nuevo sistema de comunicación virtual basado en texto, en imagen y en participación activa y pasiva.

Existen redes sociales de todo tipo, y sus estructuras y usos han variado a lo largo de su evolución, siendo *Facebook* una de sus más populares. Como hemos visto, son fruto de la Web 2.0 y comenzaron su andadura en Internet como páginas web en los navegadores de las computadoras conectadas a la Red. Hoy en día también las podemos encontrar en forma de aplicación para smartphone, lo que amplía mucha más las posibilidades de conectarnos a través de ellas con el mundo y con nuestras amistades.

El desarrollo del software de las redes sociales parte de la teoría de los seis grados de separación postulada por el sociólogo Duncan Watts¹⁴, según la cual toda la gente del planeta está conectada a través de no más de seis personas. Estas conexiones, nodos con relaciones bidireccionales, crean madejas complejas en forma de comunidades sociales. Los individuos más activos y productivos dentro de estas comunidades son, mayoritariamente, los jóvenes y los adolescentes. Las redes sociales son para ellos nuevos espacios de reunión:

“La red ha sustituido al coche de Harrison Ford en *American Graffiti*, así como al aparcamiento o al acantilado apartado, es decir, aquel lugar en el que, en el cine, los jóvenes se reúnen para encontrar su identidad, a salvo de la intervención de los adultos. La web es, al mismo tiempo, una herramienta relacional y el espacio en el que tienen lugares las relaciones¹⁵.”

¹⁴ WATTS, Duncan J., *Six Degrees: The Science of a Connected Age*, Nueva York, W. W. Norton & Company, 2003.

¹⁵ PISANI, Francis; PIOTET, Dominique, *op. cit.*, p. 26.

Los jóvenes, llevan años apropiándose de la Red. Su presencia en las redes sociales es amplia y recientemente también han colonizado el territorio de los smartphones:

“La web permite que los jóvenes empleen esta herramienta como quieran, y les ayuda a construir su identidad en relación con los demás al margen de cualquier mecanismo institucional tradicional. Las herramientas como Facebook, MySpace o los blogs les permiten hacerlo, pues son plataformas abiertas, modificables y con reglas flexibles. Los SMS y la mensajería instantánea ofrecen la posibilidad de expresarse de manera espontánea, con sus propias palabras, su propio lenguaje (mientras que el e-mail introduce la distancia de la palabra escrita y del envío diferido). Crear, publicar y modificar su perfil en un sitio de red social les permite ajustar su identidad en relación con los demás con pequeños retoques. Crear un blog, o escribir comentarios en los de los amigos, implica construir su opinión, afirmarse, decir lo que uno piensa y enfrentarse a otros. [...] Para los jóvenes, el interés de la web se encuentra en primer lugar en el ámbito relacional: no existen normas preestablecidas, hay libertad de expresión, disponen de múltiples herramientas y medios, hay un gran número de usuarios, algunos más cercanos y otros más lejanos. Existe una posibilidad de encuentro, de descubrimiento¹⁶.”

No obstante, si por algo destacan las redes sociales entre los adolescentes, es por la labor que cumplen como galería de exposición fotográfica. Son sus espacios de relación a través de la imagen y uno de sus métodos para intercambiarlas. Los jóvenes usan las redes sociales usan como diario personal y como laboratorio experimental en la creación fotográfica. Aunque no se trate del único, como luego veremos, la red social es uno de los más importantes escenarios en la publicación y en la difusión del *self shot*.

“Todo es fotografiable y más aun, todo es mostrable. Se han creado *photologs*, *blogspots*, Flickr, Facebook, Twitter, Myspace... un surtido de sitios en la Red donde la gente cuelga sus fotografías para que todos las puedan ver y comentar¹⁷.”

A continuación efectuaremos un breve recorrido por algunas de las redes sociales más significativas y que más han aportado al adolescente como fotógrafo y autorretratista en el transcurso de estos últimos años, desde la primitiva pero pionera *Myspace*, hasta la contemporánea y exclusiva de los dispositivos de bolsillo *Instagram*.

¹⁶ Ibid, pp.42-43.

¹⁷ FONTCUBERTA, Joan, *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010, p. 30.

5.2.1 Myspace

Myspace puede ser considerada como la primera red social que existió a nivel global y, de hecho, fue la que primero se popularizó entre las masas. Antes, otras redes sociales habían llevado a cabo su entrada en el mundo de la web, pero no tuvieron demasiada repercusión. Ello se debió, entre otras cosas, a que funcionaban a nivel local, como el sitio destinado a antiguos compañeros de clase en Estados Unidos *Classmates*, que hizo su aparición en 1995 y que aún hoy continúa funcionando igual de minoritariamente. Más tarde, en 2002 se inauguró *Friendster* que fue algo más global y, aunque las redes sociales aún no se habían popularizado, esta nueva web presentó los protocolos de contacto en línea entre amistades y el establecimiento de nuevas relaciones a través de Internet por medio de una plataforma visible basada en los principios de la red social.

Tras estos tímidos inicios, *Myspace* entró en escena:

“Creado por unos apasionados de la música independiente de Los Ángeles, *Myspace* contaba, a finales de 2007, con más de 100 millones de cuentas abiertas. En febrero de 2006, recibió 35 millones de visitas que vieron 22 mil millones de páginas. En 2008, registró 300.000 inscripciones al día. El usuario medio mira unas 500 páginas web al mes y 37 páginas por visita. Este considerable flujo llamó la atención de Rupert Murdoch, el magnate de los medios de comunicación, que compró el sitio por 580 millones de dólares en julio de 2005. [...] Muchos jóvenes estadounidenses pronto se identificaron con *Myspace*. El límite de edad, en un principio establecido en los 18 años, bajó hasta los 16, y luego hasta los 14.¹⁸”

Así pues, y como hemos visto, los jóvenes adolescentes encontraron en *Myspace* su nueva herramienta relacional, su espacio de comunicación e intercambio de imágenes personal y su territorio de desarrollo del *yo*. Habían nacido los perfiles: las personalidades digitales. El adolescente aprendió a definir virtualmente su imagen mediante la fotografía. Sus autorretratos en forma de *self shots* individuales, y sus palabras escritas, hacían pública su personalidad, sus ideas y su imagen. Podían, casi a tiempo real, recibir las impresiones de sus amistades en forma de comentarios, participar en foros de debate, chatear, y algo bastante propicio para el desarrollo del autorretrato digital: asimilaban, sin darse cuenta, la nueva cultura visual que estaban

¹⁸ PISANI, Francis y PIOTET, Dominique, *op. cit.*, p. 33.

creando alrededor de la autorrepresentación atrevida por medio de las nuevas y popularizadas cámaras digitales.

Myspace fué solo el principio. Hoy en día ya no goza de la misma popularidad, respira con dificultad ahogada en parte por las nuevas y atractivas redes sociales. A pesar de ello ha vuelto a recuperar las funciones para las que se creó: servir de plataforma musical para artistas independientes. Con todo, hay que destacar la labor que supuso este espacio de la web en los orígenes y desarrollo de la red social adolescente.

5.2.2 Los blogs

Los blogs habían entrado en escena años atrás. Eran superficies de escritura y publicación en línea y fomentaron las dotes periodísticas, poéticas y reflexivas de un gran número de cibernautas. En ellos se escribía sobre cualquier cosa, se colgaban imágenes y se vinculaban temas a través de palabras clave o *tags*, aunque solo funcionaban a nivel interno y no eran tan vinculantes como los actuales *hashtags*.

Aunque existen multitud de blogs que suponen un soporte visual para el *self shot*, todos cumplen la función de galería recopilatoria realizada por admiradores del fenómeno, en tanto que unifican el material recopilado en la Red. Hasta donde hemos podido constatar, entendemos que pocas veces funcionan los blogs como herramienta propia de publicación de los autorretratos personales.

Sin embargo, sí que hemos encontrado un caso que fue notorio en 2008, además de bastante mediático: el blog de Eva Ros, que tituló *Eva se desnuda*¹⁹, fue un ejemplo de autorrepresentación y publicación del cuerpo desnudo unido al discurso comunicativo y reivindicativo. Eva, una estudiante de Ciencias Políticas, quiso hacer visible su mensaje reflexivo acerca de la situación del país durante esos años a través de su imagen en vídeo. En el mismo, y por entregas, mostraba un *striptease* de la autora autorrepresentada a través de la webcam de su computadora. La imagen se asociaba a una idea. Aunque no se trate exactamente de un *self shot* fotográfico, las vías de publicación y exhibición utilizadas por Eva Ros fueron similares, y ello con

¹⁹ Véase: <<http://evasesnuda.blogspot.com.es/>> [Fecha de consulta: 17 de julio de 2013].

independencia de que las causas que motivaran su acción resultaran mucho más comprometidas.

Pese a la importancia del ejemplo señalado, se puede apuntar que el blog está siempre mucho más basado en la palabra y la reflexión escrita, que en la imagen:

“El blog sería además hábitat preferente de lo fragmentario, del discurso-Red. Nada de grandes tratados; el aforismo triunfa; las visiones breves y desnudas que buscan llegar al otro en lo que nos une, compartir unos ojos detenidos en una cita o una imagen; «Mira, estos son fragmentos de mi mundo, frescos, recién cogidos, en crudo, instantes de mi vida. Vuelve mañana y te daré más»; la continuidad importa²⁰.”

5.2.3 *Fotolog y Metroflog*

Sin embargo, *Fotolog*, *Metroflog* y similares redes sociales fotográficas, sí que funcionaron como soporte del *self shot* en sus primeros años, desarrollando sus pautas en muy poco tiempo. En este sentido, podemos afirmar que se constituyeron en redes sociales fundamentales para el fenómeno. En ellas, las usuarias y usuarios tenían la posibilidad de publicar una fotografía al día. Estas fotos podían ser comentadas, y destacadas. Estas herramientas de la web asumieron el papel de diarios personales públicos basados en la imagen y se popularizaron entre la gente joven. Los y las adolescentes publicaban principalmente fotos documentales de su vida y autorretratos digitales. El hecho de publicar solo una fotografía al día moderó, desarrolló modales y cambió las pautas de muestra masiva de imágenes que se efectuaba antes de la aparición de estos soportes. Recordemos, al respecto, lo señalado en el capítulo 3 en relación al famoso *Metroflog* de Mónica Lizeth Murillo:

“Nadie les obliga a visitarlo, nadie les engaña diciendo que lo que allí van a encontrar es otra cosa que visión personal, selección, firma, actitud, escrutinio de la experiencia vivida. Cansados de imposturas, el yo firmante responde con voz propia (incluso cuando el yo que habla lo hace bajo un nombre ficticio)²¹.”

²⁰ ZAFRA, Remedios, op. cit., p. 81.

²¹ *Ibidem*.

5.2.4 Redes sociales basadas en la imagen

Han existido y existen otras redes sociales muy populares basadas en la imagen, y que han albergado una buena parte de las fotografías que hay dispuestas y visibles en Internet. Estas redes fotográficas, como *Flickr*, *Tumblr* o *Pinterest*, han sido y son herramienta de fotógrafos, creativos, rastreadores de la imagen cultural contemporánea y, cómo no, de *selfshoters*.

Entendemos que estos soportes de publicación también han cambiado muchos de los hábitos y de los usos que sus gestores hacen de ellas, ya que no solo influyen en la manera de mostrar la fotografía, sino también en cómo de hacerla.

No obstante, la mayor aportación que hacen este tipo de redes sociales basadas en la imagen visual y en la fotografía es la de transformar y trasladar la Red, tal como ha ocurrido en otros *mass media* anteriores, hacia territorios más visuales que se imponen sobre los escritos. La imagen termina por someter a la palabra, tal como ha ocurrido desde los propios orígenes de la fotografía.

“La explotación y duplicación fotográfica del mundo fragmenta las continuidades y acumula las piezas en un legajo interminable, ofrece por lo tanto posibilidades de control que eran inimaginables con el anterior sistema de registro de la información: la escritura²².”

5.2.5 Facebook

“*Facebook*, que, al principio, no era más que un sencillo catálogo electrónico de fotos y nombres de estudiantes universitarios, se fue ampliando desde finales del año 2006 y, en la actualidad, goza de un gran éxito²³.”

Un enorme éxito. *Facebook* es la página web más visitada del mundo, diariamente acceden a ella millones de personas, y más de mil millones de habitantes del planeta posee una cuenta activa en esta red social. Eso significa que 1 de cada 7 personas del mundo, está en *Facebook*.

²² SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Debolsillo, 2008, p. 152.

²³ PISANI, Francis y PIOTET, Dominique, *op. cit.*, p. 32.

Esta red social aún actualmente a un conjunto de sus predecesoras. Principalmente funciona como un diario: es un espacio de desarrollo del *yo* y de su perfil virtual (Imagen 5.5). No obstante, también funciona como un blog, como una galería fotográfica, como un diario personal y como una plataforma de divertimentos. También, por su naturaleza, es un agujero para *voyeurs*, que pueden espiar la vida pública de sus amistades cercanas sin que estas lo sepan.

Facebook se ha convertido para muchos en una herramienta imprescindible para relacionarse virtualmente, de hecho, ese espacio de relación en muchas ocasiones sustituye al real. Convierte los acontecimientos de nuestra vida en noticias para los demás, nos visibiliza y nos despliega en una especie de aldea cibernética. Es la plaza del pueblo. Y es, asimismo, una herramienta fundamental para la publicación del *self shot* por motivos obvios. Actualmente *Facebook* es el mayor álbum mundial de fotografías, pudiéndose considerar público y privado al mismo tiempo. *Facebook*, como diario fotográfico, ha sustituido a los álbumes familiares del siglo pasado:

“El álbum familiar expresa la verdad del recuerdo social. [...] Las imágenes del pasado, guardadas en un orden conológico, el «orden de las razones» de la memoria social, evocan y transmiten el recuerdo de sucesos que merecen ser conservados porque el grupo ve un factor de unificación en los monumentos de su unidad pasada o, lo que viene a ser lo mismo, porque toma de su pasado la confirmación de su unidad presente. Por ello, nada es más decoroso, más tranquilizante y edificante que un álbum de familia²⁴.”

5.2.6 Twitter

Twitter ha recuperado el espíritu de los blogs a través del *microblogging*. La diferencia con sus predecesores es que cada entrada, o *tweet*, solo puede contener 140 caracteres y 1 imagen. Simplifica así el mensaje y su rápida difusión. *Twitter* comenzó siendo una herramienta basada en la palabra, luego se pasó a la imagen. Es muy popular y ya está tan integrado en la sociedad como la propia prensa o la televisión, de hecho ya existen normas tipo de citación de *tweets* para estudios

²⁴ BOURDIEU, Pierre, *Un arte medio*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 69.



Imagen 5.5: Perfil público-privado de una usuaria de *Facebook*.

académicos.

Esta realidad social se ha convertido en una herramienta muy usada en los medios de comunicación y en un rápido gestor de acontecimientos, a través de la conciencia colectiva, algo que podemos constatar, por ejemplo, en el *15M* o en la *primavera árabe*, las más recientes revoluciones culturales ocurridas en el mundo hace ahora dos años.

Twitter sirve como soporte también para los *selfshoters* (ya hemos visto en el capítulo 3 el ejemplo de la famosa Leda Bunnie). Sin embargo, algo que ha conseguido *Twitter* para unificar sus contenidos es el desarrollo de los *hashtags*, palabras clave asociadas a sus palabras e imágenes (y que las ponen en común), vinculándolas entre sí a través de una red compleja que las visibiliza y une.

Twitter es una red social activa, y mantiene viva la blogosfera:

“Claro que a veces los «yoes», protagonistas de la blogosfera —multitud de voces— parecen ser subsumidos por una estrategia fatal: «todo el mundo escribe». Y como si de un organismo se tratara, la blogosfera evoluciona, obligada a superarse a sí misma, exigiéndose más y más novedad, más chispa, un sentido, fidelidad, y reclamando que entre «todo el mundo escribe» alguien todavía lea²⁵.”

5.2.7 *Instagram* y su importancia postfotográfica

Instagram es la red social más contemporánea y novedosa que podemos encontrar hoy en día. Nace en 2010 y es una de las herramientas más utilizadas en los dispositivos móviles. *Instagram* ha sido fundamental para el desarrollo de la fotografía actual (o de la postfotografía). Ha cambiado las costumbres y los usos que la gente hace de la imagen, generado nuevas formas y transformándose en uno de los sumideros de la cultura visual fotográfica contemporánea. Sobre todo esta aplicación para smartphones ha emancipado a la gente joven (y no tan joven) como fotógrafos activos publicadores. Para muchos, *Instagram* supone la muerte de la fotografía.

²⁵ ZAFRA, Remedios, *op. cit.*, p. 82.

Nosotros pensamos, sin embargo, todo lo contrario.

Aunque *Instagram* reúne y unifica principios básicos de redes sociales como *Facebook*, *Twitter*, *Flickr* o *Metroflog* (considerándose una fusión simplificada y minimalista de todas ellas), lo característico de *Instagram* es que se trata de una red social desvinculada del soporte web. Es exclusiva de los smartphones y, por tanto, deviene una prolongación de la máquina fotográfica contemporánea. A su vez, es la vía de salida y publicación de la imagen digital desde su máquina hacedora.

Esta aplicación gratuita²⁶ unifica, por tanto, dispositivo de captura y dispositivo de publicación en un único objeto, cambiando nuestra manera de enfrentarnos al mundo desde la imagen fotográfica. Es nuestro diario, memoria, ojos, voz, plaza, ventana y agujero.

Por otro lado, esta popular aplicación a nivel mundial, no solo actúa como una red social basada en la imagen. Por sí misma define un estilo de vida en el que todos compartimos lo que fotografiamos y en el que nos conectamos socialmente desde la distancia gracias a esas imágenes fotográficas.

Instagram plantea el nuevo horizonte del *self shot* (Imagen 5.6). De este modo, sus nuevos paradigmas compositivos basados en la visión reflejada que ofrece el smartphone y lo que supone llevar una herramienta de publicación en el bolsillo (convirtiendo ambas acciones, fotografía y publicación, en la misma cosa) son ejemplos evidentes de los cambios que está experimentando formal y culturalmente el fenómeno que estamos analizando. *Instagram* nos plantea un territorio vasto y novedoso donde el *self shot* seguirá desarrollándose en los años venideros.

5.3 Otros soportes del *self shot*

Existen otros soportes donde podemos encontrar *self shots* publicados, aunque no por parte de sus autoras. Ya hemos comentado con anterioridad que muchos de los

²⁶ Gratuita hasta cierto punto, ya que, como se sabe en el mundo de la publicidad, si por algo no estás pagando, no eres el cliente, eres el producto.

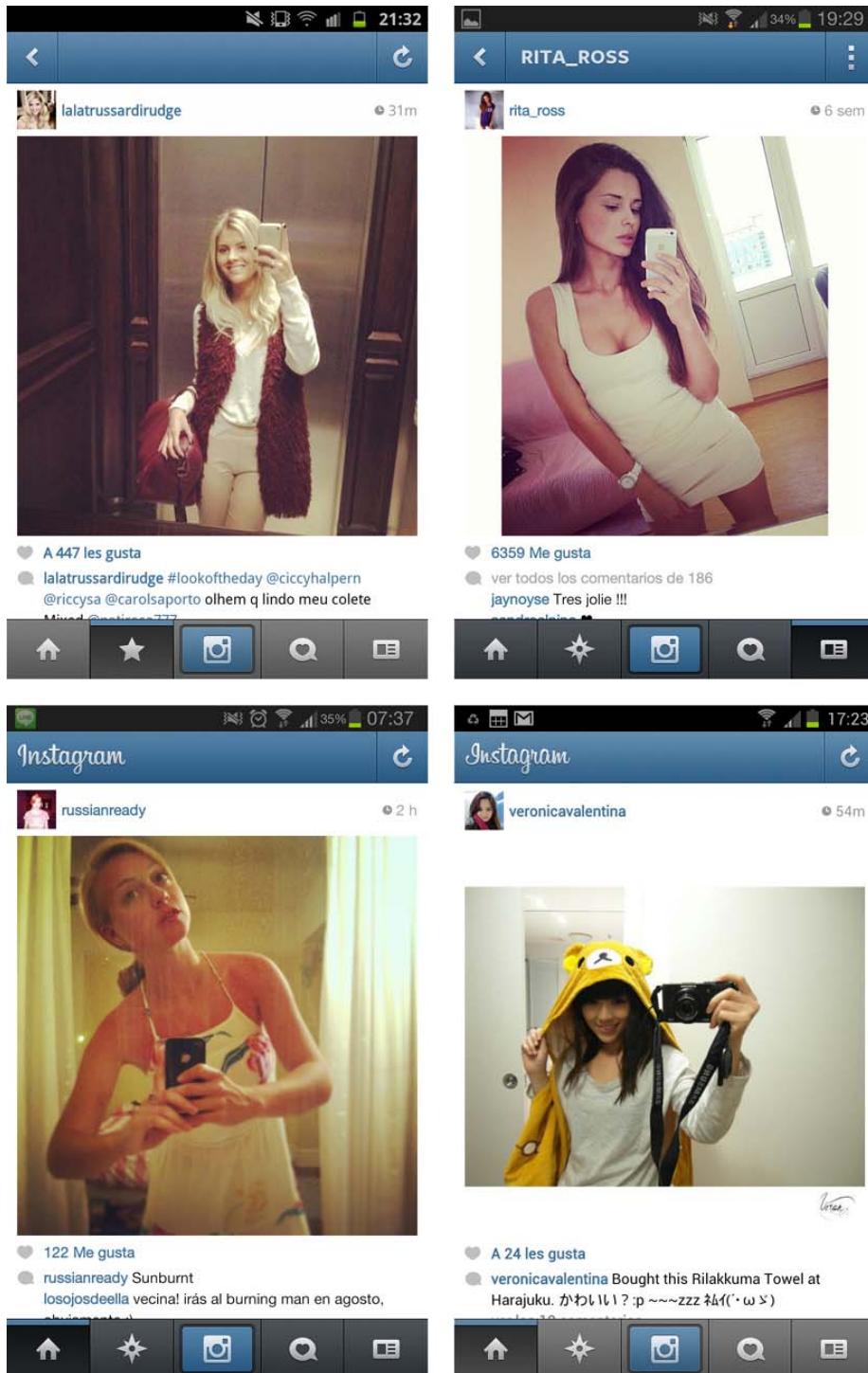


Imagen 5.6: *Mirrorpics* publicados en *Instagram* por sus usuarias y que muestran un abanico de diferentes intenciones y métodos vinculados a este icono común.

autorretratos digitales, sobre todos los más íntimos, no se dirigen a las redes sociales ni a los espacios expositivos de Internet. Suelen enviarse, compartirse o almacenarse.

Sin embargo, la filtración de estos archivos digitales en las redes, su publicación indebida y su hurto hace que se coleccionen y se muestren de manera recopilada en algunos sitios privados de Internet, como foros y páginas web eróticas. No nombraremos estas fuentes, ya que entendemos que vulneran ciertos derechos y pueden contener imágenes de dudosa legitimidad exhibitoria fruto de malas prácticas en la Red.

No obstante, y pese a esto, entendemos que el verdadero soporte del *self shot* es la pantalla de cristal líquido. El autorretrato digital, en tanto que fotografía de la nueva era representa, es un objeto-pantalla. Rara vez llegará al soporte papel:

“Asistimos a un proceso imparable de desmaterialización. La superficie de inscripción de la fotografía argéntica era el papel o material equivalente, y por eso ocupaba un lugar: trátase de un álbum, un cajón o un marco. En cambio, la superficie de inscripción de la fotografía digital es la pantalla: la impresión de la imagen sobre un soporte físico ya no es imprescindible para que la imagen exista, por lo tanto, la foto digital es una imagen sin lugar y sin origen, desterritorializada, no tiene lugar porque está en todas partes. Asimismo cambia el contrato visual²⁷.”

Las pantallas de nuestros smartphones pueden ser entendidas como un objeto físico portador de múltiples fotografías: como una hiper-fotografía. Aunque no se trate de papel, sino de cristal líquido, podemos entenderlas como objetos planos donde yace (o puede yacer) la imagen fotográfica, superando además la unicidad representada, ya que un smartphone puede *cargar* todo el inventario de cientos de millones de fotografías que hay en la Red o las muchas que tengamos almacenadas en este, nuestro dispositivo. Debido a ello, se puede seguir considerando así, esta hiper-fotografía retroiluminada, como el objeto talismánico, posesivo y sustituto de la realidad que suscitaban sus antepasadas imágenes sobre papel.

“La foto del amante escondida en la billetera de una mujer casada, el cartel fotográfico de una estrella de rock fijado sobre la cama de una adolescente, el retrato de propaganda del político

²⁷ FONTCUBERTA, Joan, *op. cit.*, pp. 12-13.

prendido a la solapa del votante, las instantáneas de los hijos del taxista en la visera: todos los usos talismánicos de las fotografías expresan una actitud sentimental e implícitamente mágica; son tentativas de alcanzar o apropiarse de otra realidad²⁸.”

Hoy en día no es un hecho en absoluto aislado encontrar la imagen de la persona amada, congelada como imagen fotográfica, detrás de los iconos de nuestros teléfonos inteligentes (Imagen 5.7).

²⁸ SONTAG, Susan, *op. cit.*, p. 26.

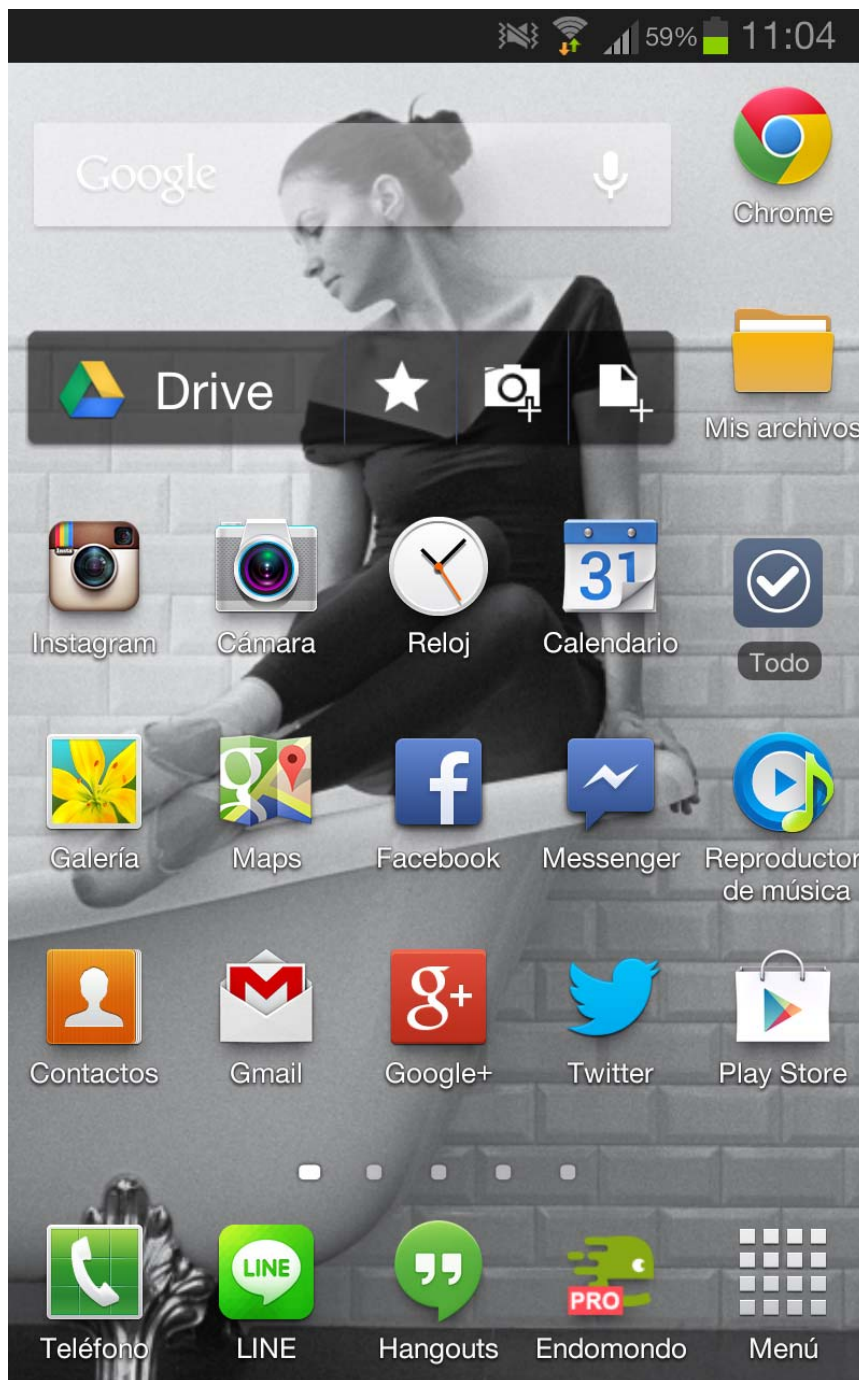


Imagen 5.7: Fotografía talismánica del ser amado sobre un soporte-pantalla: el fondo de escritorio del smartphone, que actúa como lecho fotográfico.

6. EL PRIMER Y EL ÚLTIMO *SELF SHOT*

Dios mueve al jugador, y éste, la pieza. ¿Qué Dios
detrás de Dios la trama empieza [...]?

JORGE LUIS BORGES, *Ajedrez (Poema)*, 1960

El *self shot* es una realidad. Es más que una moda pasajera o el manifiesto de unos pocos. Se trata de una iconografía que va más allá de la Red. Sus líneas compositivas, formas y normas visuales, que desembocan en una especie *clonación* de la misma forma primigenia por parte de las multitudes, son ya indisociables de un canon y de una imagen global reconocible. Una imagen que, además, se imita: son millones las personas que, por todo el planeta, practican esa política del *yo* íntimo publicado.

La práctica masiva del *self shot* aún no alcanza siquiera la década de existencia¹, sin embargo, su producción y reproducción² aceleradas, ponen sobre nuestras pantallas decenas de millones de representaciones de cuerpos, propiedad y voluntad de autorretratistas de todo el globo.

A su vez, el incremento se contagia a través de la visibilidad. Estalla como una reacción en cadena y su práctica se ritualiza³, tal como ha ocurrido en otras eras de la fotografía de masas:

¹ Ya que los ingredientes que la han hecho posible son propios del Siglo XXI. Ya hemos visto que la primera red social data de 2001 y que la fotografía digital no se popularizó hasta finales de los años 90 del Siglo XX.

² Una reproducción que es algo propio y natural de las imágenes digitales: un archivo de tipo *JPEG* que configure una fotografía atractiva para un público específico, puede llegar a reproducirse de manera *mitótica* en los servidores de la Red, como si se tratara de una sola bacteria sobre mucho caldo de cultivo. (Imagen 6.1).

³ Esta ritualización queda reflejada, por ejemplo, en la gran cantidad de fotografías frente a un espejo de probador que tanto vemos publicadas en la red social *Instagram*. Nadie se resiste a compartir con sus seguidores (incluso antes de haber pagado) el último modelo que formará parte de su colección. Sin embargo, este ritual masivo se ve superado por aquel que conlleva fotografiar y compartir cada plato que uno va a degustar. Si alguna representación en *Instagram* puede ensombrecer a la cantidad de rostros y cuerpos que en ella abundan, es la de succulentos platos de comida.

“Puesto que está siempre orientada al cumplimiento de funciones sociales y socialmente definidas, la práctica común de la fotografía es necesariamente ritual y ceremonial, por lo tanto estereotipada, tanto en la elección de los objetos como en sus técnicas de expresión⁴.”

Así, la tecnología desarrolla el hábito, y este, la necesidad. Dicho por boca de un autor más contemporáneo que Bourdieu:

“Esta evolución tecnológica y las consecuencias que causa en los hábitos de la sociedad de hoy han favorecido la noción de fotografía como captación de un instante. Se ha acentuado la necesidad de capturarlo todo⁵.”

Un único rastreo con la palabra *self shot* a través del motor de búsqueda de imágenes de *Google*⁶ (un acto relativamente azaroso), pone de manifiesto de manera visual (Imagen 6.2) y contrastada el siguiente hecho: la iconografía del autorretrato digital adolescente sigue un patrón formal, una línea compositiva y estética, tratándose de un ejercicio de autorrepresentación generalmente femenina⁷. Está relacionado con el divertimento, con el registro autobiográfico, con la búsqueda de la belleza⁸ y, en algunos casos, con la seducción, el erotismo y el desnudo⁹.

Pero sobre todo, el *self shot*, es algo que se hace mucho¹⁰, y es algo que se hace ahora¹¹.

⁴ BOURDIEU, Pierre, *Un arte medio*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 79.

⁵ FONTCUBERTA, Joan, *La cámara de Pandora. La fotografía@ después de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010, p. 30.

⁶ El popular motor de búsqueda de imágenes de *Google Inc.*, disponible desde cualquier navegador o aplicación para la navegación web, es capaz de buscar y mostrar, ordenando de manera temporal, cualquier imagen disponible en la Red. Estas imágenes, que acostumbran a estar asociadas a una o más palabras (con las que podemos encontrarlas), se ordenarán de arriba a abajo siguiendo diversos criterios. Uno de ellos es el cronológico, es decir, el de la novedad, cuestión que debemos tener en cuenta y que pone de relieve el carácter cambiante y vivo de estas muestras. Por ejemplo, las imágenes que ofreció el rastreo de la palabra *self shot* el 13 de julio de 2013 no serán las mismas imágenes que mostrará una posible búsqueda realizada a día de hoy. No obstante, la mayoría de estas imágenes, protagonistas en el pasado, seguirán presentes en algún lugar de la casi infinita maraña visual que nos ofrece el buscador.

⁷ Para creer este dato, y dada la subjetividad patriarcal que filtra los contenidos de prácticamente todas las esferas sociales, confiaremos (muy de puntillas) en la imparcialidad que supuestamente confiere a este motor de búsqueda de imágenes la asexualidad de sus rastreadores o *Googlebots*.

⁸ Respecto a la belleza o lo bello en la fotografía, dice Susan Sontag: “La cámara ha tenido tanto éxito en su función de embellecer el mundo, que las fotografías, más que el mundo, se han convertido en la medida de lo bello.” SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Debolsillo, 2008, p. 89. Estos objetos, además de bellos, puede que sean en el futuro, los que definirán una época.

⁹ La opción *SafeSearch* de este buscador se ha dejado, tal y como está por defecto, desactivada. Eso significa que la búsqueda ha sido no excluyente.

¹⁰ Una búsqueda hecha en el motor de *Google* con la palabra *self shot* mostraba el 13 de julio de 2013 una cantidad aproximada de 331.000.000 de resultados.

¹¹ Es fruto de nuestra contemporaneidad, desde una fecha que puede aproximarse al nacimiento de la red social *Myspace* (finales 2003), hasta nuestros días.

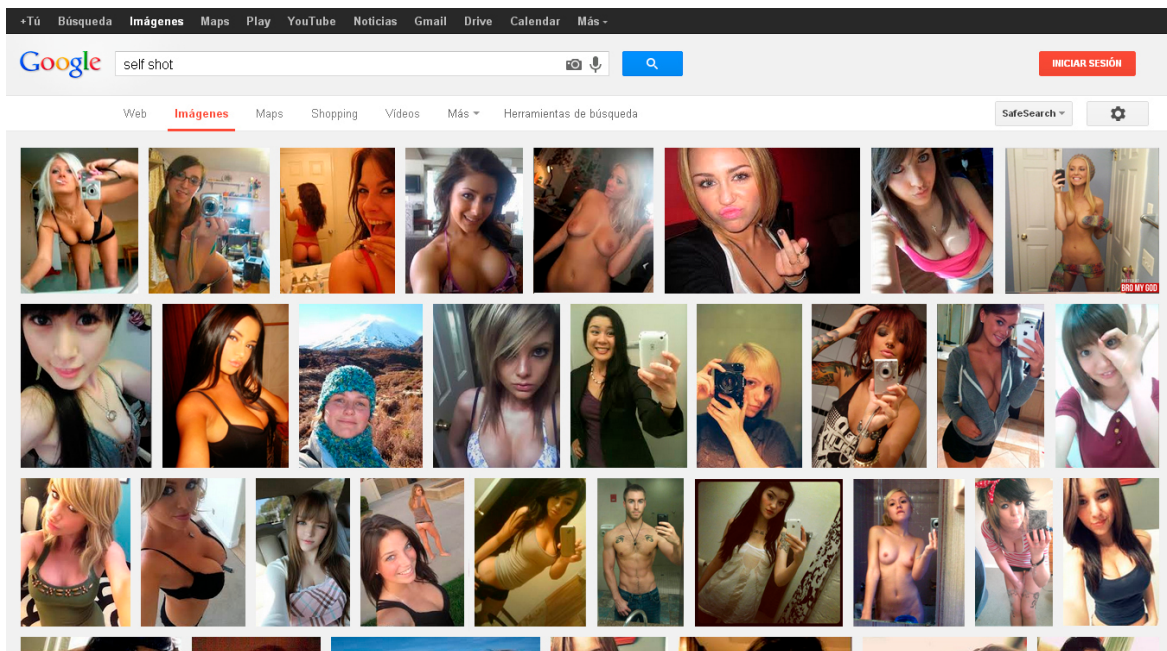


Imagen 6.2: Otro ejemplo visual capturado tras la utilización de la palabra *self shot* en el buscador de imágenes de *Google*. Si hoy hacemos esta misma búsqueda, el resultado será variable, ya que el creciente número de *self shots* y su constante difusión en la Red se traduce en un inventario vivo que no para de expandirse y modificarse. Concretamente, en la búsqueda que se realizó el 13 de julio de 2013, se mostraron 13 *selfies* y 14 *mirropics* en los primeros 27 resultados. Se trata de 26 mujeres y 1 solo hombre. Aparentemente pocos de ellos superan la veintena. Pueden observarse también dos desnudos explícitos. Aunque se pueden intuir diferentes intenciones en sus usos creativos, todas estas fotografías son el resultado de ejercicios similares.

Teniendo en cuenta todas estas cuestiones, podemos intuir que el fenómeno del *self shot* es un hecho real. Su patrón icónico es reconocible de manera casi global, y su práctica generalizada ocupa un espacio temporal en la historia de la imagen, de la fotografía y de la representación humana. Se trata de algo sólido en el mundo, como pudiera ser un sistema político característico de una época, una moda en el vestir, o un movimiento artístico de vanguardia. Esta intuición no puede sino acrecentarse mediante el hecho de que, también el *self shot*, lleva asociadas algunas cuestiones propias de una cierta iconografía relacionada con determinadas tendencias costumbristas. A continuación vamos a abordar estas cuestiones.

Al respecto, deseamos destacar que el *self shot* puede tener antecedentes primitivos y aislados, que se encuentra asimilado como imagen cultural por los *no practicantes*, y que genera réplicas¹² en otros ámbitos (sobre plataformas que no son la propia y bajo intenciones distintas a las originales y por las que se produce el fenómeno). Ámbitos en los que su iconicidad es usada como marco referencial para desarrollar diferentes discursos que, de una u otra manera, responden a su imagería estética.

6.1 El primer *self shot*: del espejo a la emulsión

Aunque hemos definido al *self shot* como autorretrato digital, generalmente adolescente, que es publicado de manera voluntaria (o involuntaria) en la Red¹³, una de sus variantes más definatorias, el *mirrorpic* (o fotografía del reflejo que nos devuelve el espejo de un espacio íntimo frente al que nos encontramos y mediante el cual nos representamos), no es exclusivo de la era digital en la que hoy se encuentra, también, la imagen fotográfica.

Tal como podremos comprobar a través de unos divertidos y anecdóticos ejemplos, queremos poner de relieve cómo las adolescentes no son pioneras en el hecho de registrarse frente a un espejo con (y en compañía de) su dispositivo de captura. En

¹² Un término, generalmente asociado a los movimientos sísmicos, puede resultarnos útil como metáfora en tanto en cuanto que las *réplicas*, pequeños terremotos secundarios, se producen después de que el principal haya aplicado toda su furia destructiva.

¹³ Lo que lo situaría, repetimos, dentro de nuestro reciente imperio electrónico-digital.

tiempos pretéritos, sus ancestros ya practicaban el arte del *mirrorpic* con sus pesadas cámaras de película argéntica.

Y es que la sencilla idea de que cualquiera puede coger su cámara, ponerse frente a un espejo y hacerse un autorretrato, tuvo que ser puesta en práctica (aunque no hayamos encontrado registros tan remotos que lo demuestren) durante los primeros años de la invención de la cámara fotográfica, en el pasado Siglo XIX. Porque mirarse al espejo es algo común, necesario y que no se desperdicia desde la invención de este ingenio¹⁴. Paralelamente hacer un registro de esa misma presentación reflejada y que contemplamos, puede ser algo que valga la pena inmortalizar, ya que ello será, como siempre, fruto de la voluntad selectiva del fotógrafo que se retrata:

“Las fotografías testimonian una elección humana en una situación determinada. Una fotografía es el resultado de la decisión del fotógrafo de que merece la pena registrar que ese acontecimiento o ese objeto se han visto. Si todo lo que existe se fotografiara continuamente, las fotografías carecerían de sentido. Las fotografías no celebran ni el acontecimiento ni la facultad de la visión en sí. Son un mensaje acerca del acontecimiento que registran. La urgencia de este mensaje no depende enteramente de la urgencia del acontecimiento, pero tampoco es completamente independiente de este. En su forma más sencilla, el mensaje decodificado significa: he decidido que merece la pena registrar lo que estoy viendo¹⁵.”

Aunque no se trata del primer autorretrato fotográfico de la historia¹⁶, la *autofoto* que se practicó el general australiano Thomas Baker en 1918 puede ser considerada como el primer *mirrorpic* del que tenemos constancia y registro¹⁷. La foto (Imagen 6.5) fue realizada en la soledad íntima de una habitación, sentado en la cama o en una silla y frente al espejo del tocador. Algunos de sus objetos personales reposan sobre una

¹⁴ Este hecho, además, se pone en práctica desde temprana edad tras el desarrollo del *estadio del espejo*, que, según Jacques Lacan, psicoanalista francés del Siglo XX, es la etapa del desarrollo psicológico del niño (alrededor del año de edad), cuando se encuentra por primera vez capacitado para percibir su imagen en un espejo, momento en el que se desarrolla su *yo* como instancia psíquica. Volvemos a citar el libro que trata diversas cuestiones relacionadas con el espejo: BALTRUSAITIS, Jurgis, *El espejo. Ensayo sobre una leyenda científica*, Madrid, Miraguano/Polifemo, 1988.

¹⁵ BERGER, John, *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, p. 9.

¹⁶ Trece años después de que Joseph Nicéphore Niépce hiciera la primera fotografía de la historia (Imagen 6.3), Robert Cornelius (1809-1893) realizó en 1839 este autorretrato frente a su cámara (Imagen 6.4) mediante un rudimentario mecanismo de disparo remoto. Un estudio que muestra en profundidad los orígenes de la fotografía y sus demás etapas desde un punto de vista historicista es: SOUGEZ, Marie-Loup, *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2006.

¹⁷ Tal como hemos indicado un poco más arriba, este autorretrato no tiene por qué tratarse del primero que se produjo.

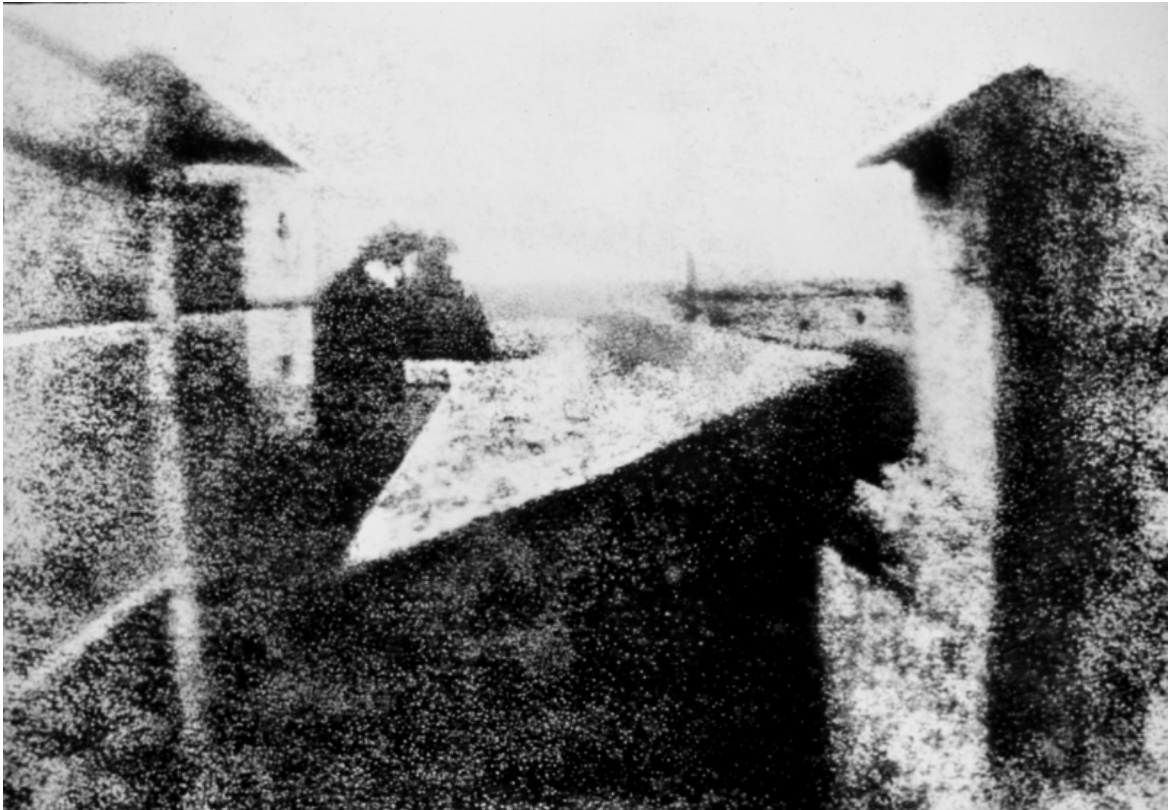


Imagen 6.3: Joseph Nicéphore Niépce, *Point de vue du Gras*, 1826. La primera fotografía de la historia se conserva en la colección Gernsheim, de la Universidad de Texas, en Austin.

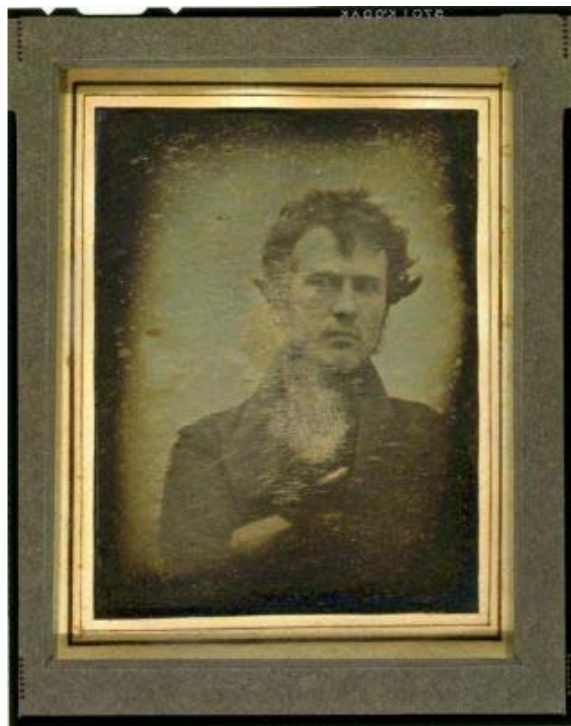


Imagen 6.4: Robert Cornelius, *Autorretrato*, 1839.



Imagen 6.5: Thomas Baker, *Autorretrato*, 1918.

mesa o superficie horizontal, dispuesta entre el modelo y el espejo que refleja su imagen. Protagonistas en la escena, y dentro de ese juego de planos que representa esta imagen, se encuentran el fotógrafo y su cámara, que descansa sobre un trípode para evitar la trepidación en la toma. Con la mano sobre el dispositivo y accionando el disparador, posa con la solemnidad propia de su oficio. En sus ojos no podemos distinguir si está mirando hacia la lente reflejada, y por tanto, hacia sus futuros espectadores, o si por contra, mira su propia figura en el espejo.

Existen muchos otros *mirrorpics* analógicos realizados a lo largo del Siglo XX y posteriores a la fotografía de Baker. Podemos destacar brevemente cuatro de ellos, todos de autoría desconocida:

- En la década de los años 20 del siglo pasado, este autorretrato frente a un espejo en el que también se puede apreciar el modelo de cámara característico de aquella época (Imagen 6.6).
- En esta otra fotografía de 1952 (Imagen 6.7) asistimos a una escena interior registrada a través del reflejo propio de una mujer que también porta la indumentaria clásica de su tiempo.
- Otra imagen de esa misma década (1958) muestra un autorretrato conjunto de dos personas, supuestamente familiares (Imagen 6.8). El flash está reflejado en el espejo, ocultando la cámara. Esta práctica *amateur* y casera de dos mujeres fotoaficionadas¹⁸ atestigua de manera documental el auge de la fotografía de masas.
- Por último, en este *mirrorpic* de 1963 (Imagen 6.9) el autorretratado ha disparado frente a un espejo lo suficientemente grande como para que no veamos sus bordes. Su mirada, dirigida hacia la lejanía, manifiesta en esta ocasión el hecho de que nuestro *self shoter* miraba hacia su propio reflejo y no al de la lente de su cámara cuando realizó la toma. La máquina luce nítida, y el fotógrafo está ligeramente fuera del plano de enfoque. Podemos intuir así que, cuando enfocó manualmente la escena visualizándola desde la retaguardia de la cámara, el fotógrafo sólo pudo enfocar el único objeto que quedaba tras su

¹⁸ Término que da título a un capítulo del libro de FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998.



Imagen 6.6: Autorretrato anónimo frente a espejo, entre 1920 y 1930.



Imagen 6.7: 1952.



Imagen 6.8: 1958.



Imagen 6.9: Autorretrato anónimo frente a espejo, 1963.

ausencia: dicha cámara. Luego, al posar en un plano ligeramente posterior al de la lente enfocada, no tuvo en cuenta ni la escasa profundidad de campo que iba a producir un diafragma dilatado y hambriento de luz, ni la cercanía al espejo.

Con todo, han sido los adolescentes del Siglo XXI, con sus espacios propios y privados llenos de espejos, con su atrevimiento y experimentación, con sus dispositivos de captura democratizados y baratos y con sus redes sociales y sistemas de intercambio de archivos digitales los que han acuñado y consolidado el término *mirrorpic*. Ellos (y, especialmente, ellas) son los ingenieros de este fenómeno, los autorretratistas de nuestra era y los creativos de una buena parte de la estética fotográfica contemporánea. Sin embargo, y como hemos visto, no fueron los primeros en hacerse fotografías delante de un espejo y compartirlas. Tampoco serán pioneros publicando sus propias representaciones eróticas: ese privilegio lo tiene ganado Natacha Merritt, figura sobre la cual haremos un exhaustivo análisis en el capítulo 7.

6.2 El último *self shot*: la cámara perdida de Tiffy Toodlepoo

Que exista un último *self shot* no significa que nos encontremos ante el irremediable final del fenómeno. Si tenemos en cuenta el renovado auge de este tipo de ejercicios en la Red, que como hemos visto, está íntimamente emparentado, entre otras cosas, con el desarrollo de nuevas redes sociales de carácter *portátil* (basadas en la imagen como *Instagram*), podemos considerar que aún queda lejana la época en la que comience el declive de estas prácticas. El fenómeno está vivo y se transforma, pero no cesa. Aunque a algunos les pese, estas y estos jóvenes creadores de imágenes fotográficas, van a seguir produciendo *self shots* y *punzándonos*¹⁹ con algunas de esas

¹⁹ Con punzar nos referimos al *punctum* barthesiano. Roland Barthes señala que existen dos elementos en una fotografía: el *studium* y el *punctum*. El *studium*, tiene que ver con la cultura y el gusto. El espectador puede interesarse por una fotografía, incluso a veces emocionarse, pero con una emoción impulsada racionalmente, por una cultura moral y política. “Muchas fotos, por desgracia, permanecen inertes bajo mi mirada. [...] la mayoría no provoca en mí más que un interés general [...] El *studium* pertenece a la categoría del *to like* y no del *to love*”. Si solo hay *studium*, la fotografía podría llegar a gritar pero nunca llegar a herir. El *punctum* de una fotografía, dice Barthes “es ese azar que en ella *me despunta*”, un azar que “sale de la escena como una flecha y viene a punzarme”. El *punctum* podría llenar toda la foto, aunque muy a menudo se trata sólo es una detalle que deviene algo proustiano: es algo íntimo y en ocasiones inenarrable. BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2009, p. 46.

autorrepresentaciones (Imagen 6.10).

Por esto mismo, utilizar aquí el término *último self shot* atiende sobre todo a una pequeña licencia poética que nos tomamos en forma de figura retórica, y no a un hecho contrastado en sí mismo²⁰. Con esta expresión deseamos establecer ese punto de inflexión en el que el fenómeno ya ha cuajado, es decir, está completamente asentado y es reconocible. Un punto que provoca que nos hallemos ante una realidad asumida que puede empezar a generar sus réplicas en otros medios.

Una vez aclarado esto, podemos considerar que el último *self shot* de la historia es el erótico autorretrato frente a un espejo que se hizo Tiffy Toodlepoo y que tanto dio que hablar en las redes durante el verano de 2007 (Imagen 6.11). Como veremos más adelante, esta imagen significa mucho más que la representación de una chica atractiva en *topless*, con una cámara compacta en la mano y posando de manera sugerente²¹: podemos considerar esta fotografía como el primer acontecimiento que utiliza la iconografía y los protocolos del *self shot* como andamiaje referencial para un beneficio ajeno al del propio medio. Es la primera réplica, y el mundo está preparado para entenderla.

Esta chica se llama Wendy (Imagen 6.12), aunque de momento seguiremos refiriéndonos a ella por su nombre falso: Tiffy Toodlepoo. El cómo y el porqué del engaño serán aclarados al final del relato, para dramatizarlo un poco más.

De momento sabemos que Tiffy estaba de vacaciones en una playa estadounidense con unas amigas (Imagen 6.13) durante el mes de agosto de 2007. Disfrutaba esos días de relax mañanero en la playa, y de locas fiestas nocturnas. Todo lo registraba con su económica y común cámara compacta digital. Las imágenes, autorretratos y fotografías realizadas por sus amigas, narran a modo de diario las peripecias y divertimentos de su joven protagonista. La tarjeta de memoria, alojada dentro de la

²⁰ Algo parecido a lo que hace Francis Fukuyama en su libro *El fin de la historia y el último hombre*, en el que no narra ningún apocalipsis de exterminio global, sino que expone que la historia, entendida como lucha de ideologías, ha terminado, con un mundo final basado en una democracia liberal que se ha impuesto tras el fin de la Guerra Fría. FUKUYAMA, Francis, *The end of the history and the last man*, Londres, Penguin Books, 1992.

²¹ En lo que podemos definir como un ejercicio narcisista, de experimentación y/o para compartir con el amante lejano.



Imagen 6.10: Lorena Erre, *Autorretrato*, 2013.



Imagen 6.11: Tiffy Toodlepoo, el último *self shot*.

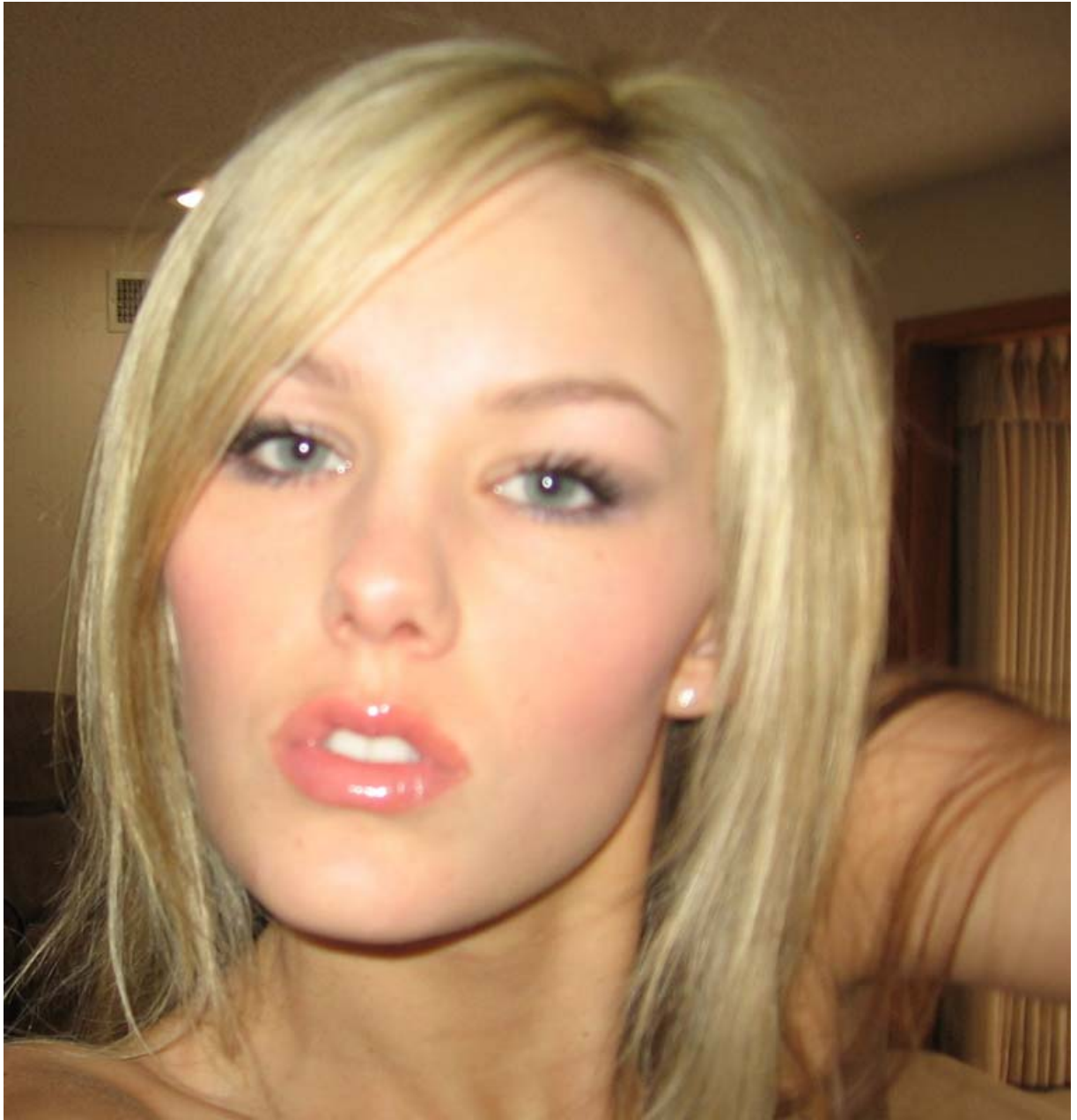


Imagen 6.12: Wendy (Tiffy Toodlepoo)



Imagen 6.13: Tiffy Toodlepoo y su supuesta amiga en la playa durante el verano de 2007.

cámara, grababa electrónicamente los dígitos que escribían estas fotografías. Como si de un carrete de película se tratara, las fotos también permanecerían latentes en ese contenedor hasta que Tiffy volviera a casa, momento en el que las volcaría²² en su computador para conservarlas (electrónicamente), compartirlas o disfrutarlas en el futuro recordando sus maravillosos días de verano.

Pero nuestra fotógrafa también realizó otro tipo de registros: al igual que hicieron infinidad de *self shooters* antes (y después) que ella, Tiffy se autorretrató desnuda frente a un gran espejo de puerta de armario, en la soledad de su privada habitación de hotel (Imagen 6.14). Estas fotografías, cargadas de erotismo, sensualidad y exhibicionismo narcisista, hubieran hecho las delicias de cualquier *voyeur* en la Red, aunque dan a entender que su verdadero destino era el de ser compartidas de manera exclusiva con un amante lejano.

Aunque aquí solo se muestran algunos de esos autorretratos eróticos y registros vacacionales, nuestra protagonista realizó un buen puñado de ellos²³. Y todas estas imágenes seguían contenidas en el interior de su cámara cuando Tiffy Toodlepoo la extravió accidentalmente.

El dispositivo perdido fue encontrado por un filántropo anónimo llamado Craig Radford y que, deseoso de reunir a la cámara con su dueña, publicó todas las fotos en la popular Red social *Facebook*²⁴ para que su comunidad de usuarios lograra localizar a la muchacha o para que la fotógrafa pudiera contactar con el altruista poseedor de su máquina digital y así poder recuperar (pagando un alto precio de exhibición) su valioso aparato. Durante esos días, *Facebook* incrementó sus filas con 17.000 nuevos usuarios que se registraron deseosos de poder contemplar estas fotografías y ayudar a la pobre turista.

Las fotos de Tiffy se extendieron como un virus por la Red. Se clonaron, se guardaron, se compartieron. En menos de 24 horas desde su publicación original, más de 600

²² Volcado y resguardo que no deja de ser una especie de revelado contemporáneo, salvando las distancias.

²³ Véase: <<http://imgur.com/a/Q2HCE#g9ZfA>> [Fecha de consulta: 15 de julio de 2013].

²⁴ Antes de que esta famosa red social aplicara su rígida política actual de censura de genitales y pezones. Las fotos fueron publicadas en el grupo *Help us re-unite this lass with her camera*, [Ayúdanos a volver a unir esta chica con su cámara].



Imagen 6.14: Autorretrato frente a un espejo, objeto de la campaña viral.

páginas web habían sido creadas con este propósito. Los diarios se hicieron eco. En pocos días todo el mundo hablaba del “famoso caso de la cámara perdida de Tiffy Toodlepoo²⁵”.

Días más tarde se descubrió²⁶ que el verdadero nombre de Tiffy Toodlepoo era Wendy, y que las fotos habían sido un encargo hecho a esta modelo profesional originaria de Orlando. Todo había formado parte de una inteligente campaña de *marketing* viral y la anecdótica estancia vacacional era en realidad una simulación.

Las mentes que orquestaron esta infraestructura del engaño, se basaron en la imagen cultural del *self shot* amateur ya asumida por la población de Internet. Ni siquiera necesitaron que la modelo se esforzara en asimilar referentes visuales. No prepararon ningún montaje escénico y no se empeñaron en conseguir anomalías técnicas sobre las imágenes para que estas resultaran creíbles (Imagen 6.15). La mejor manera de conseguir simular un *self shot* era simplemente dejar que alguien lo hiciera. Seguramente, para lograr producir estas imágenes tan reconocibles y veraces, la modelo solo necesitó una cámara, unas sencillas instrucciones y una habitación de hotel donde poder desarrollar su creatividad. Saldría bien a la primera, ya que, probablemente, se trataba de un ejercicio que ya había realizado con anterioridad.

El caso de Tiffy Toodlepoo solo es un ejemplo anecdótico, pero podemos considerarlo como la primera práctica *post-self shot*. Como ya hemos señalado, una vez asentado el fenómeno y asimilado por los lectores de la imagen contemporánea occidental (y que constituyen una gran cantidad de los habitantes del mundo desarrollado), podemos empezar a encontrar réplicas y reflejos presentes en otros medios, todos ellos desarrollados bajo protocolos ajenos al del propio fenómeno del autorretrato digital publicado en la Red.

²⁵ Cuyo desarrollo y desenlace queda explicado en varios sitios de Internet durante 2008, entre ellos: JUAN SANZ, Miriam, “El caso de Tiffy Toodlepoo”, disponible en: <<http://publimarketing-viral.blogspot.com.es/2008/04/el-caso-de-tiffy-toodlepoo.html>> [Fecha de consulta: 15 de julio de 2013].

²⁶ También se volvió a publicar a modo de noticia en diferentes medios, como en el diario español *20 minutos*: “La chica rubia que perdió su cámara”, disponible en: <<http://www.20minutos.es/noticia/271106/0/camara/rubia/marketing/>> [Fecha de consulta: 15 de julio de 2013].

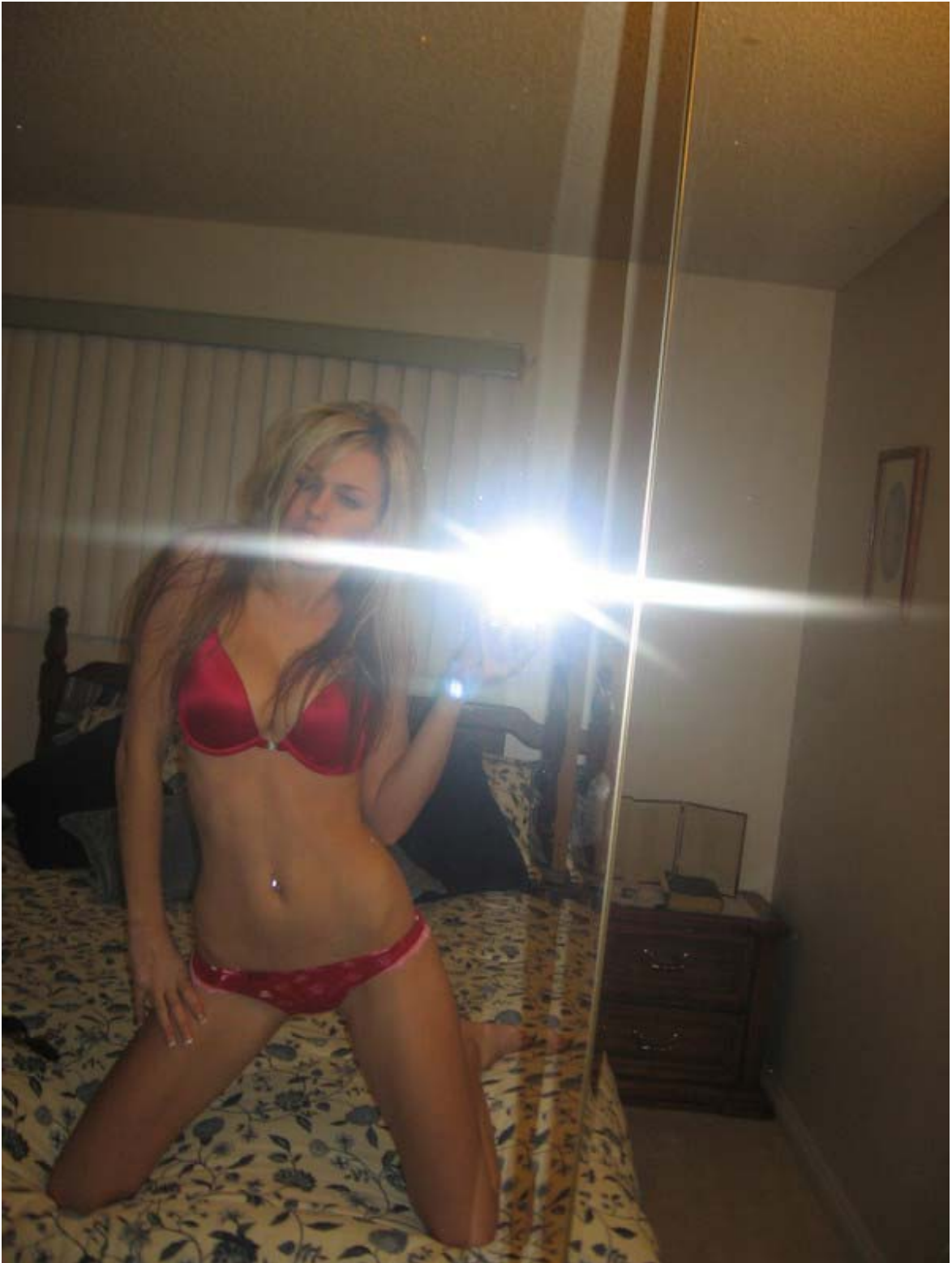


Imagen 6.15: Otro *mirroptic*.

6.3 Representaciones *post-self shot*

Dada la necesidad que tenemos de definir algunos aspectos de este fenómeno con terminologías posiblemente aún no acuñadas, nos tomaremos nuevamente otra licencia: acuñar este concepto de *réplica en otros medios*, noción que hemos introducido como *representación post-self shot*²⁷.

Estas representaciones abundan en diferentes medios y todas atienden a la imagen generada por la diversión ritual con la que las masas llevan años transformando la fotografía y generando nuevas formas de imagen:

“Recientemente la fotografía se ha transformado en una diversión casi tan cultivada como el sexo y el baile, lo cual significa que la fotografía, como toda forma artística de masas, no es cultivada como tal por la mayoría. Es sobre todo un rito social, una protección contra la ansiedad y un instrumento de poder²⁸.”

Ampliando este tema, y asociándolo al poder que ejerce la imagen en los medios, Joan Fontcuberta también destaca la importancia del medio fotográfico que veremos extendido sobre otros medios:

“[...] estábamos inmersos —y lo estamos cada vez más— en una cultura visual dominada por la televisión, el cine e Internet. Las imágenes que nos proporcionan estos medios tienen como base, como caldo primordial o célula primigenia, a la fotografía²⁹.”

Aunque es Remedios Zafra la que destaca el papel de los jóvenes creadores de imágenes, cuya experimentación influye en la imagen cultural contemporánea:

“El territorio Red pareciera en cambio sugerir nuevos interrogantes, zonas liminares que nos hacen cuestionar si acaso el hecho de que todos podamos construir y distribuir imágenes *online* no cambia en algo esta (re)representación de los cuerpos. *A priori* advertimos que algo pasa cuando las habitaciones propias se convierten en centros de producción y difusión *amateur* de imágenes, en los nuevos laboratorios de creación³⁰.”

Más allá de chistes visuales (Imagen 6.16) o conceptos de humor gráfico (Imagen 6.17)

²⁷ Abusando así, un poco más, del prefijo *post*.

²⁸ SONTAG, Susan, *op. cit.*, p. 18.

²⁹ FONTCUBERTA, Joan, *op. cit.*, p. 9.

³⁰ ZAFRA, Remedios, *Un cuarto propio conectado, (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo*, Madrid, Fórcola ediciones, 2010, pp. 87-88.



Imagen 6.16: Chistes visuales sobre el *self shot*. Bromean sobre su paradójica representación en las imágenes de otros períodos anteriores a su existencia.



Imagen 6.17: Otro chiste gráfico. Su traducción libre: *Me siento escéptico hacia todos los hombres que muestran grandes cantidades de selfies y mirropics en sus redes sociales.*

que abundan en la Red y que se sustentan en este fenómeno, podemos encontrar en otros territorios proyectos mucho más serios basados en la iconicidad del *self shot* y de sus variantes formales:

Por ejemplo, la compañía Rockstar Games (actual y conocida desarrolladora de videojuegos) utilizó la iconografía formal del *self shot* en una de las imágenes gráficas que, a modo de ilustraciones, han servido en la campaña de promoción para el próximo título de su saga *Grand Theft Auto*. Particularmente, esta imagen representa a una joven habitante de la costa oeste norteamericana contemporánea (escenario donde se desarrolla la trama del juego), autorretratándose, frente a un simulado espejo, con su smartphone (Imagen 6.18).

También podemos observar los usos y las costumbres que intervienen en la realización de los *self shots*, representados audiovisualmente en el anuncio publicitario que ha producido la compañía de cerveza Mahou, para la promoción de su producto en el verano de 2013 a través de las televisiones españolas. El *spot*³¹ se desarrolla bajo un *slogan* que reconoce el esfuerzo y la creatividad que habitualmente despliegan los usuarios de las redes sociales durante la producción de las autofotos que lucirán en sus perfiles públicos. En el anuncio son mostrados jóvenes que se practican autorretratos con sus dispositivos de captura digital, encontrándose realizados algunos de ellos en los espacios privados propios del hogar (Imagen 6.19).

Esta acción de autorretratarse y publicarse mediante el smartphone también se ha representado en otros soportes de la publicidad audiovisual. En este ejemplo en forma de *videoclip*³² que hace las veces de *spot* para la también marca de cerveza Desperados, diversos jóvenes se practican *self shots*, esta vez en el escenario público propio de los locales de ocio nocturno (Imagen 6.20).

También de hace unos años a esta parte se ha dado el caso de la utilización, no de la iconografía del *self shot*, sino del *self shot* en sí mismo usado como ingrediente visual

³¹ Que puede verse en: <http://www.youtube.com/watch?v=jD_sqBAaZ_A> [Fecha de consulta: 16 de julio de 2013].

³² Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=P9OG_WMVGws> [Fecha de consulta: 16 de julio de 2013].



Imagen 6.18: Rockstar Games Inc., Ilustración digital perteneciente a la campaña del videojuego *Grand Theft Auto V*, 2013.



Imagen 6.19: *Frames* del anuncio televisivo ideado por la marca de cervezas Mahou publicitado durante el verano de 2013.



Imagen 6.20: Frame del videoclip publicitario usado en 2013 por la marca de cerveza Desperados.

en algunos tipos de publicidad engañosa o de dudosa lealtad y que tanto abundan en los foros y otros espacios patrocinados de Internet. Estas prácticas fraudulentas en forma de *banners* o de publicidades gráficas previsiblemente engañosas y que ofertan desde redes sociales para solteros en busca de encuentros sexuales, protocolos de contacto con mujeres de otros países, son aparentemente un presunto ejercicio de robo de imágenes públicas o una simple suplantación de identidades. Sus ideólogos, además de vender humo, se han servido de imágenes de terceros (adolescentes cuyas fotografías acabaron en la Red pública por motivos de diversa índole) que no guardan relación alguna con los perfiles y personas simuladas con el fin de engañar a algún internauta despistado. Viendo la (Imagen 6.21) podemos imaginar, que ni las ya citadas Jaime Laycock y Mónica Liseth Murillo fueron informadas de su protagonismo en estas publicidades y es improbable que cobraran algún tipo de dieta por tal trabajo de modelaje. El hecho de que se realicen este tipo de prácticas pone de manifiesto la falta de soluciones que existe hoy en día en la creciente, deslocalizada y líquida Red global en lo concerniente, entre otras cuestiones, a los derechos de la imagen y al uso fraudulento de estas.

En la esfera cinematográfica, y relacionándolo con la cuestión de la referencia icónica, si anteriormente hemos citado la película *Trust* (del director David Schwimmer) cuando hablábamos de los peligros que puede conllevar la Red y la distribución de su imagen íntima para el frágil colectivo adolescente, podemos también apuntar ahora, no al contenido del film de 2013 (*Spring Breakers*, de Harmony Korine) pero sí a su cartel (Imagen 6.22) como ejemplo visual de poses y composiciones hechas por adolescentes frente al espejo. Salvo que en este caso no hay espejo en el que reflejarse, ni cámara con la que disparar (aunque sí pistola).

Por último, y cambiando a otra disciplina también alejada del territorio *self shot* pero que puede utilizar su iconicidad como marco referencial en alguno de sus desarrollos formales, podemos considerar, en el ámbito de la pintura, a artistas como Sierk van Meeuwen o Wenli Liu. Las dos obras que aquí incluimos (Imágenes 6.23 y 6.24) constituyen ejemplos que ponen de manifiesto de manera visual el uso de esta imagería ya asentada y usada en otros medios (como, en este caso, el de la pintura).

ADVERTENCIA - NO HAGAS CLIC AQUÍ SI ERES TÍMIDO

Verás fotos de mujeres desnudas de tu ciudad que buscan sexo sin compromiso.

VAS A reconocer a algunas de estas mujeres.

NO reveles sus secretos.

[Entrar aquí >>](#)



Russian Girls
Looking for You!

They want to Date You.

[Start Free Now](#)

Warning

These Women Will Actively Message You. Studies show Russian Girls are Very Attracted to Western Men.



HELP: TOO MANY WOMEN

Due to the high number of female members, men join FREE for a limited time!

NO CREDIT CARD REQUIRED

[VIEW MORE PICS](#)

zoosk

Busca Miles de Solteras

[Suscríbete Sin Cargo](#)

<< USUARIOS NUEVOS

Ve quien está conectado ahora!!!

Búsqueda de pareja 100% gratuita

AmorenLinea.com

100% DIVERTIDO

100% GRATIS

100% FUNCIONA

2.6 millones de usuarios

Imagen 6.21: Ejemplo del uso de *self shots* reales de manera fraudulenta en publicidad engañosa y que no guarda relación con los autorretratos de los que se sirve.

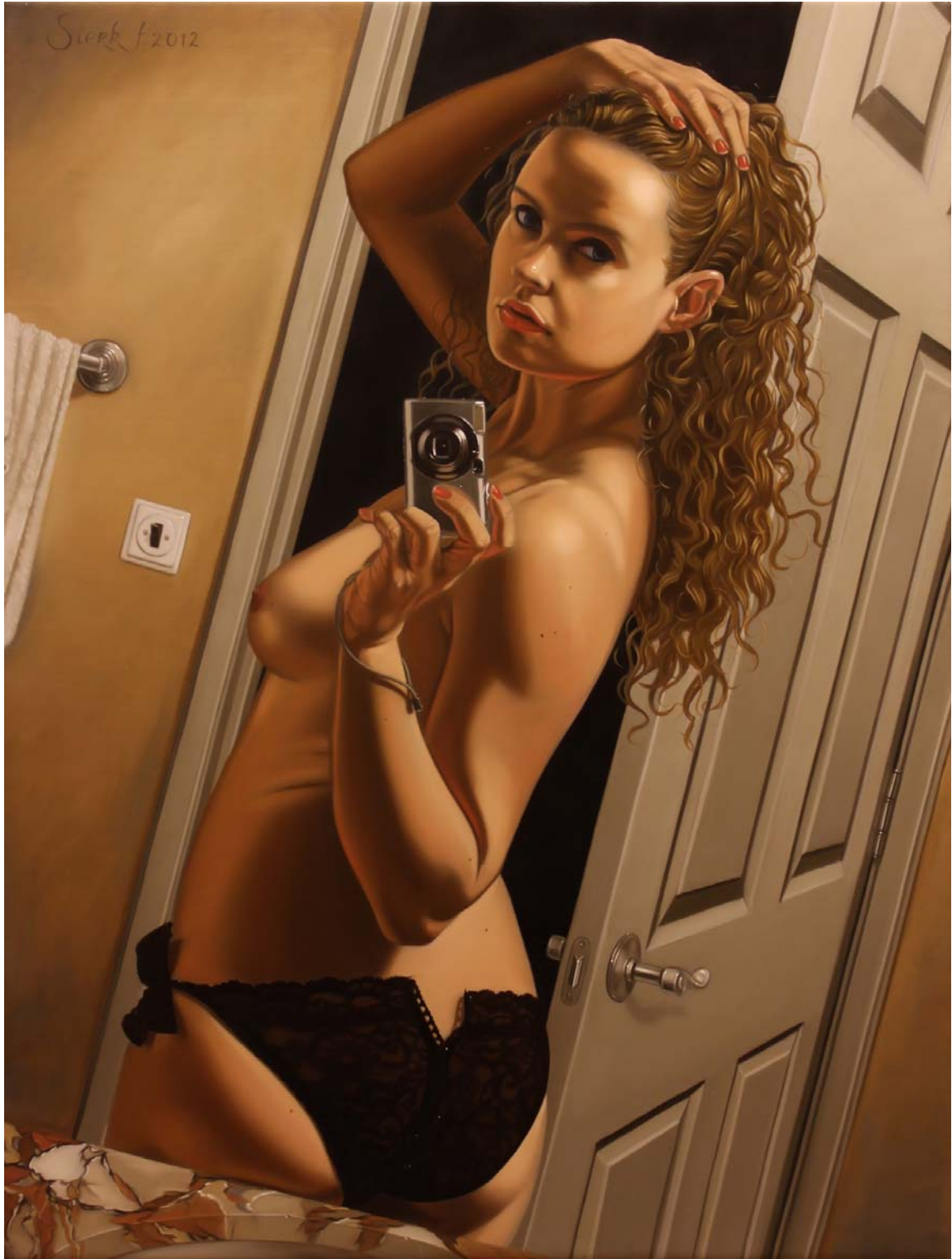


Imagen 6.23: Sierk van Meeuwen, *Selfshot n°2*, 2012, óleo sobre lienzo, 40 x 30 cm.



Imagen 6.24: Wenli Liu, *Self shot At Dusk*, 2013, óleo sobre lienzo, 71 x 56 cm.

Según hemos visto en estos ejemplos, el *self shot* puede ser empleado desde otras parcelas de la imagen como fuente de inspiración y/o como referente en sus representaciones: son las réplicas que produce este fenómeno contemporáneo grabado en la retina de la cultura occidental. Sin embargo, nos encontramos con otro tipo de acontecimiento que, si *a priori* puede presentar similitudes con este fenómeno, en su fondo es algo bien distinto, de ahí que hayamos decidido abordarlo en el capítulo siguiente: se trata de *selfshoters* que han saltado a la esfera artística mediante sus autorrepresentaciones y que muestran el *self shot* fuera de la Red sobre el soporte de una publicación institucional. Cuestión que nos aproxima a la museificación de estos cuerpos femeninos.

7. EL *SELF SHOT* BENDECIDO COMO ARTE

No existe, realmente, el Arte.

Tan sólo hay artistas.

ERNST H. GOMBRICH, *Historia del arte*, 1950

No nos corresponde en estos momentos a nosotros debatir, ni siquiera intentar dilucidar, si el *self shot* es arte o no lo es. En su conjunto sabemos que son fotografías, que las mismas responden a unas referencias y que pueden estar inspiradas en imágenes consideradas como artísticas. También sabemos que se publican y que tienen su público. Sabemos que comunican cosas y que, en la mayoría de ocasiones, son el resultado de un ejercicio de creatividad, de experimentación, de prueba y error, de voluntad y de búsqueda de la belleza por parte de sus jóvenes creadoras y creadores. A veces una colección de *self shots* realizados por una misma persona a lo largo de un periodo de tiempo puede ser entendida como un proyecto. Los *self shots* se han extendido por el mundo y lo han cambiado.

No es menos cierto, sin embargo, que aún teniendo en cuenta estos factores, no podemos razonar si los *self shots* son objetos artísticos en sí mismos. Para legitimar este hecho, o tacharlo de falacia, necesitaríamos más tiempo y más páginas de las que pretende este estudio, y, pese a todo, seguiríamos albergando las mismas dudas, o quizá más. Evitar estos terrenos tan pantanosos será así lo más inteligente. Pasaremos de puntillas, bordeando la orilla, y usando esta cita de Debray como disculpa a la falta de valentía:

“Entre nuestras imágenes y nosotros se alza una palabra pantalla: «arte». Todos hemos tropezado en distintas ocasiones, y como maquinalmente, con ese trasto. La engañosa palabra bisilábica constituye un obstáculo para toda elucidación de las variables de la imagen. Presenta un artefacto como producto natural, un instante como esencia y un folclore como universal. La retórica sumaria del arte, gran embuste, es demasiado omnipresente para eludirla. Nos

contentaríamos con verla de nuevo en el sitio que le corresponde¹.”

Sí que podemos, sin embargo, aventurarnos en tildar al *selfshoter* como persona, artista o no (no nos importa), que maneja formas y figuras, y que hilvana las imágenes que produce con algunos principios propios de la creación fotográfica. Continuando la cita de Gombrich que daba inicio a este capítulo podemos apuntar:

“Claro que no somos artistas, (...) Pero esto no quiere decir que no nos hayamos encontrado frente a problemas semejantes a los que integran la vida del artista. En efecto, estoy deseoso de demostrar que difícilmente habrá nadie que no haya, vislumbrado problemas de tal índole, aun en el terreno más modesto. Quien quiera que haya tratado de componer un ramo de flores, mezclando y cambiando los colores, poniendo un poco aquí y quitando allí, ha experimentado esa extraña sensación de equilibrar formas y matices, sin ser capaz de decir exactamente qué clase de armonía es la que se ha propuesto conseguir².”

En pos de aclarar (o no) estas cuestiones que pueden llegar a cubrir un poco nuestras espaldas, dejaremos abierta una ventana a la esperanza, una pequeña rendija para que cuando entre, despuntando, la luz del futuro (si es que alguna vez el futuro llega), ilumine las paredes de esta oscura casa. Porque al final “el tiempo termina por elevar casi todas las fotografías, aun las más inexpertas, a la altura del arte³.”

7.1 La museificación del *self shot*

Vamos a repasar algunos ejemplos de *self shots* museificados o de simulaciones de *self shots* que han sido asociadas a la esfera artística por medio de una práctica expositiva. Son, básicamente, ejemplos de artistas que también han incluido en su trayectoria proyectos que pueden estar vinculados con este elemento icónico del autorretrato frente a un espejo, y que lo han exhibido con los protocolos habituales del artista que muestra expositivamente su obra.

¹ DEBRAY, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1998, p. 127.

² GOMBRICH, Ernst H., *Historia del arte*, Madrid, Debate, 2003, pp. 32-33.

³ SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Debolsillo, 2008, p. 30.

7.1.1 Autorrepresentación terapéutica: Cristina Núñez

El primer ejemplo que encontramos es el de Cristina Núñez, una artista que trabaja su propia representación fotográfica mediante autorretratos privados. Si bien actualmente trabaja con medios digitales y publica sus imágenes en Internet, sus primeras obras fueron realizadas antes del desarrollo de la Red y de la democratización de las cámaras digitales. Estas primeras obras eran *mirrornpics avant la lettre* (Imagen 7.1). Y lo eran en forma y en metodología, aunque en este caso, su motivación fuera diferente a las de nuestras adolescentes contemporáneas: Cristina Núñez empezó a realizar estas autorrepresentaciones en 1988 como terapia para superar problemas de autoestima que le habían hecho drogodependiente durante su adolescencia.

Sus prácticas eran, pues, ejercicios de proyección hacia el mundo de su anteriormente deteriorado *yo*. Las mismas daban forma a sus emociones y permitían establecer una lectura de sí misma, consolidándose como un método de cura.

Más tarde, y completamente recuperada, realizará ejercicios de reflexión y denuncia a través de su propia imagen, como este autorretrato que dialoga sobre el holocausto judío en Mauthausen (Imagen 7.2).

En la actualidad, Cristina continúa realizándose autorretratos frente a espejos (Imagen 7.3). Además, imparte talleres de autorrepresentación fotográfica para adultos, bajo el apelativo *The Self Shot Experience*⁴, uniendo así arte y terapia. Su objetivo es que sus alumnos, al igual que ella hizo, conviertan sus emociones en obras de arte por medio del autorretrato fotográfico⁵.

⁴ Web del proyecto en: <<http://www.self-portrait.eu/home/>> [Fecha de consulta: 16 de julio de 2013].

⁵ Hay una recopilación publicada en 2013 de material audiovisual de Cristina Núñez en relación a su desarrollo y a sus proyectos en DOMÍNGUEZ, Chus y SOLÁ, Belén, “El trabajo sobre autobiografía de Cristina Núñez”, disponible en: <<http://raraweb.org/el-trabajo-sobre-autobiografia-de-cristina-nunez.html>> [Fecha de consulta: 16 de julio de 2013].



Imagen 7.1: Cristina Núñez, *Autorretrato*, 1988.



Imagen 7.2: Cristina Núñez, *Mauthausen*, 1995.



Imagen 7.3: Cristina Núñez, *My Mamiya es my medicine*, 2008.

7.1.2 Otros ejemplos de *self shots* museificados

Aunque existe una innumerable cantidad de artistas que trabajan sobre la autorrepresentación por medio de la fotografía, queremos destacar tres, cuyos proyectos nos recuerdan a la imaginería del *self shot* adolescente. Dado que se tratan de proyectos aislados dentro de su producción, abordaremos estas obras de una manera resumida:

- Para empezar hablaremos de Tete de Alencar⁶, artista afincada en Londres, que ha realizado entre 2005 y 2012 un proyecto expositivo relacionado con la fotografía y la performance, y que responde al título de *Cinderella Flash* (Imagen 7.4). Esta serie se compone de un número de fotografías de gran formato que representan a la artista mediante su autorretrato. Este es realizado con la cámara en la mano y siempre frente al espejo de un probador. El flash del dispositivo nubla su cara, desde donde dispara, pero podemos apreciar el resto de su cuerpo luciendo vestidos de fiesta que nos remiten a los de las princesas. Esta serie realizada en probadores de Londres, París o Nueva York (capitales de la moda) pretende ser una crítica a la sociedad de consumo, y ha sido expuesto en diferentes salas⁷.
- El teórico y artista Joan Fontcuberta, cuyos textos están muy presentes en este estudio, ya que ha sido de los pocos en reconocer y hablar del fenómeno *self shot*, también lo ha utilizado como referencia en varios de sus proyectos expositivos. Además, no utiliza sus principios como doctrina para practicar la autorrepresentación, sino que va mucho más allá: emplea los propios *self shots* encontrados en los espacios públicos de la Red como ingrediente con los que construir la obra. Son su materia prima. Una de estas exposiciones fue *A través del espejo* que se pudo visitar en Barcelona durante la feria de fotografía e imagen *Sonimagfoto y Multimedia 2011*⁸. En ella, Fontcuberta mostraba más

⁶ Web de la artista: <<http://www.tetedealencar.com/>> [Fecha de consulta: 16 de julio de 2013].

⁷ Por ejemplo, en la galería de arte Debut Contemporary de Londres en 2011 (Imagen 7.5) o en el Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat (MuVIM) en 2013.

⁸ Hay muchas noticias en los medios que narran la exposición de este artista, entre ellas, la del diario *La Vanguardia*: VERA, Carlos y COLLAZOS, Carlos, “Joan Fontcuberta provoca en Sonimag”, 2011, disponible en:

<<http://videos.lavanguardia.com/20110325/54132752234/joan-fontcuberta-provoca-en-sonimag.html>> [Fecha de consulta: 16 de julio de 2013].



Imagen 7.4: Tete de Alencar, *Cinderella Flash*, entre 2005 y 2012, fotografía, 160 x 80 cm.



Imagen 7.5: Fotografía desde el interior de la galería de arte Debut Contemporary de Londres en 2011

de 3000 autorretratos de espejo que circulaban a través de multitud de proyectores con intervalos de 2 segundos (Imagen 7.6). A su vez también hizo reproducciones de estos autorretratos sobre papel, que junto con las proyecciones, y a modo de instalación, generaban discursos que tenían que ver con la construcción de la identidad del individuo en las redes sociales y con la visibilización de este tipo de prácticas fotográficas que tan difíciles son de encontrar fuera de su propio medio. Por otro lado, la propia naturaleza de la exposición facilitó el debate acerca de los derechos de imagen en la era de Internet y del uso que se puede o no hacer de ellas: muchos de los autorretratos eran desnudos de jóvenes que seguramente nunca sabrán que sus cuerpos formaron parte de esa exposición pública (aunque no debería importunarles, ya que esas mismas imágenes ya eran públicas en un espacio expositivo mucho más vasto y visible: Internet).

- Y por último, pero no por ello menos importante, destacar la figura de la joven fotógrafa madrileña Lucía del Carmen Luque Rodríguez, que en 2011, y con tan solo 14 años de edad, expuso su obra *Esa soy yo* (Imagen 7.7), seleccionada para la exposición *2010, retratos de una generación*, en la que participaban jóvenes de 14 a 18 años, todos alumnos estudiantes de lengua francesa en colegios y liceos de toda España⁹. Dicha muestra se pudo ver del 3 de marzo al 1 de abril de 2011 en la sala de exposiciones del Instituto Francés de Valencia. Entre las fotos de los participantes había trabajos de diversa índole: todos apuntaban a diferentes maneras de representar la juventud de la época, pero Lucía fue la única que utilizó las formalidades del *mirrorpic* como estrategia para autorrepresentarse y poder establecer el discurso fotográfico. La fotografía es un *mirrorpic* al uso. Nada más que añadir, por tanto, salvo el curioso guiño casi metonímico que supone este tipo de ejercicio en una exposición planteada bajo esta temática. También destacar la útil explicación de la obra que se narraba en una cartela bajo la misma pieza: “Pienso que esta fotografía es parte de la generación 2010, ya que representa a la juventud de

⁹ La noticia puede localizarse en la edición digital del periódico El País: <http://sociedad.elpais.com/sociedad/2009/12/02/actualidad/1259708416_850215.html> [Fecha de consulta: 16 de julio de 2013].



Imagen 7.6: Instalación de Joan Fontcuberta, dentro de su exposición *A través del espejo*.



Imagen 7.7: Lucía del Carmen Luque Rodríguez, *Esa soy yo*, 2010.

hoy en día y a la adolescencia”. Gracias Lucía.

Estos son ejemplos que ponen de manifiesto que el *self shot* puede llegar a ser museificado, no obstante, y al igual que ocurre con el “graffiti” trasladado al interior de la galería de arte, no aportará nada más a la idiosincrasia general del fenómeno, salvo quizá, una mayor visibilidad. Pensamos que el *self shot* ya tiene su espacio de germinación natural: la Red. Se trata de un hecho en sí mismo, no necesita ser trasladado a esferas más artísticas o institucionales para dotarle de un valor existencial o de una fortificación mayor de la que pueda disponer detrás de sus propias trincheras.

7.2 *Selfshoters* publicadas en otros soportes

Sin embargo, podemos encontrarnos con un ejercicio de institucionalización del *self shot* aparentemente similar, pero diferente en origen y metodología: la publicación del trabajo de *selfshoters* sobre soportes diferentes al habitual, por ejemplo, el vinculado con el libro. Iniciaremos estas contribuciones hablando de una de las semillas primigenias del autorretrato digital adolescente publicado en la Red y que rápidamente fue editada sobre el formato de libro fotográfico: Natacha Merritt.

7.2.1 Los diarios digitales de Natacha Merritt

Natacha Merritt es una pionera en el ámbito del autorretrato digital publicado en la Red (y sobre papel). La mayoría de sus trabajos fotográficos, que empieza a realizar con tan solo dieciocho años de edad, están cargados de erotismo y sensibilidad a través de la autorrepresentación de su cuerpo desnudo, frente al espejo o no, en compañía o no... Incluso algunas de sus fotografías pueden catalogarse como imágenes pornográficas. Pero por encima de esto, las recopilaciones digitales que hace Merritt responden a la creación de un diario basado en imágenes fotográficas y en el uso personal de las mismas, imágenes que se desarrollan desde la experimentación y que empezó a poner en práctica desde finales de los años 90 del siglo pasado, gracias a las

primeras y precarias cámaras digitales caseras que por aquellos años comenzaban a entrar tímidamente en el mercado.

“Tomé mi primera fotografía erótica en 1997. Mi novio de por entonces (yo debía de tener dieciocho o diecinueve años) me dio una de sus cámaras digitales y yo empecé de inmediato a sacar fotos de nuestra vida sexual. La tecnología era tan nueva que los fotogramas tenían una resolución bajísima, de 340 por 480 (el tamaño de las miniaturas actuales). No tenía flash, ni tarjeta de memoria: cada veinte fotos tenía que parar y pasarlas a un disquete, porque ni siquiera tenía ordenador. Aun así me enganché de inmediato. La cámara, a su vez, hizo más interesante el sexo; aquellos escasos píxeles amplificaban las sensaciones¹⁰.”

Ciertamente Merritt empezó a trabajar con cámaras digitales precarias que producían imágenes de baja resolución y, por tanto, de escasa nitidez y detalle. Son fotografías ruidosas y pobres, sin embargo, y tal como se puede apreciar en las (Imágenes 7.8, 7.9 y 7.10), esto no resta calidad a las sensaciones que nos transmiten estas autorrepresentaciones, fruto de la recién nacida cámara fotográfica de sensor electrónico. Estas imágenes, tan novedosas y difíciles de entender para todos aquellos que aún poseían aquella cultura visual basada en los productos de las cámaras de película argéntica, nos siguen sugiriendo erotismo, privacidad íntima, proximidad y belleza.

Aunque Natacha Merritt comenzó a realizar este tipo de ejercicios¹¹ para producir fotografías de uso personal (“Creo que he hecho una foto verdaderamente erótica cuando esa imagen consigue excitarme a mí. Lo digo en serio: las fotos que saco son para mí. Descubrir ángulos, facetas, momentos que antes no había sido capaz de apreciar es algo que me excita¹².”), pronto empezó a hacer públicas estas recopilaciones en la Red, mostrándolas en su fotoblog personal, uno de los primeros que existía tras la implementación de la Web 2.0 y que empezaban a deslumbrar a esa nueva raza de *voyeurs* cibernéticos. Fue así como la descubrió Eric Kroll, un fotógrafo

¹⁰ AA.VV., *The new erotic photography*, Colonia, Taschen, 2005, p. 393.

¹¹ Ejercicios experimentales de descubrimiento del cuerpo y de la sexualidad que, como hemos visto anteriormente, no dejan de ser una práctica natural para algunos jóvenes que se encuentra propiciada por el propio dispositivo digital, algo que en su día también se produjo a nivel analógico con la cámara Polaroid. Dicha práctica viene determinada por la naturaleza de la producción de las imágenes: básicamente por la no necesidad de procesos de revelado por parte de terceros y por la fácil posibilidad de destrucción que poseen.

¹² *Ibidem*.



Imagen 7.8: Natacha Merritt, *Erotica15.jpeg*, 1998.

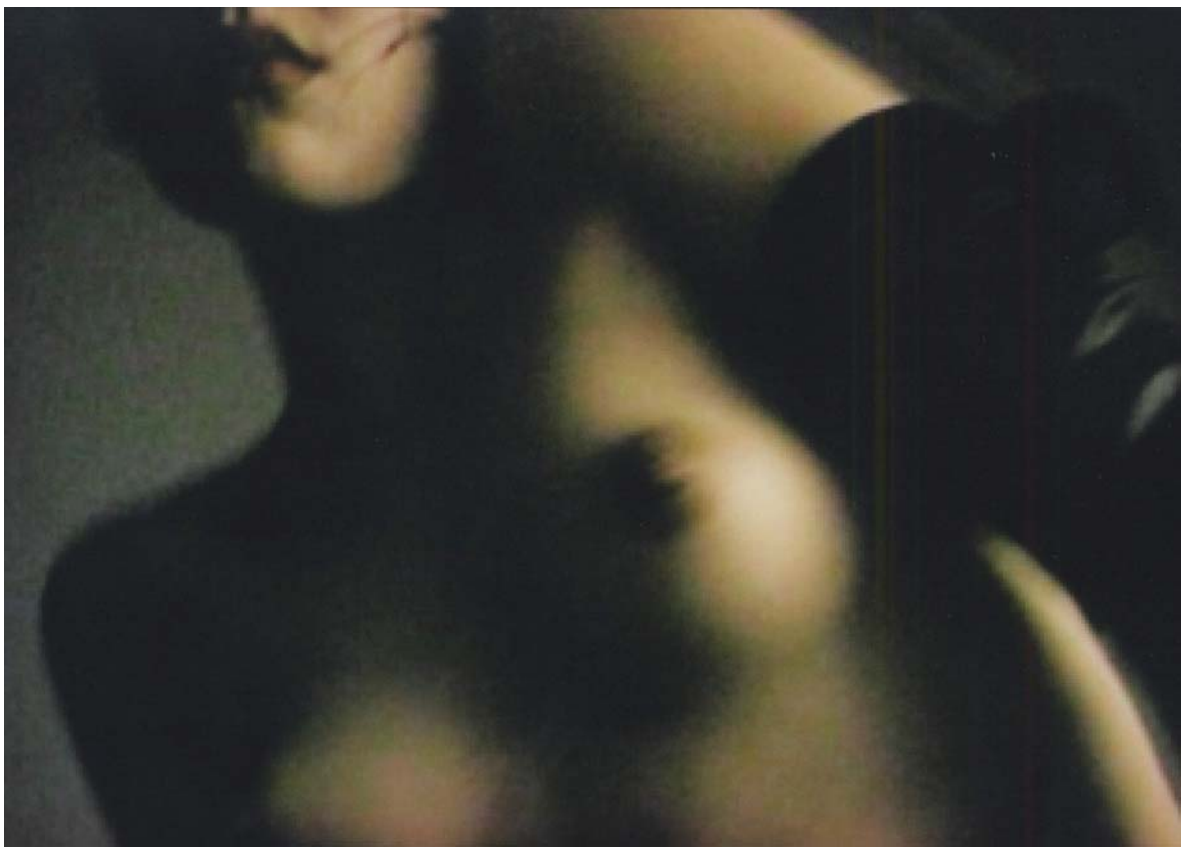


Imagen 7.9: Natacha Merritt, *Painted nipples*, 1998.

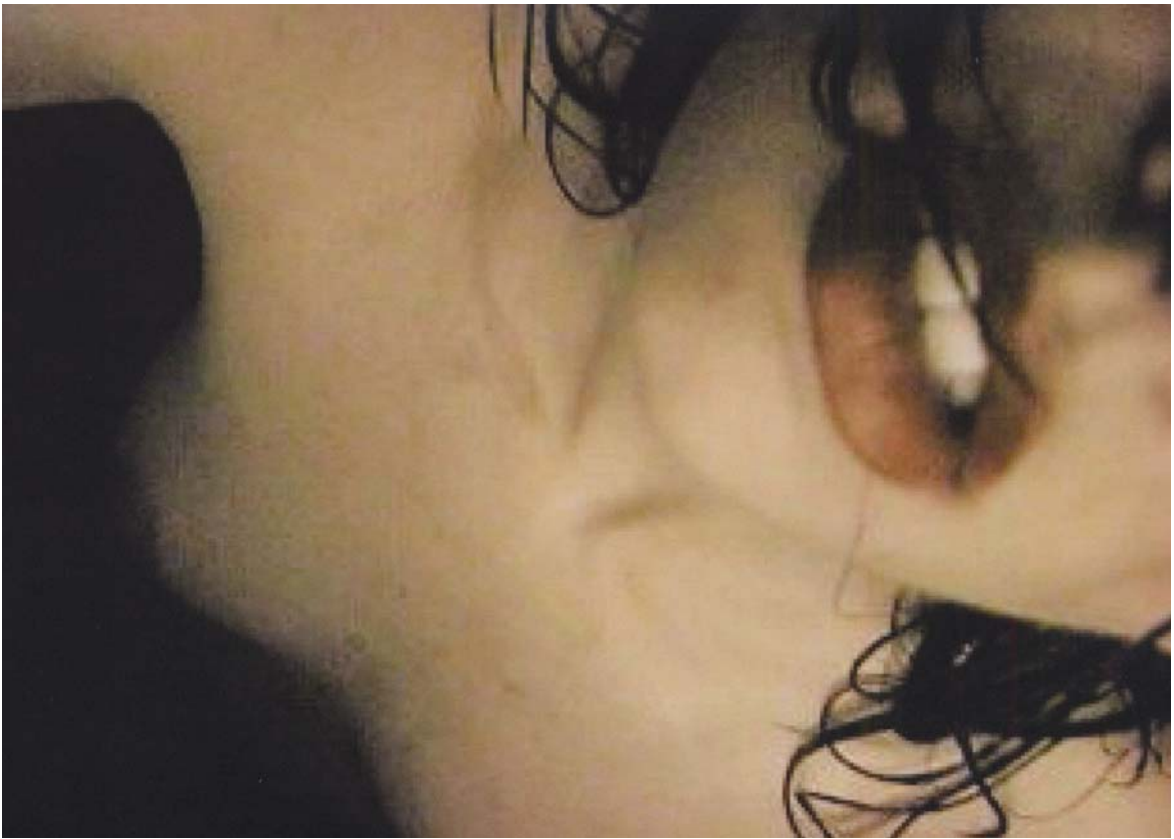


Imagen 7.10: Natacha Merritt, *Lips parted.JPG*, 1998.

de erotismo que acabaría por presentarla ante la editorial Taschen, donde él mismo ya había publicado sus trabajos. Nacerá así en el año 2000 un libro de fotografías con gran repercusión: *Digital Diaries*¹³, donde Natacha Merritt publicará sus trabajos realizados hasta la fecha, y que es el primer ejemplo de *self shot* expuesto en el ámbito de la edición artística. Dian Hanson, la editora, habla de ella:

“En 1998, Eric Kroll me enseñó una foto desenfocada, evidentemente un autorretrato de una joven de dulces rasgos entregada a actividades bastante sucias. Fue uno de los primeros desnudos digitales que vi, y Eric estaba convencido de que la fotógrafa iba a llegar muy alto. *Digital Diaries*, con su irresistible combinación de curiosidad juvenil, sana belleza y erotismo ajeno a todo tipo de límites, le dio la razón e hizo de Natacha Merritt la más cautivadora e influyente pionera de la fotografía en la nueva era digital¹⁴.”

Digital Diaries contiene una selección de fotografías que son fruto de los tres primeros años de producción de Natacha Merritt. Con posterioridad seguirá trabajando y desarrollándose como artista, de hecho en la actualidad continúa realizando y publicando estos ejercicios siempre contruidos en una línea similar. No obstante *Digital Diaries* supuso un hito. En sus páginas, organizadas cronológicamente, no solo vemos la evolución de su discurso y el resultado de la experiencia adquirida con el paso de las series, también podemos apreciar la evolución técnica de las imágenes, fruto de las diferentes y novedosas máquinas que Merritt va adquiriendo. De este modo, el auge competitivo en el desarrollo de la fotografía digital queda reflejado en fotografías cada vez más nítidas y coloristas.

Pero la huella de la máquina no está presente solo en sus resultados técnicos: como podemos observar en algunas de sus obras (Imágenes 7.11 y 7.12), Merritt empieza a practicar esos nuevos encuadres propios de los autorretratos digitales que años más tarde inundarán la red en forma de *self shots* y que, como hemos visto anteriormente, son perspectivas compositivas diferentes a las establecidas en otras eras de la fotografía, unas composiciones que, más que capricho del fotógrafo, son resultados propiciados por las nuevas máquinas poseedoras de esa *visión directa y/o visión reflejada*.

¹³ MERRITT, Natacha, *Digital Diaries*, Colonia, Taschen, 2000.

¹⁴ AA.VV., *op. cit.*, pp. 393.



Imagen 7.11: Natacha Merritt, *AGF00012.JPG*, 1999.

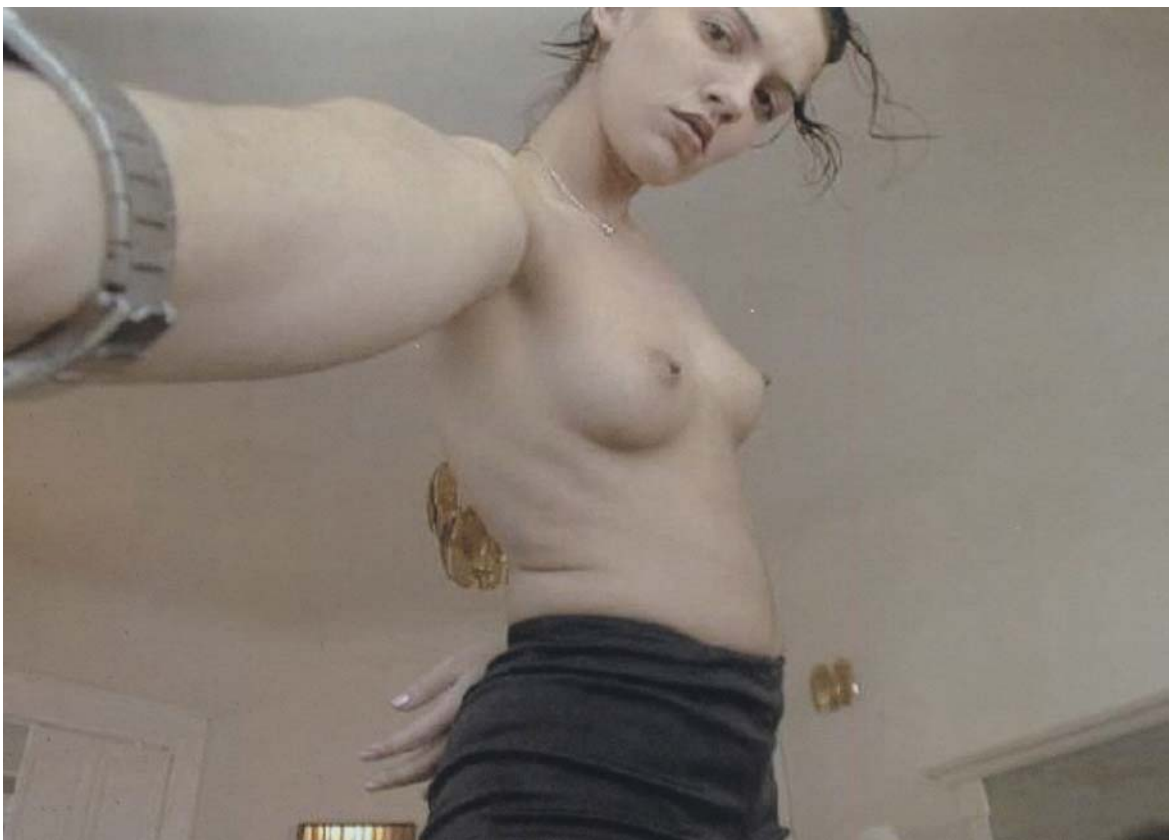


Imagen 7.12: Natacha Merritt, *reachtif*, 1999.

Natacha Merritt, nuestra Francesca Woodman contemporánea de la era digital, incluso se ve abocada a disparar contra el espejo (Imágenes 7.13 y 7.14). No obstante, ni sus *mirrorpics*, ni sus anteriormente citados *selfies* van a ser la inspiración de los futuros adolescentes que los practiquen, desconocedores casi con total seguridad del trabajo de esta fotógrafa autorretratista digital. La tendencia a utilizar estas nuevas formas fotográficas, así como los nuevos usos íntimos de la captación de la imagen propia, serán una patrón, tal como hemos comentado, promovido no por otro ser humano, sino por la máquina que este ha inventado.

7.2.2 Sasha Grey: *Neü Sex*

Neü Sex es otro ejemplo algo más contemporáneo de *self shots* editados en formato libro. Este, al igual que el ejemplo anterior, cumple las funciones de un diario fotográfico, que en este caso narra las peripecias de carretera y moteles de su protagonista: Sasha Grey.

Sasha fue una actriz pornográfica que, con tan solo 18 años de edad, destacó especialmente en la industria norteamericana si tenemos en cuenta el poco tiempo que ejerció esta profesión: 3 años tras los cuales, en 2011, anunciaba su retirada. Durante esa etapa cosechó premios y fama. Actualmente se dedica a diferentes actividades ejerciendo como modelo, como actriz en largometrajes comerciales e independientes y también como cantante y músico. Recientemente ha escrito una novela titulada *La sociedad Juliette*, traducida a varios idiomas y editada en España por Grijalbo.

Tras abandonar el mundo de la pornografía, Sasha publicó *Neü Sex*¹⁵, un libro autobiográfico con muchas fotografías y algo de texto que muestra, a través de sus autorretratos, aquellos días en los que colaboraba con la industria de las tres equis y lo que acontecía entre rodaje y rodaje. Curiosamente, este diario cargado de imágenes no contiene ninguna pornográfica, aunque la mayoría son especialmente eróticas, desenfadadas e irreverentes. De hecho, son el reflejo de la creatividad y juventud de su protagonista. Si analizamos el contenido del libro, observaremos que una gran parte

¹⁵ GREY, Sasha, *Neü Sex*, Nueva York, Vice Books, 2011.



Imagen 7.13: Natacha Merritt, *9-7-99_self seacho40.jpg*, 1999.



Imagen 7.14: Natacha Merritt, *9-7-99_self seacho41.jpg*, 1999.

de sus fotografías son autorretratos, realizados en espejos de cuartos de baño, de habitaciones de motel, en la carretera, entre bambalinas... todo al más puro estilo *self shot*: cámara digital en mano, produciendo *mirrorpics* y *selfies* (Imágenes 7.15, 7.16, 7.17 y 7.18). La actriz no pensaba editar el libro, fueron ejercicios personales de registro, o muestras para compartir en Internet. Pero finalmente se decidió, y hay que reconocer lo muy coherentemente que se muestran sobre el formato impreso y cosido. *Neü Sex* fué editado por la newyorkina Vice Books, y aunque posteriormente editoras de otros países han puesto en el mercado ediciones más modestas del compendio, su edición original es hoy una pieza de coleccionista que alcanza precios elevados en el mercado de segunda mano.

Sasha Grey no es la primera actriz o modelo que se que se practica autorretratos digitales¹⁶. Tampoco es pionera en experimentar con su cámara digital y, a modo de diario, publicar sus pruebas en un libro (vimos antes que ella a Natacha Merritt). Sin embargo *Neü Sex* de Sasha Grey es un buen ejemplo contemporáneo de lo mucho que puede repercutir un ejercicio tan sencillo y aparentemente banal como es el *self shot* en el campo de la publicación institucional y del libro fotográfico.

7.2.3 Las modelos autorretratadas de Uwe Ommer

Otro catálogo fotográfico, *Do It Yourself* de Uwe Ommer¹⁷, es un tercer ejemplo que, pensamos, merece ser nombrado. No obstante, lo abordamos en última posición, ya que se aleja ligeramente de las prácticas anteriores. Ommer, afamado fotógrafo erótico, fotografía mujeres desnudas de diferentes partes del planeta. Sus libros fotográficos están disponibles en casi cualquier librería especializada. Acostumbra a mostrar fotografías eróticas protagonizadas por vigorosas y desarrolladas modelos, que sin embargo, suelen posar calmadas y nostálgicas. En cierto sentido puede recordar a un Helmut Newton descafeinado y en color. Pero en *Do It Yourself* no interviene, supuestamente, la mano de este fotógrafo. Ommer brinda a sus modelos la posibilidad,

¹⁶ Tenemos, entre otras, a su compañera de profesión Jessie Andrews (Imagen 7.19) y a la modelo británica de fotografía erótica Mellisa Clarcke (Imagen 7.20).

¹⁷ OMMER, Uwe, *Do it yourself*, Colonia, Taschen, 2007.

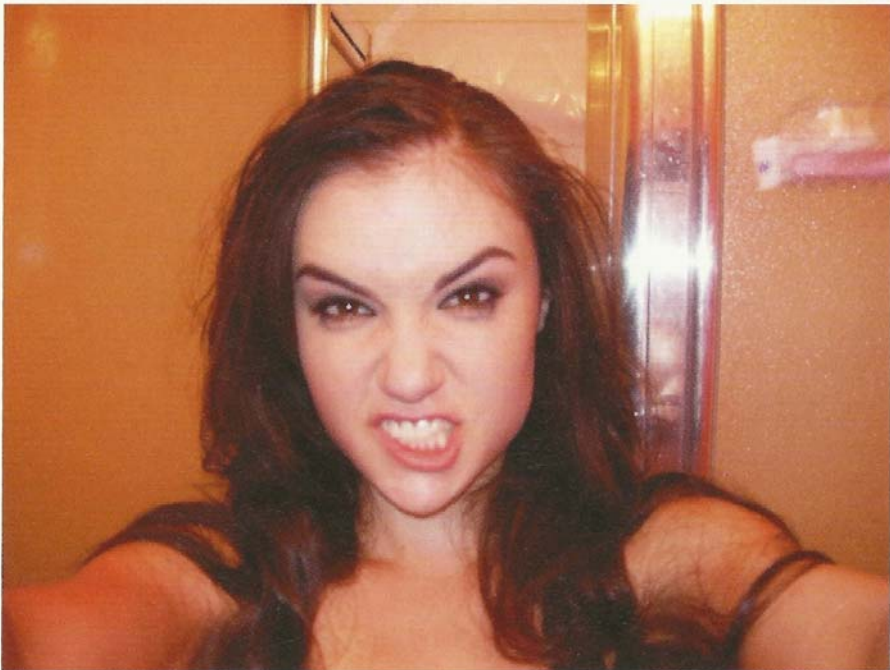


Imagen 7.15: Sasha Grey, *Autorretratos*, entre 2009 y 2011.

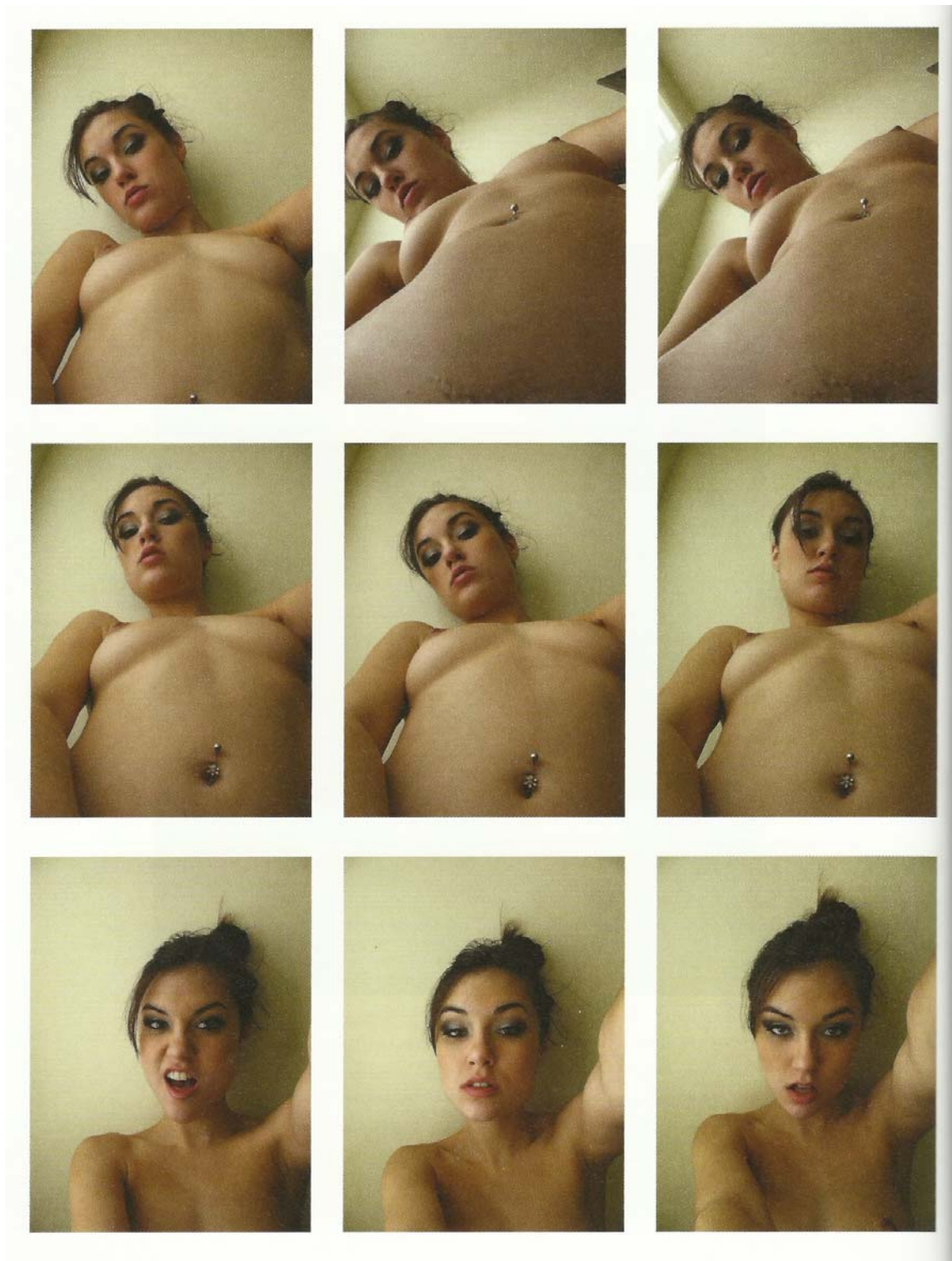


Imagen 7.16: Sasha Grey, *Autorretratos*, entre 2009 y 2011.

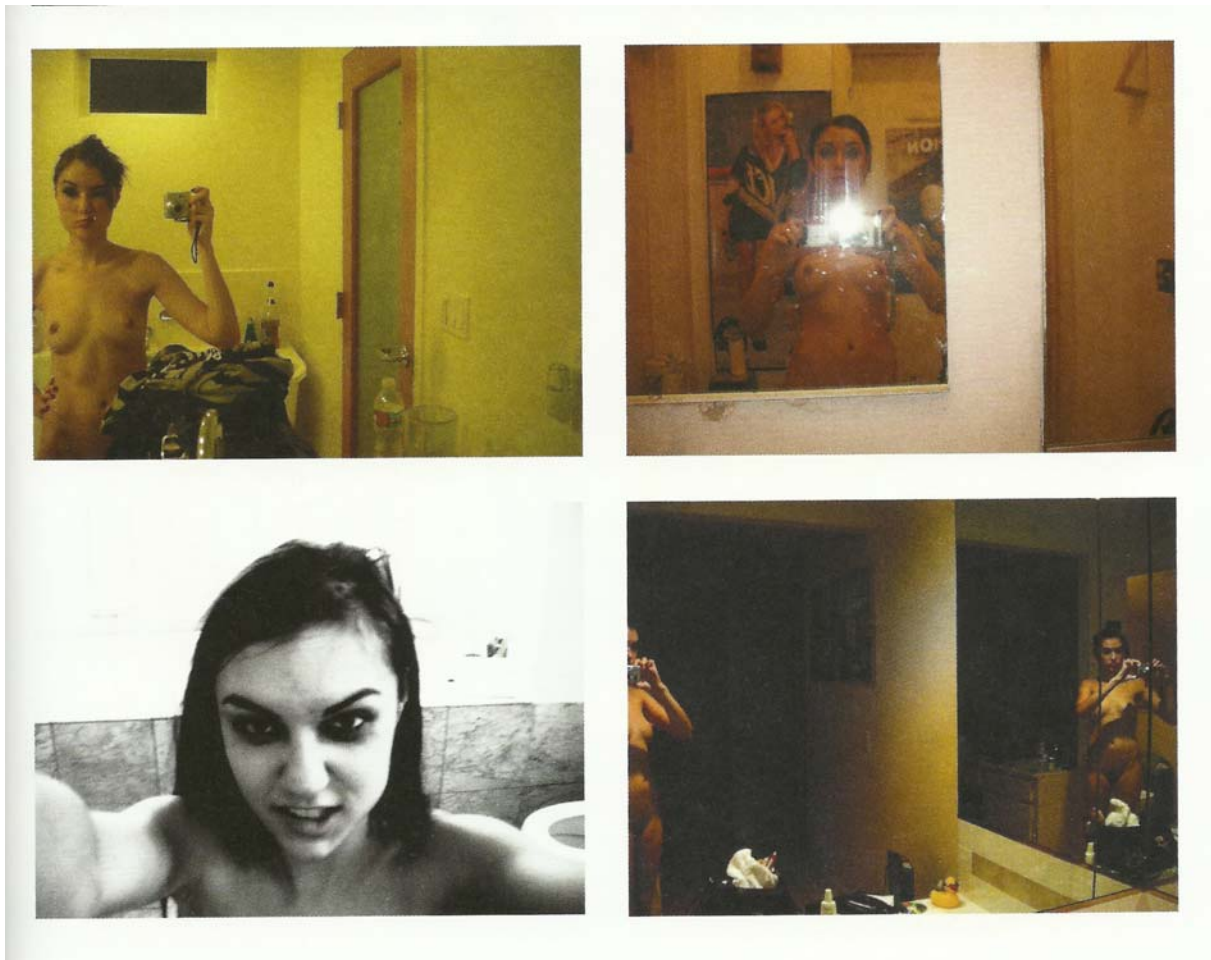


Imagen 7.17: Sasha Grey, *Autorretratos*, entre 2009 y 2011.

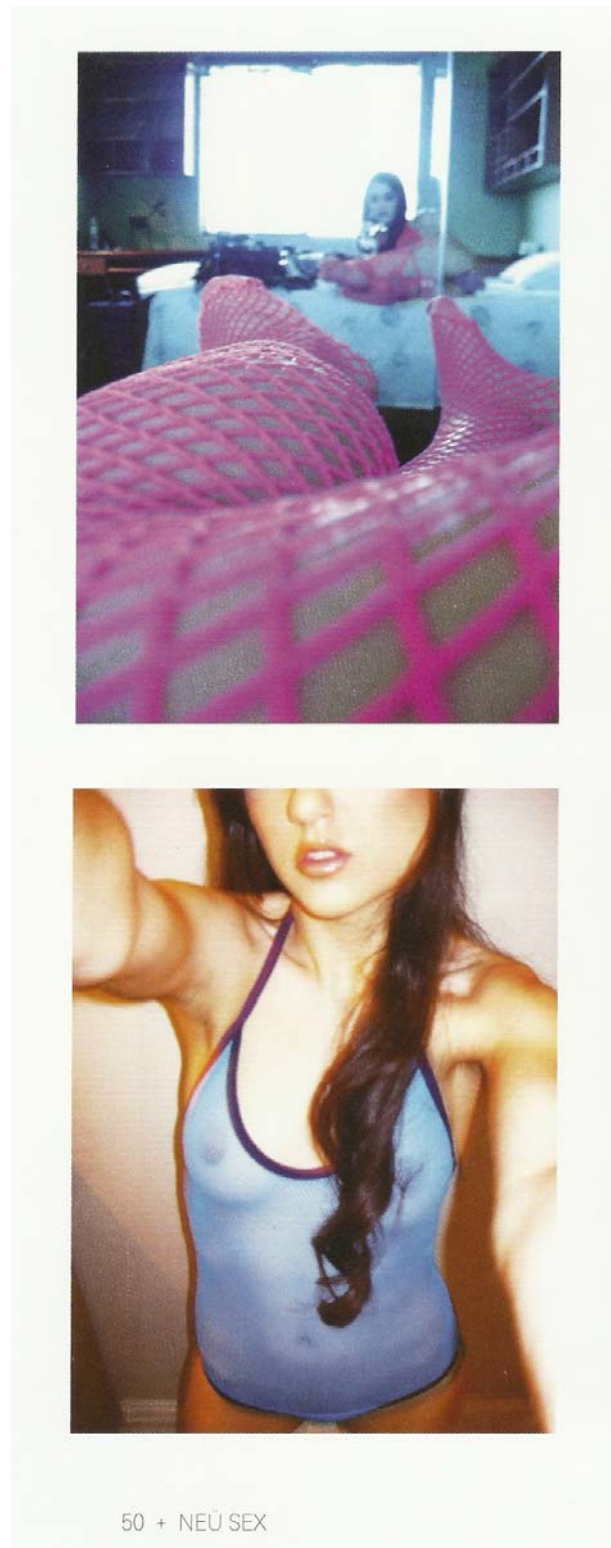


Imagen 7.18: Sasha Grey, *Autorretratos*, entre 2009 y 2011.

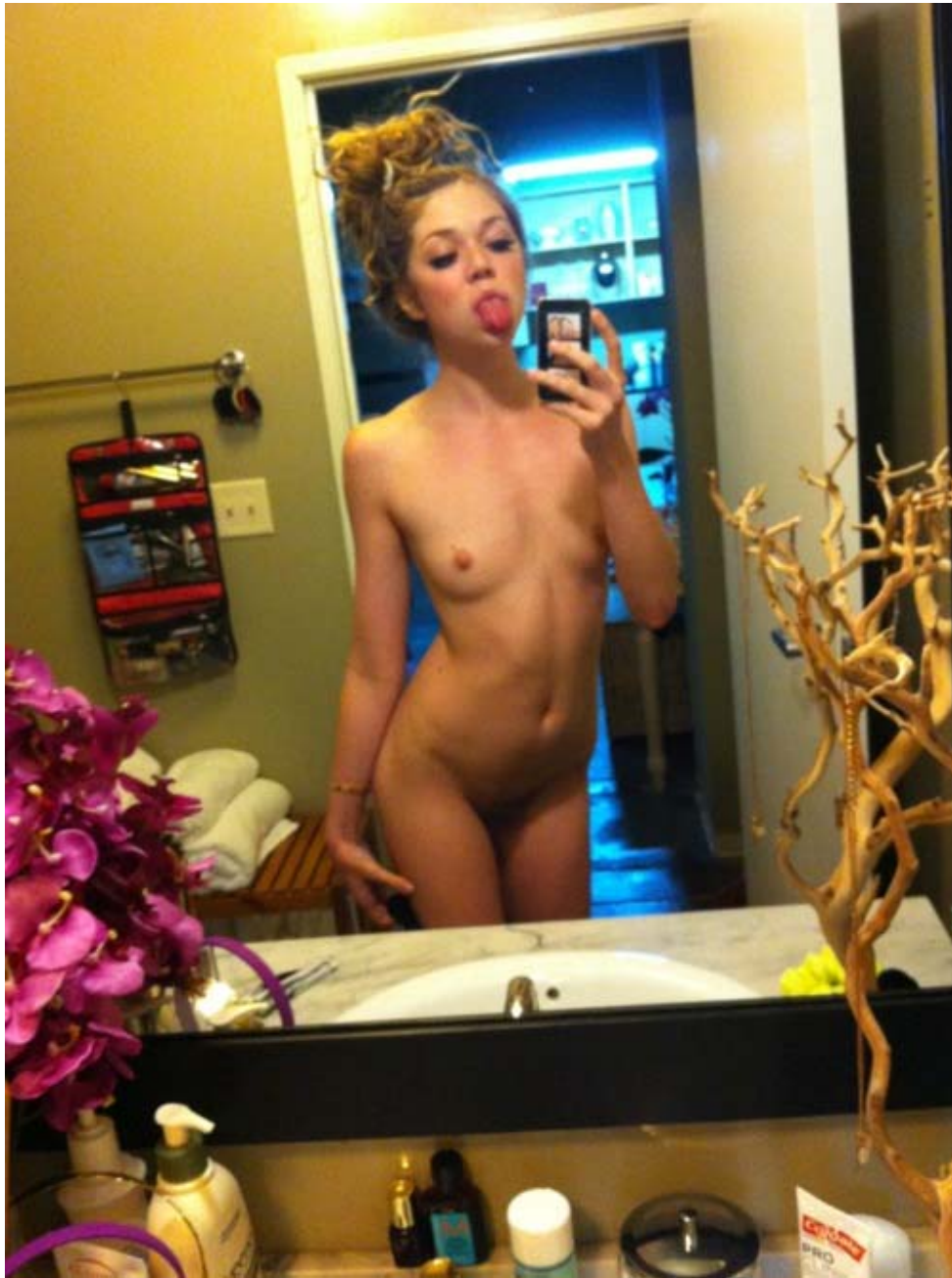


Imagen 7.19: Jessie Andrews, *mirropic* realizado en 2011. Un ejercicio parecido a los que realizara Sasha Grey dos años antes, pero de mayor calidad de imagen al estar capturada con un dispositivo más novedoso. Jessie tenía 19 años cuando realizó esta fotografía.



Imagen 7.20: Autorretrato de Mellisa Clarke, 2011. Un autorretrato con cámara en mano, que representa otro ejemplo de las nuevas perspectivas compositivas del *selfie* y que son generadas por los nuevos dispositivos de captura digital y el uso que se les da.

por medio de sus equipos fotográficos y algunas indicaciones técnicas, de intervenir en las imágenes. En boca de la editorial:

“Inspirado por el día en que sorprendió a la canguro haciéndose fotos frente al espejo del baño con su Polaroid, el fotógrafo Uwe Ommer decidió hacer un libro de autorretratos eróticos de fotografías inexpertas. De modo que armó a las participantes del experimento con cámaras, les dio unas instrucciones técnicas básicas y les pidió que se fotografiaran como mejor les pareciera, liberadas, por así decir, de su ojo *voyeur* de fotógrafo. Unas decidieron hacerlo con espejos, mientras que otras se desenvolvieron con la cámara sin ayuda de su reflejo. Mientras que muchas de ellas se las arreglaron solas, en otros casos Ommer hizo de «fotógrafo fantasma» ayudándolas con la iluminación y otros detalles técnicos. En cualquier caso las modelos fueron en todo momento libres de expresarse con la cámara como quisieran, poniéndose desde sexis y provocativas hasta románticas o naturales¹⁸.”

El libro contiene infinidad de autorretratos femeninos realizados por diferentes modelos y con diferentes máquinas. En algunas fotografías la cámara no es visible, ya que la modelo se sitúa enfrente de ella, a una distancia prudente (2 o 3 metros), efectuándose el registro por medio de un disparador remoto. El resultado son un conjunto de autorretratos fotográficos convencionales. Sin embargo, también encontramos una gran cantidad de *mirropics*, en los que la modelo se enfrenta directamente a su reflejo, y la cámara queda representada en la escena. Algunas de estas imágenes son *mirropics* auténticos, realizados con cámaras digitales y ofreciendo imágenes complejas e interesantes en composición (Imagen 7.21). Muchos otros *self shots* de la publicación son en blanco y negro, realizados con cámaras de película (Imágenes 7.22 y 7.23). Aunque dada la asimetría con la que la máquina se presenta en la imagen respecto a sus bordes, podemos intuir la mano del fotógrafo en cuando a reencuadre, seguramente durante las ampliaciones de esas fotografías de naturaleza química. En otros ejercicios de supuesto autorretrato, sin embargo, su manufactura es más evidente: en este falso y simulado *mirropic* (Imagen 7.24), podemos adivinar la posición desde la que el fotógrafo disparó cámara, siendo esta imagen fruto de ella y no de la máquina que sujeta una de las modelos. Como hemos visto antes, en un *mirropic* auténtico la cámara siempre es paralela a los bordes de la imagen, presenta

¹⁸ Sinopsis del catálogo extraído de la página web de Taschen que puede consultarse en: <http://www.taschen.com/pages/es/catalogue/photography/all/45716/facts.uwe_ommer_do_it_our_self.htm> [Fecha de consulta: 16 de julio de 2013].



Imagen 7.21: Anónimo, *Autorretrato*, fecha desconocida. No hemos encontrado, de momento, ni el nombre de las modelos que se autorretratan, ni el título de las fotos, ni la fecha de su realización.



Imagen 7.22: Anónimo, *Autorretrato*, fecha desconocida.



Imagen 7.23: Anónimo, *Autorretrato*, fecha desconocida.



Imagen 7.24: Anónimo, *Autorretrato*, fecha desconocida.

un punto de vista paralelo al plano de la lente, no pudiéndose nunca verse los laterales del dispositivo.

Todo estos ejemplos, junto con los del resto del capítulo, legitiman que el *self shot* también puede encontrarse fuera de su medio: o bien museificado por artistas que lo practican como marco referencial o como ejercicio aplicado a sus proyectos, o bien trasladado a otros formatos como el catálogo fotográfico. No obstante, aunque "[...] la fotografía es un y objeto cuya naturaleza está ligada a la cultura de masas y, en algunos casos, puede alcanzar el estatuto de obra de arte¹⁹" no creemos que, por el hecho de exponer estos ejercicios en plataformas supuestamente artísticas, el *self shot* quede elevado a la categoría de arte. Si en todo caso se tratara de obras de arte, ya lo serían estando expuestas en el medio al que pertenecen y donde son reproducidas: Internet y nuestras pantallas de cristal líquido.

¹⁹ MARZAL, Javier, *Cómo se lee una fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 17.

8. CONCLUSIONES

Cada sociedad necesita una imagen a su semejanza.

JOAN FONTCUBERTA, *La cámara de Pandora*, 2010

Hemos podido comprobar cómo el *self shot*, objeto de estudio e hilo argumental en todas estas páginas, es un fenómeno real, extendido y que se encuentra en auge y constante crecimiento. Es una práctica contemporánea, y posiblemente, será recordada.

Este recorrido a través de sus formas nos ha ayudado, además, a efectuar una investigación interdisciplinar y paralela mediante cuestiones fotográficas, sociológicas, artísticas y cibernéticas, que están definiendo nuestra contemporaneidad y cambiando las reglas en lo que a producción y publicación de imágenes se refiere.

Aunque *a priori* este ejercicio y sus representaciones puedan habernos parecido banales y arbitrarios, a lo largo de los anteriores capítulos hemos podido constatar que el *self shot* esconde mucho más detrás de su reflejo. Confirmamos que es una práctica especialmente creativa y, en la mayoría de ocasiones, completamente libre. Una práctica que genera productos fotográficos que podemos entender como objetos de investigación e interés estéticos que surgen como fruto de esa trilogía que componen adolescentes emancipadas, dispositivos novedosos de captura fotográfica digital y espacios de encuentro y publicación cobijados en la Red.

Además de tratarse de una práctica extendida por todo el planeta desde su relativamente reciente origen, goza ya de cierta codificación e imaginaria, siendo capaz de influir en otros medios que no son el propio (como la publicidad, el cine, el arte y la publicación institucional). No obstante, su simulación fuera de su medio no deja de ser una artificialidad. El *self shot* está íntimamente asociado con el ecosistema donde se

aloja: el dispositivo fotográfico-electrónico y la Red.

Por otro lado, la emancipación fotográfica que protagonizan nuestros jóvenes, principales autores de estas prácticas narcisistas, pone de relieve que el adolescente contemporáneo, gracias a la posesión de sus generalmente varios dispositivos de captura digital personales y a la cultura visual que le ha proporcionado la Red, puede ejercer de manera casual no solo como fotógrafo documentador de la vida joven, sino también como ejecutor de imágenes vinculadas a las pautas formales de la fotografía publicitaria y de moda, obteniendo en sus *self shots* los resultados de un experto autorretratista.

A su vez, esta emancipación se debe, no solo a la voluntad de los *selfshoters* y del autoaprendizaje que le brindan los medios actuales, sino a los esfuerzos que desde hace casi un siglo han mostrado los dispositivos fotográficos (a través del desarrollo de sus versiones) por adaptarse a un principio mayoritario mejorando su facilidad de uso. Recordemos la divisa que promulgó Kodak durante la era de la fotografía química: “Apriete el botón, nos encargamos de lo demás”. Desde entonces, las cámaras no han dejado de mejorar la calidad de las imágenes producidas, llevando a cabo un paralelo esfuerzo por conseguir una mayor sencillez en el manejo del aparato por parte de sus usuarios. La conclusión de este proceso culmina en nuestras actuales cámaras digitales, fáciles de manejar para la mayoría. Además, el desarrollo social ha querido que las mismas se conviertan en herramientas muy populares entre los jóvenes, dado que pueden transportarlas a todas partes, pudiéndolas usar constantemente como máquina creadora de sus autorrepresentaciones.

La mirada del fotógrafo y su voluntad siguen presentes en este tipo de fotografías, no obstante, no son lo único que las conforma. La propia máquina decide mucho más de lo que parece en la construcción de estas imágenes: la herramienta también es co-autora en el caso de los *self shots*, tal como ha ocurrido siempre entre los artistas, sus útiles y las huellas que estos útiles han dejado en sus obras durante la historia del arte. Las estrategias compositivas, las nuevas perspectivas y los encuadres en este tipo de fotografías son muchas veces fruto de los caprichos de la cámara y de los usos que esta invita a hacer de ella. Al mismo tiempo, las aplicaciones informáticas y sus normas

también tienen mucho que ver aquí, al igual que las tecnologías de los nuevos dispositivos de captura digital, con la escisión que ha habido, por ejemplo, entre su visor y la visión del humano que la maneja, al crear nuevas estructuras formales en la construcción de las fotografías contemporáneas. Al respecto, las pantallas-espejo y la longitud del brazo que sujeta el dispositivo creador son, por ejemplo, dos elementos generalmente protagonistas en los *self shots* de los adolescentes.

Como hemos visto, la Red es un elemento fundamental en la creación de estos objetos fotográficos tan practicados. Internet ejerce una doble vía: por un lado, actúa como ejemplificador y distribuidor de la cultura visual contemporánea a través de miles de imágenes contenidas y compartidas por medio de las redes sociales y de otros soportes de comunicación; pero, por otro lado, Internet también hace las veces de plataforma para la publicación y difusión de la imagen propia. El *self shot* se contempla en la Red, pero también se exhibe y se comparte. De esta manera, *voyeurs* y narcisistas establecen su relación mediante impulsos electrónicos y código binario.

Aunque la Red (y el uso que hacen de ella los adolescentes mediante la difusión de su propia imagen) ha aproximado y casi fundido las esferas pública y privada, no siempre podemos entender esto como algo positivo, fomentador de divertimentos y generador de imágenes bellas. Hemos visto que existen malos usos y prácticas relacionadas con estas cuestiones que pueden poner en peligro al ya de por sí vulnerable colectivo adolescente (pensemos, por ejemplo, en el *sexting* y el *ciberbullying*). Aunque la mujer, protagonista en la mayoría de estas autorrepresentaciones, es libre de usar su cuerpo y su imagen a su antojo, se ve en demasiadas ocasiones sometida a voluntades de terceros en la gestión de su imagen que, no debemos olvidar, siempre es de su propiedad. No obstante, no siempre es fácil evitar la propagación de una imagen no deseada: Internet es aún un territorio complejo y rápido al que nuestra realidad todavía no se ha adaptado.

Al margen de estas cuestiones que siempre debemos tener en cuenta cuando nos enfrentemos a este tipo de imágenes desde cualquiera de sus vertientes, los *self shots* se han convertido en objetos populares, icónicos y bellos. Y aunque existen ciertas autoras que han alcanzado la fama a través de sus autorrepresentaciones, el fenómeno

de los *self shots*, *selfies*, *mirrorpics* y resto de autorretratos digitales adolescentes, son generalmente fruto del anonimato. De ahí que surjan espontáneamente desde el colectivo joven. Como en muchos otros históricos ejemplos de la creatividad y evolución humana, nacen en la comunidad y no son obra de un único individuo, sino del grupo.

Aunque, como hemos visto, el *self shot* y su iconicidad están ya relativamente asentados y pueden tratarse como un objeto tipo, estaremos expectantes de hacia dónde se dirigen estas formas durante los años venideros. Si cambian los jóvenes, cambia el medio y también cambia la herramienta, de ahí que estemos condenados a ver, también, mutaciones en este tipo de prácticas y en las imágenes que origina.

Somos conscientes de que este trabajo de investigación ha sido una leve aproximación a un fenómeno creciente que puede ser abordado desde muchas otras perspectivas. Asimismo, somos conocedores de que nos han quedado muchos temas por tratar en relación al *self shot* que guardan relación con el género del autorretrato en la historia del arte, con la psicología adolescente, con los nuevos paradigmas que plantea la nueva fotografía digital y la Red, y con las nuevas herramientas y aplicaciones que están cambiando el desarrollo del *self shot* desde ahora en adelante. Por eso mismo, este TFM puede considerarse como una primer encaje de un futuro proyecto de investigación de mayor envergadura y que podría estar adscrito al formato de una Tesis Doctoral.

Esperamos pues, que estas prácticas continúen, y que sus creadoras no cesen en su afán por punzarnos mediante su creatividad, imaginación, atrevimiento y erotismo. Pues son entidades de gran interés, y al fin y al cabo, siguen manteniendo viva la fotografía.

BIBLIOGRAFÍA

Ensayos:

AA.VV., *Historia de la vida privada. De la primera guerra mundial a nuestros días. Vol. V*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1993.

AA.VV., *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1997.

AA.VV., *Estética fotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

ADAMS, Robert, *Why People Photograph*, Nueva York, Aperture, 1994.

AGUILERA, Emiliano, *El desnudo en las artes*, Madrid, Ediciones Giner, 1974.

ALBERCA, Manuel, *La escritura invisible. Testimonios sobre el diario íntimo*, Oyarzun, Sendoa, 2010.

BALTRUSAITIS, Jurgis, *El espejo. Ensayo sobre una leyenda científica*, Madrid, Miraguano/Polífemo, 1988.

BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2009.

BATCHEN, Geoffrey, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2004.

BERGER, John, *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

BERNERS-LEE, Tim, *Tejiendo la red. El inventor del World Wide Web nos descubre su origen*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2000.

BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 2005.

- BOURDIEU, Pierre, *Un arte medio*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009.
- BREA, José Luis, *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, Salamanca, Centro de Arte de Salamanca, 2002.
- BREA, José Luis, *Cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, Barcelona, Gedisa, 2007.
- BREA, José Luis, *Las tres eras de la imagen*, Madrid, Akal, 2010.
- CASTELLS, Manuel, *La sociedad red*, Madrid, Alianza, 2000.
- CASTELLS, Manuel, *La Galaxia Internet*, Barcelona, Debolsillo, 2003.
- CHEVRIER, Jean-François, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.
- CONTRERAS, Salvador, *La protección del honor, la intimidad y la propia imagen en Internet*, Madrid, Aranzadi, 2012.
- DE LA PUENTE-HERRERA, Inmaculada, *El imperio de la moda*, Madrid, Arcopress, 2011.
- DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 2002.
- DEBRAY, Régis, *Vida y muerte de la imagen, Historia de la mirada en occidente*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1998.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Rizoma (Introducción)*, Valencia, Pre-Textos, 1977.
- DIJKISTRA, Bram, *Ídolos de perversidad*, Madrid, Debate, 1994.
- DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1986.
- ECO, Umberto, *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 1988.

- ECO, Umberto, *Historia de la belleza*, Barcelona, Lumen, 2004.
- EGUIZÁBAL, Raúl, *Fotografía publicitaria*, Madrid, Cátedra, 2006.
- FAERMAN, Juan, *Faceboom: El nuevo fenómeno de masas Facebook*, Barcelona, Alienta, 2010.
- FONTCUBERTA, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009.
- FONTCUBERTA, Joan, *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2010.
- FRANCASTEL, Pierre, *Pintura y Sociedad*, Madrid, Cátedra, 1990.
- FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998.
- GOMBRICH, Ernst H, *Historia del arte*, Madrid, Debate, 2003.
- GREEN, David, *¿Qué ha sido de la fotografía?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.
- GUASCH, Anna Maria, *Autobiografías visuales*, Madrid, Siruela, 2009.
- GUBERN, Román, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona, Anagrama, 2004.
- HERRERA, Ángel María y VILLABONA, Jorge. *15 años de internet*, Madrid, Grupo Buho, 2008.
- IGLESIAS FRANCH, David, *La fotografía digital en los archivos, Qué es y como se trata*, Gijón, Trea, 2008.
- KAUFMANN, Jean-Claude, *Sex@mor*, Madrid, Pasos Perdidos, 2013.
- LINASCHKE, Joseph, *Getting the Most from Instagram*, San Francisco, Peachpit Press, 2011.
- LISTER, Martin, *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Barcelona, Paidós, 1997.

- MANOVICH, Lev, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Barcelona, Paidós, 2005.
- MARZAL, Javier, *Cómo se lee una fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007.
- MELOT, Michel, *Breve historia de la imagen*, Madrid, Siruela, 2010.
- MONSORIU FLOR, Mar, *Diccionario web 2.0: Todos los términos que se necesita conocer sobre las redes sociales y los medios sociales*, Madrid, Creaciones Copyright, 2010.
- MUÑOZ, Elisa, *La seguridad jurídica de los menores en el uso de las redes sociales*, Madrid, Editorial Académica Española, 2012.
- NEAD, Lynda, *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Editorial Tecnos, 1998.
- PERALBO, Ángel, *De niñas a malotas*, Madrid, La esfera de los libros, 2013.
- PISANI, Francis y PIOTET, Dominique, *La alquimia de las multitudes. Cómo la web está cambiando el mundo*, Barcelona, Paidós, 2008.
- PULTZ, John, *La fotografía y el cuerpo*, Madrid, Akal, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques, *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, Barcelona, Laertes, 2003.
- ROBERTS, Pamela, *Cien años de fotografía en color*, Barcelona, Electa, 2008.
- RODRÍGUEZ, Daniel, *Ceros y unos: la increíble historia de la informática, internet y los videojuegos*, Madrid, Ciudadela, 2011.
- SÁNCHEZ-VIGIL. Juan Miguel, *El documento fotográfico. Historia, usos, aplicaciones*, Gijón, Trea, 2006.
- SANCHIS MARTÍNEZ, M. Trinidad, *Derechos de autor, digitalización e internet*, Madrid, Universitas, 2004.

SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Debolsillo, 2008.

SOUGEZ, Marie-Loup, *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2006.

TISSERON, Serge, *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.

TURKLE, Sherry, *La vida en la pantalla: la construcción de la identidad en la era de Internet*, Barcelona, Paidós, 1997.

VENTURA, Lourdes, *La tiranía de la belleza. Las mujeres ante los modelos estéticos*, Barcelona, Plaza & Janés, 2000.

WALL, Jeff, *Fotografía e inteligencia líquida*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.

WATTS, Duncan J., *Six Degrees: The Science of a Connected Age*, Nueva York, W. W. Norton & Company, 2003.

WOOLF, Virginia, *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral, 2009.

ZAFRA, Remedios, *Un cuarto propio conectado. (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo*, Madrid, Fórcola ediciones, 2010.

ZUNZUNEGUI, Santos, *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra, 1989.

Tesis Doctorales:

CANET CENTELLAS, Fernando, *Nuevas formas de comunicación multimedia en la red: análisis y producción de espacios de entretenimiento online*, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2002.

CUETO LOMINCHAR, José Luis, *El hecho pictórico. El acto fotográfico: la mirada y la memoria como material de la práctica artística*, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2001.

FERNÁNDEZ AQUINO, Lilia Cristina, *Accesibilidad y usabilidad de contenidos digitales. Por una sociedad de la información y el conocimiento no excluyente*,

Valencia, Universitat Politècnica de València, 2009.

SÁNCHEZ GARRE, Nieves, *Evolución de la fotografía a través de la obra de Lewis Carrol: Alicia en el país de las maravillas y a través del espejo*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004.

SILVESTRE MARCO, María, *La imagen de la preadolescente y su representación en el arte*, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2007.

Catálogos y revistas:

AA.VV., *Exit*, nº0 (“El espejo”), Madrid, Rosa Olivares y Asociados, 2000.

AA.VV., *Exit*, nº4 (“Un mundo adolescente”), Madrid, Rosa Olivares y Asociados, 2001.

AA.VV., *Exit*, nº10 (“Autorretratos. Madrid, Rosa Olivares y Asociados”), Madrid, Rosa Olivares y Asociados, 2003.

AA.VV., *The new erotic photography*, Colonia, Taschen, 2005.

BILLETER, Erika, *Self-portrait in the Age of Photography. Photographers reflecting their own image*, Zurich, Musée Cantonal des Beux-Arts, 1985.

BRIGHT, Susan, *Autofocus. The Self-Portrait in Contemporary Photography*, Londres, Thames Hudson Ltdm, 2010.

GREY, Sasha, *Neü Sex*, Nueva York, Vice Books, 2011.

MERRITT, Natacha, *Digital Diaries*, Colonia, Taschen, 2000.

OMMER, Uwe, *Do it yourself*, Colonia, Taschen, 2007.

Páginas web:

http://elpais.com/diario/2009/05/04/madrid/1241436261_850215.html

http://elpais.com/diario/2011/10/09/eps/1318141616_850215.html

<http://equipoveinte.com/garajebinario/breve-historia-de-internet/>

<http://evasesesnuda.blogspot.com.es/>

<http://imgur.com/a/Q2HCE#g9ZfA>

<http://petapixel.com/2011/09/16/film-photography-peaked-in-2000-with-85-billion-photos-taken-then-plummeted/>

<http://publimarketing-viral.blogspot.com.es/2008/04/el-caso-de-tiffany-toodlepooh.html>

<http://raraweb.org/el-trabajo-sobre-autobiografia-de-cristina-nunez.html>

http://sociedad.elpais.com/sociedad/2009/12/02/actualidad/1259708416_850215.html

http://tecnologia.elpais.com/tecnologia/2009/10/13/actualidad/1255424465_850215.html

<http://videos.lavanguardia.com/20110325/54132752234/joan-fontcuberta-provoca-en-sonimag.html>

<http://www.20minutos.es/noticia/271106/0/camara/rubia/marketing/>

<http://www.arttech.ab.ca/pbrown/jenni/jenni.html>

<http://www.enter.co/vida-digital/jennicam-y-el-cibervoyeurismo-cumplen-15-anos/>

<http://www.metroflog.com/MonicaPrinces>

<http://www.oreillynet.com/pub/a/oreilly/tim/news/2005/09/30/what-is-Web-2.0.html>

<http://www.pantallasamigas.net/>

<http://www.quesabesde.com/camdig/articulos.asp?articulo=112>

<http://www.self-portrait.eu/home/>

http://www.taschen.com/pages/es/catalogue/photography/all/45716/facts.uwe_ommer_do_it_yourself.htm

<http://www.telegraph.co.uk/technology/internet/8865093/Internet-weighs-the-same-as-a-strawberry.html>

<http://www.teteddealencar.com/>

<http://www.vice.com/es/read/el-pervertido-que-destruyo-la-vida-de-amanda-todd>

<http://www.xevero.com/2011/12/el-efecto-scarlett-o-la-moda-de.html>

http://www.youtube.com/watch?v=jD_sqBAaZ_A

http://www.youtube.com/watch?v=P9OG_WMVGws

<http://www.youtube.com/watch?v=Pc1sK1WX2LA>

<https://twitter.com/LedaBunnie>

www.analisisfotografia.uji.es