

<http://artnodes.uoc.edu>

ARTÍCULO

De Rembrandt al *selfie*

Tecnología transparente y herramientas incorporadas como generadores de la imagen del artista en el *Autorretrato con dos círculos* de Rembrandt van Rijn y el *ego-shot Petra Cortright-selfie*

Alberto Castillo Pérez

Estudiante del doctorado de Estudios Humanísticos
Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey
Campus Ciudad de México

Fecha de recepción: junio de 2014

Fecha de aceptación: octubre de 2014

Fecha de publicación: noviembre de 2014

Resumen

Este trabajo plantea una analogía entre el *Autorretrato con dos círculos* de Rembrandt van Rijn y el *ego-shot Petra Cortright-selfie*. Ambas obras son vistas como formas utilizadas por sus autores para construirse una imagen pública de artista. Tanto en la mencionada obra del holandés, creada en el siglo xvii, como en la fotografía digital tomada en el siglo xxi por Cortright se encuentran signos que indican la incorporación de la llamada tecnología transparente (Norman, 1999; Clark, 2003) y la maestría en el manejo de esta. Asimismo, se señala una cercanía mayor, en cuanto mecanismo perceptual extendido, entre un autorretrato pintado a mano y una fotografía obtenida por medio de un teléfono inteligente con una cámara digital usada con temporizador a distancia.

Palabras clave

ego-shot, *selfie*, autorretrato, tecnología transparente, herramientas incorporadas, percepción extendida

From Rembrandt to selfie
Transparent technology and tools incorporated as generators
of the artist's image in Self-Portrait with Two Circles
by Rembrandt van Rijn and Ego-shot Petra Cortright-selfie

Abstract

This article proposes an analogy between Self-Portrait with Two Circles by Rembrandt van Rijn and the Ego-shot Petra Cortright-selfie. Both are viewed as forms used by their authors to build a public image of the artist. In both the Rembrandt from the seventeenth century and in the digital photograph taken in the twenty-first century by Cortright we encounter signs that indicate the incorporation of what is known as transparent technology (Norman, 1999; Clark, 2003) and mastery in its handling. Also evident is a great proximity in terms of an extended perceptual mechanism between the hand-painted portrait and the smartphone camera selfie taken using a timer.

Keywords

ego-shot, selfie, self-portrait, transparent technology, built-in tools, extended perception

Introducción

La composición es sencilla pero sus implicaciones complejas: un rostro sonriente y detrás un paisaje memorable. Eso sería todo, salvo que se trata de un autorretrato obtenido con una cámara digital. La cercanía de la cara de quien ha tomado la fotografía es producto de la extensión máxima de su brazo y el espacio en el que ese rostro queda inscrito por medio de la imagen funciona como una puesta en escena. Se trata de un *selfie* o *ego-shot*. ¿Qué tiene esto que ver con un autorretrato pintado por un maestro holandés de hace más de trescientos cincuenta años? ¿Es factible que la tecnología transparente con la que contamos hoy en día haya conseguido que cualquiera sea un Rembrandt en potencia?

Jan Van Eyck estuvo aquí

Es en el Renacimiento cuando se encuentra con claridad un interés por el retrato como forma de expresión. El ser humano y no Dios «[...] se convirtió en el centro del pensamiento y el rol del individuo se hizo cada vez más importante en la sociedad, a grado tal que hubo un gran incremento en retratos esculpidos y pintados» (traducción de Hoffman, 1996, pág. 25). En 1434 el artista flamenco Jan van Eyck (1390-1441) pintó el *Retrato de bodas de Giovanni Arnolfini y su esposa*, el pintor se retrató a sí mismo en el espejo convexo que se encuentra en la pared del fondo de la habitación. «De las dos figuras reflejadas tenuemente en el espejo, una es posiblemente el asistente de Van Eyck. El otro es el pintor, como es evidenciado por la elegante escritura sobre el espejo que dice: “Jan van Eyck estuvo aquí”» (traducción de Hoffman, 1996, pág. 26).

Pero hasta doscientos años después, con el holandés Rembrandt van Rijn (1606-1669), no se observa claramente la presencia del artista como objeto de interés de su propio trabajo. Actualmente se considera que Rembrandt hizo unos noventa autorretratos, divididos en cincuenta pinturas, treinta esbozos, además de entre cinco y diez dibujos (Wetering, 2005). El artista pasó muchas horas frente al espejo, usándose a sí mismo como modelo.

Sirva la mención de Rembrandt para introducir el primer objeto cultural a partir del que se desarrollará en este trabajo la analogía entre dos formas de retrato separadas temporalmente por más de trescientos cincuenta años: su *Autorretrato con dos círculos*, datado hacia 1665. La mencionada pintura tiene gran reconocimiento de la crítica, no solo porque se trata de una obra de madurez —el artista tendría alrededor de sesenta años entonces—, sino también porque está elaborada con trazos que revelan una gran rapidez y la búsqueda de un estilo que diera la impresión de un trabajo no terminado, pero perfecto al mismo tiempo (Porter, 1988).

Hay en el *Autorretrato con dos círculos* una intención de trabajar con su persona, imagen e identidad mayor que en otros trabajos similares, en los que usa disfraces y hace muecas que denotan un ejercicio acerca de técnicas, colores y formas para ejercitar la gestualidad específica de ciertas emociones. Rembrandt es, en la pintura que nos ocupa, el pintor, el maestro, quien mira de modo firme a quien lo observa, mientras sostiene en su mano izquierda una paleta de colores y sus pinceles. Está trabajando, lo sabemos porque tiene las herramientas en la mano y lleva la vestimenta típica de su labor: una especie de bata abierta, bajo la que se observa otra prenda de color rojo y un paño blanco en la cabeza que, se entiende, se usaba para proteger el cabello de las salpicaduras.



Pie de ilustración: *Autorretrato con dos círculos*, Rembrandt van Rijn.

Fuente: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_van_rijn-self_portrait.jpg>.

El *Autorretrato con dos círculos* es un tipo de obra en la que el autor es el propio modelo y, siguiendo a algunos estudiosos de la obra de artista, señala la emergencia del hombre como centro del universo, así como una nueva manera de concebir la vida –propia del Renacimiento– en la que el artista y su identidad como tal son importantes (Rothenberg, 2008). O bien, de acuerdo con las teorías más pragmáticas, una estrategia para generarse una imagen de hombre de éxito y provocar el deseo en los potenciales clientes de un retrato en pose y vestimenta similar (Sullivan, 1980).

El círculo y la maestría

Al *Autorretrato con dos círculos* se lo conoce con ese título justamente por los dos círculos –parciales, de hecho– que se ven en el fondo. No se logra distinguir si están trazados sobre un lienzo o una pared o si corresponden a un elemento de trabajo del taller del pintor. Esa indefinición que emana de este hecho ha sido el caldo de cultivo para que surjan diversas interpretaciones al respecto. Otra vez, del modo más pragmático, podría pensarse que se trata de una pared o un caballete, aunque por ser de factura de un período de madurez artística sería ingenuo pensar que están ahí por casualidad. Sin

duda alguna, del mismo modo que eligió retratarse como pintor, eligió esos dos círculos por alguna razón. Bien podría ser que «[...] la ambigüedad de Rembrandt respecto a una pared o un caballete en la pintura de Kenwood puede haber sido su forma de presentar un medio universal que abarcara todos los métodos e hiciera posible la referencia al fresco, y lo asociara cercanamente con la tradición italiana» (traducción de Porter, 1988, pág. 192).

Esta tradición italiana, renacentista, concierne a la pintura tiene en la figura del círculo uno de sus mitos más extendidos y repetidos a lo largo de los siglos. Este mito, que involucra a Giotto (1267-1337), está registrado en *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, publicado en 1568, en donde su autor, Giorgio Vasari (1511-1574), le dedica un apartado al pintor y su maestría:

«[Un enviado de Bonifacio VIII] fue a ver a Giotto en el taller donde trabajaba. Luego de haberle comunicado los deseos del papa, le solicitó unos dibujos a guisa de prueba para enviárselos al pontífice. Entonces Giotto, que era un hombre muy gentil, tomó una hoja de papel y, con un pincel impregnado de color rojo, después de apoyar el brazo en uno de sus costados, trazó a pulso un círculo tan perfecto, que todos los allí presentes quedaron llenos de asombro [...]. El cortesano aquel, viendo que no podía obtener otro dibujo de Giotto, se marchó de allí insatisfecho, pensando que era víctima de una tomadura de pelo. Sin embargo, envió al papa todos los dibujos que había reunido, incluso el de Giotto, relatándole que lo había hecho sin emplear el compás. El papa y sus muchos cortesanos comprendieron en cuanta medida superaba Giotto a los demás pintores de su tiempo» (Vasari, 1996, pág. 108).

El círculo es pues, para los pintores del Renacimiento y sus seguidores, la figura geométrica que ejemplifica no solo la perfección, si pensamos en el simbolismo platónico de la figura expresado por el filósofo griego en el «Menón», sino también la forma de demostrar la maestría. ¿Cómo saber si Rembrandt estaba al tanto de lo anterior, si conocía la historia del círculo de Giotto y tuvo como propósito demostrar su grado de perfeccionamiento en el manejo del pincel? «Sabemos, por el currículum de la Escuela Latina de Rembrandt, y por el inventario de 1656 de sus posesiones, que conocía una buena cantidad de lengua y tradiciones clásicas. Como Jan Lievens, estudió con Peter Lastman, quien estuvo en Italia durante la primera década del siglo XVII» (traducción de Porter, 1988, pág. 192). Por lo tanto, no resulta infundada la idea de Rembrandt retratando su maestría en el hecho de mostrarse a sí mismo trabajando como pintor, vestido como tal e inscribiéndose en la tradición italiana por medio de esos círculos perfectos (no uno, sino dos) trazados a mano limpia –es decir, sin compás– en una pared que recuerda a un fresco italiano.

El compás incorporado

Esta tradición de la maestría demostrada por el manejo a mano libre de las formas más complejas tiene un ejemplo más. Este resulta clave para entender la relación de la herramienta incorporada y, por lo tanto, en estrecha relación con el cerebro, y no solo como un instrumento externo:

«En una carta de 1542 dirigida a Mons. Aliotti declara Miguel Ángel: “Con el cerebro se pinta, y no con las manos”. Si dipinge con cerevello e non con le mani, y Vasari (VII, 270) cita estas palabras diciendo que el compás para hacer las medidas hay que tenerlo en los ojos y no en la mano, porque las manos obran pero el ojo juzga: bisogna a avere le seste negli occhi e non in mano, perché le mani operano e l'occhio guida. Estas son las dos afirmaciones fundamentales de Migue Ángel: el arte es cosa del cerebro y del ojo» (Tatarkiewicz, 2004, pág. 177).

Le debemos a Giorgio Vasari haber trazado esta línea en una tradición de pensamiento artístico en la que el compás, como símbolo del que construye, del que crea, muestra la forma en que las herramientas han sido parte del hacer humano. No como un aditamento más, sino una herramienta que puede efectivamente ser incorporada al cuerpo y usada como una extensión de sus capacidades. Dibujar, dice Donald Norman (1999) en *The invisible computer*, es una tecnología de ampliación y mejoramiento que por su propia naturaleza requiere concentración, focalización y reflexión sobre lo que se hace.

En un viaje que ha tardado más de trescientos cincuenta años, el mensaje de Rembrandt, pero también de Miguel Ángel y de Giotto, acerca de la integración al cuerpo de las herramientas de trabajo del pintor, nos llama la atención sobre el uso de lo que hoy conocemos como tecnología transparente, esa que de tan adaptable al uso humano termina por resultar invisible (Norman, 1999) o bien que nos comunica cómo debe ser usada de modo directo e inconsciente, sin ambigüedades y sin necesidad de conocimiento previo (Halloran, 2001). Andy Clark lo explica del modo siguiente:

«Estas herramientas o recursos no son más objeto de nuestro pensamiento y razón conscientes, como no lo es la pluma con la que escribimos, la mano que la sostiene mientras escribimos, o los diversos subsistemas neurales que forman la empuñadura y los dedos. Estos tres elementos, la pluma, la mano y el sistema operativo neural funcionan a la par. Y esta paridad es la que finalmente desdibuja la línea entre el sistema inteligente y sus mejores herramientas de pensamiento y acción» (Traducción de Clark, 2003, págs. 28-29).

También fueron necesarios esos trescientos cincuenta años para que se creara y popularizara una tecnología digital transparente para generar autorretratos. La cámara digital es una herramienta que no requiriere entrenamiento, ni mucha práctica, ni siquiera un talento

especial para crear un autorretrato al gusto que, además, puede ser compartido en segundos con quien se desee.

Estoy aquí, mírame

El segundo objeto cultural con el que trabajaremos es el autorretrato digital titulado *Petra Cortright-selfie*, que forma parte de la *National #Selfie Portrait Gallery*, una instalación de video presentada en octubre de 2013 dentro de la *Moving Image Art Fair* de Londres. La imagen aquí presentada es una foto fija tomada de un brevísimo video. Observamos que una mujer mira hacia el punto en el que, lo sabemos aunque no se ve, se encuentra su teléfono inteligente, usado como cámara en este momento. La cercanía del rostro (limitada por la extensión de su brazo), la mirada hacia la lente y la búsqueda de que en la imagen obtenida aparezca el espacio donde se encuentra enmarcada son todos signos de que se trata de un selfie o ego-shot, es decir, uno de esos «autorretratos tomados con una mano que sujeta la cámara» (Alberich Pascual y San Cornelio Esquerdo, 2012, pág. 6), cuyo propósito inmediato es enmarcar a la persona dentro del espacio donde se encuentra y generar una forma de identidad específica. Aquí cabe aclarar que si bien este tipo de autorretratos digitales ha sido conceptualizado en los escritos académicos como *ego-shot*, como por ejemplo en la cita que aparece unas líneas más arriba, el término *selfie* es el más usado en las redes sociales. En este texto los utilizaremos como sinónimos.



Pie de ilustración: *Petra Cortright-selfie*. Petra Cortright.

Fuente: <<http://lightbox.time.com/2013/10/16/off-your-phone-and-on-view-the-national-selfie-portrait-gallery/#17>>

A veces pasamos por alto que el ser humano no siempre fue capaz de generar imágenes, fijas o en movimiento, de sí mismo al instante con tan solo extender una mano y presionar un botón. Antes de esto, hay que recordarlo, se debía recurrir a un temporizador: se colocaba la cámara en el lugar deseado y unos segundos más tarde el obturador se abría para tomar la foto. Con esta técnica, la relación con el cuerpo del fotógrafo se cortaba. La cámara era así un elemento externo, automático si se quiere, pero no una extensión del cuerpo con una relación física con la mano, el ojo y el cerebro.

El *selfie* elimina el espacio y el tiempo que existía con el uso de los temporizadores antes descrito. La relación con la cámara es la que se tiene con un órgano del cuerpo. El ojo digital se coloca entre los dedos y se extiende hasta alcanzar su objetivo. El dedo acciona y la imagen es visible al instante, lo que permite que en el acto se consiga la imagen deseada. Se cumple así lo que Miguel Ángel de Buonarroti dice en estas líneas de su soneto 151 y que para Paul Valéry (Clements, 1954) señala la íntima correspondencia entre pensamiento y material:

«No tiene el mejor artista un concepto
que un bloque de mármol no circunscriba
con holgura, mas sólo a ello arriba
la mano que obedece al intelecto»
(Cosme, 2008, pág. 127).

Pintores de brazo largo

La relación entre el autorretrato digital que nos ocupa es más cercana con la pintura que con la fotografía hasta antes de su popularización de la cámara digital, gracias a que son parte de los teléfonos inteligentes. El pintor, pensemos en Rembrandt y su *Autorretrato con dos círculos*, depende de un espejo para plasmar su imagen. Haciendo una analogía con el autorretrato digital, podemos aventurar que el espejo es un visor o pantalla que se convierte en una extensión de la vista y genera una imagen previa, el brazo se conecta entonces con esta visión y reproduce por medio del pincel o la presión digital lo que este ve, de modo que se constituye en una herramienta incorporada, un ejemplo de tecnología transparente. El pincel, como un ojo incrustado en la mano, transmite los colores que los otros ojos ven y los plasma en el lienzo o bien, por medio de la tecnología, transforma la imagen en píxeles que pueden ser transmitidos a una página web o almacenados en algún otro medio.

«Se trata de un fenómeno, el de hacerse un *selfie*, por medio del que se extiende la percepción, la mente misma, e incluso las emociones derivadas del significado y uso que se dé a la imagen propia. El asunto bien merece la pregunta de si ¿puede extenderse la propia tesis de la extensión de la mente? ¿Qué hay de los deseos extendidos, el razona-

miento extendido, las emociones extendidas? Creo que hay algo por decirse acerca de cada uno de estos. Quizás la cámara de mi iPhone pueda servir como un mecanismo perceptual extendido» (Traducción de Clark, 2008, pág. xvi).

Del mismo modo que Rembrandt le mostró al mundo, como sucede en su *Autorretrato con dos círculos*, que ese género es ideal para construirse una identidad que reflejara al artista, su maestría y tradición, quien se toma una fotografía a sí mismo con una cámara digital tiene la posibilidad de crearse un yo a modo, uno que indique no quién se es, sino quién se quiere transmitir que se es.

Sé quién quieres ser: tómate una foto y súbela a la red

La imagen de la obra titulada *Petra Cortright-selfie* transmite un mensaje de modo directo, su pose es prácticamente un tópico de este nuevo género de imágenes digitales: el gesto es de alguien con una pose de modelo de ropa, el pelo se ve impecablemente arreglado, lleva una chamarra que, intuimos, modela para sí misma en primera instancia, aunque el fin último de un *selfie* es ser compartido en internet. La identidad construida por el gesto y la pose se enmarcan en un espacio íntimo, repleto de ropa, tanto colgada como en una montaña que, nos narra el *ego-shot*, la chica se ha estado probando.

¿Se podría decir que el autorretrato digital como el que se explora en este trabajo es ya una forma de sintaxis fija y comparable a la de la función social del retrato en la época de Rembrandt? Lo segundo es cuestionable todavía, pero sin duda alguna «el gesto de apuntar la cámara o el celular hacia uno mismo se está convirtiendo en algo común y la presencia de esas fotografías en internet está creciendo» (Traducción de Lasén y Gómez-Cruz, 2009, pág. 206). En lo que respecta a los objetos que aparecen en una fotografía, Roland Barthes señala:

«[...] son inductores corrientes de asociaciones de ideas (biblioteca = intelectual), o, de manera más oscura, verdaderos símbolos [...]. Estos objetos constituyen excelentes elementos de significación: por una parte, son discontinuos y complejos en sí mismos, lo cual para un signo es una cualidad física; y por otra, remiten a significados claros, conocidos. Por consiguiente, son los elementos de un verdadero léxico, estables al punto de poder constituirse fácilmente en sintaxis» (Traducción de Barthes, 1977, págs. 22-23).

Con la fotografía se construye automáticamente un espacio para la nostalgia que incluye al espacio definido, entre otras cosas, por los objetos que aparecen, pero también al sujeto y las características especiales de ese tiempo: edad, estado de ánimo, expresiones faciales, arreglo personal. Una foto «[...] ofrecerá una evidencia indisputable de que el viaje fue hecho, el programa se llevó a cabo, se tuvo diversión. Las foto-

grafías documentan secuencias de consumo llevadas a cabo fuera de la vista de familia, amigos, vecinos...» (traducción de Sontag, 1973, pág. 6).

El hecho de que se trate de un retrato que forma parte de una exhibición de arte titulada *National #Selfie Portrait Gallery* indica que podemos ya hablar de un género entendido como «un tipo de imágenes que poseen cualidades comunes y una categoría mental según la cual se regula su percepción» (Arbaizar y Picaudé, 2004, pág. 23). Aún más, podemos decir que estamos en el momento clave en el que la proliferación de este tipo de imágenes ha pasado de ser una tendencia popular en las redes sociales a convertirse en una expresión que puede considerarse artística.

Justamente Petra Cortright se ha dedicado a explorar artísticamente el *selfie* por medio de la fotografía y el vídeo. La joven artista, nacida en 1986, originaria de California mantiene un espacio en YouTube, sitio donde explora las posibilidades del medio. Por ejemplo, los vídeos valen más en el mundo del arte mientras más visitas tienen. Hay en su trabajo también una exploración del *selfie* como forma de exploración de emociones e identidades. En su vídeo *True Life: I'm a Selfie - (Fake True's Negativity Remix)* (Cortright, 2013), juega a ser una simple chica que con su teléfono inteligente en la mano ensaya *selfies*. La joven pasa por diversas poses que construyen variadas formas de exploración con la propia imagen en las que un signo se destaca en cada ocasión: sexualidad desbordada, sexy recatada, aburrida y más. Al mismo tiempo demuestra el manejo de una tecnología transparente, los movimientos que realiza con su teléfono inteligente en la mano, lo cuidado de la luz, su propio arreglo personal y la música de fondo son todos signos de destreza en la manipulación de sus herramientas artísticas.

El lenguaje de este género, señala Kyle Chayka, el curador de la instalación de la que forma parte la obra *Petra Cortright-selfie*, «[...] es creado por la gente tomándose *selfie* tras *selfie* todos los días» (Jones, 2013). Para Chayka, lo que hace arte del trabajo de Petra Cortright es abordar sus trabajos con este lenguaje, construido por los usuarios de Instagram y otras redes sociales de imágenes, y apropiárselo con ánimo artístico. Lo definitorio es que esto suceda en el contexto del arte y que el artista haya tenido la intención de crear arte desde el principio. «Si te tomas un *selfie* en el Starbucks no estás creando un obra de arte, sino participando en un fenómeno de estética visual y cultural» (Jones, 2013).

El uso de la cámara digital, la pose y la técnica indican una intención específica por medio de la cual el usuario emite un mensaje que tiene que ver con la imagen que crea de sí mismo, independientemente de si es artista o no. Además, dependiendo del entorno y los objetos en los que se enmarque, podrá señalarse como alguien con triunfo, vida interesante, riqueza, cultura, tiempo libre y más. El propósito es eminentemente social:

Ser al mismo tiempo el fotógrafo y el fotografiado, mostrar esas imágenes en la web o en el teléfono celular, intercambiar ese tipo de

fotos con otras personas, hacer y recibir comentarios y evaluaciones sobre ellas, así como el aprendizaje involucrado en cómo hacerlo, son todos aspectos involucrados en cómo los autorretratos están participando en dar forma a los cuerpos y las subjetividades. (Traducción de Lasén y Gómez-Cruz, 2009, pág. 206)

Conclusiones

En este trabajo se ha expuesto que el *Autorretrato con dos círculos* de Rembrandt contiene elementos por los que se puede inferir que su autor mostraba la integración de sus herramientas de trabajo en su propio cuerpo. El compás, como símbolo de las diversas tecnologías accesibles en su época, se expresa internalizado en los semicírculos trazados en el fondo del cuadro. El manejo de las herramientas habla de una adaptación del sistema neuronal, la mano y el pincel o lápiz del modo que Andy Clark (2003 y 2008), siguiendo a Norman (1999), describe como tecnología transparente. También puede decirse que el pintor holandés se retrató a sí mismo como maestro de su oficio con la intención de difundir esta imagen, con lo que el retrato expresa una función social en la que su identidad es expresada al público.

Por otra parte, la obra *Petra Cortright-selfie* muestra la exploración de un género que ha tomado su lenguaje de las formas de construcción de subjetividades creadas por los usuarios de redes sociales de internet. La novedad de este género emana de la facilidad para crear un *selfie* o *ego-shot*, que no exige más que un teléfono con cámara integrada. Esto constituye un ejemplo de tecnología transparente actual. El contexto artístico y el manejo del lenguaje del *selfie* colocan a la artista como alguien que posee un grado superior en el manejo de su herramienta que el usuario común. En cada *ego-shot* hay, pues, una expresión de su oficio, la generación de una obra de arte, así como la construcción de la identidad del artista como tal y la representación de una subjetividad. En esto se puede hacer una analogía con el *Autorretrato con dos círculos* de Rembrandt, que, como vimos al inicio, contiene elementos que hacen suponer la configuración de la identidad del artista por medio de la propia obra, así como por la inclusión de elementos que destacan su maestría.

Referencias

- ALBERICH PASCUAL, J.; SAN CORNELIO ESQUERDO, G. (2012). «Más allá de la simulación como sustitución: de la realidad mixta a los *ego-shots*». En: J. ALLEN (coord.). «La materia de los medios» [en línea]. *Artnodes*. Núm. 12, pág. 3-8. UOC. [Fecha de consulta: 26 de noviembre de 2013].
<<http://artnodes.uoc.edu/ojs/index.php/artnodes/article/view/n12-alberich-san-cornelio/n12-alberich-san-cornelio-es>>

- ARBAÍZAR, P.; PICAUDÉ, V. (2004). *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BARTHES, R. (1977). *Image, music, text*. Reino Unido: HarperCollins.
- CLARK, A. (2003). *Natural-born cyborgs: Minds, technologies, and the future of human intelligence*. Estados Unidos: Oxford University Press.
- CLARK, A. (2008). *Supersizing the mind: Embodiment, action, and cognitive extension*. Estados Unidos: Oxford University Press.
<<http://dx.doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195333213.001.0001>>
- CLEMENTS, R. (1954). «Eye, Mind, and Hand in Michelangelo's Poetry». *Publications of the Modern Language Association of America*. Vol. 69, núm. 1, págs. 324-336.
<<http://dx.doi.org/10.2307/460144>>
- CORTRIGHT, P. (2013). *TrueLife: I'm a Selfie - (Fake True's Negativity Remix)* [en línea]. YouTube. [Fecha de consulta: 26 de noviembre de 2013].
<http://www.youtube.com/watch?v=CH2kgof7aYc&feature=share&list=UUrX_Xblix_E4EyNGhTjvn5Q>
- COSME, A. (2008). *El proyecto de arquitectura: Concepto, proceso y representación*. Barcelona: Reverté. (Estudios Universitarios de Arquitectura; vol. 16.)
- HALLORAN, J. (2001). «Can we afford it? Issues in designing transparent technologies». En: *Cognitive Technology: Instruments of Mind*. Berlín, Heidelberg: Springer, págs. 141-148.
<http://dx.doi.org/10.1007/3-540-44617-6_14>
- HOFFMAN, K. (1996). *Concepts of identity: Historical and contemporary images and portraits of self and family*. Westview Press.
- JONES, A. (2002). «The "Eternal Return": Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment». *Signs: Journal of Women in Culture & Society*. Vol. 27, núm. 4, págs. 947-978.
- JONES, A. (2013). «The Selfie As Art? One Gallery Thinks So» [en línea]. *Newsweek*. [Fecha de consulta: 26 de noviembre de 2013].
<<http://www.newsweek.com/selfie-art-one-gallery-thinks-so-445>>
- LASÉN, A.; GÓMEZ-CRUZ, E. (2009). «Digital photography and picture sharing: redefining the public/private divide». *Knowledge, Technology & Policy*. Vol. 22, núm. 3, págs. 205-215.
<<http://dx.doi.org/10.1007/s12130-009-9086-8>>
- NORMAN, D. (1999). *The invisible computer: why good products can fail, the personal computer is so complex, and information appliances are the solution*. Massachusetts: MIT Press.
- PORTER, J. C. (1988). «Rembrandt and His Circles: More About the Late Self Portraits in Kenwood House». En: Roland E. FLEISCHER et al. (ed.). *The Age of Rembrandt. Studies in Seventeenth-Century Dutch Painting*. Pensilvania: Pennsylvania State University Press.
- ROTHENBERG, A. (2008). «Rembrandt's Creation of the Pictorial Metaphor of Self». *Metaphor & Symbol*. Vol. 23, núm. 2, págs. 108-129.
<<http://dx.doi.org/10.1080/10926480801944269>>
- SONTAG, S. (1973). *On photography*. [Libro electrónico]. Rossetta-Books, 2005.
- SULLIVAN, S. (1980). «Rembrandt's Self-Portrait with a Dead Bittern». *The Art Bulletin*. Vol. 62, núm. 2, págs. 236-243.
<<http://dx.doi.org/10.1080/00043079.1980.10787755>>
- TATARKIEWICZ, W. (2004). *Historia de la estética III: La estética moderna, 1400-1700*. Madrid: Ediciones Akal.
- VAN DE VALL, R. (2003). «Touching the face: the ethics of visibility between Levinas and a Rembrandt self-portrait». En C. J. FARAGO y R. ZWIJENBERG (eds.). *Compelling visibility: the work of art in and out of history*. Minnesota: University of Minnesota Press, págs. 93-111.
- VASARI, G. (1996). *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos, escritas por Giorgio Vasari, pintor arentino*. México: UNAM.
- WETERING, v. d. E. (2005). *A corpus of Rembrandt Paintings IV: Self-Portraits*. The Netherlands: Springer.

Cita recomendada

CASTILLO PÉREZ, Alberto (2014). «De Rembrandt al *selfie*. Tecnología transparente y herramientas incorporadas como generadores de la imagen del artista en el *Autorretrato con dos círculos* de Rembrandt van Rijn y el *ego-shot Petra Cortright-selfie*». *Artnodes*. N.º. 14, pág. 57-64. UOC [Fecha de consulta: dd/mm/aa].

<<http://journals.uoc.edu/ojs/index.php/artnodes/article/view/n14-castillo/n14-castillo-es>>

<<http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i14.2047>>



Este artículo está sujeto –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 3.0 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos, comunicarlos públicamente, hacer obras derivadas y usos comerciales siempre que reconozca los créditos de las obras (autoría, nombre de la revista, institución editora) de la manera especificada por los autores o por la revista. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>.

CV



Alberto Castillo Pérez

castillocultura@gmail.com

Estudiante del doctorado de Estudios Humanísticos
Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey
Campus Ciudad de México

Yautepec 123-5,
Col. Hipódromo Condesa
CP 06170, México DF

Alberto Castillo Pérez es Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). En esa misma casa de estudios se graduó de Maestro en Letras, con especialización en Letras Mexicanas. Obtuvo también el título de *Doctorandus Spaanse Taal en Cultuur* (*Master of Arts* en Lengua y Cultura Españolas) por la *Universiteit van Amsterdam*, de los Países Bajos (Holanda).

Actualmente es estudiante del doctorado en Estudios Humanísticos en el Instituto Tecnológico de Monterrey, Campus Ciudad de México y docente de dramaturgia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.