



CÓMO VER EL MUNDO

UNA NUEVA INTRODUCCIÓN
A LA CULTURA VISUAL

NICHOLAS MIRZOEFF

PAIDÓS

Nicholas Mirzoeff

CÓMO VER EL MUNDO

Una nueva introducción a la cultura visual

Título original: *How to See the World*, de Nicholas Mirzoeff
Publicado originalmente en inglés por Pelican, an imprint of Penguin Books Ltd.

Traducción de Pablo Hermida Lazcano

Diseño de la cubierta: Departamento de Arte y Diseño, Área Editorial Grupo Planeta
Ilustración de la cubierta: © Echo - Shutterstock

1ª edición, mayo 2016

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal). Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47

Text copyright © Nicholas Mirzoeff, 2015
The moral right of the author has been asserted
© 2016 de la traducción, Pablo Hermida Lazcano
© 2016 de todas las ediciones en castellano,
Espasa Libros, S. L. U.,
Avda. Diagonal, 662-664. 08034 Barcelona, España
Paidós es un sello editorial de Espasa Libros, S. L. U.
www.paidos.com
www.planetadelibros.com

ISBN: 978-84-493-3216-6
Fotocomposición: Víctor Igual, S. L.
Depósito legal: B. 7.410-2016
Impresión y encuadernación: Liberdúplex, S. L.

El papel utilizado para la impresión de este libro es cien por cien libre de cloro y está calificado como papel ecológico

Impreso en España – *Printed in Spain*

SUMARIO

Agradecimientos	9
Introducción. Cómo ver el mundo	11
Capítulo 1. Cómo verse a sí mismo.	35
Capítulo 2. Cómo pensamos en la visión	69
Capítulo 3. El mundo de la guerra	93
Capítulo 4. El mundo en pantalla	119
Capítulo 5. Urbes mundiales, mundos urbanos.	147
Capítulo 6. El mundo cambiante	187
Capítulo 7. Cambiando el mundo.	223
Epílogo. Activismo visual	251
Para seguir leyendo	261
Lista de ilustraciones	275
Notas.	283
Índice analítico y de nombres	289

CAPÍTULO I

CÓMO VERSE A SÍ MISMO

En 2013, el *Oxford English Dictionary* anunciaba que su palabra del año era *selfie*, que definía como «una fotografía que uno hace de sí mismo, normalmente hecha con un teléfono inteligente o una cámara web y subida a un sitio web de medios sociales». Por lo visto, el uso de la palabra entre octubre de 2012 y octubre de 2013 fue un 17.000 % superior al del año anterior, debido en parte a la popularidad de Instagram, el sitio web para compartir fotos de móviles. En 2013, solo en Instagram se etiquetaron como *selfies* 184 millones de fotografías. El *selfie* es un notable ejemplo de cómo ciertas actividades antaño elitistas se han convertido en una cultura visual global. Hubo un tiempo en que los autorretratos eran el dominio exclusivo de una minoría altamente cualificada. Hoy en día, cualquiera puede hacer uno con un móvil provisto de cámara.

El *selfie* no llama la atención porque sea nuevo sino porque expresa, desarrolla, expande e intensifica la larga historia del autorretrato. El autorretrato mostraba a los demás el estatus de la persona retratada. En este sentido, lo que hemos dado en llamar nuestra propia «imagen», la interfaz entre lo que consideramos nuestra apariencia y el modo en que nos ven los demás, es el primer y fundamental objetivo de la cultura visual global. El *selfie* describe el drama de nuestra propia representación cotidiana de nosotros mismos en tensión con nuestras emociones internas, que no siempre podemos expresar como deseamos. En cada etapa de expansión del autorretrato, cada vez más gente ha sido capaz de representarse a sí misma. En la actualidad, la mayoría juvenil, urbana y conectada ha reescrito la historia del autorretrato, convirtiendo el *selfie* en la primera firma visual de la nueva era.

Durante la mayor parte de la época moderna, la posibilidad de ver una imagen de uno mismo quedaba limitada a los ricos y a los poderosos. La invención de la fotografía en 1839 impulsó el desarrollo de formatos fotográficos baratos que pusieron el retrato y el autorretrato al alcance de la mayoría de los trabajadores de los países industrializados. En 2013 estas dos historias se unieron. En el funeral de Nelson Mandela celebrado el 10 de diciembre de dicho año, la primera ministra danesa Helle Thorning-Schmidt se hizo un *selfie* que incluía al presidente Barack Obama y al primer ministro David Cameron.

Aunque algunos comentaristas cuestionaron la pertinencia del momento, dicha imagen supuso una ruptura frente a las insulsas fotografías oficiales y una nueva apuesta por un formato popular. La fotografía en la que se están haciendo el *selfie* se reprodujo en el mundo entero, si bien el propio *selfie* no se publicó en los medios de comunicación. Tan solo unas semanas más tarde, los actores más conocidos del mundo se juntaron alrededor de Ellen Degeneres en los Premios de la Academia 2014 para salir en un *selfie* hecho por Bradley Cooper, que llegó a ser el tuit más popular hasta la fecha (también citado como el más popular «de todos los tiempos»). El *selfie* es una fusión de la imagen de uno mismo, el autorretrato del artista como un héroe y la imagen mecánica del arte moderno que funciona como una representación digital. Y por ello ha creado una



Figura 7. Thorning-Schmidt, Obama y Cameron haciéndose un *selfie*.

nueva manera de pensar en la historia de la cultura visual como en su momento hizo el autorretrato.

EL YO IMPERIAL

Estas intersecciones (del autorretrato, la imagen mecánica y la digital) tienen sus fuentes en la historia del arte, que podemos rastrear. *Las meninas* (1656), por ejemplo, la obra maestra del pintor español Diego Velázquez, conectó el aura de la realeza con la del autorretrato. El cuadro es un conjunto de retruécanos, juegos y representaciones visuales que giran alrededor del autorretrato del artista.



Figura 8. Velázquez, *Las meninas*.

Cuando miramos el cuadro, Velázquez está de pie a nuestra izquierda, sosteniendo sus pinceles. El lienzo sobre el que trabaja bloquea nuestra vista. En primer plano vemos a las meninas del título, las dos mujeres que hacen una reverencia, que son las doncellas de la niña de blanco. Esta es la infanta, hija de Felipe IV de España. Enseguida advertimos que, en el cuadro, casi todos están mirando a alguien o algo que parece estar situado en el punto de vista del espectador. Cuando miramos al fondo del cuadro, vemos dos figuras en un marco colgado de la pared, detrás del grupo principal. El marco es mucho más luminoso que las otras pinturas oscuras que cuelgan de la pared, por lo que concluimos que debe de ser un espejo. ¿Acaso no refleja a las personas que todos están mirando? Y no se trata de gente corriente. Son el rey y la reina, y por eso todos parecen paralizados.

En un famoso análisis del cuadro realizado en su libro *Las palabras y las cosas* ([1966] 1970), el filósofo francés Michel Foucault lo describía como una representación no solo de lo que se podía ver en él, sino también de los medios para ordenar y representar una sociedad. El tema del retrato no es otro que los posibles modos de representar a los seres vivos en una jerarquía dependiente de la presencia del rey, desde el perro de delante hasta la enana que era una bufona de la corte, las damas de honor y otros nobles, el pintor y el propio monarca. Por su parte, el enfoque de Foucault sirvió de inspiración para lo que se denominó «nueva historia del arte» y, más tarde, para el concepto de cultura visual. Foucault sostenía que el lugar al que todos están mirando es el centro porque ahí está el rey y resaltaba

la triple función que desempeña en relación con el cuadro, porque en él se produce una superposición exacta de la mirada del modelo mientras está siendo pintado, la del espectador mientras contempla la obra y la del pintor mientras compone su cuadro.¹

El espejo refleja los modelos con los que está trabajando el pintor pintado. También hace visible de manera implícita el lugar desde el que trabajaba el Velázquez real. Y es el mismo lugar donde nos situamos ahora para contemplar el cuadro terminado. Como observa Foucault:

Ese espacio donde dominan el rey y su esposa pertenece igualmente al artista y al espectador: en el fondo del espejo podría aparecer —debería aparecer— el rostro anónimo del que pasa y el de Velázquez.²

Por tanto, el «espejo» no obedece tanto a las leyes de la óptica como a las leyes de la majestad, al igual que el propio cuadro. El siglo XVII fue un período en el que los monarcas europeos reclamaban el poder absoluto; es decir, eran algo más que simples personas. Los reyes eran representantes de Dios en la Tierra, lo cual se simbolizaba ungiéndolos como a los sacerdotes durante la ceremonia de coronación. Combinando el poder secular y el espiritual, los monarcas absolutos reclamaban un poder abrumador concentrado en su propia persona.

¿Cómo mostrar entonces al rey para transmitir esa sensación de poder? No toda persona que llegaba a ser rey o reina resultaba ser imponente. Hasta los más poderosos tienen sus momentos de debilidad, enfermedad y postración. Frente a la falibilidad del rey como persona, la realeza europea ideó el concepto conocido como «el cuerpo del rey», que podemos denominar majestad. La majestad no duerme, ni enferma ni envejece. A su majestad se la visualiza, no se la ve. Toda acción que rebajase la majestad del rey era un delito llamado de *lèse-majesté*, lesa majestad, susceptible de castigo severo. Incluso llegó a considerarse delictivo coger un papel con el nombre del rey escrito y arrugarlo. Los ataques a la integridad física del monarca recibían castigos verdaderamente espectaculares, ya que suponían un ataque por partida doble, tanto a la persona del rey o la reina como a la institución de la majestad.

Las meninas está investido con este poder por todas partes, con lo que equipara cuando menos la imagen del rey al rey mismo y en ciertos aspectos la hace superior a este. Reivindica asimismo de varios modos el poder del artista por asociación. Como hemos visto, el «espejo» no es ópticamente preciso. Historiadores del arte como Joel Snyder han mostrado que la perspectiva del cuadro en realidad no converge en el espejo sino en el brazo del hombre que está junto a la puerta abierta a la derecha según lo miramos (1985). Aunque la escena parece mostrar un espejo donde se refleja el monarca, en realidad muestra el espejo donde se refleja el retrato de Velázquez del rey Felipe IV. Puede que la perspectiva de Velázquez no fuese demasiado precisa, o puede que quisiera crear una

trampa visual para sus espectadores. En cualquier caso, el «espejo» muestra algo que normalmente el espectador sería incapaz de ver, bien sea el cuadro en que trabaja el artista, como sostiene Snyder, o bien sean el rey y la reina que están delante de él, como defiende Foucault.

Así pues, el espejo desvirtúa, pero muestra asimismo un amplio abanico de posibilidades. *Las meninas* plantea un contundente alegato a favor del poder del artista, tanto en sentido literal como metafórico. La extraordinaria pericia que revela la obra nos demuestra que el pintor es capaz de alcanzar cimas inalcanzables para otros. Solo veinte años antes, Velázquez tenía que pagar el mismo tipo de impuesto por sus obras que un zapatero por sus zapatos. Velázquez reclama aquí el poder de la majestad para el arte, tanto por asociación como por su propia representación. Asimismo, pone una cruz roja en su traje, lo cual indica su demanda del estatus de la nobleza, antes de lograr efectivamente su reconocimiento como noble en la vida real. Hoy en día, cuando es habitual ver cuadros por los que se pagan millones, incluso cientos de millones de dólares, el estatus elitista del artista se da por descontado. Lo cierto es que se trata de una idea relativamente reciente e inusual que surgió en las naciones imperiales del mundo moderno.

Las meninas juega con lo que podemos y no podemos ver. Mantiene fuera de la vista la fuente del poder y la autoridad del monarca español, a saber: su imperio en las Américas. Luis XIV (1638-1715), el rey absolutista de Francia que se casó con la hermanastra mayor de la infanta que aparece en *Las meninas*, tenía en su Gabinete de las Maravillas un espejo de obsidiana que le habría arrebatado al mismísimo Moctezuma II, el último emperador azteca que gobernó de 1502 a 1520. La obsidiana es un material negro y reflectante formado por lava fría. El artista mexicano Pedro Lasch, que ha trabajado con el espejo negro, subraya que «en la América precolombina, al igual que en otras muchas culturas, los espejos negros solían utilizarse para la adivinación [...]. Los aztecas asociaban directamente la obsidiana con Tezcatlipoca, el dios mortal de la guerra, la hechicería y la transgresión sexual». ³ Si la imagen especular europea era un espacio de poder, su equivalente americana añadía violencia, ambivalencia sexual y narración a la mezcla imperial.

Tanto en las Américas anteriores a la conquista como en la Europa medieval, el espejo era un lugar para la adivinación donde se decía la bue-



Figura 9. Lasch, *Abstracción líquida*.

naventura y se podía contactar con los muertos y con otros espíritus. En resumidas cuentas, el espejo es un puente visual entre el pasado, el presente y el futuro.

Por consiguiente, el retrato imperial de la era absolutista (1600-1800) nunca era una mera imagen. El retrato del individuo que resultaba ser rey representaba asimismo la majestad del monarca o la propia facultad de representación. Por su parte, el autorretrato del artista afirmaba que el arte era obra de nobles, no de artesanos. El espejo refleja bien al rey y la reina auténticos, bien el retrato pintado del rey. O, en cierto sentido no del todo matemático pero perfectamente inteligible, ambas cosas. El espejo negro y el espejo pintado sin precisión óptica nos muestran cómo son ahora las cosas, pero al mismo tiempo constituyen un lugar de acceso al pasado y al futuro. Estos reflejos e imágenes eran una combinación de teatro, magia, autocreación y propaganda que resultaban esenciales para preservar el poder real.

EL RETRATO Y EL HÉROE

Cuando cayeron las viejas monarquías europeas durante lo que cabe describir como la larga era de la revolución (1776-1917), un nuevo «frenesí de lo visible» acompañó a la transformación social (Comolli, 1980).

A lo largo de esta etapa, espectaculares invenciones de nuevos medios como la litografía y, especialmente, los diversos procedimientos ideados en fotografía, retratos y autorretratos, parecieron revolucionar lo visible. Se democratizaron los medios visuales. Hasta esa época, la gente corriente seguramente había visto imágenes visuales en la iglesia, en las monedas, en desfiles o en carnavales. Mediado el siglo XIX había nuevos museos de arte, se publicaban revistas y periódicos ilustrados y se podía adquirir por poco dinero tarjetas de visita con fotografías. Llegaron a concebirse y representarse visualmente nuevas formas de ser, incluido el moderno «genio» artístico, casi siempre varón, pero también la mujer ar-



Figura 10. Vigée Le Brun, *María Antonieta*.

tista. El artista heroico tomaba algo del aura del rey o la reina y lo transformaba en él mismo o en ella misma. Bajado de las nubes, el autorretrato se convirtió en el cuadro de un héroe.

En los últimos años del absolutismo estaba surgiendo ya el nuevo orden. La artista real Élisabeth Vigée Le Brun pintó algunos retratos de la reina francesa María Antonieta y también pintó varios autorretratos. Como diría John Berger, ¿pueden adivinar cuál es cuál?

Ambas mujeres miran directamente al espectador sobre un fondo difuminado e impreciso de pintura no figurativa. Ambas visten como mujeres modernas y a la moda, al estilo holgado de la época, con sus ce-



Figura 11. Vigée Le Brun, *Madame Vigée Le Brun y su hija Julie*.

ñidores finamente trabajados que demuestran la destreza de la artista. La informalidad de la pose con su retoño nos permite tal vez reconocer a la propia Vigée Le Brun en su *Autorretrato con su hija* (1789). El retrato de María Antonieta, pintado en 1783, fue motivo de escándalo precisamente por su informalidad. Al mismo tiempo, al difuminar de esta manera la diferencia entre la reina y la artista, Vigée Le Brun reclamaba un nuevo nivel de equivalencia entre ambas.

En su clásico estudio *Old Mistresses* (el título es un juego de palabras con la expresión *old masters*, «viejos maestros», que designa a los artistas distinguidos del pasado presuponiendo que dichos artistas eran hombres), Rozsika Parker y Griselda Pollock investigaron la historia de las mujeres artistas (1981). El *Autorretrato con su hija* resultaba especialmente controvertido pues, en virtud del prejuicio comúnmente aceptado, se suponía que las mujeres no podían ser artistas, por lo que un cuadro de una mujer que mostraba a una mujer artista era desafiante por partida doble. Parker y Pollock describían cómo en el *Autorretrato* de Vigée Le Brun

la novedad [del cuadro] reside en el énfasis profano y familiar, la Virgen y el Niño de la iconografía tradicional son sustituidos por la madre y la niña en un cariñoso y estrecho abrazo. Este retrato de la artista y su hija profundiza en esa concepción de la mujer, haciendo hincapié en su maternidad.⁴

Vigée Le Brun ha tomado la imagen cristiana de la Virgen María y el niño Jesús y le ha dado un giro profano y contemporáneo. Cabe destacar que tanto la artista como su hija nos dirigen una mirada confiada, a diferencia de la mirada alicaída de la Virgen en cuadros de artistas como Rafael. Sin embargo, como señalan Parker y Pollock, se genera aquí una paradoja. Al celebrar su papel de madre, poco usual en la época en que las mujeres dejaban a menudo a sus hijos con nodrizas, el cuadro de Vigée Le Brun resulta tópico desde la perspectiva actual. La restrictiva concepción de la mujer como ángel del hogar junto al fogón, que cuida de los niños pero sin actividad profesional, fue en realidad una creación del siglo XIX. Para las feministas modernas, en su intento de huir de lo que Betty Friedan denominara con acierto «la mística femenina» (1963), Le Brun parecía de entrada más de lo mismo. Parker y Pollock tuvieron que

prestar mucha atención al contexto y a los detalles para ver su obra bajo un prisma diferente.

Si el siglo XIX visualizaba a la mujer como compañera del hogar, su contrapartida era el ideal del héroe o del Gran Hombre, tal como lo imaginaba el historiador Thomas Carlyle. En 1840, Carlyle escribía que «dos grandes hombres hacen historia» (Carlyle, 1840). También los artistas se concebían a sí mismos como héroes de diferentes modos. ¿Cómo era el héroe artista moderno? En 1839, Louis Daguerre en Francia y William Henry Fox Talbot en Gran Bretaña crearon por fin fotografías que «permanecían fijas», es decir, que la superficie fotosensible se mantenía como una imagen visible en lugar de velarse. Otro fotógrafo francés, Hippolyte Bayard, inventó también una técnica fotográfica en esa misma época. Relegado a los márgenes de la historia de la fotografía porque la invención se le atribuye a su colega Daguerre, a Bayard cabría reconocerle no obstante la invención del *selfie* en su *Autorretrato como abogado* (1839-1840). Y además inventó la falsificación fotográfica, pues evidentemente no estaba muerto.

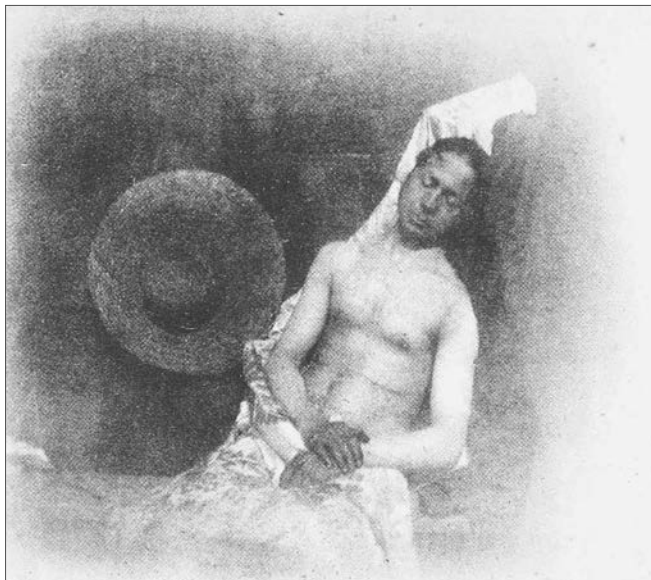


Figura 12. Bayard, *Autorretrato como abogado*.

Como muchos héroes románticos antes que él, siguiendo el ejemplo de Werther, el héroe del poeta Goethe que se suicidó en su exitosa novela de 1774 *Las desventuras del joven Werther*, Bayard fingía preferir la muerte al deshonor. Su fotografía es lo que la escritora Ariella Azoulay ha denominado un «evento» (2008), porque presupone que la comunidad que la observa puede imaginar el heroico relato del suicidio del autor y comprender su decepción. Algunos incluso pensaban que Bayard estaba realmente muerto y que la piel oscura de sus manos y su rostro era consecuencia del ahogamiento más que de la exposición al sol.

El pintor Gustave Courbet se apropió de la idea del suicidio del artista para su propio autorretrato, titulado *El hombre berido* (1845-1854). Como en esa época también vivía en París, es bastante posible que hubiera visto u oído hablar de la fotografía de Bayard.

En este caso, el artista parece haberse apuñalado a sí mismo, pero al parecer tuvo tiempo de apoyar la espada en el árbol situado detrás de él. Por supuesto, no se espera que interpretemos esta pintura de forma más realista que la fotografía anterior. Marshall McLuhan sugeriría más adelante que los nuevos medios de comunicación se nutren del contenido de los viejos medios, como la televisión que adapta las obras teatrales para crear dramas televisivos (1964). En esta ocasión, sin embargo, el nuevo medio parece haber influido en el viejo. Courbet se había trasladado de la Francia rural a París justo a tiempo para las múltiples revoluciones de 1848, que él apoyó. En 1855 la revolución había fracasado y el suicidio era tal vez la única opción que le quedaba al auténtico revolucionario. Ese año, Courbet publicó un manifiesto con motivo de su exposición individual, en el que declaraba: «Saber para ser capaz de hacer, esa era mi idea». Desde esta perspectiva, la pintura, al igual que la fotografía, representa el saber y conduce a la acción o al evento. Tanto para Bayard como para Courbet, el artista era el héroe, la persona capaz de crear un evento, incluso pagando como precio (ficticio) su propia vida.

Sin duda es una idea seductora. Después de las revoluciones de 1968, el historiador del arte T. J. Clark utilizaba a Courbet como ejemplo de «un tiempo en que el arte político y el arte popular parecían factibles». Resaltaba tanto el compromiso político de Courbet como la influencia de los medios populares en su pintura, aduciendo que el arte popular muestra «los elementos esenciales de una situación social».



Figura 13. Courbet, *El hombre herido*.

Como sucede con la obra de Parker y Pollock, sus ideas gozan hoy de tal aceptación que cuesta apreciar lo novedoso que resultaba este planteamiento en 1973, cuando se publicó su libro *Imagen del pueblo*. Los historiadores del arte comenzaron a fijarse en las publicaciones populares, las fotografías y otros materiales visuales fabricados en serie junto a la pintura y la escultura, un modo de investigación conocido como «historia social del arte». Durante las dos décadas siguientes, las investigaciones de la historia social del arte y de la cultura visual fueron de la mano, hasta que la cultura visual llegó a constituir un área de estudio independiente alrededor de 1990, debido en buena medida a la aparición de los medios digitales.

Otra de las razones de dicha separación fue la creciente dificultad para decidir qué era lo esencial, por emplear el término de Clark, en un momento dado. La transformación de las artes y las humanidades a partir de 1968 es fruto de la denuncia de una serie de colectivos que dicen haber sido ignorados y que reclaman la asunción de sus intereses. Es enton-

ces cuando se revisan los archivos históricos y se descubre que uno de tales colectivos ha estado siempre ahí. Sirva de ejemplo un autorretrato del impresionista francés Henri de Toulouse-Lautrec, a quien normalmente recordamos por sus representaciones de la vida nocturna parisina, aunque también puede entenderse su obra como la de un artista con discapacidades. De hecho su *Autorretrato delante de un espejo* (1882) desafía las convenciones del género y su propia interpretación.

Toulouse-Lautrec pintó deliberadamente su reflejo en un espejo, en lugar de limitarse a utilizar un espejo para hacer un autorretrato a la manera tradicional. El candelero reflejado disipa cualquier duda sobre si el

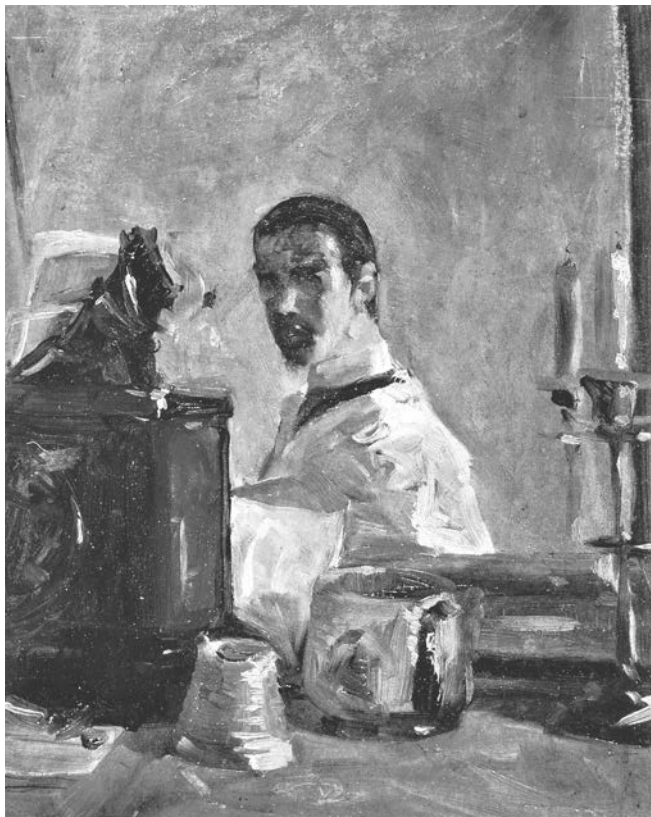


Figura 14. Toulouse-Lautrec, *Autorretrato delante de un espejo*.

marco pertenece a un espejo o a una ventana, como en Velázquez, pues Toulouse-Lautrec claramente quería que lo reconociéramos como tal.

El cuadro oculta y a la vez revela al artista. Como utiliza un espejo colocado sobre la repisa de una chimenea, nos muestra únicamente la cabeza y los hombros. También podría haberse valido de este recurso para ocultar su discapacidad; y es que, a consecuencia de algún accidente infantil o de una enfermedad congénita, Toulouse-Lautrec tenía el torso de un adulto pero las piernas de un niño. En el *Autorretrato* se representaba solo asomado al espejo, dejando vacía la parte superior de este, de manera que muestra al espectador que es un hombre de baja estatura. Podría haber optado por adaptar lo que veía con el fin de llenar la «pantalla», como el actor o el político actual que se sube a una tarima para parecer más alto. Mientras para los grupos dominantes el espejo es con frecuencia un sitio (y una vista) de afirmación, para las personas que son o se sienten diferentes el espejo puede ser un lugar traumático. El autorretrato de Toulouse-Lautrec confronta esa vista sin convertir al pintor en objeto de un circo de fenómenos. Empleo este término deliberadamente porque, en esa época, a las personas con discapacidades se las exhibía literalmente como «fenómenos» previo pago del público (Adams, 2001). Toulouse-Lautrec se niega a satisfacer este deseo voyerista, pero no distorsiona la realidad de su diferencia. Es un tipo distinto de heroísmo que los demás no siempre reconocen como tal.

LOS MUCHOS YOS DE LA POSMODERNIDAD

A finales de la década de 1970 comenzó a propagarse una nueva idea por los círculos intelectuales y artísticos de Europa y Estados Unidos. La época moderna, definida por sus artistas heroicos, sus radicales confrontaciones políticas y la espectacular expansión de la economía industrial, parecía haber llegado a su final. Comenzando con pensadores como el filósofo francés Jean-François Lyotard, artistas y escritores empezaron a pensar en una «condición posmoderna» (1979). En ese momento convivían dos maneras de comprender la posmodernidad. Una visión la concebía como una ruptura con lo moderno que cabía fechar con precisión. Otra visión más extendida sostenía que la modernidad siempre había te-

nido una vertiente «posmoderna» que cuestionaba sus certezas. El primer ejemplo de artista moderno «posmoderno» fue Marcel Duchamp. Cogió objetos fabricados como una rueda de bicicleta o un urinario, los instaló en una galería de arte o en una exposición y declaró que el resultado era arte. En otras palabras, arte era todo lo que quien quisiera ser artista llamase arte. Que fuese fruto de la destreza o del talento individual resultaba irrelevante. Duchamp denominó los resultados *ready-mades*, el más conocido de los cuales es tal vez la *Fuente* (1917), hecha con un urinario colocado al revés y firmado «R. Mutt». Ahora el artista ya no era un héroe.

Cuando Duchamp hizo la *Fuente*, la Primera Guerra Mundial había devastado Europa causando millones de muertos. El Imperio ruso se había derrumbado en la revolución que daría lugar a la Unión Soviética. No es de extrañar, por tanto, que Duchamp y otros artistas pensaran que las cosas habían cambiado. La guerra había provocado incluso nuevas enfermedades mentales a las que se denominó «neurosis de guerra», en las que los pacientes parecían experimentar una y otra vez un momento traumático o quedaban ciegos pese a no padecer ninguna lesión ocular. El yo no parecía ya tan seguro, o quizá había más de un yo en cada persona. En 1917, Duchamp desarrolló esta idea para crear un nuevo autorretrato *ready-made* en una tienda de Broadway, en Nueva York. Utilizando un espejo con bisagras, el fotomatón creó un retrato de cinco direcciones en tres copias.



Figura 15. Duchamp, *Autorretrato en un espejo de cinco direcciones.*

Era una salida perfecta para él. Aquel autorretrato resultaba visualmente divertido pero tenía un trasfondo serio: Duchamp no se veía a sí mismo como uno sino como muchos yos. Mientras que el heroico artista moderno se limitaba a representar su propia imagen, el artista posmoderno hace de sí mismo su proyecto prioritario. Tampoco se trata de una versión definitiva, ya que puede volver a hacerse una y otra vez. No es un evento sino una representación.

Duchamp siguió experimentando con su propia imagen. Colaboró con su amigo Man Ray para crear un autorretrato como su álgter ego Rose Sélavy. Para entender el juego de palabras, basta leer este nombre con acen-



Figura 16. Man Ray, *Marcel Duchamp como Rose Sélavy*.

to francés y se convertirá en «Eros, c'est la vie», es decir, «el amor es la vida».

Como parecía resuelto a dejar claro que Rrose Sélavy no era su identidad «real», Duchamp hizo varias versiones claramente diferentes de este autorretrato. La que aquí se muestra es tal vez la más afeminada, al estilo de un retrato de sociedad o una ilustración de moda. Como todo disfraz de mujer, este retrato transmite que el género es una representación. Al igual que la visión, es algo que hacemos, más que algo inherente e inmutable. Rose Sélavy parece femenina por la ropa, el maquillaje y las joyas que lleva, así como por la postura que adopta. En su clásico estudio *El segundo sexo* (1947), la escritora francesa Simone de Beauvoir lo expresa con concisión: «No se nace mujer sino que se llega a serlo».⁵

Semejantes reivindicaciones públicas de la identidad feminista y homosexual como algo que hacemos, y que por tanto podemos cambiar, combinadas con el desarrollo de nuevas tecnologías de creación de imagen personal y de la informática de usuario, resultaron cruciales para la creación del campo de la cultura visual. Es importante reconocer la capacidad transformadora de estas conexiones en lo que se ha dado en llamar época posmoderna (1977-2001). Lejos de ser simplemente críticas negativas, inspiraron extraordinarios logros creativos, como la obra de la artista neoyorquina Cindy Sherman, cuya conciencia feminista, combinada con su estética del bricolaje fotográfico, influyó en una nueva generación de artistas, escritores y académicos. En el mundo artístico fue conocida como miembro integrante de la Generación de las Imágenes (Pictures Generation). Su obra fue decisiva asimismo para el estudio de la cultura visual.

Desde su época de estudiante de posgrado en Búfalo, en el estado de Nueva York, Sherman se ha fotografiado reiteradamente en una mudadiza diversidad de poses y actitudes para explorar cómo nos construimos a nosotros mismos y cómo construimos nuestro género. En su clásica primera serie, titulada *Fotogramas sin título* (1977-1980), actualmente propiedad del Museo de Arte Moderno de Nueva York, Sherman pretendía contrarrestar la construcción de las mujeres como objetos pasivos del deseo masculino. En el apogeo del cine de Hollywood, los fotogramas se utilizaban para publicitar las nuevas películas. Solían exhibirse fuera de los cines o publicarse como anuncios publicitarios o como ilustración de las críticas. Los cinéfilos solían coleccionar estos fotogramas de la misma



Figura 17. Sherman, *Fotograma sin título*.

manera que los aficionados al béisbol coleccionaban cromos de béisbol. En 1977 la clásica película de estudio de Hollywood parecía ya totalmente desfasada, por lo que la obra de Sherman trataba en realidad de cómo el presente de entonces quería distinguirse del tiempo en que las mujeres solo estaban para ser «miradas» (Berger, 1973). Para ello hizo una amplia serie de fotografías en blanco y negro de ella misma con diferente ropa y maquillaje y en diversas situaciones, con las cuales exploraba las formas en que el cine mira a las mujeres.

Sherman comenzó su proyecto tan solo dos años después de que la crítica de cine Laura Mulvey hubiese acuñado la expresión «la mirada masculina» en un estudio sobre el cine clásico de Hollywood (1975). Mulvey observó que el cine forja una mirada (es decir, una manera dominante de ver), que puede ser la de los actores, pero que forma parte asimismo del propio medio. El papel del hombre en la película, afirma Mulvey, es «el activo que impulsa la historia haciendo que sucedan las cosas». En la historia, el hombre «controla la fantasía cinematográfica pero además aparece como el representante del poder en otro sentido: como portador de la mirada del espectador». ⁶ Los hombres observan la acción a través de los ojos del protagonista masculino y las mujeres se ven obligadas a

hacer otro tanto, una suerte de manipulación forzosa de género. La mirada cinematográfica representa asimismo la acción en la cual «me veo viéndome a mí mismo», esa sensación que a veces tenemos de que nos están mirando, aun cuando no podamos ver en realidad a quien nos mira. Para Mulvey y otras feministas, las mujeres experimentan continuamente esta condición con respecto a su forma de mirar y de actuar. Al congelar la película y hacernos pensar precisamente en cómo y por qué miramos o nos miran, Sherman hizo visible esta representación.

Si analizamos la foto de la página anterior, de 1978, apreciamos la destreza con la que Sherman ha compuesto la imagen. El contrapicado crea la impresión de que vemos a la mujer de la fotografía (que siempre es la propia Cindy Sherman), pero que ella no nos ve. Parece aislada y atrapada en el paisaje urbano que la acorrala. Utilizando una nítida iluminación lateral y un enfoque cercano, Sherman logra que su cuerpo destaque del entorno. Aunque podría haber optado por una pose confiada si hubiese estado mirando directamente a la cámara, en cambio está mirando de lado hacia algo que no vemos, con los labios ligeramente entreabiertos, creando así una sensación de amenaza e inquietud. En la clásica puesta en escena hollywoodiense (la creación tanto de la toma individual como de la atmósfera general de la película), la víctima siempre se encuentra así de aislada antes de sufrir algún tipo de violencia. Al principio no podemos evitar sentirnos inquietos por la mujer. Luego nos percatamos de que es la propia Sherman quien ha dispuesto la escena y que no la está utilizando para presentarse como una víctima, sino para que seamos conscientes de las representaciones de la mujer en el cine como objetos con los que jugar. Con su réplica a la manipulación, Sherman y muchas otras artistas de su generación, tales como Barbara Kruger y Sherrie Levine, reivindicaban el derecho a ser los yos que querían ser. Sus fotografías reinterpretan la representación de la mujer para decir algo importante sobre las auténticas experiencias de las mujeres en la vida cotidiana.

Los autorretratos fotográficos también pueden ser un diario y una crónica de lo acontecido. En un contraejemplo de los juegos de rol de Sherman, la fotógrafa neoyorquina Nan Goldin llevó un diario semejante durante muchos años. Fotografió a su círculo contracultural de seres radicales y alternativos en el Nueva York de la década de 1980. Goldin mostraba sus fotografías en una sala oscura como un pase de



Figura 18. Goldin, *Nan un mes después de ser golpeada*.

diapositivas, utilizando un proyector en carrusel en esos tiempos anteriores al PowerPoint. Con la música de The Velvet Underground y otros clásicos de la ciudad como banda sonora, las sesiones duraban en torno a una hora, durante la cual se sumergía al público en un relato visual sobre la vida de Goldin. Los espectadores llegaban a reconocer a sus amigos y a su novio. Por tanto, en 1984 se produjo una auténtica conmoción visual cuando se fotografió a sí misma con cardenales bien visibles en la cara. La segunda conmoción la causó el título: *Nan un mes después de ser golpeada*.

Aunque su cara parece muy dañada en la fotografía, luego nos percatamos de que ha tenido un mes para recuperarse, por lo que la violencia inicial debió de haber sido espantosa. Goldin advierte que podemos representarnos a nosotros mismos, pero ello no siempre significa que podamos protegernos.

Mientras que una vertiente del arte y el pensamiento posmodernos destacaba las ilusiones de la moderna sociedad de consumo, obras como las de Goldin inspiraron a una nueva generación de artistas y escritores haciendo que se concentrasen en la experiencia cotidiana del género, la raza y la sexualidad. Es decir, en la representación (*performance*). Representación, en la definición clásica del estudioso Richard Schechner, es un

«comportamiento ejecutado dos veces».7 Schechner sostenía que todas las formas de actividad humana son representaciones, construidas a partir de otras acciones realizadas en el pasado para configurar una nueva totalidad. Una representación podría ser una obra de arte, un chef que cocina un plato o un peluquero que corta el pelo. O podría tratarse asimismo de la representación que alguien hace de su género, su raza o su sexualidad en la vida cotidiana.

ENSOMBRECIENDO AL OTRO

Fue en 1990 cuando cobró visibilidad en Estados Unidos esta cultura visual de la representación, saltando de la vanguardia a los estudios académicos y a la corriente dominante. En primer lugar, el extraordinario documental de Jennie Livingston *Paris Is Burning* (1990) puso al alcance del público del cine de arte y ensayo la subcultura del *voguing*, por entonces muy en boga entre los homosexuales de Harlem. Cuando la estrella del pop Madonna adoptó el estilo ese mismo año para su canción *Vogue*, especialmente en su cautivador vídeo, el público de los medios globales vio lo que significaba «hacer una pose». En esa misma órbita, la filósofa Judith Butler publicó su clásico estudio *El género en disputa*, que presentaba el *drag* como muestra de que el género es en sí mismo una representación o interpretación (1990). Y tanto en Estados Unidos como en Reino Unido se ofertaron por primera vez grados en cultura visual, en las universidades de Rochester y Middlesex respectivamente.

El *voguing* era un estilo de danza creado en los *bailes (balls)* organizados por los gais afroamericanos y latinos de Harlem. Estos *balls* son una mezcla de baile e interpretación (*performance*) en la que los participantes *caminan o desfilan (walk)* compitiendo por los premios. Según relata en *Paris Is Burning* la artista Dorian Corey, inicialmente los *balls* solo presentaban a *drag queens*, pero más tarde se extendieron a estrellas de cine y televisión y a toda clase de categorías tomadas de la «vida real», entre las cuales se encontraban militares, ejecutivos y estudiantes. Todas estas categorías se consideraban formas de ser o carreras deseables pero no abiertas a los homosexuales de color. (La palabra *queer*, en el sentido de no heterosexual, aún tendría que convertirse en un término positivo,

pero también fue en 1990 cuando se formó el colectivo activista Queer Nation.) El objetivo era ofrecer *credibilidad (realness)*, en el sentido de que, si estuvieras en un lugar público lejos del baile, pudieras pasar por cualquier categoría que estuvieses representando. El baile era un espejo del mundo real, toda vez que ofrecía una imagen invertida: los homosexuales afroamericanos y latinos estaban aquí en auge y se volvían legendarios en sus *casas (houses)*.

Durante los años ochenta del pasado siglo se extendió en los bailes la moda del *voguing*. El *voguing* es una forma competitiva de baile que utiliza posiciones congeladas y exageradas al compás de la música *house* de la época. En los primeros estilos, los *paseantes (walkers)* trataban de detectar errores en sus rivales, es decir, defectos en su disfraz o en su aspecto. En la película, la *detección de errores (read)* implicaba un debate sobre si un paseante que interpretaba a un varón de alto nivel estaba usando un abrigo de mujer y quedaba por tanto descalificado. En el *salón de baile (ballroom)* perdías si te detectaban un error, porque eso significaba que los demás te veían como deseaban verte, en lugar de como tú te veías. Tú querías parecer simplemente lo que parecías. En resumidas cuentas, querías que tu interpretación fuese tan lograda que se volviese invisible como interpretación. La detección de errores revelaba lo contrario.

En cambio, el *voguing* te hace verte de manera diferente. Como demuestra en la película el *voguer* Willie Ninja, podría implicar una pantomima en la que el bailarín comprueba su aspecto en un «espejo» y luego sostiene dicho espejo (inexistente) ante sus contrincantes para mostrarles cuán deficientes son ellos en comparación. El *vogue* de Ninja creó lo que se denominó una *sombra (shade)*, que consiste en hacer que te veas a ti mismo viéndote en el falso espejo. Por consiguiente, se trata de un paso más devastador porque estás convencido de su veracidad, mientras que podrías negar la detección de errores, como se ve que hacen algunos en la película. La detección de errores y la sombra son operaciones de la mirada pero con una diferencia, o *invertidas (queered)*, como podríamos decir ahora. Frente a la mirada masculina, en la que se asume la masculinidad por una diferencia genital, la asunción de género es aquí voluntaria y, por tanto, interpretada. Algunos hombres asumen papeles femeninos, otros masculinos y otros *vogues*. En *Paris Is Burning* vemos lo que sucede cuando la mirada es tanto de los homosexuales como de la gente de co-

lor. Nos guste o no, la canción y el videoclip *Vogue* de Madonna llamaron la atención del público global sobre la subcultura de los *ballrooms* y las posibilidades de interpretarte a ti mismo.

En *El género en disputa*, Butler utilizaba estas representaciones *drag* para demostrar que «el género es el significado cultural que adopta el cuerpo sexuado». Con ello quiere decir que no podemos establecer una equivalencia directa entre el género de una persona y los órganos sexuales de su cuerpo. Además, resaltaba que los cuerpos no se pueden clasificar en dos «sexos» claramente diferenciados. Los intersexuales representan en torno al 1,7 % de los nacimientos (en 2013 Alemania aprobó una ley que permitía asignar al neonato un «género indeterminado»). La tesis de Butler es que, aunque sea algo poco frecuente, eso demuestra que no existe una equivalencia absoluta entre tipos de cuerpo y género. Los intersexuales pueden elegir o puede que elijan por ellos. Los transformistas y los individuos transgénero pueden elegir de otras maneras. Judith Halberstam designó una de estas opciones como «masculinidad femenina», el despliegue de masculinidad de algunas mujeres como significado cultural de su cuerpo (1998). Si decidimos el género de una persona por su pelo, su ropa y su estilo, se trata de un análisis visual más que de una deducción científica. Como dice Butler, la pregunta que surge es: «¿Cuáles son las categorías mediante las cuales vemos?». Puede que ni siquiera baste con ver un cuerpo desnudo para decidir «si el cuerpo hallado es el de un hombre o una mujer»⁸ y lo que significan tales decisiones. Aunque se trata de un libro difícil y serio, *El género en disputa* fue un éxito todoterreno, con tanta probabilidad de ser leído en los clubes nocturnos como en los seminarios. Es un libro que ha contribuido a la transformación de las actitudes hacia el género y la sexualidad. Y, al hacerlo, ha ayudado a configurar el estudio de lo que se ha dado en llamar cultura visual.

La utilización del yo como una representación que se puede fotografiar ha tenido algunos efectos espectaculares. En 1977, en la República Centrafricana, un joven fotógrafo africano llamado Samuel Fosso empezó a usar restos de película del estudio fotográfico donde trabajaba para hacer autorretratos con poses. Del mismo modo que Sherman y otros han explorado cómo se impone desde fuera el género a nuestro cuerpo, Fosso ha visualizado cómo se «africaniza» y «racializa» su cuerpo.