

Nicholas Mirzoeff
**Una introducción a
la cultura visual**



Arte y Educación

Colección dirigida por Roser Juanola

Títulos publicados:

1. A. D. Efland - *Una historia de la educación del arte*
2. J. Matthews - *El arte de la infancia y la adolescencia*
3. P. Parini - *Los recorridos de la mirada*
4. M. J. Parsons - *Cómo entendemos el arte*
6. N. Mirzoeff - *Una introducción a la cultura visual*

Nicholas Mirzoeff
**Una introducción
a la cultura visual**

Título original: *An introduction to visual culture*
Originalmente publicado en inglés, en 1999, por Routledge, Londres

Authorised translation from English language edition published by Routledge,
a member of the Taylor & Francis Group

Traducción de Paula García Segura

Cubierta de Mario Eskenazi

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© 1999 Nicholas Mirzoeff
© 2003 de la traducción, Paula García Segura
© 2003 de todas las ediciones en castellano,
Ediciones Paidós Ibérica, S.A.,
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona,
y Editorial Paidós, SAICF,
Defensa, 599 - Buenos Aires
<http://www.paidos.com>

ISBN: 84-493-1390-2
Depósito legal: B-5.430/2003

Impreso en Gràfiques 92, S.A.
Avda. Can Sucarrats, 91 - 08191 Rubí (Barcelona)

Impreso en España - Printed in Spain

Sumario

<i>Ilustraciones</i>	11
<i>Agradecimientos</i>	15
INTRODUCCIÓN. ¿QUÉ ES LA CULTURA VISUAL?	17
Visualizando	22
Poder visual, placer visual	28
Mundo visual	33
Cultura	46
Vida cotidiana	52

PRIMERA PARTE

MUNDO VISUAL

CAPÍTULO 1. DEFINICIÓN DE LA IMAGEN: LÍNEA, COLOR, VISIÓN	65
Perspectivas	66
Disciplina y color	83
Normalización del color: daltonismo	86
Luz sobre color	89
El blanco	92
Coda	96
CAPÍTULO 2. LA ERA DE LA FOTOGRAFÍA (1839-1982)	101
La muerte de la pintura	102

El nacimiento de la imagen democrática	109
Muerte y fotografía	112
De la foto negra a la posfotografía	119
La muerte de la fotografía	130
CAPÍTULO 3. VIRTUALIDAD: DE LA ANTIGÜEDAD VIRTUAL A LA ZONA PÍXEL	135
Interacciones con la virtualidad	136
La virtualidad se convierte en algo global	141
Telesublimación	146
Realidad virtual	149
Realidad virtual y vida cotidiana	153
Identidad virtual	156
Vida en la red	162
¿Alguien da más píxeles?	166
Cuerpos virtuales	170

SEGUNDA PARTE

CULTURA

CAPÍTULO 4. TRANSCULTURA: DE KONGO AL CONGO	185
Inventando el corazón de las tinieblas	189
Resistencia a través del ritual	208
Memoria cultural	214
Nuevas visiones desde el Congo	218
CAPÍTULO 5. OBSERVANDO EL SEXO	227
El fetichismo de la mirada	228
De la inversión a los opuestos y la ambigüedad	233
Observando el sexo femenino	238
Mezclando la política cultural sobre la raza y la reproducción	243
Una mirada distinta: los ojos de Roger Casement	255
CAPÍTULO 6. PRIMER CONTACTO: DESDE EL DÍA DE LA INDEPENDENCIA HASTA 1492 Y EL MILENIO	267

Presentar a los extraterrestres	269
El retorno del imperio	279
Los alienígenas son el mal	285
El universo <i>Star Trek</i>	291
La televisión del pasado y del presente	306

TERCERA PARTE

GLOBAL/LOCAL

CAPÍTULO 7. LA MUERTE DE DIANA: GÉNERO, FOTOGRAFÍA Y LA INAUGURACIÓN DE LA CULTURA VISUAL GLOBAL		315
Popularidad y estudios culturales		316
La fotografía y la princesa		320
Imágenes en la India		323
El <i>punctum</i> de celebridad		327
Banderas y protocolo: el diablo en los detalles		332
La muerte y la doncella: el símbolo de la nueva Gran Bretaña		336
Planeta pixel		338
 CODA: FUEGO		 347
 <i>Índice analítico y de nombres</i>		 355

Ilustraciones

Todas las ilustraciones son del autor a excepción de las siguientes. Estamos en deuda con las personas y archivos citados a continuación por habernos permitido reproducir estas fotografías. Hemos puesto todo nuestro empeño en enumerar a los titulares del *copyright*, aunque en algunos casos no nos ha sido posible. En próximas ediciones evitaremos cualquier omisión sobre la que tengamos conocimiento.

Intro.1	James Bulger, fotograma de un vídeo de la policía. Cortesía de PA News.	18
Intro. 2	Erica Kane de <i>All My Children</i> (ABC TV)	40
1.1	Sala de los espejos, Versalles. Cortesía de Alinari/ Art Resource, Nueva York.	76
1.2	Jacques du Brueil, de <i>La Perspective Pratique</i> , París, 1642. Fotografía: Biblioteca Nacional, París.	78
1.3	Gaultier de Marignanes, <i>Nouvelle et Briève Perspective</i> , París, 1648. Fotografía: Biblioteca Nacional, París.	79
1.4	Jacques-Louis David, <i>El juramento de los Horacios</i> , 1785. Musée du Louvre. Cortesía de Art Resource, Nueva York.	80
1.5	Los mármoles del Partenón: frontón este del Partenón. © The British Museum.	93
2.1	Antoine Samuel Adam-Salomon, <i>Retrato de Alphonse Karr</i> . Cortesía de George Eastman House, Nueva York.	105
2.2	Eugène Atget, <i>En el tambor, Paseo de la Tournelle, 63</i> , 1908. Copy print © 1999 The Museum of Modern Art,	

Nueva York.	117
2.3 Robert Capa, <i>Cerca de Cerro Muriano (frente de Córdoba), 5 de septiembre de 1936</i> . Cortesía de George Eastman House.	118
2.4 Weegee, <i>Amantes en el cine</i> , 1940. Cortesía de International Center for Photography, Nueva York.	121
2.5 Nan Goldin, <i>Ivy con Marilyn, Boston</i> , 1973.	125
2.6 Nan Goldin, <i>Siobhan con un cigarrillo</i> , 1994.	126
2.7 Nan Goldin, <i>Autorretrato de una madre un mes después de ser golpeada</i> , 1984.	127
3.1 Anon, <i>Plaza de la Concordia, París</i> , 1863, tarjeta estereoscópica.	139
3.2 Imagen de Tokio a través de la cámara <i>web</i>	150
3.3 Imagen del sitio <i>web</i> NetNoir.	154
3.4 Fotograma de <i>Acoso</i> (1994). Cortesía de Warner and The Kobal Collection.	160
3.5 Imagen del sitio <i>web</i> Bodies©INCorportated.	165
3.6 Imagen de Orlan a través de la Red.	172
3.7 Sitio <i>web</i> del Renaissance Facial Cosmetic Surgery.	173
3.8 Imagen de Stelarc a través de la Red.	175
4.1 Camille Coquilhat, «Mapa del río Congo» de <i>Sur le Haut Congo</i> , París, 1888.	194
4.2 Herbert Lang, «Bandadas de pájaros en el río Congo», hacia 1910. American Museum of Natural History.	195
4.3 Albert Lloyd, «Llegada del vapor», de <i>In Dwarf Land and Cannibal Country</i> , Londres, 1899.	199
4.4 Adolphus Frederick, «Pueblo-posada en el Congo», de <i>In the Heart of Africa</i> , Londres, 1910.	200
4.5 Adolphus Frederick, «Un claro en la selva virgen», de <i>In the Heart of Africa</i> , Londres, 1910.	201
4.6 Marguerite Roby, «Dejando Elizabethville», de <i>My Adventures in the Congo</i> , Londres, 1910.	202
4.7 Herbert Lang, <i>Danga, un destacado jefe mangbetu</i> , 1910-1914. American Museum of Natural History.	205
4.8 Herbert Lang, <i>Jefe Okondo en traje de baile</i> , 1910. American Museum of Natural History.	207

4.9	Yombe, <i>Poderosa figura nkisi</i> , hacia 1910, Tervuren, Musée du Congo Belge.	209
4.10	Yombe, <i>Nkisi Kozo</i> , hacia 1910, Tervuren, Musée du Congo Belge.	211
4.11	Artistas congoleños desconocidos, <i>Figuras europeas</i> , hacia 1900, Tervuren: Musée du Congo Belge.	213
4.12	Trigo Piula, <i>Ta Tele</i> , Colección del artista, 1988.	220
5.1	Fotograma de <i>Scream</i> (1996). Cortesía de Miramax y The Kobal Collection.	230
5.2	Thomas Eakins, <i>La clase práctica de Gross</i> . Cortesía de la librería de arte Bridgeman.	236
5.3	M. H. Kimball, <i>Carte-de-Visite</i> (Tarjeta de presentación) de esclavos emancipados traídos de Louisiana por el coronel H. Hanks, 1863. The New York Historical Society.	249
5.4	Albert Lloyd, «El obispo Tucker y una señora pigmeo», de <i>In Dwarf Land and Cannibal Country</i> , Londres, 1899.	252
5.5	Herbert Lang, <i>Una «parisiense» de la tribu de los Mangbetu</i> , 1910-1914. American Museum of Natural History.	253
5.6	Samuel Fosso, <i>Sin título</i> , 1977.	261
5.7	Rotimi Fani-Kayode, <i>Pies blancos</i> , 1989. Cortesía del patrimonio de Rotimi Fani-Kayode y autografía, Londres.	262
6.1	Fotograma de <i>La cosa</i> (1982). Cortesía de Universal y The Kobal Collection.	274
6.2	Fotograma de <i>Alien</i> (1979). Cortesía de Twentieth Century Fox y The Kobal Collection.	275
6.3	Fotograma de <i>Blade Runner</i> (1982). Cortesía de Warner Bros y The Kobal Collection.	276
6.4	Fotograma de <i>1492: La conquista del paraíso</i> (1992). Cortesía de Guild y The Kobal Collection.	280
6.5	Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña, <i>Dos amerindios sin descubrir visitan Buenos Aires</i> , 1994. Cortesía de Coco Fusco.	284
6.6	Fotograma de <i>Independence Day</i> (1996). Cortesía de Twentieth Century Fox y The Kobal Collection.	286

-
- 6.7 Fotograma de *Star Trek: The Next Generation* (1996).
Paramount Television, cortesía de The Kobal
Collection. 298
- 6.8 Fotograma de *Star Trek: First Contact* (1996).
Cortesía de The Ronald Grant Archive 303
- 6.9 Fotograma de *Expediente X*. Cortesía de Twentieth
Century Fox Television y The Kobal Collection 308
- 7.1 La princesa Diana en el Taj Mahal, 1992. Cortesía de
PA News. 325
- 7.2 Portadas de los periódicos en las que se polemiza
sobre el tema de la bandera. Portadas de *The Express*,
The Daily Mail, *The Mirror* y *The Sun*; 4 de septiembre
de 1997 335
- 7.3 Coco Fusco, *Mejor muertas, Toronto, 2 de abril de 1997*.
Cortesía de Coco Fusco. Fotografía © Pete Dako. . . 339
- 7.4 Funeral de la princesa Diana. Cortesía de PA News. . 342

Agradecimientos

Agradezco a la University of Wisconsin Graduate School y al Humanities Institute at SUNY Stony Brook el hecho de que lograran que la redacción de este libro no fuera un mero proyecto. Quiero dar las gracias a todos los que participaron en los seminarios de cultura visual en Stony Brook y Madison y a mis estudiantes universitarios del curso académico 1997-1998, por haber constituido un público fundamental y elaborar una primera crítica de mis ideas. Gracias a Lisa Parks por sus aportaciones en el campo de la ciencia-ficción. También fueron de gran ayuda las sugerencias que los lectores aportaron a Routledge, tanto a la propuesta inicial como al manuscrito final. Mi especial agradecimiento a Rebecca Barden por ser una editora que realmente sabe hacer su trabajo y mucho más. Gracias también a Chris Cudmore, Alistair Daniel, Katherine Hodgkinson, Matt Papa y a todo el personal de Routledge. Kathleen Wilson ha sido, como siempre, el crítico indispensable, el corrector, el compañero y muchísimo más. Este libro es para Hannah en su segundo cumpleaños.

Introducción

¿Qué es la cultura visual?

La vida moderna se desarrolla en la pantalla. En los países industrializados, la vida es presa de una progresiva y constante vigilancia visual: cámaras ubicadas en autobuses, centros comerciales, autopistas, puentes y cajeros automáticos. Cada vez son más numerosas las personas que miran atrás utilizando aparatos que van desde las tradicionales cámaras fotográficas hasta las videocámaras y *webcams* o cámaras *web*. Al mismo tiempo, el trabajo y el tiempo libre están centrándose progresivamente en los medios visuales de comunicación, que abarcan desde los ordenadores hasta los DVD (Digital Video Disk). Ahora la experiencia humana es más visual y está más visualizada que antes: disponemos de imágenes vía satélite y también de imágenes médicas del interior del cuerpo humano. Nuestro punto de vista en la era de la pantalla visual es crucial. La mayoría de la población de Estados Unidos sigue la vida a través de la televisión y una cantidad mucho menor lo hace a través del cine. El norteamericano medio mayor de dieciocho años ve tan sólo ocho películas al año, mientras que se pasa cuatro horas diarias frente al televisor. Estas formas de visualización se enfrentan ahora al desafío de los medios visuales de comunicación interactivos como Internet y las aplicaciones de la realidad virtual. En 1998, había treinta y tres millones de norteamericanos conectados a la Red y en la actualidad son muchos más. En esta espiral de imaginiería, ver es más importante que crear. No es una mera parte de la vida cotidiana, sino la vida cotidiana en sí misma.

Observemos algunos ejemplos de la constante espiral en la que está inmersa la aldea global. El secuestro del pequeño Jamie Bulger en un



Figura 1. James Bulger, fotograma de un video de la policía. Cortesía de PA News.

centro comercial de Liverpool fue captado de forma impersonal por una videocámara de vigilancia, lo cual constituye una escalofriante prueba de la facilidad con que el delito fue tanto cometido como detectado. Al mismo tiempo, y a pesar de la teoría de que la vigilancia constante aumenta la seguridad, eso no sirvió para evitar que el niño fuera raptado y, finalmente, asesinado. El atentado en los Juegos Olímpicos de Atlanta del año 1996, fue captado por la repetición continua de la interacción azarosa de la tecnología visual de un videoaficionado y un canal de televisión por cable alemán que entrevistaba a la nadadora norteamericana Janet Evans. Casi siempre hay alguien observando y grabando. Hasta la fecha no se ha perseguido a nadie por ello. La visualización de la vida cotidiana no significa que necesariamente conozcamos lo que observamos. Cuando el vuelo ochocientos de la TWA se estrelló en Long Island, Nueva York, en julio de 1996, fueron muchas las personas que presenciaron el acontecimiento. Sus testimonios

sobre el mismo fueron tan diferentes que el FBI acabó dando crédito sólo a los menos sensacionalistas y adornados. En 1997, el FBI hizo pública una reconstrucción por ordenador del accidente, utilizando materiales que iban desde el radar hasta las imágenes por satélite. Se pudo demostrar todo menos la verdadera causa del accidente, es decir: el motivo por el que explotó el depósito de combustible. Sin esta respuesta, la reproducción visual era prácticamente inútil. Todavía resulta más sorprendente lo que el mundo presenció en 1991, al observar cómo las fuerzas armadas estadounidenses emitían una y otra vez las imágenes de sus bombas «inteligentes» alcanzando sus objetivos durante la Guerra del Golfo. Las grabaciones parecían mostrar lo que Paul Virilio denominó la «automatización de la percepción», máquinas que pueden «ver» el camino hacia su destino (Virilio, 1994, pág. 59). Pero cinco años después salió a la luz que a pesar de que las armas realmente «veían» algo, a la hora de alcanzar los objetivos marcados, no eran más precisas que las tradicionales. En septiembre de 1996, los misiles de crucero norteamericanos alcanzaron las defensas antiaéreas iraquíes dos veces en dos días; los aviones estadounidenses fueron atacados por los iraquíes varios días después. ¿Acaso, como afirmaba de forma provocadora Jean Baudrillard, la Guerra del Golfo jamás debería haberse desencadenado? ¿Qué debemos creer si ver ya no significa creer?

La distancia entre la riqueza de la experiencia visual en la cultura posmoderna y la habilidad para analizar esta observación crea la oportunidad y la necesidad de convertir la cultura visual en un campo de estudio. Aunque, normalmente, los diferentes medios visuales de comunicación se han estudiado de forma independiente, ahora surge la necesidad de interpretar la globalización posmoderna de lo visual como parte de la vida cotidiana. Los críticos en disciplinas tan diferentes como la historia del arte, el cine, el periodismo y la sociología han comenzado a describir este campo emergente como cultura visual. La cultura visual se interesa por los acontecimientos visuales en los que el consumidor busca la información, el significado o el placer conectados con la tecnología visual. Entiendo por tecnología visual cualquier forma de aparato diseñado ya sea para ser observado o para aumentar la visión natural, desde la pintura al óleo hasta la televisión e Internet. La pos-

modernidad se define con frecuencia como la crisis de la modernidad. En este sentido, quiere decir que lo posmoderno es la crisis provocada por la modernidad y la cultura moderna al enfrentarse al fracaso de su propia estrategia de la visualización. En otras palabras: la crisis visual de la cultura es lo que crea la posmodernidad y no su contenido textual. Aunque es cierto que la cultura impresa no va a desaparecer, la fascinación por lo visual y sus efectos que marcaron la modernidad ha engendrado una cultura posmoderna que lo es más aun cuando es visual. Esta proliferación de lo visual ha convertido al cine y la televisión estadounidenses en el segundo mayor campo de exportación, después de la industria aeroespacial, facturando a Europa tres con siete millares de millones de dólares, sólo en el año 1992 (Barber, 1995, pág. 90). Evidentemente, la posmodernidad no es sólo una experiencia visual. En lo que Arjun Appadurai denominó el «complejo, disyuntivo e imbricado orden» de la posmodernidad, no debe esperarse la prolijidad (Appadurai, 1990, pág. 328). Tampoco podemos encontrarla en épocas anteriores, ya sea remontándonos a la cultura pública de los cafés del siglo XVIII ensalzada por Jurgen Habermas, o al capitalismo impreso de la prensa y el mundo editorial del siglo XIX, descrito por Benedict Anderson. Del mismo modo en que estos autores convirtieron una característica particular de un período en el medio para analizarla, a pesar de las múltiples alternativas que tenían, la cultura visual es una táctica para estudiar la genealogía, la definición y las funciones de la vida cotidiana posmoderna desde la perspectiva del consumidor, más que de la del productor. Al igual que el siglo XIX quedó representado a través de la prensa y la novela, la cultura fragmentada que denominamos posmoderna se entiende e imagina mejor a través de lo visual.

Sin embargo, esto no quiere decir que se pueda trazar una simple línea divisoria entre el pasado (lo moderno) y el presente (lo posmoderno). Como dijo Geoffrey Batchen: «La amenazada disolución de los límites y las contraposiciones [lo posmoderno] que se intenta describir, no es algo propio de una determinada tecnología o del discurso posmoderno, sino más bien una de las condiciones fundamentales de la modernidad en sí misma» (Batchen, 1996, pág. 28). Desde este punto de vista, la cultura visual tiene una genealogía que necesita ser estudiada y definida tanto en el período moderno como en el posmoderno (Fou-

cault, 1998). Algunos críticos piensan que la cultura visual es simplemente «la historia de las imágenes» manejada con un concepto semiótico de la representación (Bryson y otros, 1994, pág. xvi). Esta definición crea una materia de estudio tan extensa que ninguna persona o incluso ningún grupo podría cubrirla por completo. Otros consideran que es una forma de crear una sociología de la cultura visual que establecería una «teoría social de lo visual» (Jenks, 1995, pág. 1). Este enfoque parece fomentar la idea de que lo visual ofrece una independencia artificial de los demás sentidos, que apenas tiene relación con la experiencia real. En este libro, la cultura visual se trata desde un punto de vista mucho más activo y se basa en el papel determinante que desempeña la cultura visual en la cultura más amplia a la que pertenece. Esta historia de la cultura visual realzaría aquellos momentos en los que lo visual se pone en entredicho, se debate y se transforma como un lugar siempre desafiante de interacción social y definición en términos de clase, género e identidad sexual y racial. Según el sentido que Roland Barthes da al término, es un tema decididamente interdisciplinario: «Para realizar un trabajo interdisciplinario, no basta con escoger un tema y enfocarlo bajo dos o tres perspectivas o ciencias diferentes. El estudio interdisciplinario consiste en crear un nuevo objeto que no pertenece a nadie». Como argumentaba recientemente un crítico en estudios de las comunicaciones: Este trabajo conlleva «los más altos niveles de incertidumbre, riesgo y arbitrariedad» utilizados hasta hoy con tanta frecuencia (McNair, 1995, pág. xi). De poco serviría romper las viejas barreras disciplinarias si el objetivo fuera colocar en su lugar unas nuevas.

Algunos pueden pensar que la cultura visual necesita abarcar demasiado y que ese alcance excesivo no puede ser de uso práctico. Cier to es que la cultura visual no se establecería de forma confortable en unas estructuras universitarias ya existentes. Ello se debe en parte a la existencia de un cuerpo emergente de conductas académicas interdisciplinarias que abarca estudios culturales, estudios de *gays* y lesbianas, estudios de afroamericanos y muchos más, cuyos temas principales van más allá de los límites de las disciplinas académicas tradicionales. En este sentido, la cultura visual es una disciplina táctica y no académica. Es una estructura interpretativa fluida, centrada en la comprensión de la respuesta de los individuos y los grupos a los medios visuales de co-

municación. Esta definición procede de las cuestiones que plantea y de los temas que busca para desarrollarse. Al igual que otros enfoques mencionados más arriba, su objetivo es ir más allá de los confines tradicionales de la universidad, con el fin de interactuar con la vida cotidiana de los individuos.

Visualizando

Uno de los rasgos más chocantes de la nueva cultura visual es el aumento de la tendencia a visualizar las cosas que no son visuales en sí mismas. Este movimiento intelectual cuenta con la inestimable ayuda del desarrollo de la capacidad tecnológica, que hace visibles cosas que nuestros ojos no podrían ver sin su ayuda: desde el descubrimiento accidental de los rayos X, en 1895, por parte de Roentgen, hasta las «imágenes» telescópicas de las distantes galaxias, que debemos a Hubble y que son transposiciones de frecuencias que nuestros ojos no pueden detectar. Una de las primeras personas que destacó estos descubrimientos fue el filósofo alemán Martin Heidegger, quien los denominó el crecimiento de la imagen del mundo. Declaró que «una imagen del mundo [...] no consiste en una fotografía del mundo, sino en el mundo concebido y captado como una imagen [...] La imagen del mundo no cambia por haber dejado de ser medieval y haberse convertido en moderna, sino porque el mundo se ha convertido por completo en una imagen y eso es lo que hace que la esencia de la edad moderna sea diferente» (Heidegger, 1977, pág. 130). Imaginemos a un conductor en una típica autopista norteamericana. El progreso del vehículo depende de una serie de juicios visuales que realiza el conductor teniendo en cuenta la velocidad relativa de otros vehículos y todas las maniobras necesarias para llevar a cabo el viaje. Al mismo tiempo, el conductor es bombardeado con otra información: semáforos, señales de tráfico, intermitentes, vallas publicitarias, anuncios sobre el precio de la gasolina o sobre tiendas, la hora local y la temperatura, y muchas cosas más. Aun así, la mayoría de las personas considera el proceso tan rutinario que pone música para no aburrirse. Hasta los vídeos musicales, que saturan el campo visual con distracciones y van acompañados de banda sonora, tienen que

aderezarse con mensajes de texto móviles. Esta importante habilidad para absorber e interpretar la información visual es la base de la sociedad industrial, y en la era de la información está adquiriendo aún una mayor importancia. No es una cualidad propia del ser humano, sino una capacidad aprendida relativamente nueva. El filósofo medieval santo Tomás de Aquino opinaba que no se debía confiar sólo en la vista para elaborar juicios perceptivos: «Así, la vista se demostraría falible cuando alguien intentara juzgar mediante ella que una cosa era coloreada o en qué lugar se encontraba» (Aquino, 1951, pág. 275). De acuerdo con una valoración reciente, la retina contiene cien millones de células nerviosas que son capaces de realizar cerca de diez mil millones de operaciones de procesamiento por segundo. El hiperestímulo de la cultura visual moderna, desde el siglo XIX hasta nuestros días, se ha dedicado a intentar saturar el campo visual. Este proceso fracasa constantemente, ya que cada vez aprendemos a ver y a conectar de forma más rápida.

Dicho de otro modo: la cultura visual no depende de las imágenes en sí mismas, sino de la tendencia moderna a plasmar en imágenes o visualizar la existencia. Esta visualización hace que la época actual sea radicalmente diferente a los mundos antiguo y medieval. A pesar de que dicha visualización ha sido algo normal en la era moderna, ahora se ha convertido en una obligación total. Podríamos decir que esta historia comenzó con la visualización de la economía que llevó a cabo François Quesnay en el siglo XVIII, quien dijo de su «imagen económica» de la sociedad que «pone ante nuestros ojos determinadas ideas inextricablemente entretejidas, que el intelecto en solitario tendría gran dificultad en comprender, aclarar y conciliar mediante el método del discurso» (Buck-Morss, 1989, pág. 116). De hecho, Quesnay expresa el principio de la visualización en términos generales; no sustituye al discurso pero lo hace más comprensible, rápido y efectivo. Los efectos más espectaculares de la visualización han tenido lugar en la medicina, ya que a través de una tecnología compleja, la tecnología visual lo ha transformado todo: desde la actividad cerebral hasta el latido, en un modelo visual. Más recientemente, la visualización del medio informático ha dado lugar a unas nuevas y excitantes expectativas sobre las posibilidades de lo visual. Sin embargo, los ordenadores no son herramientas visuales por naturaleza. Procesan la información utilizando un sistema binario de

unos y ceros, y el *software* o conjunto de programas que contienen, hace que los resultados sean comprensibles para el usuario. Los primeros lenguajes de programación como ASCII y Pascal eran completamente textuales y contaban con órdenes que no eran intuitivas, sino que tenían que aprenderse. El sistema operativo desarrollado por Microsoft, más conocido como MS-DOS, conservó estos rasgos tecnócratas hasta que fue desafiado por el *point-and-click* o «señalar y clicar» de Apple. Este sistema, basado en iconos y menús «desplegables», se convirtió en el estándar junto a la conversión de Microsoft al entorno Windows. Con el desarrollo de Internet, el lenguaje Java permite que el usuario no instruido pueda acceder a gráficos que anteriormente fueron del dominio exclusivo de instituciones de élite como el MIT Media Lab (Laboratorio de Medios de Comunicación del Instituto de Tecnología de Massachusetts). Como el precio de la memoria de los ordenadores ha bajado mucho y con la llegada de programas como RealPlayer y Shockwave, que suelen poder conseguirse de forma gratuita en la red, los ordenadores personales pueden reproducir vídeos en tiempo real con gráficos a todo color. Es importante recordar que estos cambios fueron dirigidos tanto al consumidor como a la tecnología. Exceptuando que en la actualidad los individuos prefieren la interrelación visual, no existe una razón inherente para que los ordenadores la utilicen de forma predominante.

La cultura visual es nueva precisamente por centrarse en lo visual como un lugar en el que se crean y discuten los significados. La cultura occidental ha privilegiado al mundo hablado de forma sistemática, considerándolo la más alta forma de práctica intelectual y calificando de ilustraciones de ideas de segundo orden a las representaciones visuales. La aparición de la cultura visual da lugar a lo que W. J. T. Mitchell denominó «teoría de la imagen», según la cual algunos aspectos de la ciencia y la filosofía occidental han adoptado una visión del mundo más gráfica y menos textual. Si esto es así, supone un importante desafío a la noción del mundo como un texto escrito que dominaba con gran fuerza el debate intelectual tras los movimientos lingüísticos como el estructuralismo y el post-estructuralismo. En opinión de Mitchell, la teoría de la imagen es producto de «la comprensión de que los elementos que forman parte de la condición de espectador (la mirada, la mirada

fija, el vistazo, las prácticas de observación, la vigilancia, y el placer visual) pueden ser un problema tan profundo como las diversas formas de lectura (el acto de descifrar, la decodificación, la interpretación, etc.) y esta "experiencia visual" o "alfabetismo visual" no se puede explicar por completo mediante el modelo textual» (Mitchell, 1994, pág. 16). A pesar de que quienes trabajan en los medios visuales de comunicación pueden opinar que estas observaciones son bastante condescendientes, cierto es que constituyen una medida según la cual incluso los estudios literarios se han visto obligados a asumir que el mundo como texto ha sido sustituido por el mundo como imagen. Tales imágenes del mundo no pueden ser puramente visuales pero, de igual modo, lo visual perturba el desarrollo y desafía cualquier intento de definir la cultura en términos estrictamente lingüísticos.

Una de las principales labores de la cultura visual consiste en comprender de qué modo pueden asociarse estas complejas imágenes que, al contrario de lo que sostendrían las exactas divisiones académicas, no han sido creadas en un medio o en un lugar. La cultura visual aleja nuestra atención de los escenarios de observación estructurados y formales, como el cine y los museos, y la centra en la experiencia visual de la vida cotidiana. En la actualidad, los diferentes conceptos sobre la observación y la condición de espectador están vigentes en y entre todas las diferentes subdisciplinas visuales. Por supuesto, conviene diferenciarlas. Nuestras actitudes cambian en función de si vamos al cine a ver una película, vemos la televisión o acudimos a una exposición artística. Sin embargo, la mayor parte de nuestra experiencia visual tiene lugar fuera de estos momentos de observación formalmente estructurados. Podemos encontrar una ilustración o dibujo en la portada de un libro o en un anuncio; sin embargo, la televisión se consume como una parte de la vida cotidiana, en lugar de como la única actividad del espectador, y las películas pueden verse en vídeo, en un avión, por cable o de forma tradicional a través del cine. Del mismo modo en que los estudios culturales han tratado de comprender de qué manera los individuos buscan el sentido al consumo de la cultura de masas, la cultura visual da prioridad a la experiencia cotidiana de lo visual, desde la instantánea hasta el vídeo e incluso la exposición de obras de arte de éxito. Si los estudios culturales deben tener un futuro como estrategia

intelectual, habrán de dar el giro visual que ya ha experimentado la vida cotidiana.

El primer paso hacia los estudios sobre la cultura visual consiste en reconocer que la imagen visual no es estable, sino que cambia su relación con la realidad externa en los determinados momentos de la modernidad. El filósofo Jean-François Lyotard argumentó: «La modernidad, aparezca donde aparezca, no tiene lugar sin que la fe o aquello en lo que se cree experimente una cierta destrucción, sin el descubrimiento de la *carencia de realidad* en la realidad; un descubrimiento ligado a la invención de otras realidades» (Lyotard, 1993, pág. 9). A medida que una determinada forma de representar la realidad va perdiendo terreno, otra va ocupando su lugar sin que la primera desaparezca. En la primera parte de este libro, se muestra que la lógica formal de la imagen del *ancien régime* (1560-1820) dio paso, en primer lugar, a una lógica dialéctica de la imagen en la época moderna (1820-1975). Por su parte y durante los últimos veinte años, esta imagen dialéctica ha sido desafiada por la imagen paradójica o virtual (Virilio, 1994, pág. 63). La imagen tradicional seguía sus propias reglas que eran independientes de la realidad exterior. El sistema de la perspectiva, por ejemplo, cuenta con que el observador examine la imagen sólo desde un determinado punto y utilizando un solo ojo. En realidad, nadie hace eso pero la imagen es internamente coherente y, por tanto, creíble. Como la perspectiva afirmaba que la realidad era un terreno perdido, el cine y la fotografía crearon una nueva y directa relación con la realidad consistente en aceptar la «realidad» de lo que vemos en la imagen. Un fotógrafo nos muestra necesariamente algo que, en cierto modo, era real ante la lente de la cámara. Esta imagen es dialéctica porque establece una relación entre el observador y el momento de espacio o tiempo pasado y presente que representa.

Sin embargo, no es dialéctica en el sentido hegeliano del término, según el cual la tesis de la imagen formal, ha sido contrarrestada en primer lugar por la antítesis de la fotografía y luego se ha descompuesto en una síntesis. Las imágenes con perspectiva buscaban hacer el mundo comprensible a la poderosa figura que permanecía en pie en el único punto desde el que era dibujada. Los fotógrafos ofrecían un mapa visual del mundo mucho más democrático. Actualmente, la imagen fil-

mada o fotografiada ya no incluye la realidad en su índice porque todos sabemos que puede ser manipulada por ordenador de forma imperceptible. Como muestra el ejemplo de las bombas «inteligentes», la paradójica imagen virtual «emerge cuando la imagen en tiempo real domina la cosa representada, el tiempo real prevalece, por consiguiente, sobre el espacio real, lo virtual domina lo vigente y pone el concepto de realidad patas arriba» (Virilio, 1994, pág.63). La conversión virtual de la imagen posmoderna parece eludir nuestra comprensión de forma constante y crea una crisis de lo visual que es mucho más que un simple problema local. Por otro lado, la posmodernidad marca la época en la que las imágenes visuales y la visualización de las cosas que no son necesariamente visuales han avanzado de forma tan espectacular que la circulación global de las imágenes se ha convertido en un fin en sí misma, tomando posiciones a gran velocidad a través de la Red.

El concepto de imagen del mundo ya no resulta adecuado para analizar esta cambiada y cambiante situación. La extraordinaria proliferación de imágenes no se puede concentrar en una sola imagen que contemple lo intelectual. En este sentido, la cultura visual es la crisis de información y sobrecarga visual en lo cotidiano. Intenta buscar formas para trabajar dentro de esta nueva (virtual) realidad. Adaptando la descripción de Michel de Certeau sobre la vida cotidiana, la cultura visual es una táctica y «la táctica no tiene más lugar que el del otro» (de Certeau, 1984, pág. xix). La táctica es una maniobra que se lleva a cabo a la vista del enemigo, de la sociedad controladora en la que vivimos (de Certeau, 1984, pág. 37). Aunque algunos consideren desagradables las alusiones militares a la táctica, también se puede argumentar que las tácticas son necesarias para evitar la derrota en las guerras culturales en curso. De igual manera en que las primeras investigaciones sobre lo cotidiano intentaban dar prioridad a las distintas formas en que los consumidores creaban para sí mismos diferentes significados desde la cultura de masas, la cultura visual explorará las ambivalencias, intersticios y lugares de resistencia en la vida cotidiana posmoderna, desde el punto de vista del consumidor.

Poder visual, placer visual

La mayoría de los teóricos de la posmodernidad coinciden en que uno de sus rasgos distintivos es el dominio de la imagen. Esta tendencia parece continuar con el crecimiento en Occidente de la realidad virtual e Internet, combinado con la popularidad global de la televisión, el vídeo y el cine. Sin embargo, esta teoría alcanza una peculiar dimensión, según la cual se asume automáticamente que una cultura en la que domina lo visual es mediocre. Este acto casi reflejo parece poner de manifiesto una duda más amplia sobre la cultura popular en sí misma. Esta actitud crítica cuenta con una larga historia, ya que el pensamiento occidental siempre ha sido hostil a la cultura visual, que tiene sus orígenes en la filosofía de Platón. Platón creía que los objetos que encontramos en la vida cotidiana, incluyendo las personas, son sencillamente malas copias del perfecto ideal de dichos objetos. Comparaba esta reproducción con las sombras que un fuego proyectaba sobre la pared de una cueva: podemos ver a quién o qué refleja la sombra, pero la imagen es una inevitable distorsión de la apariencia original. En otras palabras: todo lo que vemos en el mundo «real» es ya una copia. Si un artista realiza una representación de lo que ve, llevará a cabo una copia de una copia, aumentando así la posibilidad de distorsión. Es más, el estado ideal que imaginaba Platón necesitaba individuos duros y disciplinados, pero las artes despiertan nuestras emociones y deseos. Por tanto, en su República no había lugar para las artes visuales: «La pintura y en general todo arte mimético realiza su obra lejos de la verdad, y que se asocia con aquella parte de nosotros que está lejos de la sabiduría y que es su querida y amiga sin apuntar a nada sano ni verdadero» (Platón, 1991, pág. 286). Esta hostilidad hacia la imagen ha tenido una influencia en el pensamiento occidental que ha perdurado hasta nuestros días. Algunas imágenes han sido juzgadas como demasiado peligrosas para existir, llevando a los iconoclastas a buscar su destrucción o eliminación de la vista pública. En tales campañas, el indignado no ha tenido en cuenta las distinciones entre el *high art* o de élite o arte con mayúsculas y la cultura popular o *low art* o arte con minúsculas. Según palabras de un coetáneo, el monje del siglo xv Savonarola quemó en Florencia «numero-

sas pinturas y esculturas profanas, muchas de las cuales pertenecían a grandes maestros, junto con libros, laúdes y colecciones de canciones de amor» (Freedberg, 1989, pág. 348). De modo similar, el senador Jesse Helms y sus colegas en el Senado de los Estados Unidos de América, se mostraron igual de impacientes tanto a la hora de limitar la pornografía en Internet, como a la de recortar el presupuesto destinado a la Dotación Nacional para las Artes y utilizarlo para patrocinar el trabajo del fotógrafo Robert Mapplethorpe. Por tanto, en algunas críticas contemporáneas, la hostilidad contemporánea hacia lo visual tiene unas raíces profundas.

Toda esta crítica comparte la asunción de que una cultura en la que domina lo visual tiene que estar empobrecida o incluso ser esquizofrénica. A pesar de que la televisión, por ejemplo, ha obtenido un lugar académico en el mundo, en los círculos intelectuales sigue existiendo una gran desconfianza hacia el placer visual. La televisión suele describirse, según palabras de David Morley, como una «radio con imágenes», como si las imágenes no fuesen más que una mera decoración. Esta concentración en la dimensión textual de la televisión puede ser adecuada para los informativos y *talking head* o formatos en los que aparece una persona hablando directamente a cámara, pero no tiene nada que ver con los formatos propios de la televisión como las telenovelas, los concursos, los programas sobre naturaleza y los que cubren el deporte. Cabe destacar el hecho de que el mando a distancia siempre lleva un botón con la palabra «mute» para eliminar el sonido, mientras que no cuenta con ninguno que suprima la imagen. Los programas se pueden seguir fácilmente sin sonido, un dispositivo doméstico habitual que permite que la televisión sea parte de la actividad del hogar, en lugar de ser su centro. Vemos la televisión, no la escuchamos.

Este simple hecho hace que muchos intelectuales pierdan la paciencia. Algunos de ellos, como el sociólogo Pierre Bourdieu, han unido sus fuerzas a grupos que hacen campaña, como el británico *White Dot*, y a una serie de profesores de universidad, para protestar diciendo que la televisión ha enmudecido a la sociedad occidental. Se muestran particularmente indignados con las universidades que han rechazado el estudio de algo que se conoce como *Great Books*, colección que recoge una importante recopilación de autores clásicos, y se han inclinado por

la televisión y otros medios visuales de comunicación. Aparentemente, esta crítica no es consciente de la respuesta hostil que la Ilustración tuvo hacia las propias novelas, pues acusaba a las formas literarias de la misma influencia corrupta, sobre los principios morales y la inteligencia, que se le reprocha a la televisión. Hasta Michel de Certeau habló de «un crecimiento cancerígeno de la visión» (de Certeau, 1984, pág. xxi). Fredric Jameson da rienda suelta a su hostilidad sin límites:

Lo visual es *básicamente* pornográfico, lo que equivale a decir que tiene su fin en una fascinación ciega y completa; pensar en sus características se convierte en un complemento de esto, si no existe disposición a traicionar su objetivo. Las películas más austeras sacan necesariamente su energía del intento de reprimir su propio exceso (más que del esfuerzo desagradecido de disciplinar al observador). En consecuencia, las películas pornográficas no son más que el efecto potenciado de las películas en general, que nos piden que miremos fijamente al mundo como si fuera un cuerpo desnudo...

Lo misterioso interpreta [se convierte en] un poder algo supersticioso y adulto que el arte más popular considera incomprendible, del mismo modo en que los animales pueden soñar con lo extraño del pensamiento humano.

(Jameson, 1990, págs. 1-2)

La singularidad de esta postura reside en que convierte al destacado crítico marxista norteamericano en un acérrimo defensor de lo burgués, algo que ya había expresado a través de su novela. Tales arquetipos narrativos como la historia de la mayoría de edad, la *Bildungsroman* o novela de aprendizaje y el elemento básico del siglo xx para escribir una novela, expresan la importancia de la literatura en la formación de lo burgués, de lo individual. Observar imágenes visuales es, por el contrario, una experiencia a menudo colectiva, como sucede en el cine. Hoy en día, la tecnología informática permite que alguien visite una página *web* a la vez que quizá cientos o miles de individuos, como es el caso de los foros de debate o de los tableros de anuncios, para interactuar con ellos. Más aún: la inherente multiplicidad de los posibles puntos de vista para interpretar cualquier imagen visual, la convierten en un medio potencialmente mucho más democrático que el texto escrito. En

opinión de Jameson, quienes tienen la temeridad de disfrutar del placer visual más que de la disciplina de la lectura son, como mínimo, pornógrafos, probablemente animales. Según Jameson, la parte física de lo visual lo convierte en una actividad degradante, mientras que la lectura está, en cierto modo, divorciada de los procesos físicos de percepción. Su postura deriva de la teoría del cine de Christian Metz y otros teóricos del cine de la década de los setenta, que veían el cine como un aparato para diseminar la ideología, en el que el espectador se convertía en un consumidor totalmente pasivo. Sin embargo, Jameson va más allá de esta teoría intelectual calificando al espectador cinematográfico de ser inferior, más parecido a los animales que a los intelectuales serios como él. Los sin duda involuntarios ecos del pensamiento racista que aparecen en su descripción son desagradables pero insinúan, de forma inevitable, su necesidad colonial de dominar lo visual mediante la escritura.¹ Además, la antipatía generalizada de los intelectuales por las representaciones visuales populares puede ser una hostilidad desplazada hacia quienes participan y disfrutan de la cultura de masas. En el siglo XVIII, esta hostilidad estuvo centrada en el teatro. Ahora va dirigida al cine, la televisión y, cada vez más, a Internet. En cada caso, la fuente de hostilidad es la audiencia masiva, popular, y no el medio en sí mismo. Desde esta perspectiva, el medio no es el mensaje.

Por otra parte, los estudios culturales, que quieren dar una posición privilegiada a la cultura popular, cuentan con una incómoda laguna en lo que a lo visual se refiere, que conduce a la extraña situación en la que todo espectador de *Star Trek* puede definirse como «de la oposición», mientras que quien observa el arte es una víctima de las «clases dominantes». Emulando las palabras de Meaghan Morris: rechazar a alguien que siempre admira el arte es algo tan banal como celebrar la existencia del consumidor de la cultura de masas. Resumiendo: el «arte» se ha convertido en el Otro opresor para los estudios culturales que permite que la cultura popular se defina a sí misma como tal. La base empírica

1. Al asumir que la lectura era, en cierto modo, un estadio de evolución de la inteligencia humana más elevado que los formatos visuales, e ignorar la evidente naturaleza visual de la lectura, el comentario de Jameson también cae en lo que Eric Michaels denominaba «la falacia de la evolución unilineal de la cultura» (Michaels, 1994, págs. 82-83).

de la división ocasional de la cultura en dos, suele derivarse del estudio sociológico sobre los usos de la cultura que llevó a cabo Pierre Bourdieu en 1963 y 1967-1968. Analizando las respuestas de mil doscientos encuestados, Bourdieu argumentó que la clase social determinaba el modo en que un individuo podía responder a la producción cultural. Más que ver el gusto como una cualidad altamente individual, Bourdieu opinaba que era una consecuencia de la educación y el acceso, que generaba un «capital cultural» que reforzaba y fomentaba las distinciones económicas de clase. Su estudio fue una réplica importante a quienes creían que la apreciación de *high culture* no era más que un signo de calidad intelectual que servía para distinguir entre la élite intelectual y las masas. En opinión de Bourdieu, el arte era una de las divisiones más claras. Visitar los museos era casi terreno exclusivo de las clases media y alta (en el sentido europeo de las diferencias de clases), mientras que la clase trabajadora se mostraba casi unánime a la hora de desdeñar el valor del arte en general y del arte moderno en particular. Las preguntas planteadas a los encuestados parecían buscar tales respuestas, haciendo que, en general, resultara más fácil dar respuestas negativas al arte. Se les pidió que eligieran entre cinco frases, tres de las cuales ofrecían respuestas negativas al arte² y había dos casos específicos de aprobación.³ No podían responder que les gustaba el arte en general (Bourdieu, 1984, págs. 516-517). Los descubrimientos de Bourdieu sólo confirman los prejuicios que contenían sus preguntas y que sostenían que a «ellos» no les gustaría «nuestra» cultura de élite y deben ser estudiados como un fenómeno diferenciado: lo popular.

Además, tiene sentido preguntarse si un estudio basado en los acartonados y tradicionales museos franceses de la década de los sesenta debería seguir determinando nuestra actitud hacia la mucho más sociable y cercana cultura de museo de la década de los noventa. La investigación de Bourdieu se llevó a cabo antes de la llegada del gran éxito de las

2. Los cuadros no me interesan. Las galerías no son mi punto fuerte; no puedo apreciarlas. Las pinturas son bonitas pero difíciles; no tengo conocimientos suficientes para hablar acerca de ellas.

3. Me gustan los impresionistas. La pintura abstracta me interesa tanto como las escuelas clásicas.

exposiciones en los museos y antes del cambio que dedicó una mayor atención a las subvenciones y donaciones con el fin de diversificar el público de los mismos. Aunque no puede negarse que todavía queda un largo camino por recorrer, la situación no está cortada de un modo tan claro como podía parecerlo hace treinta años. Cuando un millón de personas visita una exposición de Monet en Chicago y cinco millones acuden anualmente al Metropolitan Museum de Nueva York, se puede decir que el arte y los museos forman, en cierto modo, parte de la cultura de masas en lugar de ser algo opuesto a ella. El informe de Bourdieu tampoco ha tenido peso histórico. A mediados del siglo XIX, la exposición parisina anual de pintura y escultura conocida como el Salón atraía una audiencia cifrada en un millón de espectadores y era un acontecimiento de lo más popular. Si llevamos la definición de arte más allá del terreno formal de las galerías de arte y los museos e incluimos prácticas tales como el carnaval, la fotografía y los medios de comunicación por ordenador, es evidente que la división neta entre «la cultura popular progresiva» y «el gran arte represivo» no tiene sentido. El papel que desempeñan todas las variedades culturales es demasiado complejo y demasiado importante para quedar reducido a estos términos. Esta historia intelectual crea un difícil legado para los estudios de la cultura visual. La cultura visual procura combinar la perspectiva histórica de la historia del arte y los estudios sobre cine con cada caso específico, con cada enfoque característico de los estudios culturales que encierre un compromiso intelectual. Al ser esta misma integración lo que muchos eruditos en estas materias han intentado evitar definiendo sus campos como opuestos, la cultura visual tiene que seguir adelante definiendo la genealogía de lo visual que intenta utilizar y su interpretación del complejo término «cultura».

Mundo visual

En lugar de dividir la cultura visual en dos partes opuestas, examinaré el modo en que lo visual ha llegado a desempeñar un papel primordial en la vida moderna. Al hacerlo, intentaré crear lo que Michel Foucault calificaba como una genealogía de la cultura visual, haciendo hincapié

en la amplia trayectoria que ha dado lugar a la aparición del mundo visual contemporáneo, sin pretender resaltar la riqueza del campo. Con ello quiero decir que la labor que corresponde desempeñar no consiste en una búsqueda fútil de los «orígenes» del mundo visual moderno en el pasado, sino en una reinterpretación estratégica de la historia de los modernos medios visuales de comunicación entendidos de forma colectiva y no fragmentada en unidades disciplinarias como el cine, la televisión, el arte y el vídeo. Dada la selección constantemente cambiante de los medios visuales de comunicación y sus usos, la cultura visual tiene que aceptar su estatus provisional y variable, en lugar de tener el objetivo tradicional del conocimiento enciclopédico.

Las partes constituyentes de la cultura visual no están, por tanto, definidas por el medio, sino por la interacción entre el espectador y lo que mira u observa, que puede definirse como acontecimiento visual. Cuando entramos en contacto con aparatos visuales, medios de comunicación y tecnología, experimentamos un acontecimiento visual. Por acontecimiento visual entiendo una interacción del signo visual, la tecnología que posibilita y sustenta dicho signo y el espectador. Al prestar atención a esta interacción múltiple, intento adelantar estrategias interpretativas más allá del ahora familiar uso de la terminología semiótica. La semiótica o ciencia de los signos es un sistema creado por los lingüistas para analizar la palabra oral y escrita. Divide el signo en dos partes: el significante —lo que se ve— y el significado —lo que significa—. Este sistema binario parecía ofrecer un gran potencial para explicar el más amplio fenómeno cultural. La semiótica obtenía su fuerza negando cualquier relación necesaria o causal entre las dos partes del signo. El dibujo de un árbol se hace para dar a entender lo que es un árbol, no porque en cierto modo sea realmente como un árbol, sino porque el público que lo observa lo acepta como la representación de un árbol. Por tanto, es posible que los modos de representación cambien con el tiempo o sean desafiados por otros medios de representación. En resumen: ver no es creer, sino interpretar. Las imágenes visuales tienen éxito o fracasan en la medida en que podamos interpretarlas satisfactoriamente. La idea de que la cultura se comprende a través de los signos ha formado parte de la filosofía europea desde el siglo xvii. En los últimos treinta años, ha acaparado tanta atención debido a que los lingüistas y an-

tropólogos han intentado utilizar la estructura del signo como un medio para interpretar las estructuras de la sociedad. No obstante, muchos críticos han querido utilizar el signo para muchas otras cosas. Entusiasmados con la semiótica, en un primer momento los teóricos creyeron que toda interpretación derivaba de la lectura, quizá porque como académicos mantenían un estrecho contacto con ella en su vida cotidiana. Como consecuencia, en la mayoría de los libros se intentaba describir la cultura visual como un «texto» o se procuraban «leer» las películas y otros medios visuales de comunicación. En este sentido, cualquier uso del signo es un ejemplo del sistema lingüístico total. Un signo es, por tanto, un acto individual de discurso que proviene del sistema lingüístico total que hace que dicho discurso sea posible. Los estructuralistas, como se les conoció, buscaban examinar los modos en que las personas utilizaban los signos individuales con el fin de comprender las «estructuras profundas» de la sociedad que generaban estos ejemplos individuales. Encabezados por el antropólogo Claude Lévi-Strauss, los estructuralistas esperaban descubrir las estructuras subyacentes en todas las sociedades y culturas. Lévi-Strauss argumentaba, por ejemplo, que el tabú del incesto y la distinción entre la comida cruda y la cocinada son dos estructuras fundamentales en todas las sociedades. Sin embargo, a efectos prácticos, tenemos que trabajar con el ejemplo individual y no con el sistema total. Tampoco podemos considerar cerrado ningún sistema de signos; los nuevos significados y las formas de crearlos siempre están a disposición de los usuarios del lenguaje. Si no puede conocerse el sistema total, no resultará muy útil insistir en que el ejemplo concreto es una manifestación de este sistema. El signo es, por tanto, altamente contingente y sólo puede comprenderse en el contexto histórico. No existe ni puede existir una teoría del signo «puro» que atraviese con éxito los límites del tiempo y del lugar. Al final, el estructuralismo no resultó productivo. Era posible reducir todos los textos a una serie de fórmulas, pero al hacerlo se elidían las principales diferencias entre textos. Al igual que cualquier otro medio para el análisis de los signos, la cultura visual debe estar en conexión con la investigación histórica.

En el campo visual, la naturaleza estructurada de la imagen era fundamental para la técnica radical del montaje en el cine y en la fotografía de los años veinte y treinta. El montaje era la coyuntura artificial de dos

puntos de vista para crear un nuevo todo a través del montaje en paralelo en el cine y de la combinación de dos o más imágenes en la fotografía. En la temprana Unión Soviética, el cineasta Sergei Eisenstein veía el montaje como un medio para expresar la experiencia radical de la Revolución bolchevique. Quizá su película más famosa describía el motín a bordo del acorazado Potemkin durante el fallido levantamiento de 1905 que anunció los acontecimientos de 1917. Un montaje particularmente espectacular combinaba fotos de los soldados zaristas acribillando a los rebeldes con un primer plano de la reacción de una madre desesperada que había recibido un disparo viéndose obligada a soltar el cochecito de su hijo. Los fotógrafos alemanes John Heartfield y Hannah Hoch aplicaron la técnica del montaje a una sola fotografía, combinando elementos de diferentes fotógrafos en una nueva imagen. Heartfield siguió utilizando el montaje de forma política, combinando citas de líderes del partido nazi con ilustraciones satíricas de lo que realmente podían significar. Para ilustrar la frase de Adolf Hitler que rezaba: «Toda Alemania está en pie tras nosotros», Heartfield mostraba al Führer de pie en su postura característica con un brazo levantado saludando y lo combinaba con una imagen de un rico industrial que le ofrecía un fajo de dinero. El resultado era que Hitler parecía coger el dinero y así se ilustraba de forma inconsciente la opinión de la izquierda de que el partido nazi era la herramienta de la rica empresa capitalista y no la representación del pueblo alemán que reivindicaba ser. Tanto en el cine como en la fotografía, el montaje se realizaba en una sala de edición o en un cuarto oscuro y no en el lugar de filmación o de toma de las instantáneas. La artificialidad de la técnica llevaba a los espectadores a cuestionarse qué era realmente lo que se les mostraba y a trasladar ese escepticismo a imágenes más «realistas». Sin embargo, a pesar de estos usos radicales, pronto quedó claro que la nueva técnica no encerraba nada *intrínsecamente* radical. El montaje en paralelo y el plano recortado se han convertido en los ingredientes básicos de Hollywood y las telenovelas, mientras que el montaje podría utilizarse para crear efectos que eran sencillamente absurdos o incluso para servir a la derecha política. En la década de los noventa, el montaje se convierte en una experiencia visual de la vida cotidiana en un mundo que cuenta con cincuenta canales «básicos» de televisión por cable en Estados Unidos. Ya

no resulta sorprendente prestar atención a la naturaleza construida del signo, cuando se puede ver a Fred Astaire utilizando una aspiradora Dirt Devil o una imagen del John Wayne de los últimos años vendiendo cerveza. Además, todos los vídeos de la MTV están saturados de montajes.

A pesar de que la crítica literaria avanzó partiendo del estructuralismo, continúa desempeñando un papel sorprendentemente importante en la crítica visual. Mieke Bal, una de las más sofisticadas semiólogas de la historia del arte en activo, llamó recientemente a esta práctica «arte de lectura». Su método comparte con los textos de lectura que «el resultado es *significativo*, que funciona a través de discretos elementos visibles llamados *signos* a los que se atribuyen significados; que dichas atribuciones de significado o *interpretaciones* están reguladas mediante reglas denominadas *códigos* y que el sujeto o agente de esta atribución, el lector o el espectador, es un elemento decisivo en el proceso» (Bal, 1996, pág. 26). Sin embargo, al analizar determinadas palabras, este enfoque no acaba de resultar convincente. Dado que si nos centramos únicamente en el significado lingüístico, tales lecturas niegan el mismo elemento que hace que las imágenes visuales de todos los tipos sean distintas a los textos, lo cual equivale a decir que es inmediatez sensual. Eso no es en absoluto lo mismo que la simplicidad, pero a primera vista existe un impacto innegable que no puede reproducir un texto escrito. Es el sentimiento que provocó la visión de la nave espacial llenando la pantalla en *2001: Una odisea del espacio*, la caída del muro de Berlín retransmitida en directo por televisión o lo que supone toparse con los azules y verdes brillantes que contienen los paisajes de Cézanne. Este tono, este murmullo es lo que separa lo extraordinario de lo rutinario. Dicho excedente de experiencia hace que se relacionen mutuamente los diferentes componentes del signo visual o del circuito semiótico. Tales momentos de intenso y sorprendente poder visual suscitan, según palabras de David Freedberg, «admiración, sobrecogimiento, terror y deseo» (Freedber, 1989, pág. 433). Esta dimensión de la cultura visual es el centro de los acontecimientos visuales.

Proporcionemos un nombre a este sentimiento: lo sublime. Lo sublime es la experiencia placentera que representa lo que en realidad sería doloroso o aterrador y que conduce a la comprensión de los límites de lo humano y de los poderes de la naturaleza. Longino fue quien primero

elaboró una teoría de lo sublime en la antigüedad y describió divinamente como «nuestra alma es exaltada por la verdad sublime; realiza un vuelo altivo y se llena de alegría y orgullo, como si ella misma hubiera producido lo que ha sentido» (Bukatman, 1995, pág. 266). La estatua clásica conocida como *Laocoonte* es una representación típica del trabajo artístico sublime. Muestra al guerrero troyano y a sus hijos luchando contra una serpiente que pronto los mataría. Generaciones de espectadores consideran que esta lucha vana evoca lo sublime. El filósofo de la Ilustración Immanuel Kant, quien describió lo sublime como «una satisfacción mezclada con horror», le proporcionó una importancia renovada. Kant comparaba lo sublime con lo bello, viendo lo primero como una emoción más compleja y profunda que llevaba a quienes apreciaban lo sublime a «odiar todas las cadenas, desde la variedad dorada que se llevaba en la corte, hasta los hierros que arrastraban los esclavos de las galeras». Esta preferencia por lo ético sobre lo simplemente estético condujo a Lyotard a revivir lo sublime como un término clave para la crítica posmoderna. Lo ve como «una combinación de placer y dolor: placer en la razón que excede toda presentación, dolor en la imaginación y sensibilidad que demuestran que el concepto es inadecuado» (Lyotard, 1993, pág. 15). La labor de lo sublime consiste, por tanto, en «presentar lo impresentable», un papel apropiado para el implacable mundo visual de la era posmoderna. Además, dado que lo sublime se genera mediante el intento de presentar ideas que no tienen correspondencia en el mundo natural, por ejemplo: la paz, la igualdad, la libertad, «la experiencia del sentimiento sublime exige una sensibilidad por las ideas que no es algo natural, sino que se adquiere a través de la cultura» (Lyotard, 1993, pág. 71). A diferencia de lo hermoso, que puede experimentarse a través de la naturaleza o la cultura, lo sublime es la creación de la cultura y, por consiguiente, es fundamental para la cultura visual. Está claro que la representación de temas naturales puede ser sublime, como en el clásico ejemplo de un naufragio o una tormenta en el mar. Sin embargo, la experiencia directa de un naufragio no puede ser sublime ya que principalmente se experimentaría dolor y la dimensión (sublime) del placer habría desaparecido.

No obstante, no hay posibilidad de aprobar de forma general la adaptación que hace Lyotard del trabajo de Kant. Por una parte, Kant

rechazaba todo el arte y religiones africanos por considerarlos «insignificantes», tan alejados de lo sublime como podía imaginar. Para los ojos con menos prejuicios, las esculturas africanas como las poderosas figuras *minkisi* llenas de dureza (véase el capítulo 5) son importantes ejemplos de la combinación de placer y dolor que da lugar a lo sublime, y también del deseo de mostrar lo que no se puede ver. Lyotard no realiza comentarios directos sobre este eurocentrismo ingenuo, pero se hace eco del mismo en su aprobación de una cronología de vanguardia muy tradicional, en la que los impresionistas cedieron ante Cézanne que fue derribado por los cubistas, desafiados a su vez por Marcel Duchamp. Cualquier estudiante que hubiera asistido a una clase introductoria de historia del arte reconocería este patrón, que da una posición privilegiada al auge de lo abstracto calificándolo como la historia preeminente del arte moderno. Ya en la actualidad e incluso cuando Lyotard escribía en 1982, está claro que lo abstracto dejó de ser útil para la destrucción del sentido contemporáneo de la realidad. Además, se ha convertido en una parte trivial de esta realidad, expresada de forma más notable por la predilección de compradores empresariales y patrocinadores del arte abstracto. Cuando las grandes obras abstractas se encuentran cómodamente instaladas en la sala de juntas de una empresa, ¿pueden realmente seguir siendo un medio para enfrentarse a lo que Lyotard correctamente denomina la «victoria de la tecnociencia capitalista»? Cuando la empresa multinacional de tabaco Philip Morris disfruta patrocinando retrospectivas de arte moderno, como las de Picasso y Robert Rauschenberg en Nueva York, bajo el eslogan «El espíritu de la innovación» (sugiriendo, cómo no, que el verdadero innovador desafía lo convencional y fuma), la historia de la modernidad llega a repetirse como una farsa.

La destrucción (pos)moderna de la realidad se produce en el día a día y no en los estudios vanguardistas. Al igual que los situacionistas coleccionaban ejemplos de los extraños sucesos que en los periódicos pasaban por normales, nosotros podemos ver ahora el colapso de realidad en la vida cotidiana desde los medios visuales de comunicación. A principios de la década de los ochenta, fotógrafos posmodernos como Sherrie Levine y Richard Prince intentaban cuestionar la autenticidad de la fotografía apropiándose de la instantáneas tomadas por otras personas.

Actualmente, este rechazo a reivindicar la fotografía para representar la verdad es algo propio de la cultura popular. La historia de portada del *Weekly World News* del 25 de febrero de 1997, fue una continuación sobre su «historia» del año 1992 sobre el descubrimiento de los esqueletos de Adán y Eva en Denver, Colorado. Posteriores análisis del fotógrafo mostraron el esqueleto de una niña, revelando que la primera pareja de la humanidad tuvo una hija de la que se desconocía su existencia hasta la fecha. El subtítulo decía: «Los expertos en la Biblia se preguntan desconcertados: ¿tuvieron Caín y Abel una hermana pequeña?» La técnica de ampliar las fotografías para descubrir importantes detalles se utiliza de forma rutinaria en las operaciones de vigilancia y espionaje y ha sido un recurso habitual en películas como *Blade Runner* y *Sol naciente*, permitiendo a sus héroes realizar descubrimientos clave en sus casos. La parodia del *Weekly World News* constituye una divertida réplica a tal creencia en el poder de la fotografía para desvelar verdades ocultas. Al mismo tiempo, contribuye a crear un clima de sospecha en el que el abogado de O. J. Simpson puede desestimar de forma convincente la validez de una fotografía en la que se ve a su cliente luciendo los



Figura 2. Erica Kane de *All My Children* (ABC TV).

singulares zapatos Bruno Magli, y que sólo servirá de algo cuando salgan a la luz treinta fotos más.

De hecho, algunas de las series de televisión de más éxito desbaratan la realidad para transmitir a sus espectadores una sensación convincente sobre la experiencia de la vida cotidiana. Las telenovelas dejan a un lado los convencionalismos del dramatismo realista en cuanto a estilo, contenido y narrativa se refiere. El elemento clave que distingue a las telenovelas de otros dramas televisivos es su estilo abierto y seriado. Idóneamente, una telenovela debería funcionar durante años y años con numerosos episodios, al igual que la clásica diurna *All My Children*, que la ABC emitió cinco veces a la semana durante cerca de veinte años. Los telespectadores vieron como sus principales personajes, como Erica Kane, pasaban de la adolescencia a la madurez a través de extraordinarias aventuras. En ese largo y poco habitual período, el regreso de un hermano gemelo perdido hace mucho, apenas es motivo de comentario y la aparente muerte de un personaje no significa que no regrese más tarde. Normalmente, los personajes de *All My Children* mantienen conversaciones en las que ambas partes están de pie mirando a cámara. Para hacer que estas escenas resulten más fáciles, todas las actrices son una cabeza más bajas que los actores. Estos trucos son fundamentales porque la estructura de la telenovela gira esencialmente en torno a las conversaciones, sobre todo a la difusión de información como los cotilleos o los rumores y los consiguientes problemas provocados por tales conversaciones. Lejos de sentirse hastiados por lo artificial de las telenovelas, sus espectadores van adquiriendo una comprensión de las convenciones visuales y textuales de un determinado espectáculo y las consideran una parte del placer de mirar. En las páginas *web* tanto oficiales como no, no se pueden encontrar más comentarios o información. Del mismo modo en que un espectador no iniciado tardará años en comprender un programa de béisbol o de críquet, un verdadero espectador de telenovelas deberá formarse en años, no en semanas. Como dice Robert C. Allen: «Una vez negado que la posición omnipotente de la lectura se encuentra en formas narrativas más cerradas, se pide a los espectadores de telenovelas que se relacionen con las familias de sus series de ficción de la misma manera en que se espera que lo hagan consigo mismos. Deben practicar la paciencia y la tolerancia ante las inter-

minables tribulaciones, encontrando placer en el consuelo y la compasión, más que en cualquier expectativa de resolución definitiva» (Allen, 1995, pág. 7). En este sentido, la experiencia de la telenovela es, de hecho, más realista que el drama «serio» típico que ingeniosamente consigue atar todos sus cabos sueltos en una hora.

Los investigadores que han centrado su atención en la telenovela han descubierto que la compleja estructura narrativa de los seriales permite a los espectadores vivir una experiencia visual similar. Louise Spence argumenta que el lento desarrollo de las telenovelas significa que se experimentan en el presente y no en el tradicional tiempo pasado de la novela o la obra teatral. En esta refundición de la realidad de la telenovela y la del espectador, «los espectadores siempre aportan alguna idea de “realidad” al proceso de observación, evaluando la ficción en función de la “verosimilitud” y de acuerdo con los mundos que conocen (tanto el real como el ficticio), y añadiendo sus asociaciones privadas a los determinados sonidos e imágenes emitidos» (Spence, 1995, pág. 183). Al igual que las técnicas que defendían los cineastas de vanguardia, el hecho de que el espectador complete el texto parece algo fascinante. Charlotte Brunson expuso acertadamente: «Del mismo modo en que una película de [Jean-Luc] Godard necesita que su audiencia posea determinadas formas de capital cultural para “cobrar sentido” —una familiaridad extratextual con ciertos discursos artísticos, lingüísticos, políticos y cinematográficos— también sucede así con [...] la telenovela» (Brunson, 1997, pág. 17). Sin embargo, dado que tradicionalmente la telenovela ha sido consumida principalmente por mujeres, estas complejas capacidades de observación se han considerado menos importantes que las que requería el «serio» y masculino mundo del cine de vanguardia. Aún en la actualidad, cuando las telenovelas son vistas por hombres y mujeres e incluso cuentan con personajes homosexuales, siguen considerándose un medio «femenino» y trivial dada su gran popularidad (Huysen, 1986).

En 1997, la ABC decidió que los espectadores de las telenovelas norteamericanas gozarían de un estilo visual más actualizado y de un escenario más realista. Trasladaron a la ciudad de Nueva York a un grupo de personajes pertenecientes a una telenovela que fracasaba titulada *Loving* y crearon una nueva serie a la que llamaron *The City*. La acción

tenía lugar en un escenario real en la calle Green del Soho, en el corazón del mundo del arte y de la moda de Nueva York. Para reforzar este ambiente contemporáneo se utilizaron técnicas de moda como el montaje rápido *fast-cutting* y las cámaras portátiles, originarias de la MTV y ahora importadas a los dramas vespertinos como *Policías de Nueva York*. Sin embargo, ni el lugar de filmación ni el estilo se adaptaron al carácter abierto de serie de la televisión diurna norteamericana. Los espectadores eran conscientes del paisaje urbano constantemente cambiante de Nueva York, lo cual debilitaba la verosimilitud de la continuidad, fundamental para el medio. Las técnicas visuales que tenían como fin acelerar la narración de un vídeo musical de tres minutos o de un drama de cincuenta minutos, también iban en contra del ambiente cotidiano de la televisión diurna. La suspensión de la emisión del programa en 1997 no fue algo inesperado. En un contexto diferente al de la televisión británica, en la que se emiten relativamente pocas telenovelas, la BBC cosechó un gran éxito con *This Life*, utilizando exactamente las mismas técnicas de moda. No obstante, *This Life* contó con un espacio vespertino en la BBC2 como «serie por capítulos», en el que no necesitaba ceñirse a los convencionalismos de la televisión norteamericana diurna y, de hecho, la serie finalizó en agosto de 1997.

La telenovela es quizá el formato visual más internacional, contando con la atención nacional de países tan dispares como Rusia, México, Australia y Brasil. La telenovela crea su propia realidad hasta tal punto que las telenovelas mexicanas son los programas más vistos de la televisión rusa, en la que un culebrón titulado *Los ricos también lloran* obtuvo un setenta por ciento de audiencia en 1992. Estas exportaciones constituyen un asombroso éxito económico, que supone el dominio global del mercado de exportación televisivo por parte de compañías como Televisa o RedeGlobo. Al mismo tiempo, la emisión en Estados Unidos de telenovelas en lengua española ayuda a sus espectadores a adquirir una identidad latina (Barker, 1997, págs. 87-89). Entretanto, en Trinidad la vida se para a diario a la hora del culebrón estadounidense *The Young and the Restless*. A pesar de las obvias diferencias materiales entre los habitantes medios de Trinidad y la vida de fantasía de las telenovelas norteamericanas, un espectador expresó la creencia ampliamente extendida de que «las personas [en Trinidad] la miran por-

que para algunas de ellas es una experiencia cotidiana. Creo que la toman como modelo para sus vidas» (Miller, 1995, pág. 217). Más aún: los habitantes de Trinidad interpretan el programa a su manera, dándole un enfoque a la vida propio del carnaval isleño conocido como «bacchanal»* o bacanal y de la «commess»* o confusión que derivan del mismo. La telenovela no es sólo puro ocio, también puede tener una importancia política significativa. En 1998, se convirtió en una parte de la solución a la crisis bosnia. Tras el derrocamiento del gobierno extremista leal a quien fuera acusado como criminal de guerra, Radovan Karadzic, en la república serbia de Bosnia la televisión serbia respondió retirando de la circulación las copias pirata de la inmensamente popular telenovela venezolana *Cassandra*. El gobierno estadounidense intervino para obtener copias legales del programa procedentes de los distribuidores norteamericanos allí establecidos, con el fin de evitar antipatías hacia el nuevo régimen (*New York Times*, 11 de febrero de 1998). La realidad se va reconfigurando diariamente en espacios de una hora de duración alrededor del globo.

La cultura visual popular también puede tratar los temas más serios con unos resultados que, en ocasiones, no consiguen los medios de comunicación tradicionales. Uno de los desafíos más profundos a los que se enfrenta todo artista contemporáneo es la cuestión sobre cómo representar el Holocausto nazi o si debe hacerlo. Cuando, tras el Holocausto, el filósofo Theodor Adorno rechazó cualquier tentativa de escribir poesía lírica calificando el hecho de «bárbaro», fueron muchos los que hicieron extensivos sus pensamientos a todas las representaciones de la Shoah, solidarizándose con los sentimientos de muchos supervivientes, pues ante tal atrocidad sólo cabía el silencio. Al mismo tiempo, otros piensan que es crucial volver a visitar y recordar estos terribles acontecimientos con la esperanza de hacer que en un futuro sea imposible repetirlos. En el momento de escribir estas líneas, surgieron controversias sobre la banca suiza durante la guerra y salieron a la luz nuevos relatos de culpabilidad de algunos alemanes de a pie, que volvieron a colocar el tema en portada. En su extraordinario cómic *Maus*,

* Los términos «bacchanal» y «commess» son propios del inglés que se habla en Trinidad. (*N. de la t.*)

Art Spiegelman ha tocado estos temas en un formato que suele estar dedicado a los superhéroes con capa. Spiegelman utilizaba un estilo gráfico deliberadamente sencillo, mostrando a los judíos como ratones y a los alemanes y polacos como perros o cerdos, del mismo modo en que lo hacía George Orwell en *Rebelión en la granja*. El estilo visual tan directo se combinaba con una sorprendente sofisticación narrativa en la que se utilizaba el formato *flashback* o de escenas retrospectivas para describir acontecimientos del Holocausto y al mismo tiempo contar su compleja relación con su padre y el modo en que influyó en su historia. Como resultado, Spiegelman pudo tratar algunas de las complejidades de su tema que otros relatos tuvieron que eludir. En la película de Steven Spielberg *La lista de Schindler* aparecen, por ejemplo, escenas en las que los judíos están maquinando con el fin de enriquecerse al principio de la guerra. Parece que se exageran los viejos estereotipos al tiempo que se celebra la especulación de Schindler. En comparación, el ratón de Spiegelman lamenta que la descripción de su padre Vladek pueda parecer «como una simple caricatura racista del mezquino y viejo judío». Su madrastra Mala contesta: «¡Puedes decirlo otra vez!» De este modo, Spiegelman permite que el lector vea la situación desde diferentes puntos de vista. La tendencia acaparadora de Vladek saca de quicio a su actual familia norteamericana. Por otro lado, esta misma característica resultó muy útil para ayudarle a él y a su mujer a sobrevivir en los campos de concentración. Más importante aún: al permitir que los judíos realicen la crítica, muestra que el ahorro es una característica más bien personal que étnica. Estos matices se consiguen en algunos contextos, proporcionando el testimonio convincente del poder de los medios visuales de comunicación cuando se manejan bien con el fin de tratar hasta las más complejas cuestiones morales.

Llegado este punto, muchos lectores sentirán la tentación de utilizar la réplica del «sentido común». Esto quiere decir que el sentido común nos dice que no es necesario intelectualizar demasiado el momento en el que se mira u observa. Quién mira, quién es observado y porqué, son cosas completamente obvias. Sin embargo, determinadas reflexiones pueden llevarnos a la conclusión de que mirar no es una actividad tan directa como imaginamos. ¿Por qué, por ejemplo, el Tribunal Supremo de Estados Unidos no puede ofrecer una mejor definición de la

obscenidad que la de «cuando la veo, la reconozco»? El Supremo ha hecho una distinción entre lo «indecente», que es lícito, y lo «obsceno», que no lo es. No obstante, aunque todo el mundo comprende el concepto de pornografía, resulta muy difícil encontrar un número sustancial de personas que esté de acuerdo a la hora de señalar qué es lo obsceno y, por tanto, qué debe prohibirse. Cuando la ciudad de Cincinnati interpuso una acción judicial contra su propio museo por exponer fotografías de Mapplethorpe, la acusación opinó que la obscenidad del trabajo era tal que bastaba con mostrarla a un jurado para condenarlo. Tras escuchar a diferentes comisarios de museos y expertos en historia del arte, el jurado discrepó. Del mismo modo, el Tribunal de Apelaciones del Tercer Circuito de Estados Unidos revocó el Acta para la Decencia en las Comunicaciones (1996), cuyo fin era prohibir el material «indecente» en Internet, por considerar que la definición que tal Acta ofrecía sobre la indecencia era completamente vaga. El Acta decía que indecente era todo lo que: «Según el contexto, represente o describa, en términos patentemente ofensivos según los principios de la comunidad contemporánea, artículos y órganos sexuales o excretorios». La Presidenta del Tribunal Dolores K. Sloviter valoró la posibilidad de que estos términos generales se utilizaran para enjuiciar a los equivalentes contemporáneos de la novela *Ulises* de James Joyce, que cuando fue publicada se prohibió por obscena y ahora es considerada un clásico universal. Ni la verdad ni la obscenidad son fáciles de ver. Milos Forman hizo de su película *El escándalo de Larry Flint* una loa a la Primera Enmienda; sin embargo, muchas feministas consideraron que *Hustler* constituía un ensalzamiento de la degradación de la mujer. Esta crisis de la verdad, la realidad y el mundo visual en la vida cotidiana es el campo sobre el que intentan actuar los estudios culturales.

Cultura

Muchos críticos opinan que el problema de la cultura visual no radica en su insistencia en la importancia del mundo visual, sino en que utiliza un marco cultural para explicar la historia de lo visual. Un artículo de 1996 publicado en la revista de arte *October* parecía poner de manifies-

to un extendido nerviosismo entre los expertos en historia del arte, respecto a que un cambio cultural conduciría a relativizar todos los juicios críticos. El experto en historia del arte Thomas Crow, eminencia de la Yale University, opinaba que la cultura visual es a la historia del arte, lo que el misticismo del movimiento *New Age* es a la filosofía. Gritaba: «Entregar [la] disciplina a un impulso populista equivocado sería considerado universalmente como la abrogación de una responsabilidad fundamental» (*October*, 1996, pág. 35). Crow considera obvio que su condescendiente referencia a la «librería del mercado de masas» —su único argumento en cuanto a porqué sería «equivocado» dar un enfoque democrático a los medios visuales de comunicación— produciría un comprensivo estremecimiento de horror en sus lectores. Gran parte del resto del informe estaba dedicada a echar por tierra lo que Carol Armstrong denominaba la «predilección por la imagen incorpórea» que curiosamente se atribuye a la cultura visual (*October*, 1996, pág. 27). Puede parecer sorprendente que formalistas e historiadores se preocuparan tanto por estas supuestas prácticas pero, como subrayaba Tom Conley, están utilizando una fraudulenta táctica para asustar con el fin de restar atención al placer que supone ser consciente de que la cultura visual «no puede encontrar un lugar disciplinario» (*October*, 1996, pág. 32) y, por tanto, desafía la acogedora familiaridad de las tradicionales estructuras de poder universitarias.

El ímpetu por condenar la cultura como un marco de referencia para los estudios visuales se basa en ello, siendo posible distinguir entre productos culturales y artísticos. Sin embargo, cualquier estudio del término nos demuestra rápidamente que se trata de una falsa oposición. El arte es cultura tanto en el sentido de la *high culture* como en el sentido antropológico del artefacto humano. No hay nada exterior a la cultura. Más que disponer del término, necesitamos preguntar qué significa con el fin de dar una explicación a determinados tipos de cambio histórico en un marco cultural. ¿Cómo se relaciona la cultura visual con los demás usos del término cultura? Utilizar la cultura como término de referencia resulta problemático e inevitable. La cultura conlleva difíciles legados de raza y racismo que pueden evadirse sólo con argumentar que en la era (post)moderna ya no actuamos como nuestros predecesores intelectuales, pero seguimos utilizando su terminología. Tampoco es

posible que una declaración sobre la importancia del arte (ya sea pintura, cine de vanguardia o vídeo) escape al marco cultural.

Como tan acertadamente señaló Raymond Williams, cultura es «una de las dos o tres palabras más complicadas de la lengua inglesa». En el siglo XIX el término adquirió dos significados que todavía siguen formando parte de la comprensión popular y académica de lo cultural. En 1869, el erudito inglés Matthew Arnold publicó un influyente libro titulado *Culture and Anarchy* en el que representaba los dos términos como partes opuestas en conflicto. Arnold definió más tarde la cultura como el producto de las élites: «Lo mejor que se ha pensado y conocido». Muchos eruditos y consumidores de la literatura y de las artes en general consideran que este sentido de cultura como *high culture* sigue siendo el significado más importante del término. Fue adoptado por el crítico de arte Clement Greenberg en su famoso ensayo «Vanguardia y Kitsch» (1961), en el que defendía el proyecto vanguardista del *high art* moderno frente a las vulgaridades fabricadas en serie del *kitsch*. Sin embargo, la cultura también se usó en un sentido diferente, como parte de todo el entramado social de una sociedad particular. Para el antropólogo victoriano E. B. Tylor y muchos antropólogos posteriores, la cuestión fundamental no consistía en determinar cuáles eran los mejores productos intelectuales de un determinado tiempo y lugar, sino en comprender de qué modo la sociedad humana había llegado a construir un modo de vida artificial, no natural y, por lo tanto, cultural. Tylor introdujo el concepto en su libro *Primitive Culture* (1871): «Cultura o civilización, tomada en su sentido etnográfico más amplio, es este complejo todo que incluye el conocimiento, la fe, el arte, la moralidad, el derecho, la costumbre y todas las demás capacidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad» (Young, 1995, pág. 45). La antropología, por tanto, no sólo incluía las artes y oficios visuales, sino también todas las actividades humanas así como su campo de acción.

Está claro que los estudios culturales y la cultura visual poseen su significado de cultura como un marco interpretativo mucho más cercano a Tylor que a Arnold. Este legado no está libre de problemas. Tylor creía firmemente en la ciencia racial, argumentando que «una raza puede conservar sus caracteres especiales durante unos treinta siglos o du-

rante cientos de generaciones» (Young, 1995, pág. 140). Así, mientras en teoría la evolución de diferentes razas era posible, Tylor afirmaba que no había habido cambios importantes en la historia humana documentada, lo que situaba en niveles muy distintos los logros alcanzados por las diferentes razas. En otras palabras: las diferentes sociedades humanas mostraban distintas etapas de evolución humana, lo que permitía a los antropólogos interpretar la historia hacia atrás. El sentido antropológico de la cultura pasó a basarse en el contraste entre el presente moderno del antropólogo (blanco, occidental) y el pasado pre-moderno de su tema (no blanco, no occidental). Este modelo lineal de evolución resultó inteligible cuando se visualizó; un proceso al que el antropólogo Johannes Fabian llamó visualismo: «La capacidad de visualizar una cultura o sociedad casi significa lo mismo que comprenderla» (Fabian, 1983, pág. 106). Este visualismo es muy similar al deseo posmoderno de visualizar el conocimiento y nos obliga a estudiar si la cultura visual puede escapar a su herencia racial.

En su intento por buscar un camino alejado del laberinto cultural, la cultura visual desarrolla el concepto de cultura tal como lo expresaba Stuart Hall: «La práctica cultural se convierte entonces en un campo con el que nos comprometemos y elaboramos una política». El término política no hace referencia a los partidos políticos. Lo que quiere decir es que la cultura es el lugar en el que las personas definen su identidad y eso cambia de acuerdo con las necesidades que tienen los individuos y comunidades de expresar dicha identidad. Los enfoques transculturales serán una herramienta clave en la diáspora global del mundo moderno. Los modelos culturales antropológicos y artísticos se basan en poder hacer una distinción entre la cultura de una etnia, nación o persona y otra. Del mismo modo en que ha sido importante utilizar lo que Gayatri Spivak denominaba «esencialismo estratégico» para validar el estudio de la cultura visual no blanca y no occidental por derecho propio, ahora lo es realizar el duro trabajo de ir más allá de este esencialismo hacia una comprensión de las realidades plurales que coexisten y se enfrentan tanto en el presente como en el pasado. La forma errónea de hacerlo es algo ya evidente, como insistir en retornar a la alta tradición moderna. La cultura visual, por el contrario, debe describir lo que Martin J. Powers describía como «una red fractal, impregnada con modelos

del mundo entero». Existen diversas razones para convertir la cultura visual en fractal y no en lineal. Primera: descarta toda probabilidad de que cualquier narrativa tomada en conjunto pueda contener todas las posibilidades del nuevo sistema global/local, lo cual siempre puede ampliarse para los fractales. Segunda: una red fractal cuenta con puntos clave de interrelación e interacción que son de una importancia y complejidad fuera de lo común. Por ejemplo: el detalle de un diseño de Mandelbrot puede observarse cada vez más de cerca hasta que de repente se convierte en otra «interpretación» del diseño. Así, la parte de este libro dedicada a la cultura estudia varios ejemplos específicos de la intersección de la raza, la clase y el género en los medios visuales de comunicación, con el fin de esclarecer sus complejas operaciones. Dado que el modernismo puede haber lanzado estos diseños a una red disciplinaria, dicha red es ahora un modelo mucho más satisfactorio para la diseminación de la cultura visual. Powers no sólo aboga por una total World Wide Web de la imagen visual, sino que también da importancia a los diferenciales de poder alrededor de la red. En la actualidad, hay que reconocer que la cultura visual es un discurso de Occidente sobre Oriente, pero en este marco «el tema», como nos recuerda David Morley, «consiste en cómo pensar en la modernidad, no tanto como algo específicamente o *necesariamente* europeo [...] sino sólo como algo supeditado a ello» (Morley, 1996, pág. 350) —véanse los capítulos cuatro y seis—. Si miramos a lo largo de la historia, los euroamericanos (utilizando el término japonés) dominaron la modernidad durante un período relativamente corto que ahora bien puede darse por finalizado.

La cultura occidental ha intentado nacionalizar estas historias de poder. Quizá el ejemplo más claro de ello en los últimos tiempos fuera la exposición en el Museum of Modern Art de Nueva York realizada en 1984 y titulada «Primitivismo en el arte del siglo xx: Afinidades entre lo tribal y lo moderno». En ella, los trabajos encabezados por los modernos europeos como Picasso y Giacometti se expusieron junto a los trabajos artísticos de las culturas africanas y de Oceanía, como si la única función de estos objetos fuera la de servir de influencia formal a los artistas occidentales. Se suponía que las piezas expuestas no tenían valor o significado por sí solas, sino que eran fuente de inspiración para los superiores artistas modernos sobre los que la muestra deseaba centrar la atención. Una

década más tarde, el comisario William Rubin no encontraba error alguno en esta estrategia: «La modernidad es una moderna tradición occidental, no africana o polinesia. ¿Qué hay de malo en que el MoMA (Museum of Modern Art) muestre el arte tribal en el contexto de sus intereses? (Grimes, 1996, pág. 39). El problema consiste en asumir que Occidente es una entidad cultural precintada herméticamente, cuyas patrullas de frontera pueden permitir entrar a otras culturas como fuentes de inspiración de ideas occidentales, pero nunca como entidades iguales e interactivas. Una labor básica a la hora de enfocar la cultura visual consiste en buscar medios de escritura y narración que permitan la permeabilidad transcultural de las culturas y la inestabilidad de la identidad. A pesar del reciente centralismo en la identidad como un medio para resolver dilemas culturales y políticos, cada vez está más claro que la identidad es tanto un problema como una solución para los que se encuentran entre culturas, lo que, en la diáspora global del momento actual, nos incluye a casi todos. El artista peruano Kukuli Verlade Barrineuvo ha expresado este dilema de forma elocuente:

Soy un individuo occidentalizado. No estoy diciendo que sea un individuo occidental; dado que no creé esa cultura, soy un producto de la colonización. [...] Tenemos que hacer frente a la realidad. Enfrentarme consiste en conocer mi raza mixta, saber que no soy indio y que no soy blanco. Eso no significa que tenga una ambigüedad, sino que tengo una nueva identidad: la identidad de un individuo colonizado. Me siento herido al ver lo que la colonización ha hecho a mis antepasados: los ha convertido en una raza mixta. No soy indio, cuento con ambas herencias.

(Miller, 1995, pág. 95)

Esta experiencia o dos o más herencias combinadas para formar una tercera y nueva forma es lo que, siguiendo a Fernando Ortiz, denominaré transcultura. La «cultura» en la cultura visual intentará ser este constante cambio dinámico de la transcultura y no el estático edificio de la cultura antropológica (véase el capítulo cuatro).

Vida cotidiana

La experiencia transcultural de lo visual en la vida cotidiana tiene lugar, por tanto, en el territorio de la cultura visual. ¿Cómo podemos determinar a qué deberíamos llamar «vida cotidiana»? En su influyente *Introduction to Everyday Life*, Henry Lefebvre decía que es un lugar clave de interacción entre lo cotidiano y lo moderno: «Dos fenómenos conectados, correlativos, que no son ni absolutos ni entidades. Vida cotidiana y modernidad: una coronando y disimulando, la otra desvelando y ocultando» (Lefebvre, 1971, pág. 24). En este sentido, la experiencia visual es un acontecimiento que resulta de la intersección entre lo cotidiano y lo moderno que tiene lugar a través de las «líneas tortuosas» marcadas por los consumidores que traspasan las redes de la modernidad (de Certeau, 1984, pág. xviii). En su análisis sobre *The Practice of Everyday Life*, apoyaba las pautas relativas a «la vivienda, las mudanzas, el diálogo, la lectura, las compras y la cocina», que parecían ofrecer al consumidor una serie de tácticas más allá del alcance de la vigilancia de la sociedad moderna (De Certeau, 1984, pág. 40).

El consumidor es el agente clave de la sociedad capitalista posmoderna. El capital comenzó como el dinero, siendo el medio de intercambio de artículos, y fue acumulándose con el comercio. Alcanzó la independencia en las primeras etapas de la cultura capitalista como capital de financiación, generando intereses en las inversiones y préstamos. Según el análisis marxista, el capitalismo crea beneficios explotando la diferencia entre los ingresos fruto del trabajo contratado y la cantidad que cuesta contratar dicho trabajo. Esta «plusvalía» fue la base de los economistas y políticos marxistas durante el siglo posterior a la publicación de *El capital* en 1867. Todavía sigue estando claro que el capital sigue generando beneficios muy superiores a cualquier plusvalía que pueda sacarse de los trabajadores individuales. El capital ha comercializado todos los aspectos de la vida cotidiana, incluyendo el cuerpo humano e incluso el mismo proceso de observar. En 1967, el crítico situacionista Guy Debord identificó lo que él llamaba la «sociedad del espectáculo», es decir, una cultura completamente dominada por la espectacular cultura de consumo «cuya función consiste en que la histo-

ria se olvide dentro de la cultura» (Debord, 1977, pág. 191). En la sociedad del espectáculo, los individuos deslumbrados por el espectáculo se sumergen en una existencia pasiva dentro de la cultura del consumo de masas, aspirando sólo a adquirir la mayor cantidad de productos. El aumento de una cultura dominada por la imagen se debe al hecho de que «el espectáculo es *capital* hasta tal punto de acumulación que se convierte en una imagen» (Debord, 1977, pág. 32). Uno de los ejemplos más impactantes de este proceso es la vida todo menos autónoma de determinados logotipos empresariales, como el logotipo *swoosh* de Nike, que representa el ala de la diosa griega Nike, o los arcos amarillos de McDonald's que son inevitablemente legibles en cualquier contexto en el que los encontremos. La conexión entre el trabajo y el capital se pierde en el resplandor del espectáculo. En la sociedad espectacular, se nos convence con la imagen más que con el objeto.

Jonathan L. Beller denominó a este desarrollo la «teoría de atención del valor» (Beller, 1994, pág. 5). Los medios de comunicación intentan atraer nuestra atención y crear un beneficio al hacerlo. Así, las películas modernas cuestan una impresionante cantidad de dinero con el fin de captar nuestra hastiada atención y, consecuentemente, sacar un beneficio de su inversión. Sin embargo, dado que alrededor de las tres cuartas partes de las películas hechas en Hollywood fracasan, es una empresa de alto riesgo que sólo las compañías económicamente fuertes pueden financiar. De hecho, el cine es, según el análisis de Beller, el arquetipo de la empresa capitalista: «La producción en cadena, que implica el montaje y la edición del material/capital es un proceso protocinematográfico, mientras que la circulación de los productos era una forma de protocine, de imágenes extraídas del mundo humano y alejándose de nuestro alcance» (Beller, 1996, pág. 215). De este modo, como el capitalismo de consumo continuaba aumentando, pronto quedó bastante claro que la sociedad del espectáculo de Debord era en sí misma el producto del *boom* consumista de posguerra, más que una forma estable y reciente de la sociedad moderna. El filósofo francés Jean Baudrillard anunció el fin de la sociedad del espectáculo en 1983. En su lugar declaró la edad del «simulacro», es decir: una copia sin original. El simulacro fue la última etapa de la historia de la imagen, pasando de un estado en el que «enmascara la *ausencia* de la realidad básica» a una nueva

época en la que «no mantiene relación alguna con ninguna realidad: es su propio y puro simulacro» (Baudrillard, 1984, pág. 256). El ejemplo más famoso de Baudrillard era el parque temático de Disneylandia cuya existencia tenía como fin «ocultar el hecho de que es el “auténtico” país de la América “auténtica” que es Disneylandia» (Baudrillard, 1984, pág. 262). Tras este simulacro yace «la capacidad asesina de las imágenes, asesinas de lo auténtico». La nostalgia de Baudrillard por un pasado en el que por fin se pudiera experimentar una «realidad básica» es similar a la crítica marxista del crítico norteamericano Frederic Jameson sobre lo que él considera la imagen de la cultura del «capitalismo tardío» (Jameson, 1991). El modelo de modernidad descrito por Lefebvre y de Certeau ya no puede considerarse telón de fondo de la vida cotidiana. Lejos de ser desconocidos, los modelos de consumo están controlados con una remarcable precisión por los cajeros automáticos, las tarjetas de crédito y por los escáner de las cajas registradoras, mientras que el movimiento urbano es grabado por la policía y otros sistemas de seguridad.⁴ Existe un sentido generalizado de la crisis en la vida cotidiana y no hay soluciones claras disponibles.

En su análisis de la cultura global de la posmodernidad, Arjun Appadurai ha destacado diversos componentes nuevos de la vida contemporánea que nos llevan más allá de la celebración de Certeau de la resistencia local. En primer lugar, Appadurai nota una constante tensión entre lo local y lo global que ejercen una influencia mutua a la que denomina interacción entre la homogeneización y la heterogeneización (Appadurai, 1990, pág. 6). El resultado es que ya no tiene sentido localizar la actividad cultural únicamente en los límites nacionales o geográficos, como sucede con los términos cultura occidental, cine francés o música africana. Tomemos como último ejemplo que, en la actualidad, la mayor parte de la música africana se distribuye y produce en París y no en el propio continente. Esto no quiere decir que ya no es africana y se ha convertido en francesa, sino que la localización geográfica de la

4. Muchas de estas tecnologías se utilizaron en Estados Unidos a principios de la década de los ochenta, pero no llegaron a Europa hasta finales de la misma. Actualmente, Francia ha obtenido el consabido acceso a la tarjeta de crédito *Carte Bleu* y la red de cajeros automáticos, así como el sistema de información nacional Minitel.

práctica cultural no es la clave para su definición. El enfoque local y subcultural del trabajo sobre tantos estudios culturales se ha visto superado por las complejidades de la economía cultural global. Appadurai afirma que esta economía está dominada por

un nuevo rol de la imaginación en la vida social. Para captar dicho rol necesitamos unir el viejo concepto de las imágenes, especialmente las producidas de forma mecánica [...]; la idea de la comunidad imaginada (en el sentido que le daba Anderson), y la idea francesa de lo imaginario, como un paisaje construido de aspiraciones colectivas [...] La imagen, lo imaginado y lo imaginario son términos que nos conducen hacia algo importante y nuevo en los procesos culturales globales: *la imaginación como una práctica social*».

(Appadurai 1990, pág. 5)

Está en juego la relación entre la globalización de la cultura, las nuevas formas de modernidad y la migración de masas y diásporas que hacen que el momento actual sea diferente a los pasados.

Muchos experimentan como una crisis la dificultad de dar una imagen e imaginar esta situación constantemente cambiante. Al describir el caos de la vida cotidiana en Camerún, desvelado desde 1990, Achille Mbembe señala el fracaso del moderno *modus operandi*, como las normas de circulación, los rascacielos, la iluminación eléctrica y los automóviles. En este momento, «la parte física de la crisis sumerge a los individuos en una situación precaria que afecta al propio modo en que se definen a sí mismos». El repentino fracaso del *modus operandi* capitalista no sólo conduce a la pobreza, sino también a una situación en la que «la antigua capacidad de la sociedad camerunense para “imaginarse” a sí misma de un cierto modo —para crearlo mentalmente y luego instituirlo— ha sido contradicha y parece que es cuestionada» (Mbembe, 1995). Evidentemente, estos dilemas no se limitan a África Central, sino que se pueden aplicar igualmente a determinadas partes de Rusia, Italia y a ciudades norteamericanas como Washington D. C. Para que estas nuevas formas de práctica social sean comprensibles, hay que imaginárselas y darles una imagen (visualizarlas) que vaya más allá de la «comunidad imaginada» de la nación-estado o de la vida co-

tidiana imaginada por los individuos en el análisis de Certeau. Appadurai afirma que «El trabajo de la imaginación [...] no es ni puramente emancipador ni completamente disciplinado, sino que es un espacio de enfrentamiento en el que individuos y grupos buscan anexionar lo global a sus propias prácticas de lo moderno [...] El ciudadano de a pie ha comenzado a hacer uso de su imaginación en la práctica de la vida cotidiana» (Appadurai, 1997, págs. 4-5). Con esta nueva situación, los estudios culturales tendrán que modificar su tradicional preferencia por identificar y apoyar los lugares de resistencia en la vida cotidiana y rechazar algunos aspectos de lo cotidiano por banales o incluso reaccionarios. Los nuevos modelos de la imaginación han sido creados de un modo altamente impredecible. ¿Quién, por ejemplo, podría haber predicho que la muerte de una flamante princesa habría movilizó la imaginación global popular, como así sucedió en septiembre de 1997 (véase el capítulo 7)? Como dice Irit Rogoff, los individuos crean inesperadas narraciones visuales en la vida cotidiana partiendo de «el pedacito de una imagen que conecta con una secuencia de una película y con la esquina de una valla publicitaria o con el escaparate de una tienda por la que hemos pasado» (Rogoff, 1998). Esta experiencia visual cotidiana, que va desde Internet a la meteorología, sigue escapando a los gurús políticos, a los encuestadores y a otros demonios de la imaginación contemporánea.

Actualmente, resulta cada vez más claro que se está formando un nuevo modo pixelado de intervisualización global, que es diferente de la imagen de la cadena de montaje cinematográfica y del simulacro de la cultura posmoderna de la década de los ochenta. En el siglo XIX, la fotografía transformó la memoria humana en un archivo visual. A principios del siglo XX, Georges Duhamel lamentaba que: «Ya no puedo pensar lo que quiero pensar, mis propios pensamientos son sustituidos por las imágenes en movimiento». Enfrentado a la cuestión sobre si la fotografía era arte, Marcel Duchamp dijo que la esperada fotografía «haría que los individuos despreciasen profundamente la pintura, hasta que surgiese algo más que hiciera insoportable a la fotografía». La imagen pixelada ha hecho insoportable a la fotografía, tanto de una forma literaria, como atestigüa la relación de la princesa Diana con los *paparazzi*, como metáfora. El trabajo de fotógrafos contemporáneos como

Cindy Sherman, David Wojnarowicz y Christian Boltanski, hace que la fotografía resulte insoportable porque es algo sublime.

La imagen pixelada es quizás un medio demasiado competitivo y contradictorio para ser sublime. Como medio de creación de imágenes, la pantalla pixelada se compone de señales electrónicas y espacio vacío. Un píxel, término derivado de la frase «elemento pictórico», compone la imagen electrónica de la televisión o de la pantalla del ordenador. Los píxeles no son sólo puntos de luz sino también unidades de memoria, y su número puede depender de la memoria del ordenador o de la amplitud de banda señalada. Hasta la pantalla más sofisticada cuenta con un determinado vacío. Aunque este espacio resulta invisible en medios de comunicación de gran amplitud de banda como la televisión, sí puede verse claramente en los medios de comunicación de baja resolución que se ven favorecidos por muchos productores de películas y vídeos, por no mencionar las pantallas de ordenador que usan la mayoría de las personas. A diferencia de la fotografía y el cine que evidencian la presencia necesaria de alguna realidad exterior, la imagen pixelada nos recuerda su necesaria artificialidad y ausencia. Está y no está al mismo tiempo. Es interactiva pero sigue unas directrices claramente marcadas por las empresas globales que fabrican el equipamiento televisivo e informático necesario. Las libertades globales de Internet sólo son posibles debido a la necesidad de la Guerra Fría de crear una red de comunicaciones indestructible. La vida en la zona píxel es necesariamente ambivalente, creando lo que puede denominarse «intervisualización».

Los proveedores —aquellos a los que se les suele llamar artistas, productores de vídeo y cine, encargados de programación en televisión, etc.— consideran que está en juego la difícil labor que la revista *Wired* de octubre de 1997 titulaba como «Capturing Eyeballs» (algo así como globos oculares captadores). Esta labor tiene tal peso para las nuevas formas de la economía capitalista que ha transformado el ocio en una nueva forma de trabajo. Este proceso ya se ha desarrollado por completo en la industria cinematográfica estadounidense. Durante los viernes por la noche correspondientes a las temporadas altas del verano y de las vacaciones de Navidad, pueden estrenarse más de una docena de películas importantes en los cines norteamericanos. El sábado por la noche, sus destinos quedarán determinados por los ingresos obtenidos

durante los dos primeros días. Las posteriores reservas de pantalla, la duración del estreno y la velocidad de descenso al infierno cinematográfico de los aviones y de la programación de vídeo, se han puesto en movimiento. Para el consumidor esto significa que ir a ver una película representa una elección estratégica en cuanto a su disponibilidad en cartelera en semanas posteriores y más tarde. Los grandes admiradores de Woody Allen o de las películas de *Star Trek* pueden elegir quedarse con lo que ellos consideran que es una versión inferior del género, sólo para asegurar el hecho de que se haga otra, esperanzadoramente mejor. Los muy comprometidos admiradores de *Titanic* volvieron a escribir las reglas sobre *la reserva de localidades* viendo la película una y otra vez. Como resultado, todos los medios de comunicación, desde el popular programa televisivo *Entertainment Tonight* hasta el austero periódico *New York Times*, hablan de los ingresos en taquilla; algo que anteriormente sólo se hubiese publicado en la revista *Variety*. Este compromiso visual no sólo se ha extendido a la programación individual en el cine, la televisión e Internet, sino también a los tipos de medios visuales de comunicación que continuarán estando disponibles. Todos formamos parte del negocio de la observación. Nuestros ojos se posan en diferentes lugares determinando qué es posible ver. Podemos elegir Netscape como servidor de Internet por el simple hecho de que algunos sitios son inaccesibles sin el explorador de Microsoft. Esta opción ayudará a determinar el futuro de Internet. El éxito de los formatos particulares, como el Digital Video Disk y la WebTV, tendrán éxito o no en función de su capacidad para atraer a nuevos usuarios. En esta compleja interrelación de lo real y lo virtual que comprende la intervisualización, ya no hay nada diario sobre la vida cotidiana. La cultura visual era considerada una distracción para salir de campos tan serios como los textos y la historia. Ahora se ha convertido en el emplazamiento de un cambio cultural e histórico.

Bibliografía

- Allen, Robert C., *To Be Continued: soap operas around the world*, Londres, Routledge, 1995.

- Appadurai, Arjun, «Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy», *Public Culture*, vol. 2, n° 2, primavera de 1990.
- , *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1997.
- Aquino, santo Tomás de, *Commentary on Aristotle's «De Anima»*, Londres, 1951.
- Bal, Mieke, «Reading Art», en Griselda Pollock (1996).
- Barber, Benjamin R., *Jihad vs. McWorld*, Nueva York, Times Books, 1995.
- Barker, Chris, *Global Television: An Introduction*, Oxford, Blackwell, 1997.
- Barthes, Roland, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Nueva York, Noonday, 1981 (trad. cast.: *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1987).
- Batchen, Geoffrey, «Spectres of Cyberspace», *Artlink*, vol. 16, n°s 2 y 3, invierno de 1996, págs. 25-28.
- Baudrillard, Jean, «The Precession of Simulacra», en Brian Wallis (comp.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, Nueva York, New Museum of Contemporary Art, 1984 (trad. cast.: *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*, Tres Cantos, Akal, 2001).
- Beller, Jonathan L., «Cinema, Capital of the Twentieth Century», *Postmodern Culture*, vol. 4, n° 3, mayo de 1994.
- , «Desiring the Involuntary», en Rob Wilson y Wimal Dissanayake (comps.), *Global/Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*, Durham, Carolina del Norte, Duke University Press, 1996.
- Bourdieu, Pierre, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1984 (trad. cast.: *La distinción*, Madrid, Taurus, 1998).
- Bhabha, Homi, *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 1994.
- Brewer, John y Ann Bermingham, *Consumption and Culture*, Londres, Routledge, 1995.
- Brunsdon, Charlotte, *Screen Tastes*, Londres, Routledge, 1997.
- Bryson, Norman, Michael Ann Holly y Keith Moxey, *Visual Culture: Images and Interpretations*, Hannover y Londres, Wesleyan University Press, 1994.
- Buck-Morss, Susan, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1989 (trad. cast.: *La dialéctica de la mirada*, Madrid, Visor, 1996).
- Bukatman, Scott, «The Artificial Infinite», en Lynne Cook y Peter Wollen, *Visual Display: Culture Beyond Appearances*, Seattle, Bay Press, 1995.

- Butler, Judith, *Gender Trouble*, Nueva York, Routledge, 1990.
- Debord, Guy, *The Society of the Spectacle*, Londres, Black and Red, 1977 (trad. cast.: *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 2000).
- De Certeau, Michel, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1984.
- Fabian, Johannes, *Time and the Other*, Nueva York, Columbia University Press, 1983.
- Foucault, Michel, «Nietzsche, Genealogy, History», en James D. Faubion (comp.), *Michel Foucault: Aesthetics, Method, Epistemology*, Nueva York, New Press, 1998.
- Freedberg, David, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, Illinois, Chicago University Press, 1989 (trad. cast.: *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 1992).
- Greenberg, Clement, «Avant-garde and Kitsch», en *Art and Culture*, Boston, ALA, Beacon Press, 1961 (trad. cast.: *Arte y cultura: ensayos críticos*, Barcelona, Paidós, 2002).
- Grimes, William, «A Portrait of a Curator Amid Grand Finale of Picasos», *New York Times*, sección 2, 5 de mayo de 1996, págs. 1 y 39.
- Heidegger, Martin, «The Age of the World Picture», en William Levitt (trad.), *The Question Concerning Technology and Other Essays*, Nueva York y Londres, Garland, 1977.
- Huyssen, Andreas, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.
- Jameson, Fredric, *Signatures of the Visible*, Nueva York, Routledge, 1990.
- , *Postmodernism*, Durham, NC, Duke University Press, 1991 (trad. cast.: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1995).
- Jenks, Christopher, *Visual Culture*, Londres, Routledge, 1995.
- Kushner, David, «Networks Hatch Plans for Digital TV», *Wired News*, 14 de noviembre de 1997.
- Lefebvre, Henri, *Everyday Life In the Modern World*, Nueva York, Harper and Row, 1971 (trad. cast.: *La vida cotidiana en el mundo moderno*, Madrid, Alianza, 1984).
- Liotard, Jean-François, *The Postmodern Explained*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1993.
- Mbembe, Achille, con Janet Roitman, «Figures of the Subject in Times of Crisis», *Public Culture*, nº 7, 1995, págs. 323-352.

- McNair, Brian, *An Introduction to Political Communication*, Londres, Routledge, 1995.
- Miller, Daniel, «The Consumption of Soap Opera: "The Young and the Restless" and Mass Consumption in Trinidad», en Allen (1995).
- Miller, Ivor, «We the Colonized Ones: Kukuli Speaks», *Third Text*, n° 32, otoño de 1995, págs. 95-102.
- Mitchell, W. J. T., *Picture Theory*, Chicago, Illinois, Chicago University Press, 1994.
- Morley, David, «EurAm, modernity, reason and alterity: or, postmodernism, the highest stage of cultural imperialism», en David Morley and Kuan-Hsing Chen (comps.), *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, Londres, Routledge, 1996.
- October, «Questionnaire on Visual Culture», *October*, n° 77, verano de 1996, págs. 25-70.
- Platón, *Plato's Republic*, Nueva York, Basic Books, 1991 (trad. cast.: *La república, o El estado*, edición a cargo de Miguel Candel, Madrid, Espasa-Calpe, 2001).
- Pollock, Griselda, *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, Londres, Routledge, 1996.
- Rogoff, Irit, «Studying Visual Culture», en Nicholas Mirzoeff (comp.), *The Visual Culture Reader*, Londres, Routledge, 1998.
- Spence, Louise, «"They killed off Marlina, but she's on another show now": Fantasy, reality, and pleasure in watching daytime soap operas», en Allen (1995).
- Virilio, Paul, *The Vision Machine*, Londres, British Film Institute, 1994 (trad. cast.: *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra, 1989).
- Young, Robert, *Colonial Desire*, Londres, Routledge, 1995.

PRIMERA PARTE

Mundo visual

Definición de la imagen: línea, color, visión

¿Por qué las imágenes parecen reales? ¿Cómo actúa el concepto del cambio real? La primera parte de este libro está dedicada al examen de tres modos constitutivos de representar la realidad en la moderna cultura visual occidental: la pintura, la fotografía y la realidad virtual. En la era de la imagen manipulada y realizada por ordenador, parece obvio decir que las imágenes son representaciones y no son reales en sí mismas. En períodos anteriores se debatía si las imágenes visuales parecían reales porque verdaderamente se asemejaban a lo real o porque representaban con éxito la realidad. Este capítulo trata del modo en que la imagen del arte con mayúsculas o *high art* fue capaz de afirmar que es el medio más sofisticado de representación de la realidad, hasta que fue desafiado por la fotografía a mediados del siglo XIX. Debemos tener en cuenta de qué modo los componentes clave, el color y la línea, llegan a constituir una imagen a través de la semejanza o representación, observando ciertos momentos importantes a principios del período moderno (1650-1850), cuando estas definiciones se pusieron en entredicho o se cambiaron. En cuanto a los convencionalismos utilizados para hacer que una imagen sea inteligible, hay que decir que no son necesariamente ciertos en el sentido científico y que varían en función del tiempo y el lugar. Las imágenes no se definen por una cierta afinidad mágica hacia lo real, sino por su capacidad para crear lo que Roland Barthes denominó el «efecto realidad». Las imágenes utilizan determinados modos de representación que nos convencen de que son lo suficientemente verosímiles para acabar con nuestra desconfianza. Esta idea no

implica en modo alguno que la realidad no exista o que sea una ilusión, sino que más bien acepta que la función principal de la cultura visual es probar y dar sentido a la variedad infinita de la realidad exterior mediante la selección, interpretación y representación de dicha realidad. Una parte importante de esta explicación pone de manifiesto las diferentes maneras a través de las cuales la imagen se fue entendiendo gradualmente como una representación, más que como algo que directamente se parecía a lo real. Estos convencionalismos son, sin embargo, poderosos y significativos, por lo que no será suficiente con «exponerlos» como construcciones sociales. La cuestión más importante es por qué un sistema prevalece sobre otro y bajo qué circunstancias puede cambiar un sistema de representación visual.

Perspectivas

La cultura visual no cambia por simple acuerdo con el pensamiento científico sobre la visión, sino que siempre es un híbrido compuesto por lo que los científicos considerarían ideas avanzadas y anticuadas. La clave para crear cultura visual es la inteligibilidad, no la compatibilidad con el pensamiento científico. Esto es cierto incluso para aquellos aspectos de la cultura visual que parecen reivindicar una validez científica. Un ejemplo importante es el sistema de líneas convergentes utilizado para transmitir profundidad en una imagen visual bidimensional que denominamos perspectiva. La perspectiva es producto de las teorías medievales sobre la imagen y de la moderna necesidad de imaginarse el mundo. A menudo se hace referencia a ella como una temprana y moderna forma científica de representar la imagen que fue remplazada por la teoría de la relatividad de Einstein y por la demolición del espacio pictórico mediante las técnicas cubistas de Pablo Picasso a principios del siglo xx. Desgraciadamente, este limpio paralelismo entre el conocimiento científico y la representación visual no es válido para un análisis más minucioso. La perspectiva no era un sistema acordado, sino un complejo de estrategias figurativas que iban desde las representaciones populares a las demostraciones geométricas y los medios de organización social.

Cuando la perspectiva se convirtió en algo común en el arte europeo, el funcionamiento del ojo todavía era un misterio. Hasta el siglo xvii los europeos no estaban seguros de si el ojo trabajaba absorbiendo rayos de luz del exterior (intrromisión) o emitiendo sus propios rayos para percibir la realidad exterior (extrromisión). El filósofo griego Demócrito combinó ambas teorías, argumentando que los objetos emiten una copia de sí mismos que reduce su tamaño hasta entrar a través de la pupila del ojo. Por tanto, el ojo reconstruye literalmente un modelo de lo que ve la mente para juzgarlo e interpretarlo. En el siglo xi, el erudito árabe Alhazen solucionó la cuestión prestando atención a las imágenes que pueden verse con los ojos cerrados después de mirar un objeto luminoso como el sol. De esta manera, demostró que es la luz la que entra en el ojo. A pesar de que los europeos conocían su trabajo, les costó seiscientos años llegar a la misma conclusión, pues no estaban muy interesados en el tema. La función del ojo era irrelevante, lo realmente importante era el intelecto o el alma. Los sentidos formaban parte del fallible cuerpo humano, mientras que el alma era divina. En consecuencia, la pregunta clave era de qué modo se transportaba la información al alma a través del ojo. Los procesos mediante los cuales el alma interpretaba esta información visual eran, a efectos prácticos, incognoscibles porque precisamente pertenecían a la esfera de lo divino. Cómo explicar la capacidad humana de ver objetos muy distantes o muy grandes, era una de las cuestiones más difíciles para los eruditos medievales, pues sabían que el ojo era algo muy pequeño. Alhazen respondió definiendo la existencia de lo que él llamó una «pirámide visual», cuya punta estaba en el ojo y cuya base se encontraba en el objeto observado. Aunque su más extensa teoría de la visión fue refutada, la pirámide visual se convirtió en un ingrediente básico del concepto de imagen de la época medieval y de principios de la era moderna. Desde el siglo xiii en adelante, la adopción del convencionalismo sobre las líneas convergentes para expresar la profundidad en la pintura italiana se basaba en el intento de representar su pirámide visual en el arte. La invención de la perspectiva suele atribuirse a los artistas italianos de los siglos xiv y xv. Sin embargo, estos artistas renacentistas sabían que su trabajo estaba basado en esfuerzos anteriores. De hecho, muchos de ellos interpretaron su uso de la perspectiva como el redescubrimiento de un arte co-

nocido por griegos y romanos. El escultor Lorenzo Ghiberti reunió una selección de fuentes fundamentales para el arte de la perspectiva, que empezaba con Alhazen e incluía a todos los teóricos importantes de la óptica medieval (Kemp, 1990, pág. 26). Clásicamente, la perspectiva se ha definido como la imagen que se presenta a la vista desde una ventana. Este marco da forma y define lo que puede verse y lo que está fuera de la vista. Claro que lo que puede verse desde una ventana puede ser comprendido porque el observador está familiarizado con el contexto de lo observado o, en última instancia, puede salir fuera. Según palabras de Leonardo da Vinci:

La perspectiva es una demostración racional según la cual la experiencia confirma que todos los objetos transmiten sus similitudes al ojo por medio de una pirámide de líneas. Por pirámide de líneas entiendo aquellas líneas que comienza en los bordes de la superficie de los cuerpos y, convergiendo desde una distancia se encuentran en un único punto. Demostraré que dicho punto, en este caso, está situado en el ojo que es el juez universal de todos los objetos.

(Lindberg, 1976, pág. 159)

Observemos que Leonardo asume que el concepto de Alhazen de la pirámide visual no era una teoría, sino el producto de un experimento racional que corresponde a la realidad. Luego, lo combinó con el concepto griego de las similitudes (copias que descienden la pirámide hasta el ojo) para elaborar la decisiva teoría de que el ojo es un «juez universal». A excepción de algunos sabios artistas como Piero della Francesca y Paolo Uccello, está claro que la mayoría de los artistas del Renacimiento siguieron esta actitud de compromiso. Abogaban por un sentido general del retroceso y la profundidad sin seguir una rígida escala geométrica de la perspectiva, especialmente a la hora de describir la figura humana. En su último trabajo, Leonardo llegó a rechazar totalmente las tesis de la perspectiva, afirmando que «todas las partes de la pupila poseen el poder visual y ese poder no se reduce a un punto, como así desearían los perspectivistas» (Kemp, 1990, pág. 51). Consecuentemente, muchos trabajos artísticos renacentistas, particularmente

las decoraciones de las iglesias, se ubicaban de tal forma que el espectador no pudiera situarse en el denominado punto de vista de la perspectiva. Según el análisis de John White: «El acontecimiento de un sistema centrado en la perspectiva no altera materialmente un modelo decorativo bien establecido [en el siglo XIII] y que no ha cambiado desde la época en que el realismo espacial no preocupaba al observador» (White, 1967, pág. 193). El uso renacentista de la perspectiva cambió verdaderamente la apariencia de las imágenes, pero este cambio no conllevó una nueva actitud hacia la percepción o realidad.

En resumen, los espectadores aprendieron a aceptar este convencionalismo visual por lo que era: una aproximación que encontró de forma adecuada las necesidades de una situación de observación. De igual manera, más tarde los espectadores de cine aceptarían la patente falta de realidad de los «efectos especiales», anterior a la creación de gráficos por ordenador, como parte del espectáculo. Cuando el espacio de la perspectiva era nuevo, los espectadores juzgaban las imágenes de acuerdo con la capacidad que tenían para resultar convincentes, del mismo modo en que la gran cantidad de espectadores de *Parque Jurásico* fue a ver ilusiones realistas de nuevo cuño. La perspectiva no es importante por mostrar cómo vemos «realmente», cuestión con la que los psicólogos continúan luchando, sino porque nos permite ordenar y controlar lo que vemos. Como decía Hubert Damisch, «no imita a la visión, más que la imagen al espacio. Fue concebida como un sistema de presentación visual y ha obtenido significado en la medida en que ha participado en el orden de lo visible, atrayendo así al ojo» (Damisch, 1994, pág. 45). La cultura visual, por tanto, no refleja el mundo exterior y no facilita la labor de seguir las ideas surgidas en cualquier lugar. Es un medio para interpretar el mundo visualmente. La perspectiva creó un nuevo modo de representar el poder visual a partir de materiales ya disponibles. Los sistemas de representación no son inherentemente superiores o inferiores; simplemente sirven para cosas diferentes. Aunque desde el siglo XV los occidentales han considerado que la perspectiva de un único punto es la forma natural de describir el espacio, los artistas chinos supieron cómo crear la ilusión de profundidad desde el siglo XVII. Sin embargo, también realizarían pinturas en largos pergaminos que no podrían contemplarse de una sola vez y

tampoco desde un sólo punto. El poder de la corte imperial china se basaba en un sistema de poder/conocimiento diferente, que no necesitaba el punto de vista de la perspectiva. Para los artistas medievales japoneses también era algo común utilizar convencionalismos «uniformes» del espacio pictórico, considerados modernos en Occidente. La perspectiva occidental no se diferenciaba por su capacidad para representar el espacio, sino por el hecho de que lo hacía desde un punto de vista determinado.

Leonardo, e imagino que la mayoría de sus compañeros de profesión, consideraba que lo que realmente importaba no era la precisión geométrica, sino esta capacidad para expresar el «poder visual». La perspectiva era un medio a través del cual los artistas intentaban captar y representar el poder visual. Así, en la primera descripción escrita de la perspectiva realizada por Leon Battista Alberti en su *Tratado de la pintura* (1435), habla de la línea que va directamente del ojo al objeto como el «príncipe» de los rayos. El príncipe era el gobernante de las ciudades-estado del Renacimiento, que se encargaba de gestionar el arte de la época. Su autoridad fue ensalzada por el teórico político florentino del siglo xv Nicolás Maquiavelo, quien describió un uso despiadado del poder. El príncipe no era sólo una metáfora para los artistas. Cuando en el siglo xvii se utilizaban los ángulos de la perspectiva en el palacio real francés de Versalles, el rey Luis xiv se sentaba directamente en esa dirección con el fin de ser únicamente él quien tuviera el lugar perfecto desde el que ver la perspectiva. Al crear cualquier sistema de representación existe una diferencia entre el observador ideal imaginado por el sistema y el observador real que ve la imagen. En el Renacimiento y en la cultura de principios de la corte moderna, el espectador ideal y el real solían ser la misma persona: el rey, el príncipe u otra figura autoritaria a la que se dedicaba el trabajo.

Por tanto, el principio de la semejanza formaba parte de la propia teoría renacentista de la perspectiva, que abarcaba desde la creencia en las similitudes de Leonardo hasta la equivalencia del espectador ideal y monarca absoluto en el sistema de la perspectiva. El parecido se encontraba en el centro de todo sistema que comprendiera la magia natural, que se distinguía claramente de la brujería o magia negra. Según las palabras de Giovanni Batista della Porta, cuya obra *Magia natural*

(1558) tuvo gran influencia hasta finales del siglo xvii, la magia era «una consumación de filosofía natural y ciencia suprema» (Porta, 1650, pág. 2). A pesar de estar basada en un complejo sistema de afinidades y correspondencias, la magia se encontraba alejada de la superstición y, además, la medicina homeopática todavía está fundamentada en el principio de la semejanza. La visión era una parte primordial de la cadena mágica del ser que conectaba todo conocimiento con otro conocimiento. En opinión de Porta, «la magia contiene una poderosa facultad especulativa, que pertenece a los ojos al engañarlos con visiones obtenidas de lejos y en espejos, ya sean redondas, cóncavas o de formas variadas; y en la que las cosas están compuestas mayoritariamente de magia» (Porta, 1650, pág. 4). En sus múltiples escritos sobre la visión, Porta ofrecía la primera descripción sobre la *camera obscura*: una habitación oscura en la cual la luz penetraba a través de una pequeña abertura que solía contener una lente, que conseguía captar una imagen invertida del mundo exterior y proyectarla en la pared posterior. Porta también utilizó la perspectiva para crear «maravillosas experiencias [...] cuyos efectos os conducirán a formar diferentes imágenes» (Porta, 1650, pág. 339). La perspectiva era, por tanto, un efecto más que una realidad, un recurso que permitía que el artista o el mago impresionaran al espectador con su capacidad para crear algo que más que representar la realidad, se asemejaba a ella. En el año 1638, el monje francés Nicéron calificó el concepto ya existente de perspectiva como una forma de magia: «La verdadera magia o la perfección de las ciencias consiste en la perspectiva, que nos permite conocer y distinguir de un modo más perfecto los trabajos de la naturaleza y del arte, que han sido valorados en todos los períodos, no sólo por la gente de a pie, sino también por los más poderosos monarcas de la Tierra» (Nicéron, 1638, prólogo). Sorprendentemente, Nicéron asumía que la perspectiva no era en modo alguno un descubrimiento reciente y que estaba más relacionada con los espectáculos populares que con las artes y ciencias de élite.

Esta noción de la perspectiva permaneció intacta incluso cuando los científicos del siglo xvii transformaron el concepto de visión de forma radical. El erudito alemán Thomas Kepler fue el primero en argumentar que el cristalino del ojo presenta una imagen invertida en la retina. Pero no asumió que este cambio en la comprensión del proceso

físico de la vista lo acercaba un poco más a comprender la visión y continuó viendo el ojo como un juez:

Digo que la visión tiene lugar cuando la imagen del hemisferio completo del mundo que está ante el ojo [...] se fija sobre la superficie blanco-rojiza y cóncava de la retina. Dejaré a los físicos que discutan el modo en que la imagen o ilustración se compone de espíritus visuales que residen en la retina y el nervio, y si es un espíritu situado en los huecos del cerebro el que hace que la imagen aparezca ante el alma o el tribunal de la facultad visual, o si la facultad visual, como un magistrado enviado por el alma, avanza en la cámara administrativa del cerebro hacia el nervio óptico y la retina para encontrar esta imagen como si bajase a un tribunal inferior.

(Lindberg, 1976, pág. 203)

Para Kepler el proceso de la visión sólo podía ser descrito desde el punto de vista de la autoridad legal. Durante los primeros años del sistema jurídico moderno, el juez gozaba de una posición mucho más poderosa de la que tiene en la actualidad. El jurado no existía y sólo el juez podía apelar a la evidencia y dictar sentencias. No resulta sorprendente, por tanto, que hasta los artistas alemanes de esa época, que mostraban un extremado interés por la perspectiva, no parecieran tener en cuenta las teorías de Kepler y tampoco cambiaran el principal interés del artista por captar el poder visual. De hecho, tanto Samuel von Hoogstraten como Samuel Marolois, artistas alemanes que escribieron importantes tratados sobre la perspectiva eran partidarios de la teoría de la extromisión de la visión (Kemp, 1990, pág. 119). Tanto artistas como teóricos de lo visual se preocupaban más por determinar un lugar desde el que ver y así crear el efecto de la perspectiva, que por comprender totalmente la fisiología de la percepción, que consideraron incognoscible.

Para quienes escribieron *a posteriori*, está claro que la filosofía de René Descartes, plasmada en su famoso *Discurso del método* (1637), supuso una clara ruptura con los conceptos de visión vigentes hasta su época. Descartes se enfrentó a la tradición del pasado al considerar que la luz era una sustancia material con una existencia concreta. Según palabras del historiador A. I. Sabra: «La teoría cartesiana fue la primera

en afirmar claramente que la luz en sí misma no era más que una propiedad mecánica del objeto luminoso y del medio transmisor» (Sabra, 1982, pág. 48). En lugar de considerar que la luz era una manifestación de lo divino, utilizó metáforas cotidianas para describirla, como la del uso que hacen los ciegos de los bastones para sustituir su falta de visión. Al igual que el bastón, la luz toca directamente el objeto al que se presta atención. Este concepto físico de la luz hizo posible que Descartes aplicara las matemáticas a todas sus características. Si la luz fuera un medio puramente espiritual, ningún aparato humano hubiera podido medirla. Así, al detallar las operaciones de refracción en el ojo o la «desviación» de los rayos de luz que realizan las lentes, pudo explicar el viejo problema sobre la percepción de grandes objetos.

Fue decisivo el hecho de que desplazara la percepción de la superficie de la retina al cerebro. Así, la imagen formada en la retina no era exactamente la misma que la percibida. Kepler fue incapaz de explicar la inversión de la imagen en la retina, pero Descartes vio esta inversión como parte de los medios gracias a los cuales la percepción era transmitida de los ojos al cerebro. Creía que esta «percepción, o la acción mediante la que percibimos, no es una visión [...] sino únicamente una inspección de la mente». Cuando observamos una rosa, la sensación de que es roja es confirmada por el juicio de que, de hecho, es roja y no debido a la distorsión de la luz. El juicio es, por tanto, el aspecto básico del sistema de percepción de Descartes en el que la información sensorial percibida no es más que una serie de representaciones que la mente debe clasificar. Diferenciaba claramente su teoría de las representaciones de la teoría precedente de los parecidos, destacando que los antiguos filósofos no podían explicar las imágenes porque «su idea de imágenes se limita al requisito de que deben parecerse a los objetos que representan». En comparación, Descartes insistía en la naturaleza convencional de la representación, argumentando que «sucede a menudo que para ser más perfecto, como una imagen, y representar mejor un objeto, un grabado no debería parecerse a él» (Descartes, 1988, pág. 63). Se trataba de apelar al juicio para distinguir la imagen de lo que se suponía que representaba. Aunque Descartes cambió la comprensión de los físicos sobre la visión, siguió basándose en el modelo del alma de Kepler como el juez que interpretaba la percepción sensorial. La diferencia ra-

dicaba en que él se mostraba tan escéptico con respecto a la información sensorial, que reflexionaba: «Incluso es posible que no tenga ojos con los que verlo todo» (Crary, 1990, pág. 43). En el sistema de visión cartesiano la representación sustituyó al parecido. A partir de ahí, se hizo posible la visualización moderna del mundo como representación.

En este momento la perspectiva desempeñó un papel fundamental convirtiéndose en el límite entre el parecido y la representación. Descartes destacó que el parecido había desempeñado un pequeño papel en su sistema de representación, en la medida en que recordaba la forma del objeto observado: «Y hasta este parecido es muy imperfecto, dado que los grabados son para nosotros cuerpos de diferente relieve y profundidad sobre una superficie completamente plana. Es más: de acuerdo con las reglas de la perspectiva, suelen representar círculos mediante óvalos y no con otros círculos, cuadrados mediante rombos y no con otros cuadrados, y lo mismo sucede con otras figuras. Así, sucede que para que un grabado sea tan perfecto como una imagen y represente mejor un objeto, no debe parecerse a él». Descartes insistía en que en el cerebro, que analizaba los datos sensoriales que se presentaban ante él, tenía lugar el mismo proceso. Según Descartes la perspectiva es una ley natural que puede observarse en las imágenes formadas por la cámara oscura, pero también es una representación. De este modo, la fotografía, que fue inmediatamente capaz de ofrecer una descripción muy precisa de la forma de los objetos representados mediante la perspectiva de un sólo punto, desplazó a la pintura y otras artes visuales al convertirse en el principal medio representativo apenas haberse inventado. Esta fusión del parecido y la representación en la perspectiva explica su importancia en todas las versiones del legado cartesiano, donde son prácticamente equiparables.

Recientemente, algunos críticos han ido más lejos al considerar el cartesianismo como el «Antiguo Régimen visual», es decir, la teoría de la visión predominante a principios de la Europa moderna, desde mediados del siglo xvii hasta el estallido de la Revolución Francesa en 1789. Esta opinión resulta bastante atractiva, dado que el trabajo de Descartes era muy diferente al de sus predecesores y resultó muy influyente para científicos y filósofos. Partiendo de ahí, es posible generalizar diciendo que «existe una “forma de ver” singular y determinante den-

tro de la cultura moderna occidental» y en cualquier momento dado (Jenks, 1995, pág. 14). En contraposición a esto, diré que la cultura visual siempre es refutada y que en un determinado momento de la historia, nunca se acepta por completo ninguna forma de observación. Del mismo modo en que el poder siempre crea resistencia, el modo cartesiano de observación genera alternativas.

El cartesianismo fue aceptado por científicos y filósofos que trabajaban alejados del universo del mecenazgo real. Pero los artistas y otros individuos que trabajaban en los medios visuales de comunicación no se dejaron convencer inmediatamente por la teoría cartesiana. En 1648, Luis XIV creó la Academia Real de Pintura para decorar sus palacios y ciudades y aportar dibujos a las importantes fábricas de tapices reales. La Academia se ocupó de la formación de artistas como Boucher, Fragonard, Watteau y David. No obstante, los académicos se oponían vehementemente a las teorías cartesianas de la visión, basadas en parte en la política y en parte en la óptica. Al principio, intentaron insistir en el uso del método de Miguel Ángel consistente en la organización del espacio alrededor de una pirámide múltiple, que adquiriría la forma de «una llama, y que según Aristóteles y todos los demás filósofos es el elemento más activo» (Pader, 1649, pág. 5). Pero su propio profesor de perspectiva, Abraham Bosse, insistía en enseñar la teoría geométrica de la perspectiva que arrojaba asombrosas afirmaciones sobre el poder de la técnica: «Las palabras PERSPECTIVA, APARIENCIA, REPRESENTACIÓN y RETRATO son el nombre de una misma cosa» (Bosse, 1648). En otras palabras: el aprendizaje de la perspectiva permitiría a un estudiante dominar todos los aspectos necesarios de la pintura. Esta idea de cariz moderno fue contradicha por la creencia de Bosse de que la visión se producía porque el ojo emitía rayos para ver los objetos. Algo que ya propuso Demócrito y que tanto tiempo atrás había desmentido Alhazen. La Academia expulsó a Bosse rápidamente pero tuvo que elaborar su propia teoría de la perspectiva. Argumentaron correctamente que la perspectiva sólo podía reproducir la percepción de un ojo a la vez, mientras que es obvio que vemos con los dos ojos. Más aún: en la estricta teoría de la perspectiva, sólo hay un lugar que ofrezca el verdadero ángulo de visión necesario para comprender la perspectiva y era poco probable que los observadores localizaran esta posición sin ayuda

(Mirzoeff, 1990). Estas objeciones a la nueva óptica permitieron que la Academia Real persiguiera la necesidad política. Dado que su propia existencia dependía de la glorificación del rey y de la presentación de Su Majestad sobre todas las cosas, no es de extrañar que tras un siglo de malestar civil en Francia estallara una guerra civil que duró de 1648 a 1653. La estricta aplicación de la perspectiva podía haber significado que el rey pareciera más pequeño que uno de sus súbditos, un resultado políticamente imposible. El sentido académico de cómo ver al rey quedó mejor personificado en la Sala de los Espejos que construyó para Luis XIV el director de la Academia, Charles Le Brun (véase la figura 1.1). En una larga galería decorada con elaboradas pinturas y salpicada de espejos, los cortesanos se podían observar a sí mismos y a los demás rindiendo homenaje al rey y asegurarse de que realizaban el protocolo adecuado. De esta manera, el dominio del rey incluso sobre sus súbditos de mayor tamaño era completamente evidente. Lejos de la exaltada descripción del cuerpo real, la Academia argumentaba que las curvas y



Figura 1.1. Sala de los espejos, Versalles. Cortesía de Alinari/Art Resource, Nueva York.

superficies del cuerpo humano eran demasiado sutiles para ser representadas en perspectiva geométrica. El resultado sería un cuerpo feo y mal proporcionado que dañaría la imaginación «porque esos objetos depravados y alterados podían recrear en la mente ensueños pasados o lúgubres sueños, que se habían experimentado a consecuencia de una enfermedad o de la fiebre» (Huret, 1670, pág. 93). Según la tradición platónica el monarca francés creía que las representaciones podían producir alteraciones físicas, conduciendo a la desobediencia política.

De este modo, la Academia desarrolló un compromiso. Los edificios y el espacio colindante se debían presentar en perspectiva transmitiendo una sensación de profundo retroceso. Esto condujo a la creación de escenas pintadas en perspectiva para resaltar el esplendor de la panorámica de un jardín (véase la figura 1.2). Por otra parte, las figuras debían ser descritas de acuerdo con la escala clásica de la proporción. De este modo, el personaje principal de un cuadro debía compararse con la escala física con que se medían los demás, y ningún otro personaje podía sobrepasar su talla (género intencional) o prominencia. La ventaja de este método consistía en que se basaba en el propio juicio del artista para crear el espacio visual y dejaba a un lado los cada vez más complejos cálculos de la perspectiva que exigían una abstrusa capacidad matemática (véase la figura 1.3). En su guía para los estudiantes que participaban en el prestigioso Premio de Roma, la Academia aconsejaba prestar más atención a la «perspectiva con respecto a la disposición de las figuras o personajes y de la fuente de luz» (Duro, 1997, pág. 74), que al control del espacio. A finales del siglo xvii, el teórico Charles Perrault dio el nombre de «ordenamiento» a este sistema, que puede observarse claramente en la práctica artística. Consideremos el famoso ejemplo de Jacques-Louis David, *El juramento de los Horacios* (1785) —véase la figura 1.4—. El pavimento retrocede de acuerdo con el estilo apropiado de perspectiva, aunque los grandes cuadrados no se corresponden con los pequeños. La pared situada a mano derecha se tuerce hacia adelante de forma exagerada con el fin de crear la sensación de una pirámide visual, mientras que la de la izquierda es plana. Como destacaron muchos críticos del siglo xviii y posteriores a este período, los personajes no están representados en perspectiva. Todas las figuras masculinas tienen el mismo tamaño, mientras que las mujeres están «co-

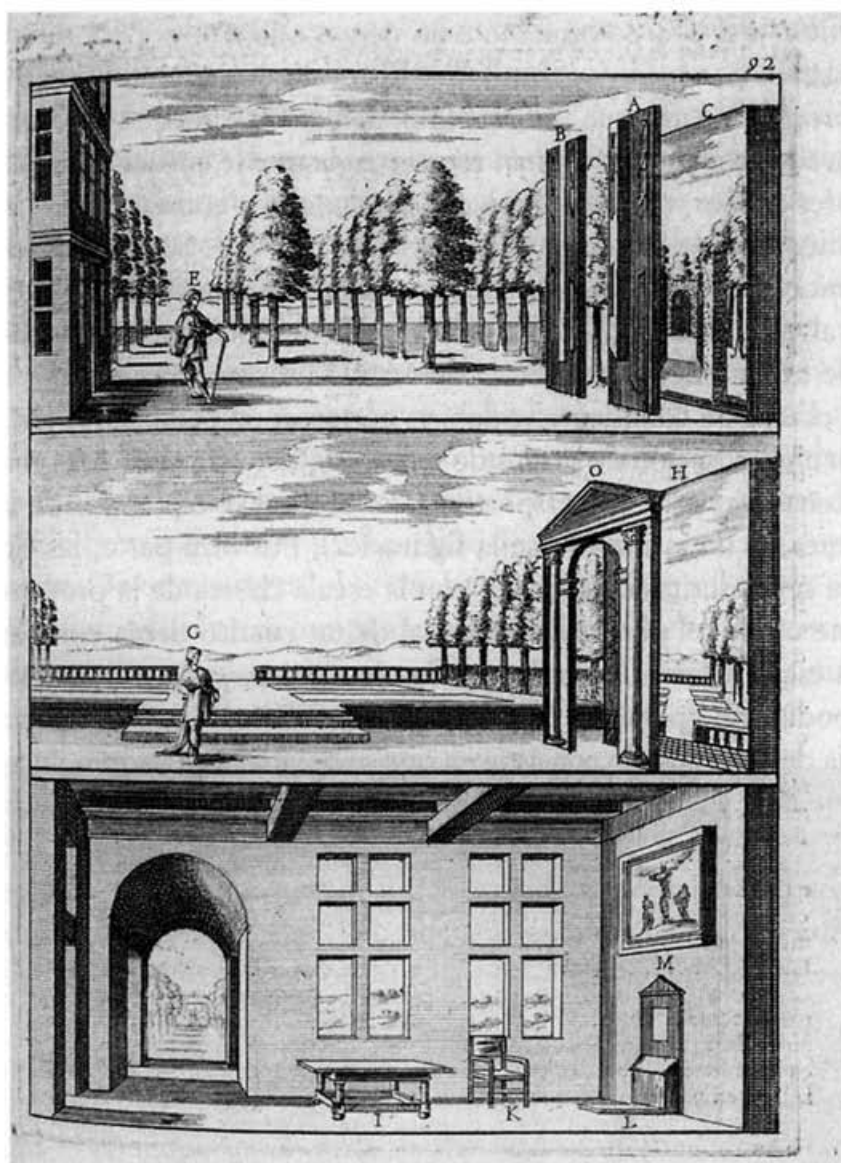


Figura 1.2. Jacques du Brueil, de *La Perspective Pratique*, París, 1642. Fotografía: Biblioteca Nacional, París.

rectamente» proporcionadas, siendo su tamaño tres cuartos de la talla de los varones. David no buscaba grado alguno de exactitud matemática. Por el contrario, su objetivo era lo que el siglo XVIII denominó *vraisemblance*, verosimilitud o «efecto realidad».

La anamorfosis era un uso alternativo popular de la perspectiva. Es un sistema en el que el punto evanescente no se construye «frente» a la

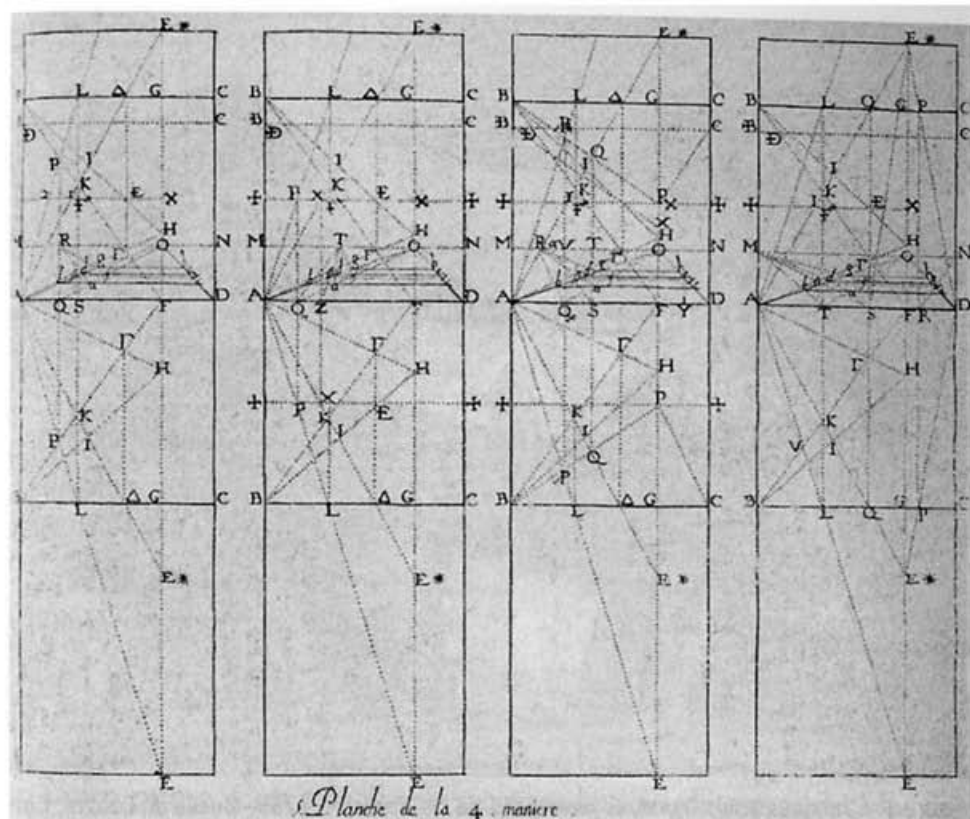


Figura 1.3. Gaultier de Marignanes, *Nouvelle et Briève Perspective*, París, 1648. Fotografía: Biblioteca Nacional, París.

imagen, sino en el mismo plano que la superficie a ambos lados del cuadro. En consecuencia, es necesario que el espectador adecue el nivel de sus ojos al del cuadro y al lado para poder interpretar la imagen que, vista desde la posición habitual, no parece más que una masa triangular. La anamorfosis pone de manifiesto que la perspectiva es simplemente un convencionalismo visual que, llevado al extremo, genera resultados antinaturales. Fue una primera parte de la teoría de la perspectiva de ámbito elitista. Podemos observar una anamorfosis en la pintura del siglo xvi titulada *Los embajadores* (1519) de Hans Holbein, en la que se describen dos importantes personajes en la corte. En primer plano, constituye una curiosa forma de espiral que resulta ser un cráneo cuando se observa desde el ángulo correcto. Así, Holbein utilizaba la anamorfosis para mostrar que, aunque los embajadores tuvieran todo el poder del mundo, acabarían muriéndose y enfrentándose al Juicio Final. Del mis-

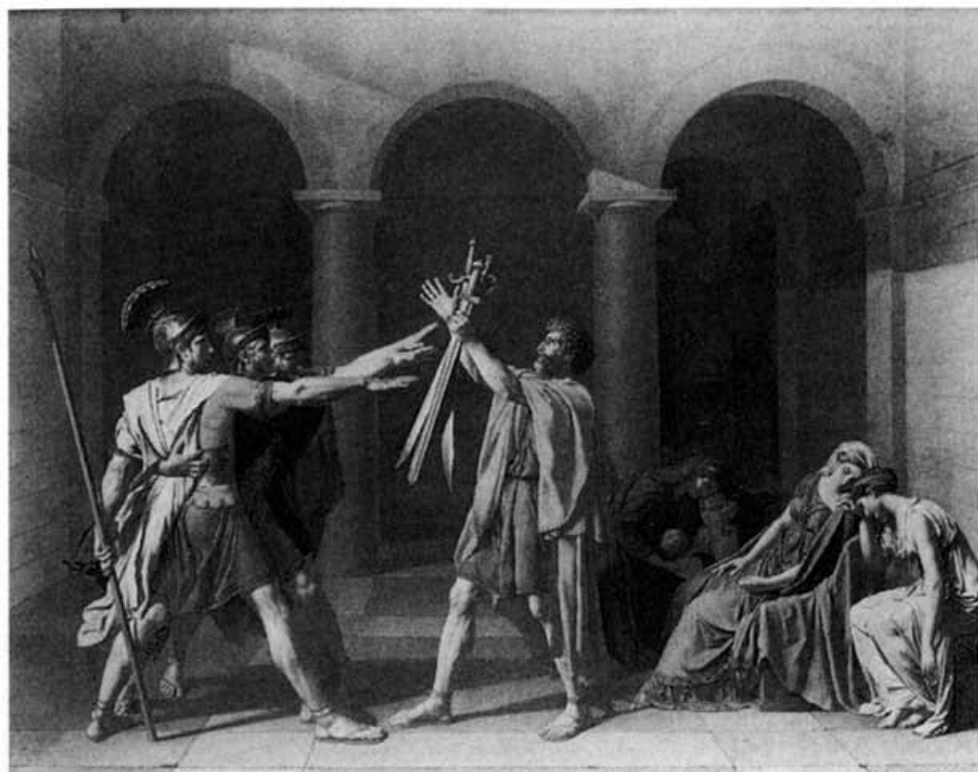


Figura 1.4. Jacques-Louis David, *El juramento de los Horacios*, 1785. Musée du Louvre. Cortesía de Art Resource, Nueva York.

mo modo, los jesuitas que ejercían de misioneros en China utilizaron este recurso para demostrar su convencimiento de que las apariencias mundanas eran ilusorias. Los diseños anamórficos también aparecieron en grabados y otros medios de comunicación populares del siglo xvi y algunos de sus ejemplos se siguieron produciendo hasta finales del siglo xix. Estos diseños representaban con mucha frecuencia temas ilícitos, que iban desde las ligeramente excitantes escenas eróticas a las imágenes escatológicas. Realmente, estos dibujos anamórficos no pertenecían al gran arte. Representaban una alternativa popular a los espacios puramente evanescentes de la perspectiva y figuras geométricas que dominaban el arte oficial. Su escandaloso tema era una muestra de su resistencia a los medios elitistas de representar lo que se ve.

A principios de la era moderna no existía, por tanto, un solo régimen visual. La perspectiva geométrica era utilizada de forma todavía más compleja por matemáticos e ingenieros. Los arquitectos y artistas

utilizaban la perspectiva como un elemento clave para crear una ilusión de la realidad y, con ello, controlar el poder de la imagen visual. Como respuesta, la cultura visual popular utilizó una versión de la perspectiva en cuanto forma de diversión, satirizando las pretensiones de las clases más altas.

Sin embargo, se ha convertido en algo común entre los teóricos modernos afirmar que, según palabras del crítico de cine Christian Metz, la perspectiva «ofrece un lugar libre al espectador-sujeto, una posición omnipotente que corresponde al propio Dios o, en términos más generales, a algún significado supremo» (Metz, 1982, pág. 49). Como hemos visto, la preocupación de las monarquías absolutistas de los siglos xvii y xviii era la de evitar que esta posición de poder flotante formara parte de la cultura visual y así conservar ese poder para sí mismas. Por ello, la perspectiva unidireccional no se utilizaba con las figuras, excepto cuando se sabía claramente que el espectador sería el rey, como así sucedía en el teatro real. Sin embargo, a finales del siglo xviii y principios del xix, nació un nuevo sistema de organización social que giraba en torno al control del cuerpo generalizado a través de la visibilidad desde un único punto. Con este nuevo sistema de disciplina establecido, fue posible pensar en el punto de vista de la perspectiva como en algo que realmente se volvía todopoderoso.

Siguiendo la investigación del filósofo francés Michel Foucault, la ilustración estándar de este cambio radical se convirtió en el panóptico concebido por el filósofo inglés Jeremy Bentham en 1791. El panóptico —literalmente, lugar desde donde se ve todo— fue un sistema para una prisión modelo. Consistía en un anillo exterior de celdas vigiladas desde una torre de control central. Se construía de forma que ningún prisionero pudiera ver a sus compañeros ni a los supervisores de la torre, pero era completamente visible para todo aquel que mirara desde ella. El punto evanescente que organizaba la perspectiva se había convertido ahora en un punto de control social. Los guardias podían ver a los prisioneros sin ser vistos. En lugar de controlar a los prisioneros con caras fortificaciones y numerosos guardias, como había sucedido hasta el momento, ahora se podían vigilar desde un punto central. Como dijo Foucault, en el panóptico la «visibilidad es una trampa» (Foucault, 1977, pág. 200). El panóptico intentaba controlar a los

prisioneros y mantener la disciplina a través de un sistema de visibilidad: «Y, para que este poder se ejerciera, tenía que existir un instrumento de vigilancia permanente, exhaustiva y omnipresente, capaz de hacer que todo fuera visible y, al mismo tiempo, permanecer invisible. Tenía que ser una mirada anónima que transformara el cuerpo social completo en un campo de percepción» (Foucault, 1977, pág. 214). La sociedad disciplinaria era una consecuencia necesaria del sistema de la perspectiva, en la medida en que la perspectiva era una creación de los descubrimientos científicos en óptica. Ambos sistemas visuales sólo adaptaron materiales que surgieron al crear un nuevo modo de visualizar el mundo.

Una diferencia fundamental del temprano sistema moderno de visibilidad fue que dejó de importar quién miraba exactamente, siempre que los individuos continuaran siendo visibles. Mientras que la Sala de los Espejos resaltaba al cuerpo político en sí mismo, es decir, el poder simbólico del rey manifestado en su persona, en el panóptico no importaba quién miraba. Bentham especificó que aunque el sistema estaba concebido para que el director de la prisión pudiera supervisar a los internos, todo el mundo, incluidos los sirvientes, podía ser sustituido ya que los prisioneros no podrían ver quién miraba. Sólo sabían que eran observados. La perspectiva ordenaba el campo visual y creaba un lugar desde el que observar. El panóptico creó un sistema social alrededor de esta posibilidad de ver a los demás. Se convirtió en el modelo ideal de la moderna organización social para lo que Foucault llamó la «sociedad disciplinaria», que giraría en torno a las escuelas, los barracones militares, las fábricas y las cárceles. En el siglo xx, la fábrica fue adoptada por la influyente escuela de arquitectura Bauhaus como un sistema general de diseño que conducía al estilo funcional de gran parte de la arquitectura moderna. El punto fundamental de este sistema visualizado consistía en que quienes podían ser observados podían ser controlados.

Disciplina y color

La disciplina establecida por el sistema panóptico se extendió tanto como el color: supuesta antítesis de la perspectiva y otros sistemas geométricos de ordenación del espacio. Más que un contraste radical, el color constituye un interesante caso complementario al de la perspectiva. A principios de la era moderna, el color era un método de construcción pictórica alternativo al sistema de perspectiva geométrica. Evidentemente, la percepción del color es una parte primordial de la vista humana. A diferencia de la perspectiva, ha sido posible describir el color en exactos términos científicos como una propiedad de la luz, pero su percepción varía de unas personas a otras, incluso antes de que puedan tratarse las polémicas cuestiones del gusto y el simbolismo que aquél genera. En consecuencia, los artistas, científicos y técnicos visuales han buscado diversas formas de proporcionar la descripción del color sin posibilidades de variación o disputa. De este modo, el aspecto representacional de la imagen visual puede compararse con el parecido que ofrece la exacta descripción del color. Sin embargo, las aparentemente infinitas variaciones del tono, el matiz y la sombra del color plantean una tenaz resistencia a tal clasificación. Los artistas y científicos concibieron una selección aparentemente infinita de gráficos, triángulos y ruedas de color análogos a los diagramas geométricos de los perspectivistas. Nadie está preparado para sumergirse en el espacio pictórico sin ayuda.

Muchos relatos sobre la historia del arte moderno sostienen que el predominio de la perspectiva y la línea como sistema oficial de representación visual en el arte académico y en la sociedad moderna, llevó a los artistas de vanguardia a ver en el color un medio alternativo para crear el espacio pictórico. Esta historia se basa en las afirmaciones incorrectas de que la perspectiva no era popular y de que el color era una alternativa atrevida. Por el contrario, a principios del siglo XIX, período en el que el romanticismo fomentaba el color como el mejor medio para la composición pictórica, los efectos de la perspectiva se encontraban entre las formas artísticas más populares. Por ejemplo: la obra del artista británico John Martin *El banquete de Baltasar* (1820) describía la historia bíblica del derrocamiento del monarca de Babilonia a gran escala

y con un vertiginoso efecto de perspectiva. Resultaba tan convincente que hubo que poner una verja para parar a los espectadores que intentaban entrar en el cuadro. Los contemporáneos vieron que el efecto de la perspectiva era el principal objetivo emocional de la pintura. Así lo atestigua un comentario en un manual de perspectiva: «A través de estas extraordinarias imágenes, la magia de la perspectiva lineal y aérea es sustituida por este elevado nivel de nuestras simpatías, la representación de la pasión y el sentimiento [...] Las misteriosas y electrizantes sugerencias de espacio ilimitado e innumerables multitudes con sus maravillosos elementos trabajados partiendo de la sombra, cautivan la elegancia enredándola en un laberinto de sugerencias sobrenaturales» (Kemp, 1990, pág. 162). La última mitad de este comentario parece describir al *Frankenstein* de Mary Shelley en lugar de un óleo. El diorama de Louis Daguerre, inventado en 1822, presentaba, de forma similar, vistas de la historia y viajes por el mundo al espectador inmóvil. Estas escenas espectaculares y teatrales se basaban en el punto de vista estable de la perspectiva para crear sus efectos y fueron enormemente populares.

El uso del color en la representación visual tampoco fue rebelde en o por sí mismo. En este momento, los artistas que dan un uso atrevido al color, como Matisse y Monet, son los más populares, cuentan con el público de exposiciones y museos y son presentados como innovadores radicales. Pero estos artistas solían someter el color al mismo control sistemático que los artistas neoclásicos impusieron al dibujo y al arte oficial con respecto a la perspectiva. Durante la Ilustración, la propia variabilidad de la percepción del color la convirtió en una parte, en apariencia natural, de las teorías de lo sublime. Para el teórico francés Roger de Piles, el color era «lo que diferenciaba a la pintura» y la distinguía del dibujo, del mismo modo en que la razón separaba al hombre de los animales (de Piles, 1708, pág. 312). De Piles destacó el papel del espectador a la hora de crear impresiones sobre un trabajo artístico, especialmente opiniones de lo sublime. La pintura tenía que llamar la atención del espectador provocando que se entusiasmara por el trabajo. En cambio, el espectador tenía que analizar la imagen con el fin de encontrar lo sublime, el mayor objetivo del arte: «En resumen, me parece que el entusiasmo se apropia de nosotros y nosotros nos apropia-

mos de lo sublime» (de Piles, 1708, pág. 117). Para que esta interacción funcione, es necesario que se produzca un proceso mutuo de reconocimiento. Al responder a la artificialidad de la imagen, así como al calificar de trabajo artístico al objeto observado, el espectador da fe de su estatus cultural. Alcanzar lo sublime era el segundo estadio más alto en la cultura. En su calidad de rasgo característico de la pintura, el color era fundamental tanto para atraer al espectador como para crear lo sublime. En este punto se crea una cierta ambigüedad a la hora de atribuir al espectador o a la pintura la responsabilidad de alcanzar ese nivel más elevado. Si es cuestión del trabajo, entonces el fracaso al no conseguir experimentar lo sublime es tan sólo un fracaso de alcance artístico. Por otro lado, si el espectador era el responsable, implicaba que no era lo suficientemente cultivado para apreciar la obra de arte; algo que se explicaba en parte por el aumento de la publicación de críticas artísticas en el siglo xviii, que facilitaba que los visitantes de las exposiciones pudieran parecer informados como es debido. El sistema de Piles de apariencia incondicionalmente estética implicaba, en realidad, la apariencia de una nueva forma de distinción social entre los que «apreciaban» y no «apreciaban» el arte, un problema que continúa rondando a los espectadores en la actualidad.

No podía concebirse ningún sistema efectivo para estandarizar la construcción de un espacio pictórico mediante el color. Los usos artísticos del color se diferenciaron muy pronto de la comprensión científica del tema. Los pintores del siglo xvii en adelante han mantenido que se pueden crear todos los colores partiendo de los tres básicos, es decir, el azul, el rojo y el amarillo. Sin embargo en sus famosos trabajos *Opticks* (1704), Isaac Newton demostró que la luz estaba compuesta de siete colores prismáticos: rojo, naranja, amarillo, verde, azul, añil y violeta. Hacia mediados del siglo xix, el científico y filósofo alemán Helmholtz fue capaz de demostrar que existía una diferencia fundamental entre los medios aditivos y sustractivos de conseguir el color. La luz de color se obtiene mediante la adición de luces basada en los colores primarios rojo, verde y azul. La pintura y otros modos de pigmentación absorben determinadas formas de luz del espectro con el fin de generar la percepción de un color específico y, por tanto, utilizan el azul, el rojo y el amarillo como primarios (Kemp, 1990, pág. 262). Se demostró que

la explicación de Helmholtz era algo imperfecta, pero con el tiempo contribuyó a explicar por qué los artistas y científicos discreparon durante ciento cincuenta años sobre la composición de los colores.

Normalización del color: daltonismo

La normalización de la visión en torno a la percepción del color puede ilustrarse con el caso del daltonismo. Fue en la primera mitad del siglo XIX cuando los oftalmólogos descubrieron por primera vez la existencia del daltonismo y entonces idearon algunas pruebas para diagnosticarlo. En 1790, el científico británico John Dalton reconoció su propia incapacidad para percibir el color rojo y denominó «Daltonismo» a esa afección. Siguió siendo una curiosidad hasta que el progreso de la revolución industrial a principios del siglo XIX convirtió en una necesidad el hecho de poder detectar el daltonismo entre el personal laboral, como así lo indicaban todos los textos médicos. Cuando la seguridad dependía, por ejemplo, de la capacidad de distinguir entre una señal ferroviaria roja o verde, era muy importante que el trabajador pudiera apreciar tal diferencia. Con este ejemplo podemos ver la naturaleza de doble filo de la disciplina moderna. Queda claro que es del interés de todos los pasajeros y de los empleados ferroviarios que el personal encargado de las señales sea capaz de distinguir las luces. Las pruebas del daltonismo en las que se utilizaban hebras de lana a menudo teñidas de forma imperfecta, representaban un obstáculo más para conseguir el empleo y eran un motivo potencial de dimisión.

La ciencia no se contentó con quedarse ahí. Después de que *El origen de las especies* (1859) de Charles Darwin diera una amplia difusión al concepto de evolución, los intelectuales comenzaron a barajar la idea de que la visión del color de los seres humanos hubiera evolucionado con el paso del tiempo y no en las noches de la prehistoria. Esto constituye un excelente ejemplo del mal uso que se dio a la evolución para explicar las diferencias entre una especie, concretamente la especie humana, en lugar de utilizar los patrones relativos al desarrollo entre especies. Para explicar esta discrepancia, los científicos argumentaban que, en realidad, la especie humana estaba compuesta de diferentes razas que

eran biológicamente distintas. Hay que destacar que a pesar de un siglo de esfuerzo científico para identificar estas diferencias, no se encontró ninguna desigualdad biológica definible entre los seres humanos. Es más: la ciencia genética ha demostrado claramente que todos los humanos comparten el mismo fondo génico. No obstante, el darwinismo social (nombre que se daba a esta aplicación de la evolución a los humanos) prosperó durante un siglo como un medio para buscar explicaciones racionales a la irracionalidad de los prejuicios raciales. Tal era el alcance de estos esfuerzos en el siglo XIX, que los intelectuales decían haber identificado diferencias históricas en la percepción del color entre las diferentes «razas». Los antropólogos combinaron los viejos prejuicios antisemitas y racistas con la nueva «ciencia» de la raza para dotar el argumento de un origen racial.

En 1867, el filólogo alemán Hans Magnus realizó un estudio sobre el color en la obra del antiguo poeta griego Homero. Descubrió un número muy restringido de términos homéricos para el color, la mayoría de los cuales se encargaba de distinguir la luz de la oscuridad más que de describir los diferentes matices. Llegó a la conclusión de que los griegos de esa época habían visto en blanco y negro y que la percepción del color era un aspecto reciente de la evolución humana que pronto permitiría a los hombres percibir los elementos ultravioletas del espectro. Magnus desarrolló este argumento para explicar el daltonismo como algo hereditario: «Partiendo de la opinión de que, en los períodos más distantes de la evolución humana, la capacidad funcional de la retina se limitaba a detectar las manifestaciones luminosas, [...] nos inclinamos a creer que los casos de totalmente congénito deben considerarse un tipo de atavismo» (Magnus, 1878, pág. 108). Estas ideas recibieron un gran apoyo por parte del primer ministro y reconocido erudito de lo clásico, William Gladstone. Gladstone condujo su propio estudio de los diez libros de *La Odisea* y sólo descubrió «treinta y un casos en casi cinco mil líneas o uno por cada ciento sesenta, en los que se podía decir que Homero presentaba el elemento o idea del color» (Gladstone, 1877, pág. 383). Para los victorianos el prestigio de Homero era tal que este descuido no podía atribuirse a la mera indiferencia hacia el color o a un simple fallo en la descripción; tenía que indicar una profunda verdad. En consecuencia, Gladstone llegó a la conclusión de

que la percepción del color de los griegos era como una fotografía, es decir, en blanco y negro. Su evidencia empírica procedía de las colonias: «Quizá una de las reliquias más significativas del más antiguo estado de las cosas deba encontrarse en la preferencia, conocida por el mundo industrial, de las razas no civilizadas por lo fuerte y lo que en la poesía espontánea de frases comerciales se denomina color chillón» (Gladstone, 1877, pág. 367). Esto quiere decir que si la visión del color evolucionó de forma gradual, era muy natural que los menos evolucionados prefiriesen los colores fuertes, intensos, que eran más fáciles de distinguir.

Como demuestran estos comentarios procedentes de uno de los más distinguidos primeros ministros del Partido Liberal del siglo, todos los europeos asumieron, informalmente, su superioridad ante otras «razas» como la africana, la asiática o la judía, que demostraron esta inferioridad a través de su vulgar preferencia por los colores chillones. Este prejuicio continúa demostrándose hacia los inmigrantes mexicanos en Estados Unidos, hacia los indios en Gran Bretaña y hacia las comunidades judías en todas partes. Pronto la «ciencia» racial fomentó la idea de que, dados sus supuestos matrimonios endogámicos desde tiempos bíblicos, los judíos eran especialmente propensos al daltonismo pues sus raíces se remontaban a los principios de la historia humana. Los africanos y otros pueblos colonizados se consideraban «estancados» en esta primera etapa de desarrollo, como así lo demostraba la superioridad militar y tecnológica occidental. La peculiar combinación de la autoridad política y literaria se mezclaba con las «verdades» empíricas del colonialismo y la antropología, que dieron lugar a la idea de que la evolución del sentido del color estaba demasiado arraigada en el sentido común del siglo XIX para ser puesta en entredicho. Como resultado, el sistema disciplinario de la visión instituido a principios del siglo XIX se atribuyó a motivos de raza debidos al tema del color. Al añadir la dimensión «científica» de la raza al trazo fugitivo del color, fue posible restablecer una dimensión de supuesta objetividad en la subjetiva percepción del color que afirmaba que el daltonismo no era algo universal.

Luz sobre color

A menudo se ha pensado que el arte vanguardista del siglo XIX, al igual que el de los románticos e impresionistas, se encontraba alejado de tales prejuicios. Sin embargo, su reafirmación en el dominio del color y, por tanto, de la luz en el arte hizo un uso explícito o implícito de esta imaginaria tan influida por lo racial. En la tercera década del siglo XIX, el arte francés se encontraba polarizado entre las facciones neoclásicas y románticas. La primera apoyaba el dibujo y la segunda el color como principio dominante de representación. En 1832, el artista romántico Eugène Delacroix formuló por primera vez una explícita teoría de su sistema de colores, mientras se encontraba en Marruecos en expedición militar. Concibió un triángulo de color azul, rojo y amarillo y atribuyó su «descubrimiento» al exótico entorno. Señaló que «en las cabezas de los dos pequeños campesinos había sombras, violetas en la del que era muy rubio y verdes en la del que era más rubicundo y pelirrojo» (Delacroix, 1913, pág. 68). Utilizó estas observaciones para ubicar sus colores complementarios en el triángulo. Durante el tiempo en que los artistas románticos sostuvieron que el color era un contrapunto a la impasible cultura oficial representada por el dibujo lineal, nunca aprobaron la aplicación espontánea del color. Irónicamente, parte del arte calificado de «colorista» cuenta, de hecho, con menos colores brillantes que el arte supuestamente basado en el dibujo lineal, como las pinturas de Ingres, que muestran su gusto por lo oriental. Tanto los románticos como los teóricos oficiales del arte dejaron claro que lo que importaba no era el color por el color, sino como medio para hacer las imágenes visuales más comprensibles y especialmente más fieles a la vida. En su *Teoría de los colores*, el poeta romántico Goethe explicaba que las «naciones salvajes, las personas sin educación y los niños tienen una gran predilección por los colores llamativos; que los animales se excitan hasta rabiar con determinados colores; que las personas refinadas evitan los colores llamativos en sus ropas y en los objetos que están a su alrededor y parecen dispuestas a borrarlos de su presencia» (Goethe, 1970, pág. 55). La vanguardia y el arte oficial coinciden en esta opinión. En su guía para las artes visuales, Charles Blanc, director de la elitista École des Beaux-

Arts, sostenía que «el dibujo es el sexo masculino del arte; el color es su sexo femenino», implicando, en consecuencia, que este último era inferior (Blanc, 1867, pág. 22). Para sustentar esta afirmación decía, al igual que Goethe, que «todos los artistas orientales son coloristas, infalibles coloristas» (Blanc, 1867, pág. 595), recurriendo al prejuicio colonial de que los hombres de Oriente Próximo y del norte de África eran afeminados por naturaleza. De ello se deducía que serían coloristas por naturaleza, pero los verdaderos (hombres, occidentales) artistas necesitaban aprender las cuidadosas reglas sobre la aplicación del color. Como dice Anthea Callen en su debate sobre el uso del color por parte de los impresionistas: «El color, al igual que Argelia, tiene que colonizarse, ser dominado por la autoridad de la línea; sólo el delineante-cartógrafo podría imponer orden y “dibujar” un significado en ese paisaje cambiante y decepcionante. Al igual que el color, la mujer era un desierto que esperaba ser trazado en el mapa por el texto masculino» (Callen, 1995, pág. 114). La cualidad formal de la aplicación del color conllevaba, por tanto, una compleja interacción de la raza, el género y la política colonial.

Esta serie de alusiones eran quizá demasiado provocativas. Los artistas de finales del siglo XIX intentaban controlar el color apoyándose en la teoría racial y, en última instancia, concentrándose únicamente en la luz. A través de esta concentración en la luz, los impresionistas y los últimos artistas modernos habían procurado controlar la propia realidad. El crítico proimpresionista Edmon Duranty afirmaba que la luz en sí misma «refleja tanto el conjunto de todo los rayos [de color] como el color de la bóveda que cubre la tierra. Ahora, por primera vez, los pintores han comprendido y reproducido o intentado reproducir este fenómeno» (Broude, 1991, pág. 126). Al igual que sucede con la perspectiva y el panóptico, lo que está en juego es el control de la visión y la representación visual a través de un sistema de conocimiento aparentemente exacto que puede superar las ambigüedades de la representación. Pocos años después, otro partidario del impresionismo, el poeta y crítico Jules Laforgue, dotó a estas ideas de un contexto explícitamente racial, mezclándolas con su interpretación de Darwin en su famoso ensayo sobre el impresionismo, escrito en 1883:

El ojo impresionista es, en resumen, el ojo más avanzado en la evolución humana, el único que hasta ahora ha captado e interpretado las más complicadas combinaciones de matices conocidas [...] Todo se obtiene con mil pinceladas que danzan en todas direcciones como pajitas de colores —cada una de las cuales lucha por sobrevivir en la impresión general. Ya no existen las melodías aisladas; el conjunto es una sinfonía que vive y cambia, como los «murmillos del bosque» de Wagner, luchando por la existencia en la gran voz del bosque— al igual que el inconsciente, la ley del mundo que es la gran voz melódica resultante de la sinfonía de la conciencia de razas e individuos. Tal es el principio de la escuela impresionista de *plein air*. Y el ojo del maestro será el que sea capaz de distinguir y grabar los matices y descomposiciones más delicados; y todo ello en un simple y plano lienzo.

(Nochlin, 1996, pág. 17)

La aprobación de Laforgue de la estética modernista de lo plano le aseguró su puesto en el canon de la crítica, pero su creencia de que el impresionismo era el producto de una lucha darwiniana por la existencia cultural domina su ensayo. Sus referencias al bosque teutón identifican claramente a los impresionistas como nortehños o arios. Le preocupaban menos los medios de representación que el efecto interno que causaba la pintura, que era sobre todo perceptible a los «ojos del maestro», lo que equivalía a decir de la raza superior.

Dos años más tarde, el teórico vanguardista Félix Bracquemond separó por completo el color de la luz, destacando que un especialista del dibujo utilizaba el color sin comprender los efectos de los reflejos y el color complementario y, como resultado, su trabajo se asemejaba a una alfombra oriental. Como hemos visto, esta observación no era un cumplido sino la aseveración de que el artista comprendía el color de forma primitiva y también la representación visual del mismo. En realidad, el colorista no se basaba en la constantemente cambiante gama de colores, sino en la luz: «El arte aísla el color y produce una imagen del mismo utilizando las intensidades de la luz [*clarté*], que son relativamente estables y de proporciones siempre verificables» (Bracquemod, 1885, pág. 47). La luz disciplina al color. Por extensión e implicación, la «raza» nortehña disciplina a la sureña. En ambos casos, la percepción occidental consiste en que el elemento evasivo es controlado por una fuerza más poderosa.

Esta insistencia en la primacía de la luz sobre el color conllevó algunas conclusiones sorprendentes. Resulta inesperado escuchar a Vincent Van Gogh argumentando que las normas del color contradicen los conceptos tradicionales del genio artístico: «Las leyes del color son indescriptiblemente hermosas, por el simple hecho de *no ser accidentales*. De la misma manera en que, hoy en día, las personas ya no creen en un Dios que va de un sitio a otro de manera caprichosa y déspota, comienzan a sentir más respeto y admiración por la naturaleza y tienen más fe en ella. Del mismo modo y por las mismas razones pienso que en el arte, la anticuada idea del genio innato, la inspiración, etc., aunque no debe desecharse, sí debe ser reconsiderada, verificada y muy modificada» (Gage, 1993, pág. 205). Irónicamente, Van Gogh se ha convertido en el arquetipo del genio artístico moderno, destacando particularmente por su uso de los colores intensos. A finales del siglo XIX, parecía que el color había sido sometido de forma rigurosa como las colonias de África y Asia que lo representaban. Cuando Henri Matisse desarrolló su sensacional paleta de colores en trabajos como *Desnudo azul: recuerdo de Biskra* (1907), que evocaban directamente el viaje occidental a África, fue lo suficientemente directo para decir, sin mostrarse radical, que veía su arte como «un sillón para el hombre de negocios cansado».

El blanco

Para comprender cómo funcionó esta disciplina de color en determinados casos, contemplaremos el caso aparentemente simple del color blanco. Sólo este único color nos llevará de la Antigua Grecia hasta la conquista española de Sudamérica y al surgimiento del racismo. Los diferentes significados que se atribuyen al blanco y a la blancura ponen de manifiesto la conocida distinción entre los textos complejos y los sencillos materiales visuales considerados carentes de valor. El blanco nos conduce al lugar al que se le atribuyó el origen del arte occidental y sus mayores formas conocidas: la escultura griega y romana. En el siglo XIX, la belleza de estas esculturas se realzaba con el mármol blanco puro. Por tanto, no es muy conveniente para tales teorías confesar que los antiguos griegos coloreaban sus estatuas con pintura de vivos colores pri-

marios; algo que los eruditos del mundo clásico sabían desde la década de los setenta del siglo XVIII. Pero en el siglo XIX, las estatuas griegas tenían que ser blancas porque la blancura expresaba el exquisito gusto de los griegos y también sus orígenes raciales «arios», y servía como prueba de su visión monocromática (descrita anteriormente). Tal era el peso de esta creencia que durante la década de los treinta, el British Museum no mostró al público los mármoles del Partenón porque no parecían lo suficientemente blancos (véase la figura 1.5).

La blancura llegó a transmitir una intensa belleza física por sí misma. En la novela de Oscar Wilde *El retrato de Dorian Gray* (1892) el esteta y aristócrata lord Henry Wotton compara a Gray con una escultura clásica: «Aquel muchacho también era maravilloso...; o por lo menos podía haberse convertido en un tipo maravilloso. Tenía el don de la gracia, de la pureza, la belleza de la infancia, sólo comparable a la de los viejos mármoles griegos. Era un muchacho, pero también podía haber sido un titán» (Jenkyns, 1980, pág. 141). Dos fuerzas aparentemente contradictorias atraviesan este fragmento. Por un lado, la blancura expresa el estereotipo racial ideal, como indica claramente el pintor victoriano Frederick Lord Leighton: «En el arte de la época de Pericles descubrimos un nuevo ideal de forma equilibrada, completamente ario y sólo puedo encontrar su análogo en las mujeres de otra raza aria», es decir, la alemana (Jenkyns, 1980, pág. 145). Las consecuencias de este pensamiento racial alcanzaron su nivel más desastroso en el Tercer

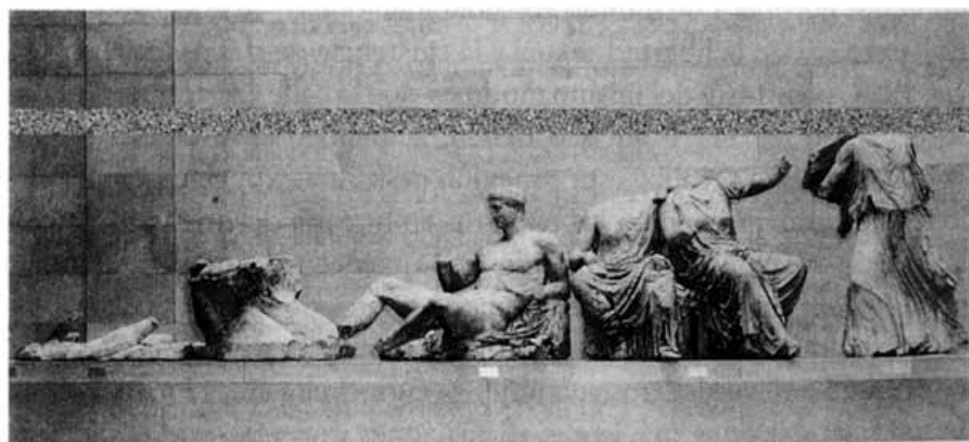


Figura 1.5. Los mármoles del Partenón: frontón este del Partenón. © The British Museum.

Reich nazi, que produjo grandes cantidades de esculturas neoclásicas para combatir lo que consideraba arte moderno «degenerado». Se hizo todo lo posible para negar el elemento de atracción homoerótica, una de las razones de que su arte carezca de vida. Pero aun aquí se instauraría de nuevo el sentido reprimido. En la película de Leni Riefenstahl *Olympia* (1936), una larga secuencia inicial hace hincapié en las esculturas griegas que vuelven a la vida y llevan la antorcha olímpica de Atenas a Berlín. Estaba muy claro que lo que quería decir era que el ideal ario de hombría, que había sido griego en la antigüedad, ahora era alemán. Una de las esculturas descritas con más cariño por la cámara era una escayola de *El fauno Barberini*, un macho desnudo recostado, con claros dejes homoeróticos. La estatua que Riefenstahl vuelve a la vida, como un Pigmalión cinematográfico, era una falsa versión del *Discóbolo*, que presentaba una exagerada musculatura al estilo del escultor nazi Arno Breker; pero la película deja muy claro que no pertenecía a los griegos.

Por otra parte, la obra de Wilde contaba con algo más que una simple insinuación de homoerotismo y establecía una conexión por entonces familiar entre la escultura griega, la blancura y lo homoerótico. Su contemporáneo victoriano Walter Pater, quien ensalzaba de forma similar la «luz blanca» de la escultura griega, atribuía el homoerotismo engendrado a la obra de J. J. Winckelmann. Las investigaciones que Winckelmann llevó a cabo en el siglo XVIII sobre la escultura antigua, especialmente su *Teoría del arte antiguo* (1764), se consideran los primeros trabajos de la historia del arte moderno. Más aún: escribía que «muchos europeos de mundo consideraban que el “arte griego y romano” expresaban la libertad sexual y la existencia de chicos fáciles» (Davis, 1994, pág. 146), del mismo modo en que la calle Christopher o el distrito Castro de San Francisco tienen, actualmente, resonancias gays. Winckelmann no realizó esta conexión de forma explícita, pero resaltó lo importante que es para los expertos en historia del arte comprender la belleza masculina: «He notado que quienes sólo fijan su atención en la belleza de la mujer y sienten poco interés por los de nuestro propio sexo no poseen en modo alguno el sentimiento de belleza necesario para erigirse en verdaderos entendidos» (Winckelmann, 1786, pág. 244). Pater aclaraba estas prudentes afirmaciones diciendo que «esta afinidad con el helenismo no era meramente intelectual, que las más agudas

pincladas de temperamento eran inherentes al mismo, lo cual se demostraba con sus románticas y fervientes amistades con hombres jóvenes [...] Estas amistades, que le ponían en contacto con el orgullo de la forma humana y teñían sus pensamientos con su encanto, contribuían a perfeccionar su reconciliación con el espíritu de la escultura griega» (Jenkyns, 1980, pág. 150). A finales del siglo XIX, era algo común que la blancura de la escultura griega fuera un signo de su calidad estética. En cambio, según Pater y Wilde, los estetas de Oxford, quienes eran capaces de apreciar estas cualidades de la blancura encontraban una justificación y una reflexión para la homosexualidad.

¿Cómo pudo el mismo color dar origen a conceptos sobre la supremacía racial y la homosexualidad, «el amor que no se atrevía a decir su nombre»? Como dijo Eve Kosofsky Sedgwick, el redescubrimiento de la antigua Grecia supuso «para el siglo XIX, un prestigioso e históricamente desprovisto espacio imaginativo en el que las relaciones para y entre los cuerpos humanos podían ser de nuevo un tema de especulación utópica. El culto victoriano a Grecia, que solía representarse con sinécdoque mediante estatuas de hombres jóvenes desnudos, propuso de forma cuidadosa e intencionada la carne y el músculo masculinos como indicadores *del* cuerpo (Sedgwick, 1990, pág. 136). Este nuevo espacio imaginativo posibilitó que se crearan conexiones poco usuales a través del cuerpo masculino. Una justificación constante de la colonización europea de América evitaría la sodomía de los pueblos indígenas. En 1519, pocos años después del primer contacto, el conquistador español Cortés informaba: «Todos son sodomitas» (Golberg, 1992, pág. 193). Esta exhaustiva descripción sirvió para marcar la total diferencia entre los europeos y los pueblos indígenas. Aún en la misma época, los europeos sodomizaban a la fuerza a los vencidos como símbolo de dominio absoluto. El antropólogo Richard Trexler demostró que el ejército español transmitió su propio sistema de disciplina a través de la sodomía a los amerindios (Trexler, 1995). La dominación y la diferencia llegaron a expresarse con la sodomía o, al menos, con las relaciones sexuales entre hombres. En el siglo XIX, era posible pensar en las relaciones sexuales entre varones como en una amistad entre dos personas que eran esencialmente la misma, o como en una atracción que traspasaba una diferencia básica, como la edad o la clase social.

Los escépticos podrán preguntarse si todo el público del siglo XIX comprendía estas múltiples interpretaciones del blanco. Realmente es imposible saber si todos los espectadores tenían estos sentimientos pero seguro que los conocían. En su novela *Moby Dick*, del año 1851, el escritor norteamericano Herman Melville narraba una saga épica en la que el capitán Ahab conducía a su tripulación al desastre en su obsesiva persecución de la ballena blanca conocida como Moby Dick. Melville especulaba con detenimiento sobre porqué el color blanco provocaba lo que él denominaba «un vago horror sin nombre». Señalaba que «en muchos objetos naturales, la blancura resalta la belleza, transmitiendo alguna virtud intrínseca especial, como sucede con los mármoles, los nísperos del Japón y las perlas». La blanca belleza del mármol conduce directamente a una discusión sobre la calidad imperial del color, que «se aplica a la propia raza humana, otorgando al hombre blanco la superioridad ideal sobre cualquier tribu de tez morena». Mientras va divagando sobre otros aspectos del temor que provoca lo blanco, Melville dice que Lima, la capital de Perú, es «la ciudad más triste y extraña que podáis imaginar. Porque Lima se ha desposado con el velo blanco y hay un horror más alto en la blancura de su pena. Antigua como Pizarro, esa blancura conserva sus ruinas para siempre nuevas; no deja aparcar el alegre verdor de la decadencia completa; extiende sobre sus rotos bastiones la rígida palidez de una apoplejía que inmoviliza sus propias contorsiones». Melville también hizo referencia al viaje por la blancura, desde la escultura hasta la teoría de la raza y la conquista española de Latinoamérica anteriormente mencionada. A diferencia de muchos de sus compañeros, Melville veía la blancura como el terror, pasando de un significado al siguiente pero simbolizándolo todo con este color, « algo incoloro, policromía del ateísmo que nos estremece» (Melville, 1988, págs. 188-195).

Coda

Las contradicciones entre las diferentes actitudes hacia el color existentes en el siglo XIX no siempre podrían resolverse. Con la invención de la fotografía llegaron a un punto crítico. El nuevo medio podía expresar a

la vez el perfecto reflejo de la realidad exterior o la semejanza que los artistas habían buscado durante siglos utilizando los sistemas de perspectiva y color. Al principio, el color superaba los medios técnicos de los fotógrafos, lo cual significaba que su trabajo era también una clara representación. Consecuencia de ello era, como acabamos de ver, la preocupación por el color en el siglo XIX. Los fotógrafos pronto adoptaron el recurso de colorear sus imágenes a mano, una práctica que fue muy popular y que acaparó un público que iba desde el cliente cotidiano que se hacía un retrato hasta la propia reina Victoria. La empresa de A. y G. Taylor se anunciaba como «los fotógrafos de la reina», ofreciendo «fotografías ampliadas al tamaño natural con acabados en óleo o acuarela». Por consiguiente, ¿era la fotografía coloreada una fotografía o un retrato? ¿Era una semejanza o una representación? Esta cuestión aparentemente pedante suscitó una gran controversia, que sintetizó un escritor en 1859:

Las fotografías coloreadas ocupan un lugar inmerecidamente cuestionable: el artista tuerce el gesto ante ellas y el fotógrafo las mira con desdén. El primero dice que no son pinturas y el segundo que no son fotografías; así el arte del colorido fotográfico, que nadie reconoce, debe buscar consuelo en el hecho de que, sin embargo, es adoptado con entusiasmo por ambos. En las exposiciones de pintura, las fotografías coloreadas son rechazadas de forma imperiosa, y se suele notificar con mucha frecuencia que no se aceptarán en exposiciones fotográficas.

(Hensch y Hensch, 1996, pág. 29)

Incluso hoy en día, la fotografía artística suele ser en blanco y negro y no en color, a pesar de que la fotografía cotidiana se hace casi exclusivamente en color. En este sentido, la intrusión del color en la imagen fotográfica condujo a la opinión de que no era precisa porque distraía al ojo. Sin embargo su exactitud mecánica, impedía que fuese considerada arte. La imposibilidad de clasificar la fotografía coloreada demuestra que las reglas formales que gobernaron la imagen visual hasta principios de la era moderna ya no se adaptan a ella. Ahora, el parecido pertenece a la cámara, no a la perspectiva o el color. La cultura visual ha entrado en la era de la fotografía.

Bibliografía

- Aquino, santo Tomás de, *Commentary on Aristotle's «De Anima»*, Londres, 1951.
- Blanc, Charles, *Grammaire des Arts du Dessin*, París, Jules Renouard, 1867.
- Bosse, Abraham, *Manière Universelle de Mr Desargues pour pratiquer la Perspective*, París, 1648.
- Braquemond, Felix, *Du Dessin et de la Couleur*, París, G. Charpentier, 1885.
- Broude, Norma, *Impressionism: A Feminist Reading*, Nueva York, Rizzoli, 1991.
- Callen, Anthea, *The Spectacular Body: Science, Method and Meaning in the Work of Degas*, Londres, Yale University Press, 1995.
- Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1990.
- Damisch, Hubert, *The Origin of Perspective*, Cambridge Massachusetts, MIT Press, 1994 (trad. cast.: *El origen de la perspectiva*, Madrid, Alianza, 1997).
- Davis, Whitney, «Winckelmann Divided: Mourning the Death of Art History», *Journal of Homosexuality*, vol. 27, nºs 1-2, 1994, págs. 141-159.
- De Piles, Roger, *Cours de Peinture*, París, 1708.
- Delacroix, Eugène, *Le Voyage de Eugène Delacroix au Maroc*, París, J. Terquem, 1913 (trad. cast.: *Viaje a Marruecos y Andalucía: cartas, acuarelas y dibujos*, Mallorca, José J. de Olañeta, 1977).
- Descartes, R., *Selected Philosophical Writings*, edición a cargo de J. Cottingham, R. Stoothoff y D. Murdoch, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- Duro, Paul, *The Academy and the Limits of Painting in Seventeenth-Century France*, Nueva York, Cambridge University Press, 1997.
- Foucault, Michel, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, Harmondsworth, Penguin, 1977 (trad. cast.: *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI, 2000).
- Gage, John, *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Londres, Thames and Hudson, 1993 (trad. cast.: *Color y cultura: la práctica y el significado del color de la antigüedad a la abstracción*, Madrid, Siruela, 2001).
- Gladstone, William E., «The Colour Sense», *The Nineteenth Century*, nº 1, septiembre de 1877.

- Goethe, Johann, *Goethe's Theory of Colors*, Cambridge MA, MIT Press, 1970 (trad. cast.: *Teoría de los colores*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1999).
- Goldberg, Jonathan, *Sodometries: Renaissance Texts, Modern Sexualities*, Baltimore, MD, Johns Hopkins Press, 1992.
- Henisch, Heinz K. y Henisch, Bridget A., *The Painted Photograph: Origins, Techniques, Aspirations*, University Park, Pensilvania, Pennsylvania State University Press, 1996.
- Huret, Grégoire, *Optique de Portraiture et Peinture*, París, 1670.
- Jenks, Christopher, *Visual Culture*, Londres, Routledge, 1995.
- Jenkyns, Richard, *The Victorians and Ancient Greece*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 1980.
- Kemp, Martin, *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1990 (trad. cast.: *La ciencia del arte*, Tres Cantos, Akal, 2000).
- Lindberg, David C., *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, Chicago, Illinois, University of Chicago Press, 1976.
- Magnus, Hans, *Histoire de l'évolution du sens des couleurs*, París, C. Reinwald, 1878.
- Melville, Hermann, *Moby Dick* (1851), Evanston y Chicago, Illinois, Northwestern University Press y Newberry Library, 1988 (trad. cast.: *Moby Dick*, Madrid, Gaviota, 2001).
- Metz, Christian, *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signer*, Londres, Macmillan, 1982 (trad. cast.: *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*, Barcelona, Paidós, 2001).
- Mirzoeff, Nicholas, «Pictorial Sign and Social Order: L'Académie Royale de Peinture et Sculpture, 1639-1752», tesis doctoral, University of Warwick, 1990.
- Niceron, *La Perspective Curieuse*, París, 1638.
- Nochlin, Linda (comp.), *Impressionism and Post-Impressionism 1874-1904: Source, and Documents*, Englewood Cliffs Nueva Jersey, Prentice-Hall, 1966.
- Pader, Hilaire, «Discours sur le sujet de cette Traduction», en su *Traicté de la Proportion Naturelle et Artificielle des choses par Jean Paul Lomazzo*, Toulouse, 1649.
- Porta, Giovanni B. della, *La Magie Naturelle*, Lazare Meysonnier, Lyons, 1650.
- Sabra, A. I., *Theories of Light from Descartes to Newton*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

- Sedgwick, Eve Kosofsky, *The Epistemology of the Closet*, Berkeley, California, University of California Press, 1990 (trad. cast.: *Epistemología del armario*, Barcelona, Tempesta, 1998).
- Thompson, Robert Farris, *Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy*, Nueva York, Random House, 1983.
- Trexler, Richard J., *Sex and Conquest: Gendered Violence, Political Order and the European Conquest of the Americas*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1995.
- White, John, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Londres, Faber, 1967 (trad. cast.: *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico*, Madrid, Alianza, 1994).
- Winckelmann, Johann, *Receuil de différentes pièces sur les Arts*, París, 1786.

La era de la fotografía (1839-1982)

La fotografía eludió las clasificaciones tradicionales de las artes y oficios debido precisamente a su modernidad. Si la cultura visual es el producto del encuentro de la modernidad con la vida cotidiana, la fotografía es el ejemplo clásico de este proceso. La invención de la fotografía supuso la culminación de décadas de experimentación con los medios visuales de comunicación en su esfuerzo por encontrar un medio de representación más rápido y exacto que los ofrecidos por las artes visuales tradicionales. Desde que a partir del año 1820 se inventaron en Europa diversos medios de «escribir con luz» (el sentido literal de la fotografía), quedó inmediatamente claro para todos aquellos que los conocieron que había nacido una nueva era (Batchen, 1997). A partir de entonces, en lugar de imaginar el mundo como una imagen formal, se hizo primero como una fotografía y luego como una película. La fotografía, con su bajo coste y disponibilidad, democratizó la imagen visual y creó una nueva relación con el espacio y tiempo del pasado. Por primera vez, era posible que una persona normal y corriente pudiera grabar su vida con exactitud y crear archivos personales para futuras generaciones. Con el surgimiento de la imagen por ordenador y la creación de medios digitales para manipular la fotografía podemos, sin embargo, decir que la fotografía ha muerto. Está claro que la fotografía seguirá utilizándose diariamente en grandes cantidades pero su reivindicación como reflejo de la realidad ya no puede mantenerse. La reivindicación de la fotografía como representación de la realidad ha desaparecido.

La muerte de la pintura

En 1839, el pintor francés Paul Delaroche vio un daguerrotipo, el primer proceso al que ahora llamaríamos fotografía, y exclamó: «¡A partir de hoy, la pintura ha muerto!» (Batchen, 1994). Dado que el arte francés del siglo siguiente alumbraría el impresionismo, el postimpresionismo, el cubismo y el surrealismo, puede parecer que Delaroche estaba equivocado. Sin embargo, su observación no implicaba que la pintura ya no era posible, sino que ya no era necesaria como medio para plasmar la realidad exterior. Desde que se inventó la pintura al óleo en el siglo xv, fue aceptada no sólo como la rama más depurada de las artes visuales, sino como el medio más fiel de imitar la realidad. A pesar de la mediocre calidad de muchos de los primeros procesos fotográficos, el público del siglo xix supo que la fotografía adquiriría una buena calidad. Artistas y críticos pusieron una gran energía en el esfuerzo, a la larga exitoso, por conseguir que la pintura continuara siendo considerada como el medio artístico por excelencia.

Cuando Delaroche habló de la muerte de la pintura, no se refería a toda la pintura, sino al particular estilo que él practicaba y que había imperado en Francia durante quince años. Este académico estilo neoclásico producía unos cuadros de un acabado de tan excelente calidad que ni siquiera podía apreciarse la huella de una pincelada. Las figuras contaban con un nítido contorno y con detalles precisos, estudiados desde el punto de vista histórico. Este estilo pictórico se convertiría en la versión preferida de la fotografía y quizás fuera inspirado por la popular cámara oscura. La cámara oscura era un espacio ensombrecido en el que la luz penetraba a través de una lente, produciendo una imagen invertida del mundo exterior sobre la pared trasera. En el siglo xvii, Descartes utilizó la cámara oscura como una analogía para explicar su concepto material de la visión. Hacia el siglo xviii, se convirtió en un popular entretenimiento en los recintos feriales y las imágenes atraían a muchos niños que quedaban absortos con el espectáculo. En el otro extremo de la escala social, el artista Carle Van Loo retrató a un príncipe francés jugando con la cámara oscura en su *Retrato del delfín* (hacia 1762); era el futuro Luis xiv. La pintura de Van Loo reflejaba las ten-

siones inherentes a la cultura visual francesa y a la sociedad más diversa en vísperas de la Revolución Francesa. El heredero al trono, un ser literalmente divino, fue visto divirtiéndose con el mismo juguete de feria del que podía disfrutar cualquier niño. A pesar de que el óleo seguía siendo el género artístico más elitista, el lienzo circular imitaba la imagen de la cámara oscura que producía la lente. A finales del siglo xviii, la pintura oficial aspiraba a ser fotográfica y quedó marginada de forma inmediata por la invención de un proceso técnico que podía ofrecer el más alto grado de imitación al instante.

La fotografía no alcanzó estos resultados de forma accidental. Los investigadores procuraron producir efectos similares a los valorados por las bellas artes y descartaron los medios alternativos de representación. Después de que Nicéphore Niepce expusiera por primera vez una placa fotográfica a la luz en 1826, él y Louis Daguerre (1789-1851) trabajaron juntos durante casi una década para perfeccionar lo que se conocería como el daguerrotipo. En este proceso, se cubría una placa de cobre con productos químicos sensibles a la luz y luego se exponía a la luz, produciendo una imagen positiva sobre la placa. El inconveniente del daguerrotipo es que no podía reproducirse. La verdadera fotografía, en la que una placa expuesta a la luz produce un negativo que, en teoría, puede utilizarse para hacer un número infinito de copias, fue realizada por primera vez por Hippolyte Bayard en Francia, y en Inglaterra por Fox Talbot, aproximadamente en la misma época que el daguerrotipo. El éxito del método negativo se afianzó gracias a las mejoras del proceso por parte del fotógrafo francés Nadar en la década de los cincuenta del siglo xix, pero la gente continuó utilizando el daguerrotipo hasta finales del mismo siglo. El nuevo medio aún tenía que establecer sus propias normas, tanto técnicamente como en cuanto a la imagen producida. Aún en 1864, la fotógrafa británica Julia Margaret Cameron respondía a las críticas de su trabajo exigiendo: «¿Qué es el enfoque y quién tiene derecho a decir qué enfoque es el legítimo?».

La situación ambivalente de la fotografía, como materia científica y como forma nueva de arte generaba incertidumbre a la hora de discernir qué constituía la «fotografía legítima» y también e igualmente importante, quién tenía derecho a practicarla. Analicemos la controversia sobre los retratos fotográficos realizados por Antoine Samuel Adam-

Salomon (nacido en 1818). Sus retratos, como el del escritor Alphonse Karr, eran descritos como «los retratos fotográficos de mayor calidad en el mundo» (véase la figura 2.1). Sin embargo, algunos encontraban que tenían un acabado sospechoso y afirmaban que debían haber sido reto-cadas por el artista. Sobra decir que los retratos pintados se cambiaban continuamente para favorecer al modelo, pero los retoques parecían contradecir la propia naturaleza de la fotografía como testimonio de un momento determinado. Un crítico satirizaba al respecto en su revista:

Si tales resultados pudieran obtenerse mediante los retoques, yo estaría dispuesto a decir: «Dejemos que sea tan lícito como el comer». Pero debo confesar que me he divertido un poco, al igual que uno de sus anteriores corresponsales, al recordar lo profundamente insultados que se sintieron los fotógrafos porque no se quiso reconocer la fotografía como una de las Bellas Artes, y aun cuando los resultados en el terreno artístico van más allá del desafío, los fotógrafos son los primeros en decir que tales resultados se deben a medios extraños y no a la fotografía legítima.

(Buerger, 1989, pág. 58)

Salomon y otros fotógrafos profesionales se encontraron inmersos en un dilema: si su trabajo alcanzaba excelentes resultados, serían acusados de fraude, pero si no lo hacía, sería rechazado como el truco de un ilusionista.

A pesar de que gran parte de la fotografía se debía a sus predecesores, en lo que al estilo se refiere, pronto fue vista como un cambio espectacular con respecto a los medios de comunicación del pasado. El resultado fue lo que el dibujante Maurisset reflejó en una estampa como «daguerrotipomanía». El dibujo muestra a una enorme multitud que lucha para que se le haga una foto en un paisaje anónimo lleno de signos de modernidad. En el fondo, aparecen a la vez un balón, un tren y un barco de vapor que representan el anuncio de una nueva era introducida de forma definitiva por la fotografía. Largas colas de individuos esperan la oportunidad de ser fotografiados y disponer de su retrato en trece minutos. Esta combinación de rapidez y bajo coste condenó al fracaso a todos los demás medios dedicados a la reproducción, a los cua-

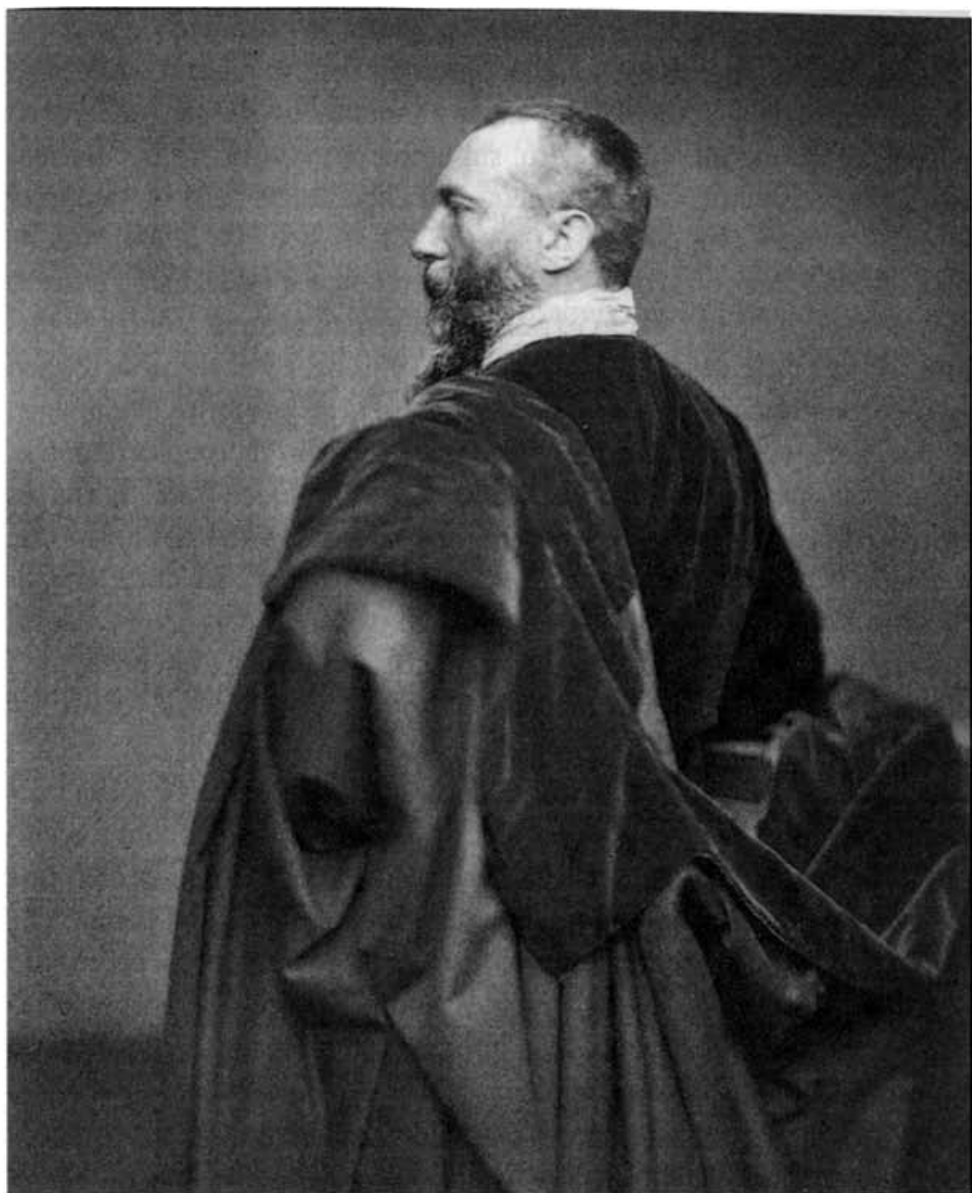


Figura 2.1. Antoine Samuel Adam-Salomon, *Retrato de Alphonse Karr*. Cortesía de George Eastman House, Nueva York.

les se alude satíricamente en un cartel que dice: «Se alquilan horcas para grabadores». Un tipo bohemio ofrece una «cámara para viajar», aludiendo así a lo que sería uno de los usos más populares de la fotografía. Cabe destacar que este dibujo se elaboró en el mismo año en que Daguerre mostró su invento por primera vez.

La novedad e importancia de la fotografía es producto de su capacidad más evidente: su interpretación de un determinado momento en el tiempo. El clic del disparador capta un momento que se convierte en pasado de forma inmediata pero, sin embargo, constituye la cosa más cercana al conocimiento del presente. La experiencia de la modernidad se encuentra en esta paradoja. Cuando Virilio describe la lógica de la imagen moderna como dialéctica, hace referencia a esta tensión entre el pasado y el presente. Así lo expresaba el crítico alemán Walter Benjamin: «Una imagen es aquello en lo que el entonces y el ahora se reúnen en una constelación como un relámpago. En otras palabras: una imagen es dialéctica cuando es inmortalizada. La relación del presente con el pasado es puramente temporal y continua, y la relación del Entonces con el Ahora es dialéctica: no tiene una naturaleza temporal, sino de imagen» (Charney y Schwartz, 1995, pág. 284). Esta dialéctica, el conflicto productivo de opuestos, se visualizó de forma más clara en la fotografía. Aunque una pintura podía describir el pasado, era creada necesariamente durante un extenso período, mientras que hasta los prototipos fotográficos de la década de los treinta del siglo XIX concluían su exposición en cuestión de minutos. Hacia la década de los ochenta de este mismo siglo, los tiempos de exposición se medían en fracciones de segundo, como sucede en la actualidad. La fotografía creó una nueva relación, totalmente moderna, con la experiencia del tiempo.

El tiempo se modernizó en tres aspectos fundamentales. En primer lugar, el desarrollo de los ferrocarriles y otros medios de transporte colectivos condujo a adoptar zonas horarias estandarizadas y un horario nacional. Como resultado, todos los relojes de Inglaterra se ajustaron a la misma hora, respetando la variación real del tiempo originada por la geografía, de tal manera que los relojes de Londres irían unos minutos más adelantados que los de Bristol. En segundo lugar, la destrucción del viejo mundo y su sustitución por una sociedad nueva y moderna fue una de las características más comentadas del siglo XIX. El ejemplo clásico era la reconstrucción de París en la década de los cincuenta y sesenta del siglo XIX por parte del barón Haussmann, quien abrió amplios y nuevos paseos entre el estrecho laberinto de las primeras calles modernas del centro de la ciudad. Al hacer esto, también destruyó muchos distritos de la ciudad pertenecientes a la clase trabajadora, brindó el

modo de que las tropas entraran en París en caso de que se produjera una insurrección y creó el paisaje humano que sería ensalzado por los impresionistas. Finalmente, Occidente se consideró moderno en comparación con sus colonias de África, Asia y Oceanía. Los europeos daban por supuesto que los pueblos indígenas que descubrían eran «fósiles vivientes», según una frase de Charles Darwin, ejemplos de lo que ahora es el pasado de Europa, conservados accidentalmente para su estudio. Los europeos del siglo XIX, pensaban que el tiempo transcurría en línea recta, paralelo al progreso y que ambos se movían a una velocidad que aumentaba constantemente.

A pesar de que los críticos del siglo XIX no sabían cómo definir exactamente la fotografía, tenían claro que su capacidad para captar un determinado momento en el tiempo era fundamental. La fotografía era una herramienta clave a la hora de dejar constancia y describir la diferencia temporal entre el espectador y el objeto. En sus fotografías del viejo París, Charles Marville incluía deliberadamente zonas de la ciudad que iban a ser demolidas durante la reconstrucción de Haussmann. La función de las mismas era captar el tiempo pasado, plasmar en el recuerdo aquello que iba a dejar de existir. En un ensayo muy conocido, publicado en 1859, Oliver Wendell Holmes comentaba con ironía la transformación de la memoria y el recuerdo fruto de la fotografía:

A partir de ahora la forma se divorciará de la materia. De hecho, la materia como un objeto visible ya no es de gran uso, excepto como molde que determina la forma. Sólo necesitamos unos cuantos negativos de algo que valga la pena ver y que haya sido fotografiado desde diferentes puntos de vista. Destrúyelo o desintégralo si ese es tu deseo [...]

Sólo hay un Coliseo o un Panteón; pero, ¿cuántos millones de posibles negativos se habrán emitido, representando miles de millones de imágenes, desde que se construyeron? La materia en grandes cantidades debe conservarse y apreciarse; la forma es barata y transportable.

(Gunning, 1995, pág. 18)

En este sentido, la fotografía es a la forma lo que el arte a la materia. La fotografía es transportable y barata, mientras que el arte es caro y relativamente difícil de transportar. Del mismo modo que en el siglo xv prevaleció el óleo sobre el lienzo y no sobre el panel de madera, debido a que resultaba más fácil moverlo y permitía que la imitación fuera más creíble, ahora la pintura ha sido remplazada por la fotografía. Así, el fotógrafo francés Blanquart-Evrard realizó un daguerrotipo de una mansión renacentista de Lille que iba a ser demolida en el año 1850. Confirmando irónicamente la teoría de Holmes, Joly de Lotbinière anotó la hora y fecha exactas de sus fotografías del Partenón «porque cada año estas importantes ruinas pueden experimentar futuros cambios en su apariencia. Puede ocurrir una catástrofe, del mismo modo en que una mano amiga y generosa puede surgir de la tierra y hacer del que era uno de los templos más hermosos, el conjunto más imponente» (Burger, 1989, pág. 49). Así era la muerte de la pintura vista por Delaroche. La captación del pasado por parte de la fotografía cambió la misma naturaleza de la percepción humana e hizo posible la creación de lo que Benjamin llamó el «inconsciente óptico». La experiencia pasó a comprenderse como una imagen porque la fotografía podía captar de forma decisiva el momento individual de un modo que parecía incuestionable.

Además, la fotografía posibilitó otras formas de ver que antes eran inimaginables. El ejemplo más impactante de esta nueva visión fue la interpretación del movimiento de Etienne-Jules Marey y Eadward Muybridge. Aproximadamente al mismo tiempo, en París y en California los dos científicos concebían métodos para captar los diferentes segmentos del movimiento, que el ojo humano no podía detectar. Para satisfacer una apuesta de su mecenas Leland Stanford, Muybridge demostró que, cuando un caballo galopa, sus patas no señalan hacia adelante y hacia atrás, como los artistas siempre habían descrito. En un instante, Muybridge demostró que siglos de pintura equina eran completamente imprecisos. Utilizando lo que él llamó un «fusil fotográfico», Marey montó una estación fotográfica en París, donde captó el movimiento de humanos y animales. La cámara hizo muchos disparos de un determinado momento permitiendo el cálculo exacto del alcance del movimiento. Marey estaba convencido de que sus observaciones eran mucho más precisas que la propia percepción humana, que pensaba que sería

sustituida por la cámara. La captación del movimiento fue, por supuesto, el primer logro del cine, y el ojo ortopédico se convirtió en la cámara cinematográfica. El director soviético Dziga Vertov se sentía tan identificado con este proceso que exclamaba: «Soy el ojo del cine. Soy un ojo mecánico. Yo, una máquina, puedo mostraros el mundo como sólo yo puedo verlo» (Burgin, 1996, pág. 43). Lo visual era ahora fotográfico.

El nacimiento de la imagen democrática

A pesar de los intentos de Daguerre y Fox Talbot por dotar a sus inventos de una categoría de élite, la fotografía fue reivindicada como el medio del pueblo. La historia de la fotografía no puede escribirse por completo porque, tan pronto como se inventó, se crearon numerosas imágenes y todavía se siguen creando. En 1991, sólo en Estados Unidos se tomaron diariamente cuarenta y un millones de fotografías. Aunque al principio el aparato resultaba caro, no lo era la obtención de las imágenes. La era de las imágenes por ordenador y la realidad virtual ya parece ofrecer mucho más que lo que la tecnología puede dar realmente; lo mismo sucedió con las posibilidades de la fotografía, que resultaron evidentes al público masivo. Sin embargo, a diferencia de las imágenes creadas por ordenador, la fotografía fue democrática desde su primera aparición. Por primera vez en la historia un amplio número de individuos tenía acceso a un medio con el que inmortalizar su apariencia para la posteridad. Realmente, el tiempo pasado se convirtió en algo asequible como producto de masas. En 1852, con la invención del proceso del colodión mediante el que se obtenían negativos sobre una placa de cristal, las copias estuvieron al alcance de todo el mundo. En Francia se podía comprar un retrato fotográfico a un vendedor callejero por dos francos, en una época en la que el salario diario de un peón de albañil era de tres francos y medio. Era un lujo, pero al alcance de todos los trabajadores. Ellos se aprovecharon de este recurso de forma masiva, lo que sacó de quicio a los críticos de élite que menospreciaban los resultados diciendo que eran como «pescado frito pegado sobre placas metálicas».

Todavía podemos distinguir los diferentes tipos de fotografía que se

practicaban. Para Ernest Lacan, editor de la primera revista de fotografía artística, *La Lumière*, en 1852 estaba claro que

primero [la fotografía] se instaló en el ático, en el tejado; las grandes cosas suelen venir de ahí: entonces entró en el estudio del hombre de letras, en el taller del pintor, en el laboratorio del sabio, en el salón del millonario y, por último, en el tocador del más encantador de los parados. Inscribió su nombre en cada esquina, en cada ventana, en las fachadas más suntuosas de los bulevares y paseos; va de un lado a otro en las paredes del atestado ómnibus.

(Buerger, 1989, pág. 51)

Del mismo modo en que el bloque de apartamentos parisiense se dividía en clases, con el rico que vivía en la mansión del primer piso y el pobre que lo hacía en la buhardilla, la fotografía viajó de una clase a otra, adoptando una forma diferente en cada nivel del escalafón social. Lacan argumentaba que sobre un mapa de París se podía establecer una correlación entre cada fotografía y su precio y ubicación: «Se puede fijar esta proporción matemática: un fotógrafo de tal y tal calle es a un fotógrafo de tal y tal bulevar lo mismo que dos francos lo son a cincuenta y cinco». Al hacer esto, Lacan intentaba acabar con el potencial democrático de la fotografía argumentando que el tipo de fotografía deseada desvelaba, de forma inevitable, la clase social. En consecuencia, la calidad de la fotografía reflejaba, haciendo uso del término del siglo XIX, la calidad social, que de nuevo se reflejaba perfectamente en el precio. Además subdividió a los fotógrafos en cuatro clases, que hacían referencia a la clase social: el fotógrafo clásico (de la clase trabajadora o artesana), el artista-fotógrafo (burgués), el aficionado, refiriéndose al entendido y, por tanto, aristócrata, y el distinguido fotógrafo-sabio, que reivindicaba la condición de artista sin atender a ninguna clasificación. Quienes consideraban que formaban parte de la élite fotográfica argumentaban que la «fotografía legítima» era aquella que podía identificarse como perteneciente a un determinado lugar, tiempo y clase. Apenas sorprende que la creencia de Lacan de que la clase social podía ser calibrada de forma precisa por un fotógrafo según el coste y la ubicación, no siempre fuera precisa en la práctica (McCauley, 1994). Pero en

una época de espectaculares cambios sociales, la fotografía parecía ofrecer la oportunidad de transparentar las posiciones sociales, tanto para el fotógrafo como para el cliente, aunque sólo fuera durante el instante en que se tomaba la fotografía. En este sentido, la fotografía no reflejaba la clase, sino que *era* la clase.

Este intento de dotar a la fotografía de lo que Rosalind Krauss denominó «singularidad» trascendió a lo que sería su rasgo más revolucionario, a saber, la capacidad de reproducción masiva. En su famoso ensayo «La función del arte en la era de la reproducción mecánica», Walter Benjamin argumentaba que la capacidad de reproducción de la fotografía debilitaba el aura artística. Mientras que una pintura es única, de un negativo se pueden obtener muchas copias idénticas. Por otro lado, Benjamin veía que esta nueva disponibilidad de la imagen contribuiría a popularizar las artes: «La reproducción mecánica del arte cambia la reacción de las masas hacia el mismo. La actitud reaccionaria hacia la pintura de Picasso cambia en reacción progresiva hacia el cine de Chaplin» (Benjamin, 1968, pág. 234). De hecho, cuando Benjamin escribió su ensayo en 1936, hacía tiempo que la fotografía había entrado a formar parte del sistema de museos siguiendo las directrices de Ernest Lacan. Esto quiere decir que la autoproclamada élite fotográfica podía establecer una clara distinción entre su trabajo como arte y el resto de la fotografía que no era más que un oficio. Ya en el año 1855, se realizó una muestra fotográfica en la Exposición Universal. En 1859, la fotografía entró a formar parte del Salón, la exposición anual de Bellas Artes celebrada en París, y hacia 1863, y tras varios años de juicios, la legislación francesa reconoció que algunas fotografías podían ser consideradas arte a efectos legales y de derechos de reproducción. Todavía en la actualidad sucede que si un fotógrafo exige que se reconozca de forma seria su mérito artístico, su obra no puede ser obscena en términos legales. Esta distinción artística se basa firmemente en la distinción de clases que hicieron los primeros fotógrafos premiados; algo que se aceptó hace tanto tiempo que ahora parece «natural».

Muerte y fotografía

Todas las fotografías son *memento mori*.^{*} Hacer una fotografía es participar en la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona (o cosa). Precisamente cortando y congelando este momento, todos los fotógrafos dan testimonio de la fusión incesante del tiempo.

(Sontag, 1973, pág. 15)

En su reflexión sobre la fotografía, Roland Barthes la describe como «la ciencia imposible del ser único» (Barthes, 1981, pág. 71). Con esto quiere decir que la fotografía intenta plasmar con el mayor grado de realismo la individualidad del sujeto, pero que es este aspecto del individuo lo que no se puede fotografiar con exactitud. Al mismo tiempo, la fotografía es diferente a otros medios de comunicación porque muestra que cuando se apretó el disparador, realmente había algo allí. El modo de designar al objeto fotografiado y el juicio emitido sobre el mismo dependen del espectador, pero no se puede negar la existencia de un objeto presente para ser fotografiado. Como resultado, la fotografía es un medio de un tiempo pasado. Habla sobre «lo que *estuvo* ahí», no sobre lo que está ahí. Esto resalta la distancia existente entre el espectador de la fotografía y el momento en que se tomó. En una sociedad secular la fotografía es el punto muerto de entrada en la vida cotidiana, o como dice Barthes: «Con la fotografía entramos en una *muerte sin contrastes*» (Barthes, 1981, pág. 92). El pasado que presenta el fotógrafo no puede volver a captarse y pone de manifiesto el «imperioso presagio de mi futura muerte» (Barthes, 1981, pág. 97). Se puede decir lo mismo sobre el cine. Para Jean Cocteau, director de cine mudo, la cámara «filmaba la muerte en acción» (Burgin, 1996, pág. 85).

En el análisis de Barthes, la especificidad de tiempo y lugar que buscaban los primeros fotógrafos sólo podía conseguirse en la medida en que evocaba una respuesta en el espectador. Barthes dio a esta respues-

^{*} Expresión latina que significa recuerdo o conmemoración de los difuntos. (*N. de la t.*)

ta el nombre de *punctum*, punto, que contrastaba con el *studium* o conocimiento general al alcance de todos los espectadores. Parece ofrecer dos versiones del *punctum*. Una es el concepto informal y cotidiano de la preferencia irracional por un determinado detalle de la fotografía. Puede ser que este detalle evoque al espectador algo que ha experimentado o simplemente le llame la atención por una razón desconocida. Barthes dice que aquello que puede ser nombrado o descrito en una fotografía pertenece al *studium*. En el *punctum*, nos enfrentamos con la inefable diferencia en la pose que nos lleva a preferir un retrato fotográfico a otro o a decir que una fotografía se parece o no «se parece» al sujeto que presenta. Una fotografía se parece al sujeto o cosa que representa por definición: nosotros nos referimos a esa «ciencia imposible» del parecido en el carácter, la personalidad o el ego. Por otra parte, existe un aspecto en el que el *punctum* es una herida. En este caso, la fotografía evoca algo muy poderoso e inesperado para el espectador. Barthes encontró este *punctum* en una fotografía de su madre que había sido tomada cuando era niña. En esa fotografía, que encontró después de su muerte, le pareció descubrir a su madre «como era»: «Esa fotografía encerraba todos los posibles predicados que constituían el ser de mi madre» (Barthes, 1981, pág. 70). Ningún fotógrafo podría intentar crear una imagen con tantos significados. El espectador, para quien el *punctum* establece el medio que conecta la memoria con los paseos del subconsciente por el placer y la muerte, es quien aporta estos significados a la imagen. La fotografía se convierte en sublime a través del *punctum* incognoscible. La singularidad más importante y todavía más incognoscible de la fotografía es este poder de abrir un *punctum* hacia el reino de la muerte.

La fotografía nació en una época de profundos cambios sociales en las actitudes hacia la muerte y lo muerto. Además, intervino en un nuevo medio de configuración de la muerte, al mismo tiempo que ofrecía un recordatorio cotidiano de la misma. La experiencia de la sociedad industrial colectiva desembocó en una desacralización de la muerte, y se pasó de la ceremonia pública religiosa a principios de la era moderna al caso clínico y privado de la historia de la modernidad. Hacia la década de los sesenta del siglo XIX, incluso los hermanos franceses Goncourt, críticos de arte conservadores, observaron que «a medida que las socie-

dades avanzan o creen que avanzan hasta un punto en el que existe la civilización y el progreso, el culto a la muerte y el respeto por los muertos, disminuye. La persona muerta deja de ser venerada como un ser vivo que ha pasado a formar parte de lo desconocido, consagrada al extraordinario *je ne sais quoi* de los que están más allá de la vida. En las sociedades modernas, la persona muerta es simplemente un cero, un valor nulo» (Nochlin, 1971, pág. 60). Cuando la enorme pintura de Gustave Courbet, *Un entierro en Ornans* (1849), se expuso por primera vez en el Salón de 1851, provocó un escándalo. Diez años después, la experiencia de la muerte se había convertido en una competencia de la fotografía y simplemente era un «valor nulo».

En el siglo XIX, la muerte formaba parte de la vida cotidiana de un modo que ahora resulta de difícil comprensión para los occidentales. La muerte tenía lugar en el hogar, más que en los hospitales y solía ser un espectáculo público, presenciado por familiares y amigos. Dado el alto índice de mortalidad infantil y la baja expectativa de vida, todas las familias estaban habituadas a las pérdidas. Sustituyendo a la máscara de cera o al grabado del lecho de muerte, la fotografía se convirtió en el principal medio de captar la imagen del difunto. Dado su coste más bajo, se abrió a una capa más amplia de la sociedad y se convirtió en algo común ver a los fotógrafos ejerciendo su trabajo entre lápidas. De este modo, la muerte no sólo se convirtió en un medio metafórico de comprender el poder de la fotografía, sino en uno de sus temas privilegiados. En 1861, el popular fotógrafo francés Nadar dio un golpe maestro con sus fotografías de las catacumbas parisinas. Ideando un medio de iluminación artificial, mostró algo que antes no podía reproducirse y al mismo tiempo reivindicó el reino de la muerte para la fotografía.

Diez años después, la fotografía de la muerte pasó al primer plano de la política francesa. Tras la derrota de Francia en la guerra franco-prusiana, los ciudadanos de París organizaron una revuelta contra el gobierno conservador instalado de nuevo en Versalles, y declararon la capital Comuna independiente en marzo de 1871. Este gesto utópico fue condenado desde el principio, pero se adueñó de la imaginación de Europa al convertirse en una inspiración para radicales y socialistas y en una terrible advertencia para las élites y el gobierno. La Comuna se di-

solvió por medio de la fuerza en mayo de 1871, dejando al menos veinticinco mil muertos. Se publicaron un montón de fotografías sobre el acontecimiento, algunas tomadas durante la Comuna, pero la mayoría posteriores a ella. Hubo dos imágenes en particular que representaron el conflicto. Por una parte, Eugène Appert publicó una serie de fotografías sensacionalistas que describían las atrocidades de la Comuna y que emulaban la ejecución de los generales Clément-Thomas y Lecomte por parte de los comuneros. De hecho, la imagen era un montaje que incluía una recreación organizada de la ejecución en el verdadero lugar con actores contratados. Los personajes se colocaron según un grabado publicado en el periódico *L'Illustration* y luego se convenció a los espectadores de que lo correcto no era evocar la verdadera escena, sino reproducir una representación familiar de la misma (Przyblyski, 1995, pág. 267). La escena se completó colocando los retratos de los generales en el espacio que se había dejado vacío para ello. A pesar de que se sabía que era falsa, esta fotografía se reprodujo ampliamente como evidencia del salvajismo de la Comuna. Por otra parte, una fotografía de los cuerpos de los comuneros muertos, amontonados en sus ataúdes tras la ejecución final en el cementerio Père Lachaise, fue para la izquierda un símbolo del recuerdo y de la evidente brutalidad de la represión. Sin embargo, al igual que muchas fotografías documentales, puede interpretarse de varias formas. Para el partido del Gobierno, la misma imagen podía atestiguar la evidencia del tipo de criminales degenerados que apoyaban la Comuna. En resumen: la fotografía podía reflejar la evidencia pero no convencía por sí misma.

A principios del siglo xx, Eugène Atget (1857-1927) se propuso fotografiar el viejo París, aquel que las restauraciones habían dejado al borde de la desaparición. Antes de dedicarse a la fotografía para artistas, Atget desempeñó diferentes trabajos, desde marino mercante hasta actor. Sus imágenes del viejo París le hicieron tan famoso que los museos franceses y los artistas surrealistas como Man Ray compraron su trabajo. Él llamaba documentos a estas fotografías, sugiriendo que su interpretación y uso correspondería a los demás. A pesar de su intento documental, las imágenes de Atget parecían querer formar parte de una historia. Por ejemplo: En las series que describen los típicos restaurantes parisinos, siempre se pueden ver personajes fantasmagóricos tras la

puerta o el cristal. Su fotografía *Au Tambour, 63 quai de la Tournelle* (En el tambor, paseo de la Tournelle, 63 [1908]) deja ver a dos hombres de pie junto a la entrada y también el reflejo de los bancos del Sena y la cámara fotográfica de Atget (véase la figura 2.2). Lo nuevo y lo viejo emergen de forma literal sobre la pantalla de la superficie fotográfica. No es de extrañar que estas imágenes fascinaran a Walter Benjamin, quien destacó

la incomparable trascendencia de Atget, el cual, alrededor del año 1900, tomó fotografías de las calles de París desiertas. Sería bastante preciso decir que las fotografió como si de escenas de un crimen se tratara. La escena de un crimen también está vacía; es fotografiada con el propósito de dejar constancia de las pruebas. Con Atget la fotografía se convirtió en la clásica evidencia de los momentos históricos y adquirió un oculto significado político. Las suyas exigen ser observadas de un modo específico; la simple contemplación, sin implicación alguna, no es adecuada para ellas.

(Benjamin, 1968, pág. 226)

El trabajo de Atget marcó la mayoría de edad de la fotografía que, finalmente, se separó de los tradicionales medios visuales de comunicación. Ahora el contenido de su tema exigía un determinado tipo de atención que se podía generalizar como la descripción del pasado para mostrar la evidencia. Como tal, evocaba de forma inevitable e insistente la presencia de la muerte en el campo visual.

La fotografía moderna ha sido frecuentada por estos temas de forma sistemática. Alrededor del año 1910, un fotógrafo de la Revolución mexicana retrató a un hombre en mangas de camisa en posición de descanso con un pie apoyado en una roca y fumando un cigarro. Su fría mirada lo convierte en un icono del guerrillero chic, hasta que leemos la leyenda que acompaña la foto y descubrimos que está a punto de recibir un balazo. El cigarrillo se convierte en el último cigarrillo, el pintoresco muro deteriorado se convierte en un muro arrasado por el impacto constante de los disparos del batallón y la fotografía adquiere una gran intensidad que parece atestiguar el gran valor de la vida incluso en los últimos instantes. Observemos la famosa fotografía de

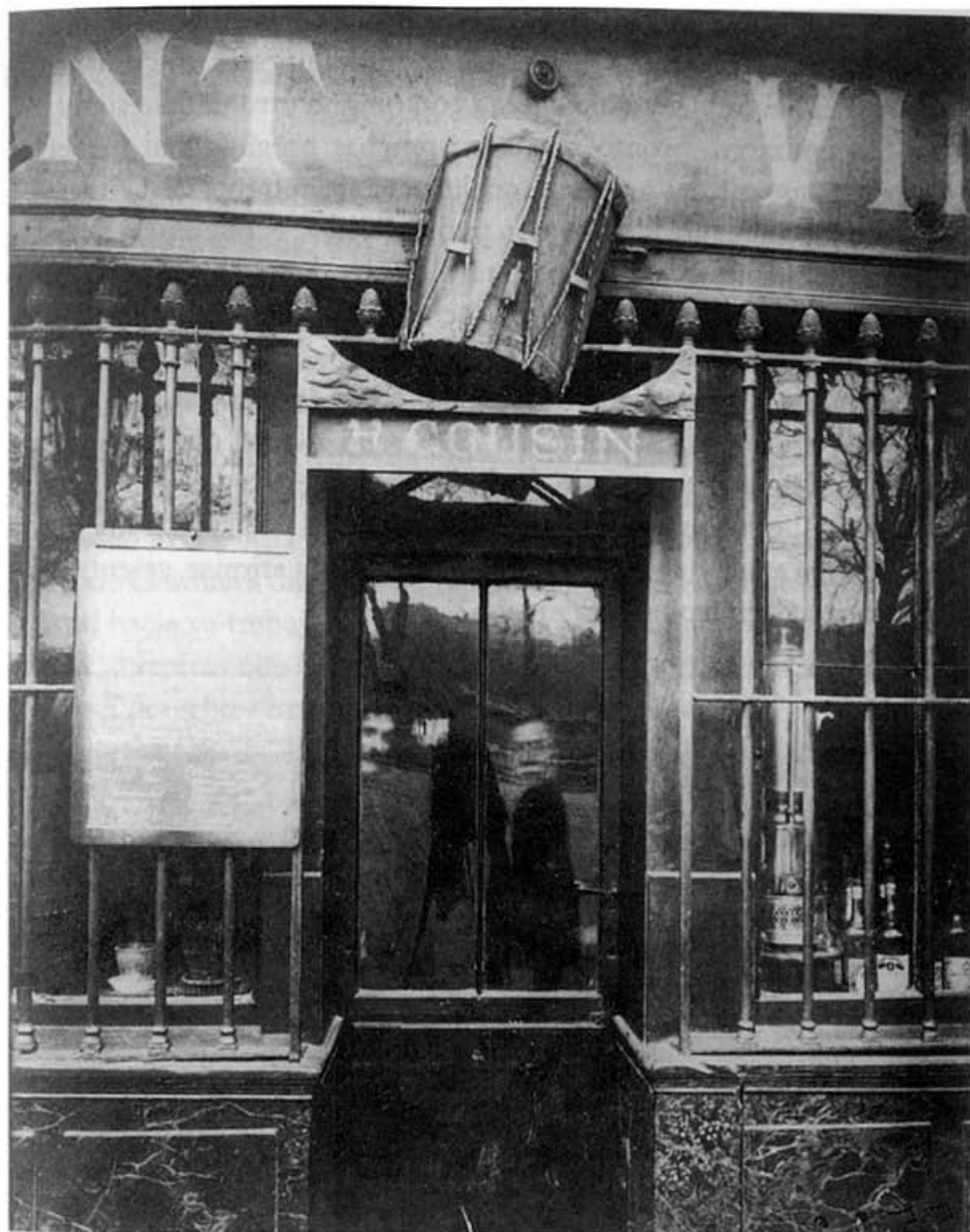


Figura 2.2. Eugène Atget, *En el tambor, Paseo de la Tournelle, 63, 1908*. Copy print © 1999 The Museum of Modern Art, Nueva York.

Robert Capa, *Near Cerro Muriano (Córdoba front) September 5, 1936* (Cerca de Cerro Muriano, frente de Córdoba, 5 de septiembre de 1936, figura 2.3). Sólo muestra a un soldado del bando republicano de la Guerra Civil española, en el momento en que ha recibido un dis-

paro. Mientras sus rodillas le fallan y cae hacia atrás, sigue sosteniendo el rifle en su mano. La imagen tiene un gran poder que se ve realizado por el hecho de que no cuenta con ningún otro detalle significativo. Sin embargo, pronto surgieron muchas preguntas al respecto. Parece ser que ese día no hubo movimiento en el frente de Córdoba y que, por consiguiente, la fotografía podía ser falsa. A diferencia de la fotografía de Appert sobre la Comuna, el hecho de que los republicanos perdieran la vida diariamente en su lucha contra el fascismo no era motivo para perdonar a Capa. La fotografía se había convertido en una parte demasiado importante de la vida moderna como para aceptar tales subterfugios. Curiosamente, en 1996, salió a la luz que un historiador había descubierto que ese día hubo una muerte en el bando republicano. La hermana de la víctima todavía vivía y afirmaba que en la foto de Capa aparecía su hermano. ¿Quién podría afirmar, sesenta años después, que su memoria era precisa?



Figura 2.3. Robert Capa, Cerca de Cerro Muriano (frente de Córdoba), 5 de septiembre de 1936. Cortesía de George Eastman House.

De la foto negra a la posfotografía

Para llenar el vacío existente entre mediados del siglo xx, cuando la fotografía contó la verdad, y nuestros años más dudosos, compararemos el trabajo de dos fotógrafos norteamericanos de origen judío: Weegee y Nan Goldin. A través de su trabajo, ambos dieron a conocer la otra cara de la vida urbana en la Costa Este, desde la violencia a la transgresión sexual. Ambos se hicieron famosos con libros de sus trabajos fotográficos: él con *Naked City* (1945) y ella con *The Ballad of Sexual Dependency* (1986) y continuaron cosechando éxitos en los mundos del arte y la moda. Ambos publicaron fotografías del duque y la duquesa de Windsor, como excelente ejemplo de la pasión romántica, pero sólo la fotografía de Goldin es digna de un museo de cera. El contraste reside en su actitud hacia su trabajo. Weegee adoptaba la cámara como el arma del *voyeur*, mientras que Goldin volvía la cámara hacia sí misma, dudando sobre su derecho a introducirse donde no era conocida.

Weegee (1899-1968) cuyo verdadero nombre era Arthur Fellig, nació en Zlothev, Austria, y creció en Nueva York. Era hijo de un vendedor ambulante fracasado que más tarde se convirtió en rabino. Al igual que Atget y muchos otros, Weegee escogió un camino poco convencional hacia la fotografía, y al mismo tiempo ejerció de ayudante de camarero, tuvo una vida dura, vendió dulces en las calles e incluso tocó el violín acompañando las películas de cine mudo: «Me gustaba jugar con las emociones del público mientras veían las películas mudas. Podía transportarlo hacia la felicidad o la tristeza. [...] Supongo que el hecho de tocar el violín fue una especie de entrenamiento del subconsciente para mi futuro en el mundo de la fotografía» (Weegee, 1961, pág. 27). Aunque Weegee realizó un trabajo fotográfico variado, sus imágenes más características fueron sus descripciones gráficas de la vida en las calles de Nueva York. Con estas fotografías, Weegee presentó documentos sobre la clase marginada de la ciudad entre la cual se había criado. Estaban elaboradas con sumo cuidado para conseguir el máximo efecto. En 1938, puso en su coche una emisora de radio conectada con la de la policía: «A las doce en punto entraba en el coche, iba conduciendo y si me enteraba de algo por la radio de la policía, me iba directamente

allí. A veces, me encontraba en el mismo edificio en el que había sucedido algo. Quería estar ahí antes de que llegaran los polis» (Stettner, 1977, pág. 8). Los resultados eran espectaculares, convirtiendo en realidad la lógica de la obsesión de la fotografía por la muerte y las pruebas, a través de la captación de las víctimas de asesinato en la escena del crimen. Weegee utilizaba un intenso flash que realzaba la escena, saturaba los negros y ofrecía lo que él llamaba una «luz de Rembrandt», evocando el rico claroscuro del pintor alemán. Incluso entonces el poder del momento nunca parecía ser suficiente para Weegee y siempre buscaba darle un giro irónico. En su fotografía del año 1940 llamada *On the Spot* (En el lugar), el título parece bastante evidente cuando nuestra atención se centra en el primer plano de un cuerpo que yace sobre su espalda y cuya sangre va cayendo de forma estereotipada en la alcantarilla. El flash borra todos los detalles referentes al rostro y la vestimenta del hombre o las caras de los cuatro policías que allí se encuentran; sin embargo, ilumina el letrero del bar situado arriba. En otra fotografía que no tiene fecha, un chico yace bajo una sábana mientras un policía toma anotaciones en su cuaderno. En primer plano, un buzón aconseja: «Envíe pronto el correo para que sea entregado antes de Navidad», una Navidad que, evidentemente, la víctima nunca verá. La captación de ese instante era la esencia de la fotografía tal y como la veía Weegee: «Las personas son tan maravillosas que un fotógrafo sólo tiene que esperar ese momento entrecortado para captar lo que quiere y cuando este segundo vivido ha pasado, ya ha muerto y no se puede rescatar» (Weegee, 1945, pág. 241) [los puntos suspensivos también están así en el original].

Esta cultivada personalidad endurecida procedía directamente del *film noir* del que era contemporáneo. El *film noir* deja a un lado los establecidos convencionalismos realistas del cine de Hollywood en favor de la gran iluminación con profundas sombras (de ahí que se le llame *noir*), ángulos de cámara poco habituales y una visión negativa de la humanidad. Alcanzó su apogeo en los años de la posguerra con películas como *El sueño eterno* y *Chantaje en Broadway*, y tuvo un renacimiento en la década de los setenta con películas como *Malas calles*, de Martin Scorsese. En la década de los noventa, se produjeron imitaciones posmodernas a cargo de Quentin Tarantino. Weegee copió su es-

tilo visual en su trabajo hasta tal punto que puede denominarse foto negra. Imitó al personaje del detective Nick Carter (Weegee, 1945, pág. 11) y más tarde trabajaría como actor en numerosas películas de Hollywood. Se hizo una adaptación para el cine de su libro *La ciudad desnuda*, película dirigida por Jules Dassin, que en 1948 daría un Oscar a Mark Hellinger y que se convirtió en todo un clásico del *film noir* por derecho propio. El cine también fue el escenario de algunos de sus trabajos menos habituales; utilizando un rollo de infrarrojos podía tomar fotografías en el cine sin usar el flash y, por tanto, sin ser visto. Un par de fotografías tituladas *Lovers at the Movies* (Amantes en el cine [1940]) evocan el alcance completo de los medios visuales de comunicación (figura 2.4). La película exhibida era en tres dimensiones de tal modo que todos los espectadores llevaban las gafas de plástico necesarias para generar el efecto. La cámara de Weegee descubrió a un joven acercándose a su acompañante femenina. En la primera foto, ella parece resistirse pero el rollo de infrarrojos traspasó (haciendo un inten-



Figura 2.4. Weegee, *Amantes en el cine*, 1940. Cortesía de International Center for Photography, Nueva York.

cionado juego de palabras) el transparente tejido de su blusa para dejar ver su sujetador. En la siguiente foto, se están besando pero la mujer se ha quitado las gafas y el hombre no, deseando quizá experimentar el momento plenamente. Su vecina, una mujer de mediana edad, parece molesta con ello. Aquí se demuestra el voyeurismo de la fotografía de Weegee, su deseo de mostrar lo que normalmente no puede verse y su política sexual claramente masculina se hace muy evidente.¹

Por el contrario, la fotografía de Nan Goldin (nacida en 1953) está marcada por un grado único de intimidad personal. Conoce a todos los personajes de sus fotografías y, lo más importante, todos sabían que eran fotografiados. Sus fotografías constituyen el recuerdo de su vida privada convertida en arte por su decisión de mostrarlas. Más aún: su trabajo cambia la naturaleza de la propia fotografía, pasando de *voyeur* a testigo. Un testigo participa físicamente en la escena y luego informa sobre ella, mientras que el *voyeur* intenta ver sin ser visto. Aunque las fotografías de Weegee pueden servir como prueba en el sentido judicial, Goldin es testigo de sus escenas en el sentido ético de atestiguar la existencia. En lugar de sacar su cámara a la calle y documentar lo que encuentra, Goldin toma sus fotografías dentro de los apartamentos de su círculo social y en sus lugares de encuentro públicos. A pesar de su intensa inversión en el medio, Goldin quizá pueda ser considerada como la primera posfotógrafo. La posfotografía es la fotografía de la era electrónica que ya no intenta reflejar el mundo sino que se encierra en sí misma para explorar las posibilidades de un medio liberado de la responsabilidad de señalar la realidad (Mitchell, 1992).

Goldin atribuye su necesidad de la fotografía al suicidio de su hermana Barbara Holly Goldin en el año 1965, una joven que no pudo encontrar un lugar para su identidad sexual en la Norteamérica suburbana de esa época. Del mismo modo en que Roland Barthes ubicaba una imagen clave de su madre en una fotografía tomada antes de su propio nacimiento, en su exposición de 1996 *Children* (Niños), Goldin mostró

1. En su autobiografía, Weegee se refiere a la puesta en escena de una imagen similar para la revista *Brief*, usando modelos pagados en un cine de la Calle 42, pero data el hecho en 1951 (Weegee, 1961, pág. 117).

una copia de una instantánea familiar de su madre, tomada cuando estaba embarazada de su hermana mayor. En un momento aparentemente profético, su madre sostiene un gran globo que está hinchado pero no anudado. Sin duda, el globo predecía las dimensiones de una mujer en avanzado estado de gestación, pero también parece pronosticar la corta vida de la nonata Barbara. Inmediatamente después de este trauma, Goldin fue «seducida por un hombre mayor. Durante ese período de gran dolor y pérdida, descubrí una intensa excitación sexual». Debo señalar que cuando tuvieron lugar estos acontecimientos ella sólo tenía once años. A medida que fue creciendo, se dio cuenta de la posibilidad de que su vida tomara el mismo camino que la de su hermana, así que a los catorce años se fue de casa. Comenzó a hacer fotografías a los dieciocho: «No quiero volver a enfrentarme a la versión de otra persona sobre mi propia historia. No quiero volver a perder el verdadero recuerdo de nadie más» (Goldin, 1996, pág. 9). La fotografía se convirtió en su memoria ortopédica; literalmente, una defensa contra la muerte y simbólicamente, la resistencia a la pérdida de memoria.

El trabajo de Goldin deja constancia de las vidas de un grupo de jóvenes que se reunieron por primera vez a principios de la década de los setenta, hacia el final de la Guerra de Vietnam, y cuyos experimentos radicales con la experiencia de la vida cotidiana se acabaron con la llegada del SIDA. Para estos jóvenes aspirantes a artistas, la mayoría de raza blanca pero abiertos a todas las variedades de experimentación narcótica y sexual, ser especial significaba mucho:

En mi familia de amigos, existe un deseo por la intimidad de la familia de sangre, pero también por algo más abierto. Los papeles no están tan definidos. Son relaciones a largo plazo. [...] Lo que nos une no es la sangre o el lugar, sino una moralidad similar, la necesidad de vivir plenamente el momento, una desconfianza en el futuro, un respeto similar por la honestidad, una necesidad de forzar los límites y una historia común. Vivimos la vida sin consideración, pero con consideración. Entre nosotros existe una capacidad para escuchar y para la empatía que sobrepasa la definición normal de amistad.

(Goldin, 1996, pág. 7)

De hecho, esta creencia en la singularidad de un determinado grupo social es común a la mayoría de los grupos de amigos en torno a los veinte años. Así lo atestiguan películas como *Diner*, *St. Elmo*, *punto de encuentro*, *Reencuentro* e incluso *Trainspotting*. La diferencia está en que Goldin captaba el desarrollo de la dinámica de un grupo de individuos real.

Con frecuencia se dice que Goldin utiliza las instantáneas populares como fuente de inspiración para su trabajo. Aunque este concepto refleja de forma precisa la intimidad de su trabajo, pierde el radicalismo de su proyecto. La mayoría de las series de instantáneas no incluyen escenas de personas haciendo el amor, inyectándose drogas, en el lavabo, travistiéndose, masturbándose o decolorándose las cejas y, sin embargo, tales momentos constituyen el alma del trabajo de Goldin. Adoptó este estilo muy pronto, cuando todavía exploraba la fotografía siendo estudiante en la escuela alternativa Satya Community y más tarde, en la Escuela del Museo de Bellas Artes, en Boston. En su retrato de *Ivy with Marilyn, Boston* (Ivy con Marilyn [1973]), Goldin capta a uno de sus amigos pertenecientes al mundo del travestismo en el club nocturno de Boston The Other Side, vestido y listo para salir a escena (véase la figura 2.5). Ivy adopta una glamourosa pose bajo una reproducción de la serigrafía que Andy Warhol hizo de Marilyn Monroe. En esta fotografía, una Nan Goldin de veinte años refleja y da forma personal al concepto de feminidad como farsa y representación que acababa de ponerse de actualidad en la teoría feminista (Butler, 1990). Goldin veía a los travestidos, bisexuales y demás personas preparadas para experimentar con los roles del género como un «tercer género», como un grupo de vanguardia que traspasaba las fronteras de la identidad.

Desde 1973, la mayor parte de sus trabajos han sido en color. La memoria necesita color para ser vivida. La capacidad de Goldin como fotógrafo reside en parte en el descubrimiento de los colores intensos en las vidas cotidianas que, sin embargo, pueden describirse en el estilo en blanco y negro donde se nota mucho el grano, popularizado por Weegee y muchos otros fotógrafos documentales: «El ojo de Nan podía fijarse en la más sórdida esquina del peor vertedero y descubrir en ella colores y texturas que nadie más veía. Los azules eran oceánicos, los naranjas crepusculares, los rojos terriblemente seductores» (Sussmann,



Figura 2.5. Nan Goldin, *Ivy con Marilyn*, Boston, 1973.

1996, pág. 101). Por ejemplo: en la fotografía *Vivienne in the green dress*, *New York*, 1980 (Vivienne con un vestido verde), coloca a su personaje contra un muro verde, que contrasta con el color de un reloj rojo y una radio azul dando una lección sobre los efectos de los colores complementarios. Por otra parte, en su retrato *Siobhan with a cigarette*, *Berlin*, 1994 (Siobhan con un cigarrillo), el personaje aparecen en un fondo neutro de un gris marrón que evoca las raíces estilistas de la fotografía en el retrato neoclásico (véase la figura 2.6). Al mismo tiempo, su composición es extraordinaria. Al igual que Siobhan, sus personajes parecen sobresalir en tres dimensiones sobre un fondo que da la impresión de hundirse como si se observase a través de un estereoscopio. Goldin ofrece a sus amigos un espejo en el que verse a sí mismos y a ella de nuevo.

Estas imágenes han conseguido una audiencia mucho mayor que cualquier instantánea y el estilo de Goldin se ha convertido en un icono para la vida en una Norteamérica posmoderna cargada de plagas.

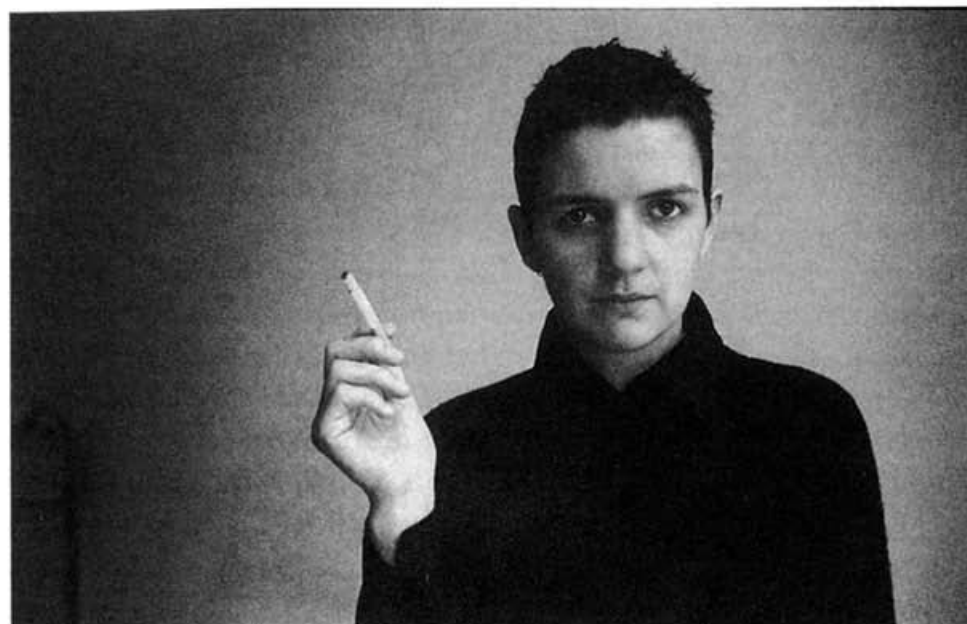


Figura 2.6. Nan Goldin, *Siobhan con un cigarrillo*, 1994.

Aunque sus personajes deben tener su propia respuesta personal a su trabajo, cierto es que en la década en la que Goldin desarrolló su trabajo, de algún modo, también se convirtieron en nuestros conocidos. De una escena a la siguiente, reconocemos algunas caras y emplazamientos, incluso algunos artefactos. Al borrar de su trabajo toda distinción entre lo público y lo privado, Goldin crea una narrativa que resulta absorbente como las telenovelas. Tanto ella como sus amigos hacen referencia a la idea de que, según palabras de Luc Sante, «estábamos viviendo una película de juventud en blanco y negro que para ser excelente necesitaba ser dura» (Sussmann, 1996, pág. 95). A esta distancia, sin embargo, sus fotografías parecen más televisivas que cinematográficas. Su elenco de personajes: David, Suzanne, Siobhan, Cookie, se repite y regresa en un período de veinte años, de tal modo que el espectador adopta la ilusión de que los «conoce», del mismo modo en que, con el paso del tiempo, llegamos a «conocer» a los personajes televisivos. Para aquellos a los que Douglas Rushkoff llamó *screen-agers*, tal identificación es tan importante como lo era la novela seriada para los lectores del siglo XIX. De hecho, la «frialidad» autoconsciente del trabajo de Goldin ayuda a que una generación criada en

la ironía y el desarraigo establezca su conexión. Este desarraigo evita que su trabajo sea sensiblero o aburrido y, de hecho, su gran atención por la formación del sujeto y por la identidad en la era virtual convierte su trabajo en un espejo para todos sus espectadores, no sólo para los personajes de las fotografías.

La fotografía clave en *Ballad of Sexual Dependency* de Goldin, es el traumático *Self-Portrait One Month after being Battered* (Autorretrato de una madre un mes después de ser golpeada [1984]) —véase la figura 2.7.—. En la introducción, advierte al lector de que éste es el acontecimiento clave en su dependencia sexual, un momento en que finalmente intentó evitar su relación destructiva. El rostro de Goldin llena la fotografía con los moratones y cortes provocados por la a todas luces evidente agresión. Su ojo izquierdo todavía está inyectado en sangre, incluso un mes después y, de hecho, estuvo a punto de perder la visión del mismo. Sus labios de un rojo brillante ofrecen un contraste aparentemente irónico, la tradicional incentivación de la feminidad junto a las demasiado familiares consecuencias de la violencia masculina. La fotografía se tomó para que ella nunca olvidara lo sucedido ya que quería



Figura 2.7. Nan Goldin, *Autorretrato de una madre un mes después de ser golpeada*, 1984.

evitar volver a caer en ello. La fotografía se convierte en un recuerdo ortopédico, no sólo para Goldin sino para todos los que la observaron y para quienes la revolución sexual de los años sesenta no consiguió cambiar. Aquí, donde menos lo esperamos, hay un eco del trabajo de Weegee. Uno de los lugares de localización preferidos de *Naked City* es el bar Sammy's del Bowery, un territorio frecuentado por la clase trabajadora del lugar y por los aficionados a las fiestas pertenecientes al distrito residencial de la ciudad que buscan el «espantoso placer» de mezclarse con la gente (Walkowitz, 1992). El bar sirvió después como lugar de celebración del lanzamiento del libro. Una fotografía muestra a *Ethel, Queen of the Bowery* (Ethel, reina del Bowery), una mujer de mediana edad que sostiene un cigarrillo apagado entre sus labios y sonríe a la cámara a pesar de tener un ojo completamente morado. Su compañero, un hombre judío algo mayor, mira su cerveza con interés. Tras la pareja, se puede ver parcialmente una serie de fotografías. El texto no aclara si el hombre que la acompaña es quien le ha pegado, pero parece que todas las relaciones de Ethel desembocaban en violencia doméstica: «Ethel, la reina del Bowery, suele lucir un par de ojos morados que no le dio la naturaleza» (Weegee, 1945, pág. 138). Estas dos fotografías, tomadas con cuarenta años de diferencia, producen un impacto similar: un entorno que ha sido retratado, incluso idealizado de tal modo que diera lugar a su antítesis, ya se tratara de la juventud bohemia de los años ochenta o de la clase trabajadora judía de los barrios bajos del este de Nueva York en los años cuarenta. La diferencia radica en que mientras Weegee se mantiene cuidadosamente al margen de la fotografía, Goldin es su propio tema. Mientras Weegee se permite a sí mismo, y por extensión al espectador, observar de forma distante como *voyeur* y antropólogo, Goldin se convierte en un testigo, no sólo para su propia experiencia sino para la de las mujeres de la cultura norteamericana. El hecho de ser testigo permite a la artista captar un momento personal y dotarlo de un significado más amplio.

La llegada de la epidemia del SIDA dio un giro no deseado al papel de Goldin como testigo y puso en entredicho su fe en el poder de la imagen. Muchos de sus amigos, que también protagonizaban su trabajo, cayeron víctimas del virus como consecuencia de sus experimentaciones con las drogas y el sexo a lo largo de una década. Trágicamente,

este camino no los condujo hacia la liberación, como muchos esperaban, sino hacia la muerte. La epidemia fue motivo de algunos de los mejores trabajos de Goldin. Cuando su íntima amiga Cookie cayó enferma, documentó el transcurso de su enfermedad en algunas imágenes punzantes que evocan totalmente lo sublime. Por ejemplo: *Cookie Being X-Rayed, Octubre, 1989* (Cookie sacándose una radiografía) es una fotografía oscura en la que lo único que puede verse es la cara de Cookie parcialmente iluminada por una luz dorada con franjas oscuras que dividen su rostro. La fotografía, que recoge un procedimiento médico, parece evocar lo que Dylan Thomas llamó «la agonía de la luz». Estas fotografías hacen que instantáneas anteriores como *Cookie in Tin Pan Alley* (Cookie en Tin Pan Alley [1983]), en la que una Cookie aparentemente melancólica está sentada sola en un bar, parezcan curiosamente proféticas, mostrando que la fotografía también puede crear recuerdos retrospectivos. En 1989, Goldin fue una de las artistas que participaron en una exposición en la que expresaban su descontento por el gran número de víctimas del SIDA en la comunidad artística. Se titulaba *Witnesses: Against Our Vanishing* (Testigos: contra nuestra desaparición) y entró a formar parte de la controversia de la Dotación Nacional para las Artes. En su catálogo de obras, el artista David Wojnarowicz daba testimonio de su cambio de perspectiva desde que se le había diagnosticado la enfermedad. En un viaje a Nuevo México, experimentó una inmensa rabia repentina mientras observaba el paisaje desértico: «No podía aceptar la estafa de la belleza de la naturaleza; todo lo que podía ver era la muerte. El resto de mi vida se desarrolla y se ve a través de un marco de muerte» (Sussmann, 1996, pág. 375). De repente, todas las fotografías de Goldin parecían haber sido tomadas en el mismo entorno. En la serie de fotografías de sus amigos Gilles y Gotscho, tomadas en París entre 1991 y 1993, Goldin documenta como Gilles pasa de ser un hombre sano y seguro de sí mismo a convertirse en una escuálida víctima del SIDA. En sus fotografías, conserva su personalidad incluso en el hospital, uno de los lugares que más despersonalizan al individuo. La fotografía ya no puede negar o desplazar a la muerte.

En un epílogo a la edición de 1996 de *Ballad of Sexual Dependency*, Goldin dice: «La fotografía no preserva el recuerdo de modo tan efectivo como yo creía. Muchas de las personas que aparecen en el libro

ahora están muertas, la mayoría a consecuencia del SIDA. Había pensado que podría compensar la pérdida a través de la fotografía. Siempre creí que si fotografiaba bastante a alguien o algo, nunca perdería a la persona, nunca perdería el recuerdo, nunca perdería el lugar. Pero las imágenes me muestran lo mucho que he perdido. El SIDA lo cambió todo» (Goldin, 1996, pág. 145). A pesar de los avances realizados en las terapias con fármacos, el SIDA cambió a Occidente porque es más que una enfermedad, es el símbolo de una cultura cambiada. La autoconfianza del círculo de Goldin en la década de los setenta era a la vez romántica y moderna. Eso quiere decir que Goldin creía en el progreso y en el poder del arte para cambiar la vida, que ella manifestaba a través de su compromiso total con la fotografía. Más aún: al igual que muchos bohemios modernos, creía que este cambio se produciría a manos de grupos marginales de la sociedad cuya propia marginalidad les permitiría avanzar mucho más de lo que la cultura convencional podría imaginar. Tras dos décadas de epidemia, ninguna postura parece convincente. Sólo alguien con el continuo compromiso de Goldin con su medio podría haber llevado esto hasta el punto en que su transformación era evidente incluso para la propia artista. Paradójicamente, fue la gran fe de Goldin en la fotografía moderna la que le permitió convertirse en la primera posfotógrafa de renombre.

La muerte de la fotografía

Después de un siglo y medio dejando constancia y conmemorando la muerte, la fotografía encontró la suya propia en algún momento de la década de los ochenta, a manos de las imágenes creadas por ordenador. La capacidad de alterar una fotografía digitalmente ha anulado la condición básica de la fotografía: cuando se ha abierto el obturador, algo debe haber estado ante el objetivo, aunque las preguntas sobre la autenticidad de lo fotografiado permanezcan en el aire. Ahora es posible crear «fotografías» de escenas que jamás han existido, sin que la falsificación pueda apreciarse de forma directa. Ya en 1982, la compañía de efectos especiales Lucasfilms declaró que su trabajo suponía «el fin de la fotografía como prueba». Además de la posibilidad de añadir nue-

vos elementos en una escena, el color, brillo y enfoque de cada píxel (elemento de imagen) a una imagen digitalizada pueden manipularse (Ritchin, 1990, pág. 13). Uno de los ejemplos más famosos (e infames) de esta técnica se dio durante el proceso penal contra O. J. Simpson, cuando la revista *Time* alteró la fotografía de Simpson dándole un color de piel más oscuro para que su semblante le resultara más amenazante al lector blanco de *Time*. En la década de los ochenta, dicha tecnología era competencia de técnicos especializados y se realizaba con un caro equipamiento, pero en la actualidad pueden adquirirse por tan sólo cincuenta dólares programas como Adobe PhotoShop que permiten la manipulación casera de fotografías y que, a menudo, se dispensan junto con el *hardware* o soporte físico adecuado. Algunos periódicos han comenzado a utilizar la notación para detectar si una imagen ha sido o no manipulada. El hecho es que la fotografía ya no es un referente de la realidad. Al igual que sus compañeros pertenecientes a los posmodernos medios visuales de comunicación, desde la televisión al ordenador, es algo virtual.

Quizá el indicativo más claro del estatus virtual de la fotografía en la sociedad contemporánea proceda del cambio de actitudes en su uso como prueba o evidencia. Cuando Rodney King fue golpeado por la policía de Los Ángeles en 1990, el acontecimiento fue grabado por el videoaficionado George Halliday. Con este tipo de prueba entre manos, la condena parecía algo evidente. La defensa recurrió a la propia evidencia para minar el proceso. Ralentizando la cinta y analizándola segundo a segundo, los abogados argumentaron que King constituía una amenaza para la policía. El argumento resultó lo bastante convincente para un jurado integrado por personas de raza blanca, que sin duda mostraba una predisposición por la absolución, y que falló a favor de los acusados. Irónicamente, la técnica del análisis fotograma a fotograma fue desarrollada por primera vez en los estudios de cine por críticos que intentaban definir la especificidad de las técnicas cinematográficas. A pesar de los evidentes factores sociológicos que llevaron al jurado a la absolución, resulta imposible imaginar que la prueba del vídeo fuera rechazada de forma tan efectiva, a menos que ya existiera la sospecha de que los medios fotográficos en general están tan abiertos a la distorsión que deben tratarse con extrema precaución.

Esta sospecha se ha convertido actualmente en una parte del uso cotidiano de la fotografía. Ahora, Kodak y otras compañías fotográficas venden cámaras digitales específicamente diseñadas para permitir la manipulación de la imagen en el ordenador. Durante décadas Kodak ha anunciado su venta de rollos fotográficos como si de una memoria ortopédica se tratase, envolviéndolos en el eslogan: «Es un instante Kodak». Ahora sus ejecutivos argumentan que «las fotografías no son sólo un recuerdo. Son información». Los precios de las cámaras digitales compiten con los de las tradicionales, aunque no se puede decir lo mismo de su calidad. Así, las fotografías no garantizan un mayor respeto que otro medio virtual. Las elecciones norteamericanas de 1996 ofrecieron un ejemplo gráfico de este proceso en acción. El senador de Virginia John Warner participaba en una reñida contienda contra su oponente, el demócrata Mark Warner. En su campaña electoral el primero produjo un anuncio televisivo en el que aparecía una fotografía que mostraba a Mark Warner estrechando la mano del impopular ex gobernador (de color) Douglas Wilder. El objetivo era respaldar la afirmación republicana de que era un «liberal». Pronto se supo que la fotografía era un montaje digital en el que se había puesto la cabeza de Mark Warner a otro cuerpo del partido demócrata. Diez años atrás esto hubiese sido motivo suficiente para perder unas elecciones. El senador Warner fue reelegido por amplia mayoría.

Bibliografía

- Barthes, Roland, *Camera Lucida: Rections on Photography*, Nueva York, Noonday, 1981 (trad. cast.: *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1987).
- Batchen, Geoffrey, «Ghost Stories: The Beginnings and Ends of Photography», *Art Monthly Australia*, n° 76, diciembre de 1994.
- , *Burning With Desire*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1968.
- Benjamin, Walter, *Illuminations*, Nueva York, Schocken, 1968 (trad. cast.: *Iluminaciones*, Madrid, Taurus, 1990-1993).
- Buerger, Janet E., *French Daguerreotypes*, Chicago, Illinois, Chicago University Press, 1989.
- Burgin, Victor, *In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*, Berkeley, California, University of California Press, 1996.

- Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York, Routledge, 1990.
- Charney, Leo y Vanessa R. Schwartz (comps.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley y Los Ángeles, California, University of California Press, 1995.
- Coplans, John, *Meegee's New York*, Munich, Schirmer/Mosel, 1982.
- Goldin, Nan, *The Ballad of Sexual Dependency*, Nueva York, Aperture, 1996.
- Gunning, Tom, «Tracing the Individual Body: Photography, Detectives and Early Cinema», en Charney y Schwartz (1995).
- McCauley, Elizabeth, *Industrial Madness*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 1994.
- Mitchell, William J., *The Reconfigured Eye*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1992.
- Nochlin, Linda, *Realism*, Londres, Penguin, 1971 (trad. cast.: *El realismo*, Madrid, Alianza, 1991).
- Przyblyski, Jeannene M., «Moving Pictures: Photography, Narrative and the Paris Commune of 1871», en Charney y Schwartz (1995).
- Ritchin, Fred, *In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography*, Nueva York, Aperture, 1990.
- Sheldon, M. French, *Sultan to Sultan: Adventures among the Masai and other Tribes of East Africa*, Boston, Massachusetts, Arena, 1892.
- Sontag, Susan, *On Photography*, Nueva York, Farrar, Strauss and Giroux, 1973 (trad. cast.: *Sobre la fotografía*, Madrid, Edhasa, 1996).
- Stettner, Louis, *Meegee*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1977.
- Sussmann, Elizabeth, *Nan Goldin: I'll Be Your Mirror*, Nueva York, Scalo, 1996.
- Walkowitz, Judith, *City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late Victorian London*, Chicago, Illinois, Chicago University Press, 1992 (trad. cast.: *La ciudad de las pasiones terribles*, Madrid, Cátedra, 1995).
- Weegee, *Naked City*, Nueva York, Essential Books, 1945.
- , *Weegee by Weegee*, Nueva York, Da Capo, 1961.