

Agustín Vivas Moreno • José Luis Valhondo-Crego

---

# Ensayo sobre la Cultura Visual Contemporánea. Intermedialidad y vida de las imágenes

---



**AULAMAGNA**  
PROYECTO CLAVE

---

Libro financiado en parte por la Junta de Extremadura y Fondos FEDER mediante la convocatoria de ayudas para la realización de actividades de investigación y desarrollo tecnológico, de divulgación y de transferencia de conocimiento por los Grupos de Investigación de Extremadura



## **Ensayo sobre la Cultura Visual Contemporánea. Intermedialidad y vida de las imágenes**

Primera edición: 2021

ISBN: 9788418392757

ISBN eBook: 9788418392191

Depósito Legal: SE 111-2021

© del texto:

Agustín Vivas Moreno

José Luis Valhondo-Crego

© de esta edición:

Editorial Aula Magna, 2021. McGraw-Hill Interamericana de España S.L.

[editorialaulamagna.com](http://editorialaulamagna.com)

[info@editorialaulamagna.com](mailto:info@editorialaulamagna.com)

Impreso en España – Printed in Spain

Quedan prohibidos, dentro de los límites establecidos en la ley y bajo los apercibimientos legalmente previstos, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, ya sea electrónico o mecánico, el tratamiento informático, el alquiler o cualquier otra forma de cesión de la obra sin la autorización previa y por escrito de los titulares del copyright. Diríjase a [info@editorialaulamagna.com](mailto:info@editorialaulamagna.com) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

---

*A los que sufren ante el desaliento  
de las imágenes de una pandemia.*

---



---

# Índice

Introducción . . . . .	13
Capítulo 1. Introducción a la Cultura Visual . . . . .	19
1. Introducción . . . . .	19
2. Cultura visual . . . . .	21
3. El caso de «La balsa de la Medusa». . . . .	24
4. Emplear la Iconología como método . . . . .	28
6. Empleando un método etnográfico: buscando al personaje . . . . .	33
Capítulo 2. Sobre el análisis ideológico de la imagen . . . . .	35
1. Introducción . . . . .	35
2. Enfoque materialista del Arte. . . . .	36
3. Berger y la representación en el capitalismo. . . . .	40
4. El fetichismo de la mercancía. . . . .	45
5. Cómo insuflar valor a la pintura cuando aparece la fotografía. . . . .	47
6. Berger y el desnudo femenino . . . . .	50
7. Guy Debord y la sociedad del espectáculo . . . . .	55
Capítulo 3. Retrato y composición fotográfica . . . . .	59
1. Introducción . . . . .	59
2. Compensación de elementos en la composición. . . . .	65
2.1. Encuadres naturales y artificiales. . . . .	68
2.2. Recorte (cerrar o abrir el encuadre) . . . . .	68
3. La narrativa en la fotografía: <i>The toaster</i> . . . . .	69

4. Posar para retratos . . . . .	73
4.1. Principios básicos . . . . .	73
4.2. Detener el flujo de la mirada del espectador . . . . .	75
4.3. Composición en el retrato . . . . .	76
4.4. Tono y color . . . . .	78
4.5. La postura o el posado . . . . .	79
5. Un ejemplo de retrato en color: <i>Permanent error</i> (Pieter Hugo) . . . . .	80
6. Esquemas de iluminación . . . . .	82
6.1. Direccionalidad . . . . .	82
6.2. Intensidad de la luz . . . . .	84
6.3. Dureza/suavidad de la luz . . . . .	84
7. Composiciones creativas y publicitarias . . . . .	85
7.1. Foto simulando luz otoño . . . . .	85
7.2. Bodegón de zapatos . . . . .	86
 Capítulo 4. El <i>NO-DO</i> y <i>El Jueves</i> . Desarticular el franquismo en la sátira . . . . .	 87
1. Introducción . . . . .	87
2. Antifascismo, memoria colectiva, <i>NO-DO</i> y franquismo sociológico . . . . .	89
2.1. El consenso antifascista europeo de la posguerra . . . . .	90
2.2. La excepción española . . . . .	91
2.3. Las etapas de formación de la memoria colectiva en el franquismo . . . . .	94
2.4. La sátira como género periodístico . . . . .	95
3. Metodología . . . . .	97
4. Resultados . . . . .	97
4.1. «Franco creó los pantanos» . . . . .	97
4.2. «Euskadi y Cataluña fueron territorios favorecidos por el franquismo» . . . . .	98
4.3. «Gracias a Franco, tenemos vacaciones pagadas». . . . .	100
4.4. «Franco consiguió que España fuera admitida en la ONU» . . . . .	101
4.5. «Franco instauró la Seguridad Social en España». . . . .	102
4.6. «Franco nos libró de la segunda Guerra mundial» . . . . .	103
4.7. «Con Franco no había corruptos». . . . .	104

---

4.8. «Franco impulsó la enseñanza pública» . . . . .	105
4.9. «Franco sacó a España del atraso económico» . . . . .	106
4.10.«Franco combatió la pobreza» . . . . .	107
5. Conclusiones . . . . .	108
Capítulo 5. Representación de la masculinidad y los ritos de paso en el cine . . . . .	111
1. Introducción . . . . .	111
2. Marco teórico: identidad social, performatividad, dramaturgia cotidiana y ritos de paso . . . . .	112
2.1. Dramaturgia y performatividad . . . . .	114
2.2. El juego . . . . .	115
2.3. El rito . . . . .	115
3. Metodología y caso de estudio . . . . .	116
4. Resultados . . . . .	119
5. Conclusiones . . . . .	128
Capítulo 6. Intermedialidad cine y fotografía en la obra de Scorsese y Winogrand . . . . .	131
1. Introducción . . . . .	131
2. ¿De qué trata la fotografía? . . . . .	132
3. Contexto cultural y estética de Garry Winogrand . . . . .	135
4. Evolución artística de Winogrand . . . . .	136
5. Un breve apunte sobre la metodología empleada . . . . .	142
6. Estética de Scorsese y Schrader en <i>Taxi Driver</i> . . . . .	142
7. La fascinación por las mujeres . . . . .	145
8. Conclusiones . . . . .	149
Capítulo 7. <i>Nollywood</i> en el trabajo de Pieter Hugo . . . . .	153
1. Introducción . . . . .	153
2. <i>Nollywood</i> como industria periférica del cine mundial . . . . .	155
3. Estética de Pieter Hugo . . . . .	157
4. Metodología y muestra . . . . .	162
5. Hacia el retrato posfotográfico . . . . .	165
6. <i>Nollywood</i> grotesco . . . . .	166
7. <i>Nollywood</i> monstruoso . . . . .	167
8. Conclusiones . . . . .	169

---

---

Capítulo 8. Representación de la identidad social a través del cine. . . . .	173
1. Introducción . . . . .	173
2. Metodología. . . . .	176
3. Resultados . . . . .	178
3.1. El personaje en <i>El tercer hombre</i> (Graham Greene) . . . . .	178
3.2. El personaje en <i>Taxi Driver</i> (TD). . . . .	182
3.3. El personaje en <i>Glengarry Glen Rose</i> . . . . .	186
4. Conclusiones . . . . .	193
Referencias . . . . .	201
Sobre los autores. . . . .	213

---

# Introducción

Para la posmodernidad, la ciencia representa otro meta-relato más. Desde el enfoque de Lyotard (1979), se entiende la posmodernidad, no como un período que sigue a la modernidad, sino como un cambio en el modo en que nos relacionamos con las antiguas certidumbres del conocimiento establecidas desde la Ilustración europea. Por ello, el concepto de gran narrativa o meta-relato expresa la crítica hacia las estructuras de conocimiento que han servido a las instituciones que detentaban el poder para legitimar el monopolio de la verdad y suprimir la discrepancia intelectual. El aspecto positivo de la posmodernidad radica en la suspicacia que expresa ante esas verdades esenciales que tienen consecuencias performativas en la cotidianidad. Esas estructuras de conocimiento se mantienen socialmente a través de pequeños relatos diarios que, agrupados, apuntan hacia ese gran relato que les otorga sentido, apelando a los individuos a comportarse y dirigir su conducta de acuerdo a él. La posmodernidad enfatiza la sospecha del valor de estas verdades, incluso en los relatos considerados más sólidos, relacionados con la ciencia.

Este cambio en la visión de la construcción del conocimiento lleva aparejado toda una revisión de la función del lenguaje como

---

vehículo comunicativo. En vez de ser considerado una estructura sólida y estable, el lenguaje también ha sido objeto de las sospechas de la posmodernidad y ha pasado a comprenderse como una estructura que se desplaza, cuyo centro y periferia está sujeto a desplazamientos. Es bajo esa revisión del lenguaje como instrumento de conocimiento que los relatos resultan sospechosos. Y como parte de esos relatos se deben incluir las imágenes. Si se considera que el desplazamiento del significado afecta al lenguaje, tanto más lo hace a las imágenes que se acoplan al lenguaje en los relatos. Imágenes y palabras son signos sujetos a un desplazamiento continuo del significado. Se trata de significantes flotantes cuyo significado evoluciona y se completa perpetuamente, a pesar de los intereses de distintos actores sociales e instituciones en pretender fijar su sentido, para disputar la hegemonía cultural.

Las palabras articuladas no solo son símbolos, sino que también provocan efectos en la conducta propia o ajena. Lo que yo me digo, el relato que me cuento sobre mi identidad tiene efectos sobre mi conducta. En mayor grado ocurre lo mismo con las imágenes, puesto que sus significados no están sujetos a gramáticas tan estrictas como las de las palabras. La vida de las imágenes resulta mucho más caótica y su poder para construir simulacros de realidad y alegorías múltiples desborda muy a menudo el poder de las instituciones.

El valor de los símbolos que empleamos es el producto de nuestras acciones sociales y los intercambios que se establecen día a día. Nuestras palabras y nuestros relatos son las monedas de los intercambios simbólicos diarios; como tales, producen efectos sobre lo que hacemos y cómo queremos hacerlo. Esta idea parece muy evidente al referirnos al dinero como sistema simbólico, pero se cumple del mismo modo con el lenguaje. Por mucho acuerdo que exista entre naciones e instituciones, un «patrón oro» no puede históricamente a perpetuidad congelar el valor de los objetos de nuestro mundo. El dinero y el lenguaje, como sistemas simbólicos, guardan un valor respecto a sí mismo (los economistas lo denominan «interés»).

---

Erving Goffman (1959) investigó durante décadas el modo en que se produce el intercambio de símbolos en nuestras relaciones cotidianas. Dicho de otro modo, centró sus esfuerzos en indagar sobre el *interaccionismo simbólico* en sociedad. Nos relacionamos a través de esos símbolos cuyo valor evoluciona.

Según Goffman, la gente actúa en el marco de guiones sociales significativos donde desarrollan roles dramáticos que llevan ensayando toda la vida. Los guiones sociales sobre la masculinidad, por ejemplo, son pequeños relatos desplegados cotidianamente en los que un individuo sabe cómo debe comportarse como hombre, sin perder de vista cómo se comportaría una mujer. En esos marcos sociales, cada uno interpreta su papel según un guion preestablecido y mediante el intercambio de símbolos (gestos, palabras, objetos). Goffman también señalaba el poder de las ceremonias y los ritos para anclar los significados sociales del mundo que nos rodea. Su teoría sobre el *interaccionismo simbólico* se completa señalando que los juegos de presentación pública funcionan para modificar estratégicamente el valor de los símbolos y los relatos asociados a nuestras interacciones. Entre esos relatos figura, desde luego, la imagen que presentamos a los otros en público.

Volviendo a Lyotard, el autor francés propone una sustitución de esos grandes relatos o meta-relatos por pequeñas narrativas fragmentadas que contesten el poder simbólico de los grandes relatos. Decimos de las imágenes algo similar. Se entiende que el análisis de esas pequeñas narrativas y su articulación en las estructuras de los meta-relatos darían un sentido operativo a la crítica posmoderna.

Los capítulos que siguen pretenden explorar el ecosistema de esas imágenes y las relaciones que establecen con la palabra para construir pequeños relatos a través de diversos medios. Se trata de relatos de la cultura visual que apuntan a ese gran molde o gran narrativa que es el Arte. El Arte con mayúsculas sería ese meta-relato, mientras que los relatos visuales vividos en distintas culturas, grupos, épocas, etc. serían los pequeños relatos. La posmodernidad defiende que el «gran molde» del Arte tradicional occidental se ha roto en

---

mil pedazos. Se trata de analizar cómo encajan en la contemporaneidad esos pedazos. Si somos coherentes con la idea posmoderna, en realidad, ese molde nunca existió sólido, más bien se trataba de un modelo inestable que el poder instituido mantenía, e intenta mantener, aparentemente unido.

El capítulo primero se ocupa de profundizar en las diferencias y necesidad de estudiar la cultura visual frente al Arte. Aborda la cuestión del significado de las imágenes en el circuito de la cultura y el modo en que se rearticulan. Toma como ejemplo la pintura de Géricault, *La balsa de la Medusa* y su posterior reapropiación por parte de la cultura contemporánea para renovar el mito.

En el segundo capítulo, el interés gira hacia el análisis ideológico de las imágenes y los efectos performativos que producen. Se examina la pintura al óleo como modo de representación institucional desde un paradigma marxista y postmarxista, teniendo en cuenta a autores como John Berger, Walter Benjamin o Guy Debord.

Un tercer capítulo está dedicado a cuestiones prácticas sobre el retrato fotográfico y su relación intermedial con la pintura. De los retratos burgueses del siglo XVIII pasamos a las fotografías de sujetos del siglo XXI. Los relatos que cuentan esas imágenes han cambiado, pero muchas de sus convenciones formales siguen vigentes.

El cuarto capítulo enfoca su atención en la imagen del cómic satírico y su poder de revisión de la historia. Acomete una exploración de la propaganda creada por los noticieros de la dictadura franquista y su contestación en la actualidad por parte de una revista satírica.

En el quinto capítulo, el tema de discusión es el relato de la Masculinidad con mayúsculas y su revisión a través de la producción fílmica contemporánea. Se emprende el análisis de un film de 2018, *Calibre*, que relaciona los ritos de paso a la adultez con los mitos sobre la esencialidad masculina.

Los capítulos siete y ocho tratan sobre la diferente vida de las imágenes cuando se trasladan de unos medios a otros. El séptimo se adentra en la representación de la soledad del espectáculo contem-

---

poráneo que ofrecen las imágenes en el cine y la fotografía. El octavo también se ocupa de la intermedialidad visual, en este caso aplicada a *Nollywood*, una industria cinematográfica emergente, y su reflejo en las fotografías de Pieter Hugo.

El capítulo final explora la cuestión de la representación de la identidad moderna y posmoderna del sujeto en el cine a través de la obra de tres guionistas relevantes del siglo xx.



---

## Capítulo 1

# Introducción a la Cultura Visual

### 1. Introducción

El término «cultura» ha generado siempre dificultades en su definición. Se parte de su referencia desde la antropología. La cultura se refiere a los modos de producción de materia y energía, y los modos de reproducción humanos de una sociedad, incluyendo (a) elementos simbólicos (ideas y formas de organización), (b) elementos materiales y energéticos (vivienda, transporte, productos alimentación, combustible), (c) artefactos y máquinas (tecnología). Marvin Harris (1990) define la cultura como el conjunto aprendido de tradiciones, estilos de vida, socialmente adquiridos, de los miembros de una sociedad, incluyendo sus modos pautados y repetitivos de pensar, sentir y actuar (su conducta). Steven Pinker (1997) definía el lenguaje como un órgano mental extendido en las mentes de millones de individuos. Esta visión coincide con la del paradigma de la cognición 4E (Newen *et al.*, 2018). Gracias a ese lenguaje se crean pautas de pensamiento, sentimiento y conducta que, a su vez, generan modos de producción y reproducción de la sociedad, creando elementos materiales de consumo y artefactos tecnológicos. El lenguaje estructura la cultura (y es estructurado por ella) para transformarla en un gigantesco órgano mental que se mantiene vivo en las interacciones cotidianas entre los individuos; produce y reproduce objetos y representaciones. Valga la metáfora biológica, la cultura es un como un virus que se replica generación tras generación.

Lo dicho en el párrafo anterior se entiende mejor con una representación visual del concepto de *círculo de la cultura*, acuñado por Stuart Hall *et al.* (1997) en su texto *Representation*.

Todos los individuos y colectivos de una sociedad generan significado a través de diversos procesos culturales (Figura 1). Por una parte, interaccionan entre ellos con determinadas pautas, producen y consumen objetos e ideas que a su vez son reguladas por determinadas organizaciones. Por otra parte, generan representaciones al realizar estos procesos; representaciones sobre sus propias identidades y las de otros.

Hall señalaba el lenguaje como principal herramienta empleada para generar significados en una cultura. Es evidente que las imágenes también hacen ese trabajo. ¿Cómo se entiende este círculo de la cultura visual?

Figura 1. *Círculo de la Cultura* (Hall, 1997)



---

## 2. Cultura visual

En sociedad, se cuenta con individuos e instituciones que se dedican a la producción, consumo y regulación de las imágenes, afectando y siendo afectadas por las representaciones que crean para las identidades de esos actores. Las instituciones son organizaciones con una identidad propia y unas reglas de funcionamiento para la convivencia y la generación de objetivos.

En el mundo del arte del siglo XIX, las academias de ciencias o artes eran instituciones centrales del Estado que se encargaban principalmente de la regulación de los significados a través de sus conexiones con los actores productores y consumidores de Arte. La academia decidía sobre la membresía de los individuos y los grupos en el contexto artístico. Socializaba y educaba a sus miembros proporcionándoles una cualificación y una acreditación. Dictaba las reglas sobre los modos de representación. Sancionaba quién podía ser pintor y quién no, y también qué se podía pintar y cómo, los temas y las formas. Las academias emergen en Europa a partir del siglo XVI (Renacimiento) y extienden su poder hasta finales del siglo XIX (Harris J., 2006). Su nacimiento se asocia a las dos instituciones básicas de la Modernidad: El Estado y el Mercado.

Las lógicas de ambas se retroalimentaron para crear el Arte Moderno. El incipiente capitalismo con su burguesía como actor social emergente empujó al Estado para regular (legislar) la profesionalización de los artistas, así como crear organizaciones que enseñarán a sus miembros el oficio, acreditando títulos como en el Antiguo Régimen se decretaban títulos de nobleza. De ser conde o duque (la aristocracia decae como clase social) se pasará a ser licenciado, doctor o ingeniero. El capitalismo implica la división social del trabajo, su racionalización para mejorar la producción. En esencia, el Estado promueve las academias con objeto de consolidar esa división social del trabajo (Harris J., 2006:21). Se trata de instituciones que regulan la producción y el consumo del Arte (museos, academias, salones). Además, el Estado sustituye en parte a la aris-

---

toocracia y la Iglesia y se convierte en mecenas del Arte fomentando nuevos géneros en la pintura: por ejemplo, el género histórico. Para el Estado moderno es fundamental crear una representación de su identidad como Estado y como nación. Además, a través de la academia reinventa la propia identidad del Arte y construye un relato en torno a él adjudicándole el nombre oficial de «Historia del Arte». Tal relato se fragua de modo similar a la historia de la construcción de las naciones; hay un componente mítico creado desde la revisión de la historia para generar una identidad coherente y teleológica (con un objetivo).

Se inventa una genealogía, una filiación o un linaje familiar para dar sentido, identidad y estatus a los artistas. Aparece entonces, a posteriori, un meta-relato que secuencia la genealogía del arte, desde el arte antiguo, clásico, medieval, el renacentista, el manierismo, el barroco, el rococó, el neoclasicismo, el romanticismo, el realismo hasta todos los *ismos* del arte contemporáneo. Las épocas son construcciones o proyecciones históricas o de estilos; en este sentido son invenciones discursivas (que revisan constantemente el pasado), contadas por historiadores que vivieron décadas o centurias después de los años identificados. Representan poderosos mitos que organizan el arte occidental. Son un meta-relato porque ordenan multitud de relatos particulares y los engloban en uno que pretende ser inclusivo y coherente, promoviendo la identificación con él. Para reforzar este meta-relato se crean también los mausoleos de la Historia del Arte: los museos.

En esa interacción de lógicas Estado-Mercado, el arte se convierte progresivamente en otro mercado en el que los productores son los artistas, la mercancía es la pintura al óleo y el regulador, el propio Estado, que instituye los salones de pintura como templos sagrados del arte donde se promociona la pintura. Estos salones vienen a ser el equivalente a las ferias y exposiciones mundiales en el campo de la tecnología o la ciencia. Un sistema así requiere de unas leyes de la propiedad intelectual, y de organizaciones que amparen, vigilen y protejan los derechos de los «propietarios» de ese Arte. Nacen las