



ACTAS
I CONGRESO INTERNACIONAL
MOTIVOS VISUALES
EN LA ESFERA
PÚBLICA

20 y 21 de septiembre de 2021



Universitat
Pompeu Fabra
Barcelona

Barcelona, España

Congreso realizado dentro del marco de Proyecto I+D financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad los motivos visuales en la esfera pública. Producción y circulación de imágenes del poder en España, 2011-2017 (REF: CSO2017-88876-P)



**Universitat
Pompeu Fabra**
Barcelona

CINEMA

Colectivo de Investigación Estética
de los Medios Audiovisuales



ISBN: 978-84-09-32942-7

Editorial: Universitat Pompeu Fabra

Diseño interior y portada: Mariña Carricoba Pazos, Edurne Larumbe Villarreal y Abraham R. Cea Núñez

Fotografía de portada: Pierre Herman (Pexels)

<https://www.upf.edu/web/movep>

Comité científico:

Jordi Balló Fantova (UPF), Iván Pintor Iranzo (UPF), Carolina Sourdis (UPF), Mercè Oliva Rota (UPF), Manuel Garín Boronat (UPF), Alan Salvadó Romero (UdG), Eduardo Cairol (UPF), Ana Aitana Fernández (UPF), Núria Gómez Gabriel (UPF), Daniel Pérez Pamies (UdG), Brunella Tedesco Barlocco (UPF), Ariella Aïsha Azoulay (Brown University), Victoria Cirlot (UPF), Amber Jacobs (Birbeck Institute, University of London), Stephen Eisenman (Northwestern University, Emeritus; Courtest Professor of Art History, University of Florida, Anthropocene Alliance, Counterpunch), Monica Centanni (IUAV), Carles Guerra (UPF), Gino Frezza (Università Degli de Studi Salerno), Mario Tirino (Università Degli de Studi Salerno), Lorenzo di Paola (UNIME), Simona Castellano (Università Degli de Studi Salerno) y Ariella Azoulay (Brown University), Shaila García Catalán (Universitat Jaume I) Violeta Alarcón-Zayas (Universidad Complutense de Madrid), Teresa Sorolla (Universitat Jaume I), Roberto Barbeito (Universidad Rey Juan Carlos), Aaron Rodríguez Serrano (Universitat Jaume I) Diana Toucedo (Cineasta, montadora e investigadora, Netherlands Film Academie-UPFESCAC), Clara Santaolaya (Cineasta e investigadora), Daniel Duch (La Vanguardia), Pedro Vallín (La Vanguardia), Marta Martín (Universitat Jaume I).

Comité organizador:

Jordi Balló Fantova (UPF), Iván Pintor Iranzo (UPF), Carolina Sourdis (UPF), Mercè Oliva Rota (UPF), Manuel Garín Boronat (UPF), Alan Salvadó Romero (UdG), Eduardo Cairol (UPF), Ana Aitana Fernández (UPF), Núria Gómez Gabriel (UPF), Daniel Pérez Pamies (UdG) y Brunella Tedesco Barlocco (UPF).

Comité editorial:

Ivan Pintor Iranzo (UPF), Edurne Larumbe Villarreal (UPF) y Abraham R. Cea Núñez (USC).

ÍNDICE

Presentación: la fuerza de los motivos visuales

1

Overview: The Power of Visual Motifs

Ivan Pintor Iranzo

6

Inside the Social Upheaval at Plaza de la Dignidad. The unofficial record of protests in Chile

Juan José Almarza

11

Opacar lo múltiple. La intervención policial como gesto disciplinado, expresión unívoca y despersonalizada del cuerpo

Abraham R. Cea Núñez

21

Mujeres-trofeo: de los grandes magnates al rey de Instagram

Edurne Larumbe Villarreal

37

Programa I Congreso Internacional motivos visuales del poder y la esfera pública

50

Presentación: la fuerza de los motivos visuales

Ivan Pintor Iranzo
Coordinador, junto a Jordi Balló, del proyecto de investigación MOVEP y editor
Universitat Pompeu Fabra

La pandemia de COVID-19 nos ha enseñado lo asfixiante que puede ser una tragedia colectiva sin la imagen de una *Piedad* capaz de condensar y compartir el dolor de la comunidad, la reivindicación de un instante de dignidad ante la muerte. De igual modo, el confinamiento y las restricciones impuestas por los gobiernos han alentado motivos visuales antes limitados al ámbito de la ciencia-ficción cinematográfica: multitudes embozadas con mascarillas quirúrgicas, equipos sanitarios con trajes de protección EPI, plazas y avenidas vacías, cuerpos que se evitan y hacen cola con disciplina, vehículos militares ocupando el espacio público e incluso la imagen recurrente del envasado de viales de la vacuna sobre una cinta transportadora, que ha pasado a sustituir a la impresión de moneda y billetes como representación del capital. Como una réplica de la multitud de súbditos que se encaja para formar la figura colosal del soberano en el frontispicio dibujado por Abraham Bosse para el *Leviatán* (1651), de Thomas Hobbes, los gráficos e infografías estadísticas de muertes y contagios han pasado, además, a encarnar lo que el filósofo inglés concibió como el vínculo más fuerte entre el ciudadano y la política: la sujeción, el miedo, la reverencia.

Por ausencia o por presencia, las imágenes que encarnan el poder y los avatares de la vida pública en los medios de comunicación se articulan a través de motivos visuales procedentes del cine, la pintura y otros legados iconográficos. Al mismo tiempo que ha acelerado la incorporación del *Big Data*, la pandemia —a través de los sucesivos confinamientos y el incremento en el uso de las redes sociales— ha reafirmado la importancia del bagaje del espectador frente a las imágenes de los diferentes ámbitos del poder —económico, político, judicial, policial, civil—. Es la respuesta emocional lo que da sentido a la activación de ciertos motivos, no siempre conscientes, pero sí compartidos ¿Por qué los líderes suelen caminar solos hacia su investidura? ¿Qué comportó que Pete Souza, el fotógrafo oficial de la Casa Blanca durante el mandato de Obama, incorporase la imagen de espaldas del político relajado o abrazando a su esposa Michelle? ¿Existe una retórica de las ocupaciones colectivas del espacio público? ¿Cuál es el motivo por el que la figura del Papa suele aparecer ligada a un helicóptero? ¿Por qué en España existe una tradición única, que es la del “bodegón policial”, esto es la organización, minuciosa, casi artística, de los decomisos como naturalezas muertas? ¿Al calor de qué precedentes

la imagen del líder haciendo una videoconferencia ante una enorme pantalla se ha convertido en un verdadero emblema del poder ejecutivo?

Un motivo visual es una imagen significativa por su composición formal que adquiere su expresividad en su repetición, en su persistencia dinámica. A lo largo de la historia de las artes visuales, la circulación y reinterpretación de motivos como la Piedad, la anunciación o el caminante que se disuelve en el horizonte han sido una constante basada en lo que una de las figuras clave de la iconografía, Erwin Panofsky, denominó pseudomorfosis, es decir, la reasociación de ciertos esquemas visuales a nuevas situaciones sociales o necesidades expresivas. Antes que él, el padre de la iconología, el historiador del arte Aby Warburg, había hablado de supervivencias (*Nachleben*) y había desvelado, con su atlas de imágenes *Mnemosyne* (1929), que se podía hacer una historia cultural de la transmisión de los gestos de expresión de la pasión y la emoción en Occidente. Quizá lo esencial de las enseñanzas de Warburg es que lo más relevante, ante la imagen, es lo que ocurre en el observador, y que las imágenes tienen una memoria antes de que nosotros les construyamos una historia. Sólo desplazando la mirada de la figura al fondo o del interior de cada imagen a lo que se revela en el choque significativo con otras imágenes, se hace posible comprender que energías dinamiza, cómo cambia nuestra manera de ver las imágenes que la preceden.

En el contexto del grupo de investigación CINEMA de la Universidad Pompeu Fabra, la singularidad del proyecto de investigación MOVEP (Motivos visuales en la esfera pública) arranca de la hipótesis de que el cine, como antes la pintura —o la literatura, a través de la *ekfrasis*, esto es, la descripción retórica de una imagen— no sólo es un espacio de llegada, esto es, de perpetuación de motivos iconográficos anteriores sino también el lugar desde el que se ha ido fraguando un imaginario contemporáneo que se ha infiltrado en las representaciones de la esfera pública. Así, con la apertura de puertas de los talleres de los hermanos Lumière que marca el inicio de *La salida de los obreros de la fábrica* (1895), la multitud obrera entra en escena de acuerdo con la indicación de los patronos, al ritmo que les van marcando y desde un punto de vista frontal que ha ido variando a lo largo de la historia de la imagen en movimiento a medida que el contexto de mostración de la masa obrera, real o ficticio, se integraba en retóricas como la manifestación o la protesta política, desde el cine de Eisenstein hasta *La batalla de Chile* (1975-1979), de Patricio Guzmán o, con un signo completamente diferente, el reciente asalto al Capitolio.

De manera obvia, según quien sea el narrador, unos mismos acontecimientos pueden aparecer como una manifestación, un disturbio, un golpe de estado o el prelude de una revolución; pero lo fascinante es la perpetua mutación de las formas, el salto desde los puntos de vista elevados que permiten visibilizar la multitud a lo largo del siglo XX hacia las visiones subjetivas captadas por los teléfonos celulares que caracterizaron el estallido de las primaveras árabes o la presencia de imágenes tomadas por drones, cámaras de vigilancia y, con frecuencia, ni siquiera destinadas a ser vistas por seres humanos. Esclarecer el modo en que se configura el espacio público comporta siempre un interrogante central ¿Cómo se filma? ¿Quién lo filma? ¿Se puede refutar una imagen? La tecnología ha puesto a disposición de todo el mundo la posibilidad de ponerse en escena, y eso cambia la idea de esfera pública tal y como había sido concebida hasta ahora. Sin embargo, los motivos se adaptan e imbrican con esos nuevos modos de autorrepresentación, de modo que el derribo de la estatua del dictador, codificada por Eisenstein en *Octubre* (1928), ha persistido como emblema del derrocamiento de dictaduras y regímenes autoritarios como los de Ceaucescu o Sadam Husein y se ha imbricado con un motivo diverso, el del cadáver y el linchamiento, al mostrar los vídeos grabados con un teléfono celular de la ejecución de Muamar el Gadafi.

En su célebre artículo “Che Guevara muerto” (1967), John Berger, después de analizar la foto del líder guerrillero asesinado y compararla con el lienzo *La lección de anatomía* (1632), de Rembrandt, y el *Cristo muerto* (1475) de Mantegna, argumenta:

He comparado esta foto con dos pinturas porque, antes de la invención de la fotografía, las pinturas son nuestra única evidencia visual de cómo las personas veían lo que veían (...) Una pintura, o al menos una buena, se ajusta a los procedimientos requeridos por su tema. Sugiere, incluso, una determinada actitud hacia esos procesos. Podemos mirar un cuadro como algo casi completo en sí mismo. Frente a esta fotografía podemos tanto desecharla como completar su significado por nuestra cuenta. En la medida en que pueda hacerlo una imagen muda, es una fotografía que exige una decisión. (Berger, 1974, p. 47)

La decisión a la que se refiere Berger depende de cada época, de lo que Ariella Azoulay ha denominado “el contrato civil” que se establece en cada acto fotográfico, a través del cual los motivos y sus fórmulas gestuales perseveran —buen ejemplo de esas mutaciones es la exhibición del cuerpo muerto de Maradona entre multitudes en la Casa Rosada argentina, en una ruptura del estado de excepción viral que adquiere visibilidad frente a los millones de cadáveres vedados por la pandemia, así como el selfie que unos

trabajadores de pompas fúnebres se hicieron junto a él, cuyo polémico rechazo por parte de la sociedad demuestra, como señala Berger, que incluso la foto de un cadáver puede ser una imagen viva, una sacudida para el espectador—.

Por supuesto, no es necesario conocer todos y cada uno de los descendimientos y deposiciones de Cristo para apreciar cómo el brazo laxo, caído, encarna la muerte, desde un lienzo como *La muerte de Marat* (1793), de Jacques-Louis David, donde la coyuntura histórica sustituye a la teología, pasando por el cine de John Ford y hasta llegar a imágenes contemporáneas como la imagen del fotorreportero Samuel Aranda tomada en Yemen en 2011 y galardonada con el World Press Photo. Tampoco es necesario que el motivo de la Piedad que da forma a esta fotografía aluda de un modo directo a las obras de Miguel Ángel y Bellini o a la muerte del personaje de Pina en el largometraje *Roma città aperta* (1945), de Roberto Rossellini, para identificarlo como el medio con el que el fotoperiodismo singulariza el drama particular en el seno de una tragedia colectiva. No obstante, resulta esclarecedor entender que la figura del líder caminando en solitario hacia la investidura, de Barack Obama a Vladimir Putin, parece evocar una y otra vez, los pasos solitarios de *El joven Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*, 1939), de John Ford, y los lienzos de Andrew Wyeth o que en ciertos gestos de las fotografías del mayo del 68 francés o de las cargas policiales contemporáneas reverberan fórmulas expresivas arcaicas.

Por ser un caso específico de imágenes fabricadas por la institución, ilustra bien la idea de la supervivencia iconográfica el ejemplo de los “bodegones policiales”, donde converge en una sola imagen la idea de resultado, el interjuego entre formas vivas e inertes —droga escondida dentro de frutas, por ejemplo— y la pura inducción de culpabilidad a partir de objetos no siempre delictivos. Significativa resulta, por ejemplo, la fotografía tomada por los Mossos d’Esquadra el 9 de mayo del 2012 en una casa del Raval donde vivía un grupo de jóvenes que había sido desalojado y en la que se halló “material susceptible de ser utilizado en la violencia urbana”. De entre los objetos presentados en el bodegón, destacan cascos de motorista, llaves, rodilleras, un chaleco anti reflectante, una cadena, tres palos —en realidad, las patas de un modelo de mesa de Ikea— y un martillo. Al fondo de la escena, flanqueando el emblema de los Mossos, aparecen dos posters, uno del movimiento animalista y otro reclamando libertad de expresión. Nada en lo que se ve comporta la demostración de delito o violencia, pero es el orden y la composición lo que promueve la sospecha, con procedimientos pictóricos inconcebibles en las fotografías de incautaciones de los cuerpos policiales del resto del

mundo, en las que por lo común se amontonan mercancías o bien se fotografía a los delincuentes y a los propios policías junto a los decomisos, como un mero testimonio.

Hoy más que nunca la política, entendida como ejercicio del gobierno, pero también, con Hannah Arendt, como indagación en los espacios de diferencia entre individuos, entre rostros, se fragua a partir de motivos visuales. Las imágenes que faltan, desde la Piedad de la COVID-19 o el contraplano de los desahucios hasta los Centros de Internamiento de Extranjeros y los naufragios que llenan de muertos del Mediterráneo son también la elucidación de que esos motivos no son simplemente una manera de otorgarnos las respuestas emocionales que anhelamos al confrontar el mundo, sino que determinan el horizonte de lo que se puede pensar desde el punto de vista político. Como han señalado autores como Georges Didi-Huberman, Hito Steyerl o Horst Bredekamp, sólo haciéndonos conscientes de cómo se articula ese vocabulario de motivos y su constante negociación es posible hacernos también responsables de las sociedades en las que vivimos, calibrar, como señalara el cineasta Harun Farocki, cómo cada una de nuestras imágenes contribuye a la destrucción, a la erosión del mundo.

Overview: The Power of Visual Motifs

Ivan Pintor Iranzo
(coordinador, junto a Jordi Balló, del proyecto de investigación MOVEP)
Universitat Pompeu Fabra

The COVID-19 pandemic has taught us how asphyxiating a collective tragedy can be without the image of a *Pietà* that could encapsulate and convey the pain of the community, claiming a moment of dignity in the face of death. At the same time, the lockdowns and restrictions imposed by governments have produced visual motifs that were previously limited to the realm of cinematic science fiction: crowds of people wearing surgical masks, medical teams in PPE suits, deserted city streets and plazas, bodies lined up with distances between them in disciplined queues, military vehicles invading public spaces, and even the recurring image of vials of vaccine on conveyor belts, replacing the image of money being printed as the representation of capital. In a kind of contemporary answer to the great mass of bodies that form the colossal figure of the sovereign in the frontispiece drawn by Abraham Bosse for Thomas Hobbes' *Leviathan* (1651), the graphs showing statistics on case numbers and deaths have come to embody what the 17th-century philosopher conceived of as the strongest bonds between citizen and sovereign: subjection, fear, and reverence.

Through their absence or their presence, the images embodying power and the turmoil of public life in the media are articulated by visual motifs drawn from cinema, painting, and other iconographic legacies. In parallel with the constantly accelerating accumulation of big data, the pandemic—through successive lockdowns and increased social media use—has reaffirmed the importance of the spectator's previous experiences to the consumption of the images of different spheres of power (economic powers, political leaders, the courts, civil authority and law enforcement). It is the emotional response that explains the presence of certain motifs that are not always consciously recognised, but certainly always shared. Why are leaders generally shown walking alone to the podium for their inauguration? What inspired Pete Souza, the White House's official photographer during the Obama years, to take those pictures of the president relaxing or hugging his wife, Michelle, with her back to the camera? Is there a rhetoric for the collective concerns of the public space? Why does the image of the Pope tend to be associated with a helicopter? Why is there a tradition unique to Spain known as the "police still life", involving the meticulous, almost artistic arrangement of seized goods in the style of a *nature-morte*? What are the precedents that turned the image of the leader on a video conference in front of a huge screen into an archetypal emblem of executive power?

A visual motif is an image that is meaningful for its formal composition, and which acquires expressiveness through its repetition, through its dynamic persistence. Throughout the history of the visual arts, motifs like the *Pietà*, the Annunciation or the solitary figure walking towards the horizon have been circulated and reinterpreted constantly based on what one of the key figures in iconography, Erwin Panofsky, calls pseudomorphosis, referring to the association of certain visual arrangements with new social situations or expressive needs. Before Panofsky, the father of iconology himself, art historian Aby Warburg, had spoken of the afterlife (*Nachleben*) of images, and had revealed with his picture-atlas, *Mnemosyne* (1929), that it was possible to compile a cultural history of the transmission of gestures expressing passion and emotion in the West. Perhaps the most essential of Warburg's teachings is that the most important aspect of the image is what happens to the observer, and that images have a memory before we construct a story for them. Only by shifting our gaze on the figure to the background, or from inside each image to what is revealed in the meaningful clash with other images, can we come to understand the dynamic force of energies, the changes that happen to our way of looking at the images that preceded it.

In the context of the CINEMA research group at Universidad Pompeu Fabra, the singular approach of the MOVEP (Visual Motifs in the Public Sphere) research project is based on the hypothesis that cinema, like painting before it (or literature, through *ekphrasis*, meaning the rhetorical description of an image), is not just an arrival point, a site for the perpetuation of pre-existing iconographic motifs, but also the space for the creation of a contemporary imaginary that has found its way into representations of the public sphere. In this sense, when the doors to the Lumière brothers' factory open at the beginning of *Workers Leaving the Lumière Factory* (1895), the masses of employees enter the scene on the instructions of their bosses, to the rhythm they marked for them and from a frontal point of view that has shifted over the course of the history of the moving image as the context for depicting workers, real or fictitious, was integrated into rhetorics like the political demonstration or protest, from Eisenstein's films through to Patricio Guzmán's *La batalla de Chile* (1975-1979) or, in a completely different vein, the recent attack on the Capitol Building.

Obviously, depending on the narrator, the same events could be portrayed as a protest, a riot, a coup d'état or the prelude to a revolution; but what is truly fascinating is the perpetual change to the forms, the leap from the elevated points of view that showed the whole crowd throughout the twentieth century to the subjective views captured on mobile

phones that characterised the Arab Spring uprisings, or the presence of images taken by drones and security cameras, often not even intended for human eyes. Understanding how the public space is configured always involves asking a few key questions. How is it filmed? Who filmed it? Can an image be refuted? Technology has made the possibility of seizing the limelight accessible to everyone, and this changes the idea of the public sphere as it has been conceived until now. However, old motifs adapt and intertwine with these new modes of self-representation, so that the image of pulling down the statue of a dictator, canonised by Eisenstein in *October* (1928), has persisted as a symbol of the fall of dictatorships and authoritarian regimes like Ceaușescu's or Saddam Hussein's, while overlapping with a very different motif, that of the corpse and the lynching, with the videos recorded with a mobile phone of the execution of Muammar Gaddafi.

In his famous article, "Che Guevara: The Moral Factor" (1967), after analysing the picture of the assassinated guerilla leader and comparing it to Rembrandt's painting *The Anatomy Lesson of Professor Tulp* (1632) and Mantegna's *Lamentation of Christ* (1475), John Berger explains:

I have compared it [the photo of Guevara] with two paintings because paintings, before the invention of photography, are the only visual evidence we have of how people saw what they saw (...) A painting, or a successful one at least, comes to terms with the processes invoked by its subject matter. It even suggests an attitude towards those processes. We can regard a painting as something almost complete in itself. In face of this photograph we must either dismiss it or complete its meaning for ourselves. It is an image which, as much as any mute image ever can, calls for decision. (Berger, 1974, p. 47)

The decision that Berger refers to depends on each era, on what Ariella Azoulay calls "the civil contract" established in each photographic act, which perpetuates the motifs and their repertoires of gestures. A good example of these mutations can be found in the corpse of Diego Maradona, put on display for thronging crowds at Argentina's Presidential Palace, in a viral exception to state procedure that stands out all the more in contrast to the millions of corpses felled by the pandemic, not to mention the selfies taken by a few funeral workers beside his open coffin, inciting a level of public outrage that demonstrates, as Berger suggests, that even the photo of a corpse can be a living image, a jolt for the spectator.

Of course, there is no need to be familiar with all the images of Christ's deposition to recognise the image of a limp fallen arm as an embodiment of death, present in a painting like Jacques-Louis David's *The Death of Marat* (1793), where historical circumstances replace theology, and in the films of John Ford, and even in contemporary images like the picture taken by Spanish photojournalist Samuel Aranda in Yemen in 2011 that won the World Press Photo of the Year. Nor is it necessary for the *Pietà* motif that informs Aranda's picture to allude directly to the works of Michelangelo and Bellini, or to the death of the character Pina in Roberto Rossellini's *Roma città aperta* (1945), to make it identifiable as the means used by photojournalism to single out an individual drama in the midst of a collective tragedy. Nevertheless, it can be revealing to explore how the image of the leader walking alone to his inauguration, found in images of Barack Obama and Vladimir Putin, recalls time and again the protagonist's solitary steps in John Ford's *Young Mr. Lincoln* (1939) and in the paintings of Andrew Wyeth, or how certain gestures in photographs of the May '68 protests in Paris or of contemporary police crowd-control tactics echo expressive formulas of ages past.

As a specific case of images produced by the authorities, the "police still life" constitutes a good illustration of the idea of iconographic afterlife, bringing together in a single image the idea of results, the interplay between living and lifeless forms (drugs hidden inside fruit, for example) and the simple attribution of culpability by means of objects that do not always bear any relation to criminal activity. A significant example of this is the photograph taken Mossos d'Esquadra (the Catalan regional police) on 9 May 2012 in a house in Barcelona's El Raval neighbourhood from which a group of young people had been evicted, where the police had found "material that could potentially be used in urban violence." Among the objects displayed in the still life are motorbike helmets, keys, knee pads, a reflective vest, a chain, three pieces of wood (actually the legs from an Ikea table) and a hammer. In the background, flanking the Mossos emblem, are two posters: one for an animal rights movement and the other calling for freedom of expression. None of the objects displayed is suggestive of crime or violence; it is the arrangement and composition that fosters suspicion, in a pictorial technique that would be inconceivable in photographs of seized property taken by police forces anywhere else in the world, where the norm is to photograph random piles of seized goods or the accused themselves, together with police officers and the confiscated property, as a simple testimony.

Today more than ever, politics—understood as the exercise of governance but also, as Hannah Arendt suggests, as the examination of the spaces of difference between

individuals, between faces—depends on visual motifs. The missing images, from the *Pietà* of COVID-19 or the reverse shot of the evictions to the immigration detention centres and the sunken boats that fill the waters of the Mediterranean with corpses, also reveal that these motifs are not merely a way of eliciting the emotional responses we long for to be able to face the world, but images that shape the very parameters of what can be contemplated from a political point of view. As authors like Georges Didi-Huberman, Hito Steyerl and Horst Bredekamp have suggested, only by making ourselves aware of how this vocabulary of motifs is articulated and constantly renegotiated can we take responsibility for the societies in which we live, and gauge, as the filmmaker Harun Farocki argues, how each of our images contributes to the destruction or erosion of the world.

BIBLIOGRAFÍA

Berger, J. (1974). *The Look of Things: Essays*. New York: Viking Press.

Inside the Social Upheaval at Plaza de la Dignidad.

The unofficial record of protests in Chile

Juan José Almarza
Doctoral School of Theatre and Film
Babeş-Bolyai University

After four days of intense protests, on 18th October 2019, thousands of Chileans take to the streets to protest the constant clumsiness and inconsistencies of a government that loses its ability to govern. That day, just at the time of the main newscast, the 'state' channel *TVN*, broadcasts various events in different parts of Santiago (burning of subway stations, the fire of the *Enel* building, blocking of streets, etc.).

Protesters take on the role that the vast majority of the media neglect, they directly record what happens during social protest. The executives of the main television channels held a meeting with the government Sebastián Piñera days after the demonstrations of October 18, 2019, demonstrations that would extend to the whole country the next day. After that meeting, there was a change in the way the revolt was covered, ignoring many events that were happening both in the street and in police barracks.

Documentaries such as *Estallido social en Chile*, *Estallido social en Chile parte II*, *Chile in Revolt*, *Santiago Raising* or *Plano Fijo*, *100 registros en torno a Plaza de la Dignidad* among many others, record and try to explain the discontent of the Chilean people with a political class completely disconnected from their needs, but they do so from a different point of view than the official media, being in the protest itself, sharing the experience of the demonstration, something that will not be seen in most of the official media.

We are at a time in the world when the State has and uses the monopoly of legitimate physical violence and it is that legitimacy that is in question by civil societies in different countries at the same time. Those civil societies have to fight against institutions that are not meeting expectations such as the United Nations that establishes that the State has the monopoly and legitimacy of maintaining order.

The political decisions in the Chilean case are in question because of the clumsiness with which Sebastián Piñera and his government have acted, using a militarized police force that will always be judged by its way of acting during the dictatorship of Augusto Pinochet and that in subsequent governments, always finds a way to be involved in cases of human rights violations. It is becoming increasingly clear that the police are there to

protect institutions and not to protect private businesses or individuals and that fact is one of the main arguments for questioning the police force today.

It must be established that there is a difference between the legitimacy of force and its legality, because the weapons being used are not weapons of war and are considered less 'deadly'. Still, it should be mentioned that police brutality came to such a degree at one point, that Chile led the cases of ocular trauma in the world caused by the use of rubber bullets¹.

Hannah Arendt said that 'it is the power that must be legitimate. There is no legitimate force if there is no legitimate power'², but power must be based on similarity, on consent, on common values and interests, and when there is such brutal marginalization of a whole section of the population in an increasingly unequal and heartless system, power loses its legitimacy and moves away from the community.

Apparently common values are lost when we allow an economy that fails to obey elementary principles of humanity, and that's an ethical and a political problem at the same time. When our right to security and welfare is not respected, the social contract loses its validity, then it is legitimate to ask: does the State have the right to continue exercising the monopoly of violence? That is one of the main questions in the public discussion in Chile and as a society we will have to find answers and solve issues that have never been faced before, such as the role of an institution like Carabineros in today's society.

One of the conditions for the success of physical violence is the existence of symbolic violence. It is symbolic that the public forces claim control over a youth that goes to the streets to demonstrate. Brazilian Bishop Hélder Câmara says: 'There are different types of violence. Institutional violence is what legalizes and perpetuate domination, oppression and exploitation. The one who runs over and crushes thousands. Another violence is the revolutionary one born of the will to abolish institutional violence. There is also the repressive violence that aims to stifle revolutionary violence by becoming auxiliary and an accomplice to institutional violence, which breeds revolutionary violence and the latter. There is no worse hypocrisy than calling only revolutionary violence; violence, lazily

¹ César Herrera, 'Chile presenta la tasa más alta de lesiones oculares por balines del mundo', *Diario Concepción*, 06 November, 2019.

<<https://www.diarioconcepcion.cl/pais/2019/11/06/chile-presenta-tasa-mas-alta-de-lesiones-oculares-por-balines-del-mundo.html>> [accessed 07 September 2021].

² *Un pays qui se tient sage*, dir. by David Dufresne (Jour2fête, 2020).

forgetting the institutional violence that passes through it and the repressive violence that kills it'³.



Fig. 1. *Un pays qui se tient sage* (David Dufresne, 2020).

One of the biggest fights that takes place in public space today is to determine who has enough legitimacy to say what is violent. They are two opposing sides (protesters and authorities) that try to prove who has the greatest media possibilities, who is the first to generate a media coup, who has the legitimacy of status to say this is violent and not to discuss the methods used to maintain order or to mention that violence is mutual.

There is a way to shame the power, to leave it exposed. The power in the day to day is difficult to perceive but it produces effects in our life always, it becomes something that we cannot separate or move away from us. The protest comes to simplify the relation with the power because unexpectedly, it concretizes it, it makes it appear when facing it. The police forces that represent that power appear monstrously, no longer having the protection that comes from not being in the public arena all the time, and that becomes a small triumph of the protesters because it allows the power not only to be challenged, it is also questioned by the methods it uses to stay in its position of dominance.

For an ordinary citizen it is very symbolic to feel that it can affect power. Something similar happens with the material destruction during the protest. Almost always the targets attacked are 'institutions' of capitalism (banks, pharmacies, fast food stores). The point of

³ *Un pays qui se tient sage*, dir. by David Dufresne (Jour2fête, 2020).

this is not to end with the economic power, but to bring the collapse of the windows of the system, to affect the pride of power.

What the State and the police do, reinforce the brutality and the fact that violence is very close to life. Systemic violence is the one which is exercised by a system in a very indirect way that at the end of its chain produces something that is fierce on human beings. Determining who is responsible for the application of this violence is a complicated thing to do. Then we receive it inwardly, we have to live with it and even self-exercise it (through aggression, conflicts with close people, suicide, etc.) This violence must manifest itself because it is one of the components of our life and is legitimized from the moment when you continue to perpetuate and accept it. If the State loses legitimacy because of the way it uses violence, it will be challenged by groups or individuals who, in all their rights, will question the use of this violence.

The use of images generated with mobile phones counteracts the police and media version. This means a reversal in the symmetry we have known so far, but more importantly, it is something fundamental in a system that wants to be considered democratic.

The Article 12 of the 1789 Declaration of the Rights of Man and the Citizen states: 'The guarantee of the rights of man and the citizen needs a public force. This force is therefore instituted for the benefit of all and not for the particular benefit of those in charge of it'⁴.

The public and government forces adapt very slowly to the new technologies that allow the key material for questioning the use of public force. The challenge of representation of the demonstration is part of the demonstration.

It seems more and more evident the fact that we understand the importance of images and the spectacle of the content we make visible at the same time as we do it - live streaming on social media-.

It is an important stage because of the horizontality of the circulation; it is no longer the power that can decide what we can or not spread. It is the set of images captured that gives an idea of the prevailing practices.

Not too long ago, scenes that occurred on a daily basis were not seen or published because not all the tools that exist today, both recording and broadcasting, existed back

⁴ <http://www.pudh.unam.mx/declaracion_DH_hombre_ciudadano.html> [accessed 08 September 2021].

then. Today, almost nothing is hidden thanks to videos that reveal the true face of the world in which we live. There is a kind of tactical and strategic combat to decide when to publish the images to deny or support one version or the other.

One of the current problems is to recognize whether we live in a true democracy or in a false one. It is not enough to have free elections, the separation of powers, the multi-party system. These are some means of democracy, certainly necessary, but not sufficient.

Paradoxically, more repression than prevention is used in democracies. Demonstrators are preventively imprisoned, arrested in their homes and prevented from accessing the media, so that there is no public disorder because demonstrators are prevented from accessing the public thoroughfare.

A regime is authoritarian, legally speaking, when it voluntarily reduces the level of democratic possibilities. Regimes in certain countries are using methods that affect their own democratic image, and that is worrying.

Will the democracies of the future be replaced by preventive regimes where public order is a sacred asset?

Democracy is the right to disagree, if we all agree, it means that something is not working.

In Chile, the vast majority of the Massive Audiovisual Media has adopted the same principles of government, leaving aside professional impartiality or equanimity. Protesters' views or opinions are not taken into account or are caricatured.

During his academic career, director Peter Watkins has developed the concept of Monoform: 'a formal television and film language, formatted and repetitive, composed of edited and rapidly fragmented images, accompanied by a dense bombardment of sounds and spun by a classical narrative structure'.⁵ This language is used in almost all forms of cinema, standard television, sports broadcasts, most documentaries, etc., with disastrous consequences in the creative and plural development of cinema and television on the one hand, and on the other, disastrous social, political and human consequences in the civic formation of citizens.

⁵ Peter Watkins, 'Algunas notas sobre La Crisis de los Medios', *Comparative Cinema*, (2010), <<http://www.ocec.eu/cinemacomparativecinema/index.php/es/11-materiales-web/386-algunas-notas-sobre-la-crisis-de-los-medios>> [accessed 8 September 2021].

In today's world, there is a conviction that the audience is immature, that it needs predictable forms of representation to be captured and captivated (ultimately manipulated). 'The constant use of the Monoform, with its total absence of time for reflection, its narrative aggressiveness, seemingly fluid (and therefore unquestionable), its incessant linear advance (which denies the flexibility of memory and the complexity of human experience) has had far-reaching consequences, both obvious and incalculable, on our feelings. It has made us lose sensitivity towards much of what happens on the screen and around us (especially towards violence and the fate of other human beings)'.⁶

For Watkins there is a lack of inclination towards collective behavior in Western society and an increasingly selfish vision, obsessed with the self and the privatization of the public, something he attributes as the effects of the application of the Monoform in our lives. Thus, the relationship between these traits and the energy with which the Monoform drives the engine of mass consumption becomes evident. This has been particularly obvious in Chile with the Covid pandemic, in which the president has been with one foot out of the government, but taking advantage of an exceptional situation in the world, with the support of the ruling party and some politicians in the 'opposition' and all the media machinery of his political sector, he has managed to survive and will probably manage to finish his term, something that seems to be his personal obsession.

After the protests, the Chilean media has been heavily questioned. The use of the Internet as a content distributor and of social networks as an organizational network have displaced the hitherto powerful television that has lost credibility by not covering social protest and its causes properly.

This is how many documentaries have been shared directly by their filmmakers and many more projects are coming that, two years after the historic October 18, are being released after making the festival circuit.

The first projects I managed to compile were the short film *Chile in Flames* and the documentary *Chile in Revolt* produced by the collective *Chile in Flammen*. Both projects show in an honest way, what brought Chileans to the streets, with quality images collected through the internet. There are also viral videos, such as the trampling of a demonstrator on the main avenue of Santiago by the police force or the beating of passers-by on a street in Valparaíso. In addition to this, there are some testimonies, among which stands out that of the actress Paula Zúñiga, who explains from a feminist point of view, which are

⁶ Peter Watkins, *La Crisis de los Medios* (Ciudad de México: Editorial Mangos de Hacha), pp. 42-43.

the historical problems that are intended to be put in the public agenda and that need definitive solutions.

The documentaries *Estallido social en Chile* and *Estallido social en Chile parte II* by *Piensa Prensa* are of a journalistic nature, with an emphasis on images that are not broadcasted on Chilean television due to their crudeness. In them, technical quality is sometimes sacrificed, but the protester is given the space he or she deserves, as the generator of the most important facts of the revolt, but also as co-creator and protagonist of the images that will become part of the historical archive.



Fig. 2. *Chile in Flames* (Chile in Flammen, 2019).

Also the Chilean protests are registered by foreign filmmakers interested in Chile, such as Nick MacWilliam (English who lived in Chile), Sophia Boddenberg (German who has lived in Chile since 2014) who together with Michell Moreno made *Sentido (en) Común* and Carlos Pronzato (Argentine-Brazilian) director of *Piñera: La Guerra contra Chile*.

In MacWilliam's documentary, *Santiago Rising*, there is a very interesting sequence in which the director shares with the friends and family of Mauricio Fredes, one of the victims of violence by the Chilean police. As they make their way to his funeral, MacWilliam is able to turn a deaf ear to the 'bad reputation' that soccer fans have, and is able to register moments of genuine political interest on the part of people who, despite being in mourning, do not forget that the fight is not over, even more so after Mauricio's death. In this passage the point of view of a foreign citizen who ventures out with strangers who

invite him to share an intimate moment is evident, and MacWilliam has the wisdom to accept and the respect for the solemnity of the moment.

Perhaps the most interesting documentary I managed to gather is *Plano Fijo, 100 registros en torno a Plaza de la Dignidad* by director Cristián Pérez Reyes. Through testimonies and sequence shots, with a camera that remains most of the time fixed on a tripod, we see what happens in the Plaza de la Dignidad during the social protest. Many characters who became famous during the uprising appears, the filmmaker himself is a victim of police brutality and even, perhaps in the shot that differentiates this documentary from the rest, with the camera, he intrudes into the front line, recording from the trench and at the same time containing the police action.

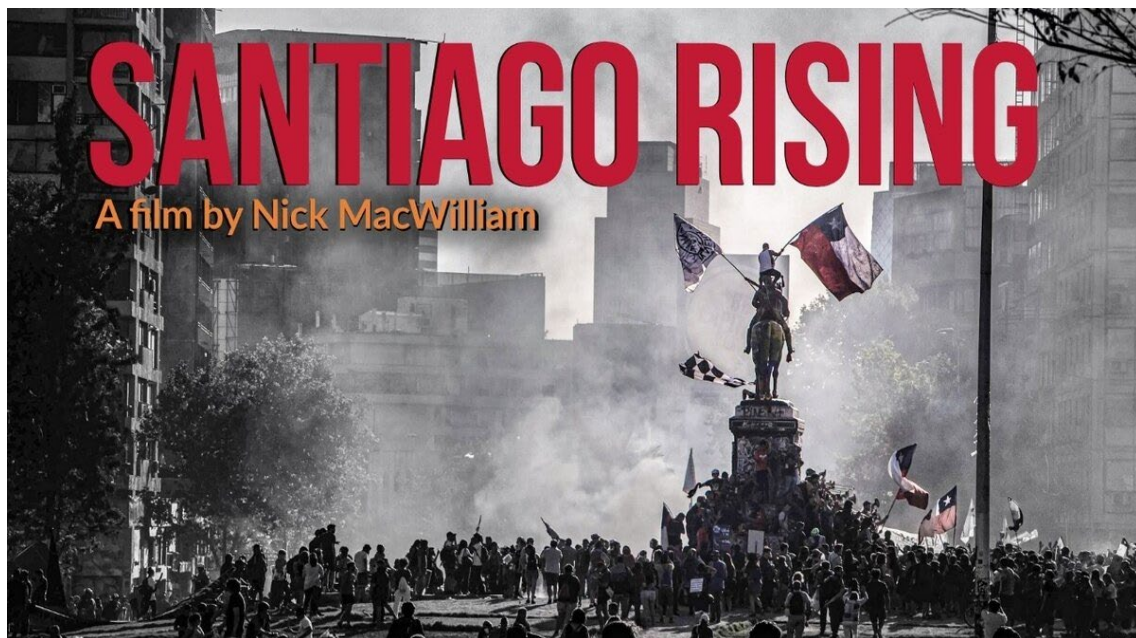


Fig. 3. *Santiago Rising* (Nick MacWilliam, 2021).

The sequence shot allows you not only to be in the action itself, but also gives it a naturalism that can be surprising for someone who has not had the experience of living a protest in Chile. It is surprising to grow up and normalize violence when exercising a right, if that violence comes in part from the authorities, you justify it and when you see how other police forces act in other parts of the world, you understand that this situation is no longer acceptable and that the protocols must change now.

In an interview given during the documentary cycle *Estallido, derechos humanos y memoria*, organized by the Corporación Parque por la Paz Villa Grimaldi, Cristián Pérez Reyes revealed that a large part of the documentary is recorded with a cell phone and

that after a month, he had access to a semi-professional camera. The days when he recorded were mostly Fridays and some Saturdays and Sundays.



Fig. 4. *Plano Fijo*, 100 registros en torno a Plaza de la Dignidad (Cristián Pérez Reyes, 2020).

In a personal opinion, the director reveals that he thinks that the institution of Carabineros de Chile continues to make the same mistakes of the past by remaining stuck in practices that were permitted during the Pinochet dictatorship. A militarized institution that has not evolved at the pace at which the rest of society has evolved and that assumes the role of aggressor when containing protest, is an institution that contributes to its own discredit and lack of credibility. According to Cristián, not even the army made the same mistake of the past and distanced itself from the words of Piñera who, at the time, declared that we were at war; an opinion that in the end was not supported by most of society, which was already tired of the abuses and constant price increases during his government⁷.

To conclude, two years after the events, the filmmaker Andrei Echin, resident in Australia, shared for a few days on his YouTube channel the documentary short film *Mensajes para Sidney*, in which through voice messages, his grandmother narrates what is happening in Santiago. It is a very moving work that manages to portray the anguish experienced by citizens in Chile and also by the Chilean community living abroad, all with a feeling of growing insecurity to see again the military in the streets and suffering things that seemed forgotten as the curfew or the violation of human rights.

⁷ 'Plano Fijo, 100 registros en torno a Plaza de la Dignidad', documentary series: *Estallido, derechos humanos y memoria*, Facebook Corporación Parque por la Paz Villa Grimaldi, 14 November 2020.

Also noteworthy is the work of filmmaker Dominga Sotomayor, who in the short film co-directed with Carla Simón, *Correspondencia*, visually share the events in their countries, and in the case of Sotomayor, portrays what was happening at that very moment in the streets of Santiago.

To know more about the current situation, you can see through YouTube, the channel of the *Galería Cima*, which from a building located opposite the Plaza de la Dignidad, broadcasts in streaming the various demonstrations and rallies organized in that place. It has done so since before the movement began and suddenly it became a record that over the years will be of great value in a world in which we will have to ask ourselves more and more often, what images are those that record reality and which are not?

BIBLIOGRAFÍA

Herrera, César. (2019). *Chile presenta la tasa más alta de lesiones oculares por balines del mundo*. (Concepción, Diario Concepción), <<https://www.diarioconcepcion.cl/pais/2019/11/06/chile-presenta-tasa-mas-alta-de-lesiones-oculares-por-balines-del-mundo.html>>.

<http://www.pudh.unam.mx/declaracion_DH_hombre_ciudadano.html>

Plano Fijo, 100 registros en torno a Plaza de la Dignidad, documentary series: *Estallido, derechos humanos y memoria*, Facebook Corporación Parque por la Paz Villa Grimaldi, 14 November 2020.

Watkins, Peter. (2010). *Algunas notas sobre La Crisis de los Medios*, in *Comparative Cinema*, <<http://www.ocec.eu/cinematicomparativecinema/index.php/es/11-materiales-web/386-algunas-notas-sobre-la-crisis-de-los-medios>>

Watkins, Peter. (2015). *La Crisis de los Medios*, 1st edn (Mexico D.F., Mangos de Hacha), pp. 42-43.

Opacar lo múltiple. La intervención policial como gesto disciplinado, expresión unívoca y despersonalizada del cuerpo

Abraham Roberto Cea Núñez
Departamento de Historia del Arte
Universidade de Santiago de Compostela

I.

*El poder viene a deslizarse sobre toda la superficie
de contacto entre el cuerpo y el objeto que manipula*

MICHEL FOUCAULT

Esta investigación, en parte propia, en parte compartida, nace a través de distintos azares. En primer término, de un interés comparativo, tanto formal como simbólico, entre la representación goyesca de las tropas napoleónicas, en *El tres de mayo en Madrid* (1814), y la representación de los cosacos en la celeberrima escena de Odessa, en *El acorazado Pomtekin* (Bronenósets Potiomkin, 1925), de Serguéi Eisenstein. Encontramos, en estas formas, operaciones análogas que se coimplican, tanto temáticas como visuales.

Esta intuición estética terminará por acotarse o enmarcarse bajo el orden de la «intervención policial», finalmente, al tomar contacto estrecho con el proyecto de investigación *Los motivos visuales en la esfera pública. Producción y circulación de imágenes del poder en España, 2011-2017*, donde el motivo visual de la intervención o la irrupción policial había sido concretizado ya por los distintos participantes del proyecto¹. Es en estos mismos márgenes, junto a Edurne Larumbe Villarreal, cuando toma forma *Cuerpo(s) policial(es)* (2021), un videoensayo sobre las problemáticas (audio)visuales e iconográficas del motivo visual aquí referido, atendiendo, no obstante, a otros puntos de vista². Es finalmente de una comunicación pronunciada en septiembre de 2021, en el

¹ La «intervención policial» es un motivo visual o un tema al que no se le han dedicado, hasta el momento, artículos o comunicaciones dentro del proyecto de investigación (véase, REF: CSO2017-88876-P). Sin embargo, este motivo sí había sido percibido o apalabrado, tomando forma bajo esta nomenclatura.

² Este videoensayo se publica primero bajo el amparo de MOVEP en la página dedicada al proyecto en la web de la Universitat Pompeu Fabra [https://www.upf.edu/web/movep/videoensayos/-/asset_publisher/x6689PrfH0Vo/content/id/248474769/maximized#.YXLTfvozZPY]. Está prevista su publicación próxima en *Tecmerin. Revista de Ensayos Audiovisuales*, bajo el amparo y la financiación del grupo MOVEP [en prensa].

marco del I Congreso Internacional Motivos visuales del poder y la esfera pública, donde nace este escrito. Texto cuya pretensión no es otra que radiografiar la existencia de la intervención policial como «motivo visual» o fenómeno de cierto interés, tomando como exégesis primordial lo que hemos denominado, en una referencia clara y directa a las tesis de Michel Foucault, «gesto disciplinado», expresión unívoca y despersonalizada del cuerpo.

Nos proponemos, no obstante, algo simple, o mínimo: aplicar el método iconográfico con la intención de desvelar o iluminar los diálogos formales y simbólicos entre una serie de imágenes —algunas en movimiento— de distinta índole, de distinto tiempo, conformando las coordenadas de un mapa. Es la forma del atlas, bajo estos presupuestos, la que nos ofrece un método idóneo y fértil para experimentar con la hipótesis disciplinaria a través de las imágenes. El *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg³, pilar fundamental de la disciplina, pretendió esto mismo: arrejuntar una variedad de imágenes de distinto tipo bajo el orden de la identidad y el gesto. Lo que proponemos aquí es justo eso: atender a las aventuras de identidad y diferencia del gesto corporal en la intervención policial con la intención de rastrear normas y disonancias en el motivo visual. Dibujar un mapa que en ningún caso pretende cerrar las múltiples configuraciones y flujos del motivo en una hermenéutica estanca, y que se sabe, como toda cartografía, incompleto.

II.

Conviene, antes de proceder a la composición del atlas, realizar algunas aclaraciones breves sobre el marco conceptual en el que se asientan la hipótesis y el desarrollo. En primer lugar, el concepto de «motivo visual», tal y como lo conceptualizan Balló y Bergala⁴, alude a un patrón iconográfico, esto es, a ciertas particularidades insistentes en la representación de un icono (*eikon*) a través del tiempo. Un motivo visual se canoniza a través de la repetición, la insistencia, la reinterpretación y la transmisión de modelos a través del tiempo. La iconografía, método nacido de la historia del arte alemana y del análisis filológico, adopta fijar la mirada en el canon, la representación modélica de la norma; no obstante, existen también representaciones heterodoxas en su concepción

³ Véase Warburg, Aby. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.

⁴ Véase Balló, Jordi. (2000). *Imatges del silenci. Els motius visuals en el cinema*. Barcelona: Empuries/Anagrama o Balló, Jordi. Bergala, Alain. (2016). *Los motivos visuales del cine*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

formal, cuyo análisis debe fijar la vista en la diferencia. Lo iconográfico se fija, así, en el cuerpo y en su detalles, la gestualidad. Aunque el método iconográfico sea propio del análisis textual y haya sido frecuentado por historiadores del arte en su ímpetu por atisbar las claves que subyacen a las expresiones formales, en las artes plásticas, se extiende en la contemporaneidad tanto en los estudios cinematográficos como en el espacio público: gestos que habitan la *pólis* cuyas potencias los dotan de importancia⁵.

Sería apropiado, seguidamente, esbozar algunas ideas sobre la conformación histórica de lo policial y la noción de «disciplina», en los términos de Foucault. *Nota bene*, el término en castellano «policía» deviene, etimológicamente, del francés moderno, *police*, en los siglos XVIII y XIX, tiempo en el que Foucault anotó, no por casualidad, el nacimiento de un tipo de sociedad disciplinaria. La etimología responde a la génesis del órgano policial en Francia; una reacción histórica fundamentada en el número creciente de delitos y ataques contra la propiedad privada, en un contexto donde la burguesía emergente exigía castigos para la delincuencia y los «pequeños criminales», para los cuales el suplicio o el tormento medieval era visto como excesivo. Asimismo, no es casualidad que la etimología de *policía* nos recuerde al griego antiguo, *pólis*, ciudad. Las imágenes que conforman el atlas, como veremos, están determinadas o al menos condicionadas formalmente en su relación con lo urbano, la ciudad y sus calles.

En *Vigilar y castigar*, obra colosal y hasta cierto punto torrencial, punto de inflexión para la historiografía, Foucault analiza la historia y el destino de la institución penal, en relación o fricción con otros dispositivos también disciplinarios, como lo policial o lo militar, que acaban por dar forma conjunta a la sociedad disciplinaria⁶. Dice Deleuze, quince años después de la publicación de Foucault: «[Las sociedades disciplinarias] operan mediante la organización de grandes centros de encierro. El individuo pasa sucesivamente de un círculo cerrado a otro, cada uno con sus leyes: primero la familia, después la escuela (“ya no estás en tu casa”), después el cuartel (“ya no estás en la escuela”), a continuación, la fábrica, cada cierto tiempo el hospital y a veces la cárcel, el centro de encierro por

⁵ Véanse, en estos términos, los últimos trabajos de Didi-Huberman: la exposición *Insurrecciones* (2017), en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, un atlas de gestos insurrectos transmitidos desde mediados del siglo XIX hasta el presente, o Didi-Huberman, Georges. (2019). *Désirer désobéir. Ce qui nous soulève, 1*, París, Les Éditions de Minuit, un ensayo sobre el mismo tema desde la fenomenología y la antropología, ambos centrados en la esfera pública.

⁶ Del libro de Foucault, publicado en 1975, se han escrito ríos de tinta. No pretendemos, como hemos dicho, una exposición sistemática, sino un acercamiento puntual a ciertos conceptos que serán útiles para entender la hipótesis gestual que propone el atlas.

excelencia»⁷. La enumeración es simple: la familia, la escuela, el cuartel, la fábrica, el hospital, la cárcel. Centros disciplinarios y de encierro, instituciones o dispositivos, tecnologías del yo o máquinas de subjetivación que operan a través y sobre los cuerpos. Estas instituciones o centros configuran un tipo de poder disciplinario que transforma los cuerpos de gesto libre en corporalidades dóciles.

Pero, ¿qué es exactamente la disciplina, más allá de las instituciones que la ejercen? Precisa Foucault: «La “disciplina” no puede identificarse ni con una institución ni con un aparato. Es un tipo de poder, una modalidad para ejercerlo, implicando todo un conjunto de instrumentos, de técnicas, de procedimientos, de niveles de aplicación, de metas; es una “física” o una “anatomía” del poder, una tecnología»⁸. Anatomía que moldea, también, la anatomía de los cuerpos, opacando su multiplicidad y su diferencia a través de una cierta educación gestual. Esta docilidad suele ir de la mano de una utilidad en específico, una instrumentalización donde el cuerpo deviene sujeto y, paradójicamente, objeto. La disciplina reina, así, en las distribuciones, estableciendo órdenes, centros de disciplina y control: «Se trata de establecer las presencias y las ausencias, de saber dónde y cómo encontrar a los individuos, instaurar las comunicaciones útiles, interrumpir las que no lo son, poder en cada instante vigilar la conducta de cada cual, apreciarla, sancionarla, medir las cualidades o los métodos»⁹. Así, los cuerpos se transforman en «cuadros vivos» «que transforman las multitudes confusas, inútiles o peligrosas, en multiplicidades ordenadas»¹⁰.

Sin embargo, ni Foucault ni Deleuze hacen hincapié, expresamente, en cómo ese poder sobre los cuerpos tiene una traducción gestual, también, en términos visuales, estéticos o iconográficos; esto es, condicionando las representaciones de lo familiar, lo escolar, lo fabril o, entre otros, lo policial y lo militar. Como veremos, la intervención policial se constituye como un motivo partícipe del cosmos disciplinario, y algunas de sus particularidades se trazan en relación a estas cuestiones: las amalgamas policía-disciplina, policía-ciudad, policía-capital. El poder se desliza sobre el cuerpo y afecta al

⁷ Gilles Deleuze, 'Post-scriptum sobre las sociedades de control' (1990), en *Conversaciones* (Valencia: Pre-Textos, 2014), p. 277. Aunque el texto pretenda problematizar, fundamentalmente, el advenimiento de un tipo de sociedad «de control», donde el poder fundamental es la (auto)vigilancia y no tanto la disciplina, Deleuze anota magistralmente ciertas características de lo disciplinario.

⁸ Michel Foucault, *Vigilar y castigar* (Madrid: Siglo XXI, 1986), p. 199.

⁹ Foucault, p. 147.

¹⁰ Foucault, p. 152.n

objeto manipulado: la policía está disciplinada y disciplina, prescribe maniobras, impone ciertos ejercicios, gestiona fuerzas.

III.

Ante los sucesos de la Guerra de Independencia, entre 1808 y 1814, Goya inaugura la moderna posición del pintor. Desde Goya, en cierta medida, nada es ajeno a la labor del mismo, que pone el ojo y el pincel en los sucesos militares, urbanos, políticos o religiosos de su tiempo. Goya es, en estos términos, un prolífico iconógrafo de lo urbano.

Una leyenda muy divulgada narra que Goya realizó los bocetos de su serie, *El dos de mayo en Madrid* y *El tres de mayo en Madrid*, ambas de 1814, allí mismo, en Puerta del Sol, en Príncipe Pío. Frente a la leyenda, dice Valeriano Bozal: «La verdad es que no sucedió así. Ni Goya vivía tan cerca de la Puerta del Sol como para poder ver lo allí sucedido, ni se arrastró por la montaña del Príncipe Pío, en realidad un montículo, con un criado y un farol, para ver de cerca los fusilamientos. No es verdad, pero la leyenda nos dice algo de los cuadros: son escenas que parecen miradas por un testigo»¹¹. Pintar como *la mirada de un testigo* es un mérito, sí, atribuible a Goya, que experimenta aquí con un moderno mirar.



Fig. 1. *El dos de mayo en Madrid* (1814), de Francisco de Goya.

¹¹ Valeriano Bozal, *Goya* (Madrid: Machado Libros, 2010), p. 80.

Otras pinturas y grabados coetáneos sobre el mismo hecho, como los realizados por Tomás López Enguïdanos¹², hacen énfasis en los tumultos desde un punto de vista elevado, lo que evidencia una distancia notable entre quien pinta y el objeto, entre quien mira el cuadro y el suceso mismo. Goya subvierte lo habitual en la pintura bélica de su tiempo para acercarse a la masacre, para poner la muerte, visualmente, en primer plano: «La distancia que el término “contemplar” implica ha sido aquí anulada, se ha perdido el espectáculo, se ha ganado proximidad»¹³. Con esa proximidad humanística al sujeto pintado, la representación bélica se aleja de la épica y la retórica heroica: «La violencia no es un espectáculo distante, vigoroso, dinámico, como la había pintado la historia tradicional, es un hecho próximo, que afecta a nuestras vidas, que tenemos *ante* nosotros, en nuestro espacio de vida»¹⁴. El espectáculo se diluye, frente a la proximidad; la pintura de guerra como mito espectacularizante parece ante la expresión de la violencia o la disciplina como fuerzas reales que atraviesan los distintos pliegues de la vida cotidiana¹⁵.



Fig. 2. *El tres de mayo en Madrid* (1814), de Francisco de Goya.

¹² Tomás López Enguïdanos es un célebre grabador español, autor de, entre otros, *Día dos de mayo de 1808 en Madrid* (c. 1814).

¹³ Valeriano Bozal, *Goya y el gusto moderno* (Madrid: Alianza, 1994), p. 169.

¹⁴ Bozal (2010), p. 81.

¹⁵ Al trazar oposiciones como contemplación-proximidad o espectáculo-vida, el análisis que Bozal dedica al punto de vista goyesco se muestra inspirado en la retórica y las tesis situacionistas. La inversión goyesca del punto de vista en la pintura bélica enfatizaría, así, los poderes de diversa índole que atraviesan la vida cotidiana. Véase al respecto Debord, Guy. (2010). *La sociedad del espectáculo*. (Valencia: Pre-Textos), o el debate abierto por Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo).

Aunque en el primer átomo de la secuencia la relación con el motivo visual de la intervención policial y el eje aquí propuesto no fuera tan evidente, a primera vista, *El dos de mayo en Madrid* es una pieza clave en la (re)configuración de la iconografía de la multitud en la plaza pública; un tipo de representación que incide en la proximidad y que tiene en cuenta el ojo del espectador; un tipo de representación, en definitiva, que prelude las imágenes en movimiento capturadas por el ojo-máquina, de forma cinematográfica o a través del *Smartphone* y la imagen digital.

Características análogas, a las que se suman otros juegos formales, observamos en *El tres de mayo en Madrid*. El final prodigioso del díptico nos ofrece el eje o la idea fundamental del atlas del gesto disciplinado. Goya nos enfrenta al lienzo y a la representación a través de una forma dicotómica y hasta cierto punto dialéctica. En primer término, el pueblo madrileño: rostros protoexpresionistas y una gestualidad específica, propia y libérrima que remite a imaginarios iconográficos dispares. Así, observamos en el paredón al sujeto a punto de ser fusilado, que emula con los brazos abiertos el gesto característico de la Crucifixión, de Cristo en la cruz; junto a él, la muerte apilada en escorzo, los próximos fusilados y sus rostros afectados por el pánico; la larga cola de los que asisten a la realidad de su futuro próximo. Toda esta dimensión gestual y su carga simbólica remiten más a una multitud heterogénea que a una masa uniformada. En segundo lugar, los ejecutantes, soldados napoleónicos de representación impersonal, homogénea y maquina: mismo ropaje, misma pose, misma angulación del fusil, misma inconcreción fisionómica, corporal o facial. No existe ningún retazo de singularidad en este aparato, pues los unos son indistinguibles de los otros. La iluminación y la composición general, articulada fundamentalmente a través de la línea transversal que fija la separación entre los unos y los otros, participan de esta oposición entre la representación del pueblo como multitud dispar y lo militar como cuerpo uniforme y disciplinado.

Lo militar —lo policial— es pintado por Goya, un siglo y medio antes de *Vigilar y castigar*, como maquinaria, aparato del Estado y de la disciplina. Si Goya representa al pueblo madrileño con rostro, los soldados franceses son expuestos como una otredad de gesto disciplinado. En *Con razón o sin ella* (c. 1812-1815), el grabado realizado por Goya sobre el mismo tema, volvemos a presenciar el mismo patrón formal, aunque ejecutado de un modo más austero y simple, lo que realza el interés de esta idea compositiva sobre el resto de detalles formales. Este pasaje de Foucault deviene, así, forma apalabrada de la idea pintada y dibujada por Goya: «En un régimen disciplinario, la individualización es en cambio “descendente”: a medida que el poder se vuelve más

anónimo y más funcional, aquellos sobre los que se ejerce tienden a estar más fuertemente individualizados»¹⁶.



Fig. 3. *Con razón o sin ella* (c. 1812-1815), de Francisco

He aquí, entonces, el *principium* de la hipótesis y la investigación misma: esta idea pervive hoy, de algún modo, en las representaciones y la iconografía de la intervención policial, tanto en la ficción como en la esfera pública. Erwin Panofsky denominó este proceso como «pseudomorfosis»: supervivencia de motivos y temas del pasado en formas del presente; como un tipo de morfología que subsiste y persiste, en términos históricos¹⁷. *La ejecución del emperador Maximiliano* (1867), de Manet, repetiría el modelo goyesco medio siglo después, y como Manet, Eisenstein.



Fig. 4. *La ejecución del emperador Maximiliano* (1867), de Edouard Manet.

¹⁶ Foucault, p. 197.

¹⁷ Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología* (Madrid: Alianza Editorial, 1972), p. 95.

IV.

Como señala Román Gubern, el cine de Eisenstein se erige a través de la máxima «de la imagen al sentimiento, del sentimiento a la idea»¹⁸, fórmula dialéctica que vincula, directamente, imagen, *pathos* e idea. Didi-Huberman resalta las deudas del cine de Eisenstein con ese *pathos* goyesco, y termina por relacionar sus métodos de montaje con la «imagen dialéctica» de Benjamin: un tipo de imagen bifaz y contradictoria, en estasis y en movimiento; un tipo de imagen que, expresando lo nuevo, contiene también lo viejo¹⁹.

La presencia del modelo goyesco en *La ejecución del emperador Maximiliano* no es tan interesante, probablemente, como su relación con la escena de las escaleras de Odessa, en *El acorazado Potemkin*. Esta escena enfrenta a los cosacos, ejecutantes de las órdenes del gobierno zarista, a una multitud heterogénea —hombres, mujeres, niños; amigos, desconocidos— que padece, identificada con la clase proletaria, según la cosmovisión marxista. No es difícil atisbar, al menos temáticamente, una oposición análoga a la de Goya, que también se repite en términos simbólicos. Eisenstein presenta al aparato policial zarista según el paradigma de ese «Otro goyesco», una alteridad maquínica o no humana que se opone a las particularidades gestuales del pueblo sufriente, una multitud coral, aunque llena de *pathos*.



Fig. 5. Fotograma de *El acorazado Potemkin* (1925), de Serguéi Eisenstein.

¹⁸ Román Gubern, *Historia del cine* (Barcelona: Anagrama, 2016), p. 169.

¹⁹ Véase, para los análisis sobre el cine de Eisenstein, Georges Didi-Huberman, 'Vuelta-revuelta. Eisenstein, el pensamiento dialéctico frente a las imágenes', *Estudios Curatoriales*, (3) (2015). Recuperado a partir de: [<https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/682>]. Para un acercamiento a la «imagen dialéctica»: Walter Benjamin, *Obras. Libro V, vol. 1. Obra de los pasajes [vol. 1]* (Madrid: Abada, 2013), p. 746.

Ese Otro goyesco se representa, en la puesta en escena, a través de la procesión de cuerpos cosacos que en realidad son sólo uno; una máquina disciplinaria que ejerce, al mismo tiempo, disciplina sobre los cuerpos. La oposición general policía-proletariado termina al acercarse la mirada al sufrimiento de una mujer que se enfrenta a los cosacos con el cadáver de un niño en brazos. Eisenstein enfatiza la idea a través de la imagen, superposición uniforme de sombras sobre la mujer, un recurso expresivo que incide, una vez más, en la despersonalización a la que se ven sometidos los cuerpos bajo la educación gestual de la disciplina policial. De la forma al sentimiento, del sentimiento a la idea: la policía es un magma unívoco y disciplinario, una multiplicidad que, en procesión, deviene uno.

Podríamos pensar que la equivalencia Goya-Eisenstein es prolífica hasta este punto, que la resolución de Goya se asemeja iconográficamente a las representaciones de Eisenstein por su particular tratamiento de las masas. Si bien es cierto que los códigos de representación de la intervención policial han mutado mucho desde la década de los veinte, podríamos considerar que este proceso de pseudomorfosis, de alguna forma, da muestras de persistencia un siglo después. Añadimos a este atlas en proceso, pues, y entre otras posibilidades, representaciones contemporáneas como *Antidisturbios* (ídem, 2020), de Rodrigo Sorogoyen.

Si bien la serie termina por incidir en las particularidades psicológicas y fisionómicas de los distintos antidisturbios del cuerpo, retratándolos como sujetos relativamente autónomos fuera del tiempo de trabajo, lo cierto es que toda la ficción



Fig. 6. Fotograma de *Antidisturbios* (2020), de Rodrigo Sorogoyen.

dramática parte del primer episodio, donde vemos al grupo antidisturbios ejecutar un desahucio. El tema del desahucio es, en la esfera pública, y este es un matiz relevante, uno de los motivos más representados, involucrando directamente con la intervención policial. Es, también, una problemática social de primer orden que genera relaciones de poder, violencia y fricciones entre la policía, ejecutante del desahucio, y los movimientos anti-desahucios, entre otros grupos. No es casualidad que Sorogoyen y su estilo «fotoperiodístico» pongan la mirada aquí y decidan enmarcar el punto álgido de la ficción en este suceso.

Cuando los antidisturbios se enfrentan, por orden del banco, a los inquilinos y a las personas allí presentes, resistentes, vemos intacta la arquitectura formal que dibujó Goya. Los antidisturbios son representados como máquina impersonal, como aparato del Estado que opera según una orden determinada. Por otra banda, una multitud de personas de distinta índole, retratada especialmente en el caso de Ana, una de las protagonistas. El momento clave y punto de no retorno sucede cuando uno de los antidisturbios decide cargar personalmente contra la multitud, un gesto que termina por señalar a sus compañeros una dirección gestual única: la carga, la intervención. Dirección única que culmina con la muerte de uno de los personajes allí presentes, caído por el balcón.

No es casualidad, por tanto, que sea este momento, la intervención, cuando los cuerpos actúan como uno solo, al unísono. Es en el resto de la ficción donde vemos un desarrollo determinado de los personajes, características que los individualizan y los distinguen. Sorogoyen termina por representar a la perfección la tensión entre la intervención policial como acción disciplinada del cuerpo y la exposición coral y plural, luego, de los policías como individuos. Esta escena evidencia, digamos, que el patrón representacional del motivo visual de la intervención policial aparece relacionado, ligado o determinado por la función propia de lo policial: la protección de la propiedad privada, la operación conjunta de una orden que imposibilita su devenir-multitud.

La relación tanto histórica como visual entre lo policial, la *pólis*, el capital y la disciplina permanece, aunque los métodos policiales muten. No existe una acción individuada de los cuerpos porque la disciplina opaca lo múltiple, estableciendo la docilidad del cuerpo. Pese a todo, pues, *Antidisturbios* repite el paradigma de Goya y Eisenstein, continúa el proceso de pseudomorfosis: vemos la proximidad moderna ante los hechos, la muerte en primer plano, la dicotomía entre el gesto libre y el cuerpo disciplinado.

Más allá de la representación cinematográfica, artistas visuales como Felipe Romero Beltrán han trabajado ya con la iconografía de lo policial, componiendo un atlas. *Reducción* (2019)²⁰ no versa sobre la disciplina como poder o fuerza que atraviesa el cuerpo policial, sino sobre ese mismo cuerpo ejerciendo poder disciplinario, concretamente a través de la violencia sobre el cuerpo del inmigrante, en las llamadas «zonas calientes». Romero Beltrán conjuga imágenes de policías y detenidos, componiendo un mapa visual que muestra los códigos básicos de la actuación policial: cintas de seguridad, correas de transporte, bastones o bisagras que operan sobre otros cuerpos. Lo interesante de este ejercicio es atender a fotografías, archivos y experiencias fuera de los márgenes de la ficción: esto es, atender y conjugar representaciones de lo policial en la esfera pública.

El peculiar estilo de Sorogoyen pretende imitar, mismamente, lo que hemos llamado «imágenes robadas de lo policial», esto es, aquellas tomadas por la ciudadanía en las calles, a través de soportes versátiles como el *Smartphone*. Asimismo, anotamos la presencia de un tipo «autorrepresentación policial»: aquellas imágenes de un cuerpo en específico de la policía orquestadas por la policía misma. Hay una cantidad ingente de representaciones de este tipo y al observarlas y compilarlas podemos observar cómo el eje de lectura disciplinario se mantiene. Una multitud de rostros, cuerpos de variedad



Fig. 7. Fotografía de Toni Albir/EFE (febrero de 2021).

²⁰ Consúltase el proyecto artístico de Felipe Romero Beltrán, *Reducciones*, en: [<https://feliperomobeltran.com/Reduccion-1>].

estilística o estética, vinculada o no a un grupúsculo, a un espectro ideológico, se enfrentan a un cuerpo policial disciplinado. Esto sucede, mayormente, en desahucios y manifestaciones.

En las manifestaciones, especialmente, se pone de relieve la vinculación profunda entre lo policial y lo urbano. Estamos pensando, por ejemplo, en el papel clave que juega la metrópolis y en las relaciones de poder que esconden tras de sí las formas urbanas, como se han encargado de señalar numerosos pensadores, desde Karl Marx a Lewis Mumford o Guy Debord. Ha sido muy estudiada, por ejemplo, la relación entre el urbanismo decimonónico y la proliferación de largas y anchas avenidas, que facilitan una posible injerencia militar o policial. En esta estela, Jesús Requena Hidalgo se encarga de analizar, entre otras cuestiones, la transformación urbana en relación al devenir de lo policial mismo²¹.

Pero si el telón de fondo de la intervención policial en la esfera pública es la ciudad, su particular cosmología visual se disputa hoy en la *pólis* virtual, internet, donde estas imágenes son puestas a combatir en la *Kulturkampf* contemporánea, atravesadas por la desconfianza de las imágenes y la posverdad. Se busca, con ello, no tanto un debate sobre la asunción de verdad de las mismas, sino ilustrar un discurso en específico, luchar por instrumentalizar las imágenes en pos de convertir en hegemónico un tipo de discurso sobre hechos determinados. El *Smartphone* democratiza la posibilidad de tomar imágenes, lo que condiciona la cantidad de imágenes, su difusión y la (auto)vigilancia ciudadana y policial. Vertidas en internet, pueden acabar también en los medios de comunicación tradicionales, aportando un tipo de materialidad y representación visual relativamente inédita en la historia de las imágenes y su potencialidad política²².

Pese a la facilidad para captarlas, no tiene sentido filmar imágenes críticas, de denuncia o documentales, si no es para utilizarlas de algún modo. Es en este punto cuando

²¹ Véase, por ejemplo, Marx, Karl. 'Manifiesto del Consejo General de la Asociación Internacional de los Trabajadores sobre la guerra civil en Francia en 1871. A todos los miembros de la Asociación en Europa y los Estados Unidos', en *La comuna de París* (Madrid: Akal, 2011), pp. 5-76 o Debord, Guy. (2022). *Guy Debord. Textos de arquitectura, psicogeografía y urbanismo*. (eds. Federico L. Silvestre, Rubén C. Lois), Madrid: Editorial Asimétricas. Asimismo, la tesis reciente de Jesús Requena Hidalgo, 'Policía y desarrollo urbano en la ciudad contemporánea', en UB (Barcelona: Universitat de Barcelona, 2013).

²² Podríamos pensar en otras revueltas filmadas, como las celeberrimas *Cinétracts* (ídem, 1968), con imágenes tomadas de las revueltas de mayo por Chris Marker, Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Alais Resnais o Philippe Garrel, entre otros. No obstante, lo que caracteriza este tipo de imágenes digitales y contemporáneas es su maleabilidad, su instantaneidad y, específicamente, la capacidad para ser reproducidas masivamente a través de internet.

las redes sociales, especialmente Twitter, se ofrecen como posibilidad para su difusión. Esto no sólo condiciona la transmisión y la circulación de imágenes en la contemporaneidad, sino la propia representación de las mismas. Diríamos, al modo godardiano, en *Letter to Jane* (ídem, 1972), que tanto el encuadre como la angulación implican un nítido posicionamiento frente a lo real. Sumado a esto, en el paradigma digital contemporáneo las imágenes sufren bruscos procesos de desterritorialización y reterritorialización permanente, alterando constantemente sus significados.

A este tipo de imágenes debemos sumar las representaciones menos maleables, por rígidas e institucionales, que ilustran los medios de comunicación tradicionales. Prima, igualmente, un punto de vista próximo, propio de quien está relacionado directamente con los hechos. No obstante, en las imágenes que tienden a ilustrar los medios de comunicación tradicionales suele primar la distancia crítica, la neutralidad para con lo acontecido.

Más allá de estas dos vertientes de la imagen robada, observamos un caso que se relaciona también con los medios de comunicación tradicionales. A este tipo de imagen la hemos llamado «autorrepresentación policial». Nos referimos, claro, a las imágenes de lo policial tomadas por la policía misma; imágenes que ella misma difunde a través de los medios, especialmente los medios de comunicación tradicionales y sus propias redes sociales. Este tipo de imágenes frecuentan los telediarios y aparecen muy ligadas a alguna intervención en específico que pudiese tener, por algún motivo, interés público. Este tipo de imágenes son fácilmente distinguibles por la presencia del logo del cuerpo policial en concreto en las esquinas de la imagen. Los distintos cuerpos que componen las fuerzas de seguridad del Estado no participan, por razones obvias, de una visión pública negativa

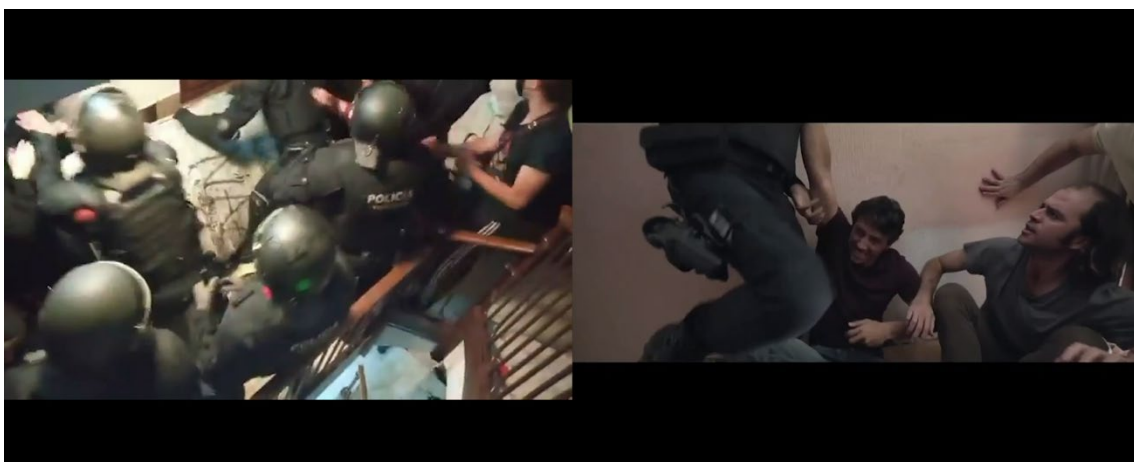


Fig. 8. Fotograma de *Cuerpo(s) policial(es)* (2021), de Edurne Larumbe Villarreal y Abraham Roberto Cea Núñez.

hacia ellos mismos, así que la autorrepresentación policial tiende a presentar la diligencia de lo policial en sus prácticas anti-drogas, anti-armas o anti-delincuencia, entre otras.

V.

Podemos observar, en mayor o menor medida, cómo el paradigma disciplinario se mantiene. Las imágenes aficionadas tienden a mostrar lo policial como masa uniforme y disciplinada y al pueblo como multitud diversa, tanto física como ideológicamente, lo que condiciona cada gestualidad en específico. Las imágenes tomadas por fotógrafos profesionales vienen a incidir, de manera similar, en los mismos enfoques, especialmente a la hora de ilustrar visualmente el monopolio de la violencia que el Estado confiere a los cuerpos de seguridad del Estado. La autorrepresentación policial incide, asimismo, en la impersonalidad y en la representación de lo policial como otredad disciplinada, como cuerpos de gesto disciplinado. En ellas no importa qué policía haya hecho qué, sino que lo haya hecho la policía.

Anotamos, pues, un parentesco formal y simbólico visible desde los lienzos y grabados de Goya hasta el tipo de «imagen pobre» que habita las mesetas contemporáneas de internet²³. Proximidad, violencia en primer plano, retrato de momentos de tensión y cuerpos disciplinados frente a gestualidades libérrimas son algunas de las características comunes.

Cabría destacar, por último, y esta es una de las virtudes de la iconografía, la confusión tipológica presente en las imágenes compiladas. Esto es, la confusión formal entre imágenes cinematográficas planificadas y sutilmente orquestadas, como las de Eisenstein, con las imágenes televisivas que imitan el documentalismo más crudo, como las de Sorogoyen, imágenes tomadas por *cualquiera* a través de su teléfono móvil o imágenes pictóricas decimonónicas como las de Goya o Manet. Esto evidencia, además, la retroalimentación y la bidireccionalidad formal entre la representación y la vida cotidiana, o al menos las imágenes robadas o arrancadas de la misma, y pone de manifiesto la vocación interdisciplinar del método iconográfico y de la intervención policial como motivo visual.

²³ Véase Hito Steyerl, 'En defensa de la imagen pobre', en *Los condenados de la pantalla* (Buenos Aires: Caja Negra, 2014). El libro de Steyerl, en general, dibuja una panorámica de la imagen digital en la contemporaneidad, los procesos materiales que la atraviesan en su socialización digital.

El recorrido presente confirma estas correlaciones: la configuración de lo policial como aparato del Estado y las imágenes y las representaciones de la intervención policial como maquinaria impersonal. No hay policías, en plural, como personas visiblemente individuadas que subyacen al uniforme, sino un cuerpo policial, un aparato político-social que se expresa visualmente según la fórmula del Otro goyesco. Una lectura de este tipo permite, pues, la articulación de un atlas visual mucho mayor, amplio y complejo, del que participarían tanto las instituciones disciplinarias como los cuerpos y gestos que acogen: un «cosmos visual de la disciplina» que compile los gestos de dominación del cuerpo, en relación a los dispositivos y sus procesos de subjetivación.

Asimismo, este atlas nos permite atisbar el «gesto disciplinado» como fantasma y presencia. No es, pues, una reliquia del pasado, sino una persistencia gestual, un tipo de gestualidad atravesada por el poder que opera e informa la realidad misma. Esto nos permite leer a Goya en relación a Manet, a los cosacos zaristas en relación a los gestos mecánicos y enajenados que habitan la fábrica de *Tiempos modernos* (*Modern Times*, 1936), de Charles Chaplin, la abolición del gesto libre en el cuartel militar, que retrata *The Brig* (ídem, 1964), de Jonas Mekas, con fenómenos gestuales contemporáneos como TikTok, donde emergen nuevos modelos de «domesticación de los cuerpos»²⁴.

BIBLIOGRAFÍA

Benjamin, Walter. (2013). *Obras. Libro V, vol. 1. Obra de los pasajes [vol. 1]*. Madrid: Abada.

Bozal, Valeriano. (1994). *Goya y el gusto moderno*. Madrid: Alianza.

—(2010). *Goya*. Madrid: Machado Libros.

Deleuze, Gilles. (1990). «Post-scriptum sobre las sociedades de control», en (2014). *Conversaciones*. Valencia: Pre-Textos, pp. 277-286.

Foucault, Michel. (1986). *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI.

Gubern, Román. (2016). *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama.

Panofsky, Erwin. (1972). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial.

Pintor Irazo, Ivan. (2020). «Iconografías de la pandemia», en CCCBLAB. Recuperado en: [<https://lab.cccb.org/es/iconografias-de-la-pandemia/>].

²⁴ Ivan Pintor Irazo, 'Iconografías de la pandemia', en CCCB (Barcelona: CCCB, 2020). Recuperado de: [<https://lab.cccb.org/es/iconografias-de-la-pandemia/>].

Mujeres-trofeo: de los grandes magnates al rey de Instagram

Edurne Larumbe Villarreal
Departamento de Comunicación
Universitat Pompeu Fabra

En relación a las sociedades de consumo y hablando del contexto publicitario, Jean Baudrillard afirma que 'todos los objetos [...] se hacen mujer para ser comprados'¹. Es decir, que, en dicho contexto, se valen de aquello que en el sistema patriarcal está asociado a lo femenino: aquello que es ligero, cómodo, práctico, obediente y ardiente². Así, el esquema de la mujer-objeto es, según el autor, el ideal para la persuasión a la compra, sobreentendiéndose la *objetificación* de la mujer al asociar las cualidades que la sociedad de consumo le atribuye con la venta de productos físicos. Es por ello que, si bien el autor francés utiliza el término para designar las cualidades que en dichas sociedades se utilizan para hacer atractivo un producto, precisamente por esta suerte de mercantilización, su concepto nos sirve para poder extrapolarlo al tema que nos ocupa: la iconografía de la mujer-trofeo desde mediados del siglo XX hasta contemporaneidad. Para poder abordarlo, primero delimitaremos en qué consiste la *objetificación* inherente a la mujer-trofeo a través de este proceso de Jean Baudrillard ya introducido y que será complementado por el concepto de la mujer-mercancía de la teórica feminista Luce Irigaray. Desde ahí, se buscará realizar una radiografía de su presencia en la esfera pública contemporánea, partiendo de los grandes magnates de finales del s. XX como son Hugh Hefner y Donald Trump hasta llegar a la representación y latencia del motivo en las redes sociales.

Pero, antes de entrar en materia y dejando este concepto de Baudrillard en *stand by*, veamos qué se entiende por trofeo. Los trofeos, utilizando el término que Alfred Schütz³ toma a su vez de Edmund Husserl, son aprestadores de cierto tipo de poder o estatus que se supone, adquiere aquel que lo ha conseguido en competencia con otras personas. Quien que lo posee, por tanto, no es valorado por tener el objeto en sí (cuyo valor

¹ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos* (México: Siglo XXI, 1969) p. 79.

² Baudrillard, p. 79.

³ Alfred Schütz, *El problema de la realidad social* (Buenos Aires: Amorrotu, 2003) pp. 266-276. Tomando la teoría de Edmund Husserl de la aprestación, Alfred Schütz habla de objetos aprestadores y objetos aprestados. Los primeros son el objeto en sí, pero considerado como el vehículo para lo segundo, es decir, para significar aquello que no es parte del objeto.

monetario no suele ser relevante), sino por el hecho que tenerlo presenta: haberse batido contra otras personas en algo concreto y haber sido mejor que éstas en ese algo, lo cual le proporciona reconocimiento y/o status⁴.

El trofeo, por consiguiente, es el símbolo tangible de la victoria reconocida por otras personas y cuyo valor es atribuido por estas. Así pues, de la misma manera que el valor del trofeo es acreditado por el resto de personas que reconocen ese logro, el valor de las mujeres-objeto que se pueden adscribir dentro del imaginario de mujer-trofeo, aquellas cuyo esquema u *objetificación* persuadían a la compra en las sociedades de consumo de las que hablaba Baudrillard, solamente es reconocido cuando son deseadas por más de un hombre. Es, por tanto, un reconocimiento externo a su apariencia también externa, a su cuerpo. A estas mujeres Luce Irigaray las llama mujeres-mercancía y afirma que como tal 'son dos cosas a la vez: objetos de utilidad y portadoras de valor. "Así, pues, ellas sólo pueden entrar en la circulación la medida en que se presentan bajo una doble forma, su forma de naturaleza y su forma de valor"⁵. Esta doble forma, podría entenderse por la relación entre la lectura externa que se hace de su cuerpo, de su supuesta belleza, y el valor que esta adquiere en relación a la primera en contraposición a otras mujeres⁶.

En este aspecto, si bien tanto Baudrillard como Irigaray denominan mujeres-objeto o mujeres-mercancía a estos procesos de *objetificación* y mercantilización respectivamente, y sin duda la mujer-trofeo es partícipe de ellos, esta última es reseñable porque la mirada patriarcal la ensalza por encima del resto de mujeres *objetificadas* o mercantilizadas. En otras palabras, la pone en relación con otras mujeres y la destaca por encima de ellas, haciendo que sea considerada como un "bien máspreciado" que las otras mujeres-objeto o mujeres-mercancía.

Por tanto, teniendo en cuenta estos conceptos, ¿cuál es la representación iconográfica de la mujer-trofeo en la contemporaneidad? A pesar de que tiene un claro imaginario en el inconsciente colectivo, su presencia como motivo visual es más bien conceptual. Esto resulta cuanto menos curioso, pues implica una posesión que se supone

⁴ También en *El sistema de los objetos* Baudrillard habla del estatus propio de los objetos, no de aquel que, en su posesión, se sobreentiende tiene su poseedor, lo cual sería el siguiente paso, sino el que tiene el propio objeto. Este status, según el autor, también viene asignado por el orden social. Por ejemplo, una mesa 'Luis XV' está en otro orden social que una mesa campesina (Baudrillard, 1969:156).

⁵ Luce Irigaray, *Ese sexo que no es uno* (Madrid: Akal, 2009) p. 131.

⁶ Irigaray, p. 131.

física y basada en la imagen externa de la mujer, que, al igual que los trofeos, una vez 'conseguida' suele ser 'enseñada' o 'expuesta'⁷. Una forma de exponerla es posando junto a ella.



Fig. 1. Crystal Harris, Hugh Hefner y Holly Madison frente a la mansión Playboy. Foto de Wradio.



Fig. 2. Hefner con algunas modelos playboy. Rachel Murray / Getty Images for Playboy.



Fig. 3. Hefner con algunas modelos playboy en 1983. Clarín.



Fig. 1. Hefner posa con un grupo de modelos en el Festival de Cannes en 1999. Getty Images.

Hugh Hefner hizo de este posado una seña de identidad. Solo con buscar su nombre en Google encontramos numerosos ejemplos como los de las figuras 1, 2, 3 y 4. En la mayoría de estas fotografías sale con su icónico batín de seda o terciopelo rojo, en pijama y con más de una mujer sujetándole del brazo. Esto no solo quiere dar a entender que estas mujeres viven en su casa, el lugar en el que él puede estar cómodo y relajarse, sino que sugiere un nivel socio-económico alto, pues es capaz de mantenerlas. De esta forma, cuantas más mujeres-trofeo tenga, mayor será su *status*.



Fig. 5. Fotograma de la cabecera de Girls Next Door

La persistencia de la aparición de este tipo de imagen, que aparece incluso en la cabecera de *The Girls Next Door* (2005-2010) [fig. 5], el *reality show* que contaba el día a día a día de las habitantes de la casa y su relación con Hefner, sugiere es que el magnate vivía desde la perspectiva de la imagen que aparentaba: la del dueño de la revista erótica más influyente que

⁷ Este concepto de la validación de la mujer por su aspecto físico guarda una estrecha relación con el concepto de placer visual introducido por Laura Mulvey, en el que la mujer actúa como 'materia prima (pasiva) para la mirada (activa) del hombre'. Laura Mulvey, 'Visual pleasure and narrative cinema', *Screen*, 6, (1975), 6-18.

además convive y se acuesta con los modelos que salen en ella. La completa disponibilidad sexual para con quien 'posee' a la mujer-trofeo es algo inherente a su imaginario y también una imagen que era buscada de manera activa por el dueño de Playboy.

Él quería dar a entender, de puertas para afuera, que mantenía relaciones sexuales con sus novias, aunque dentro de la casa esto no fuera tan obvio para el resto de *Playmates* o mujeres que vivían ahí y aspiraban a serlo⁸. Holly Madison, quien se convirtiera en su novia principal, describe este hecho en su libro *Down The Rabbit Hole*, en el que cuenta sus experiencias en la Mansión Playboy.

En el libro, Madison recalca en numerosas ocasiones que durante su estancia en la mansión y su relación con Hefner, era considerada una 'novia trofeo' y que, por tanto, no la tenían en cuenta a la hora de tomar decisiones que le afectaban directamente, como el rol que tendría en *The Girls Next Door*. 'No one even bothered to ask our opinions about filming the show' dice Madison 'even if it was just a courtesy. "Trophy girlfriends" are better seen and not heard'⁹. Unas páginas más adelante, la ex-modelo transcribe una conversación que mantuvo con Hefner al respectivo:

'We've decided on your characters for the show!' Hef told me one day when he ran across me in one of the secretaries' offices, going through Polaroids.

"Really?" I asked, curious as to what he meant.

"Kendra is the one who wants to have fun, Bridget is the one who wants a career, and you're the one who cares about me."

His delivery made it clear that the decision had been firmly made and that there was no room for argument. While caring about someone is certainly a positive thing, I was troubled by the limitations of our "characters." Couldn't we actually be who we are? Multidimensional people who have different interests, passions, and goals? Sure, Bridget wanted a career, but what about me? I couldn't want one, too? Apparently not.¹⁰

⁸ Madison, Holly, *Down The Rabbit Hole* (EEUU: Harper Collins, 2015) p. 55. En el libro, la autora describe la jerarquía que existía entre las mujeres que convivían en la Mansión Playboy. Arriba del todo estaban las novias de Hefner, que de alguna manera organizaban la vida del resto de mujeres que vivían en la casa, las cuales podían ser *Playmates*, modelos que figuraban en la revista en un lugar destacado, o las que aspiraban a serlo.

⁹ Madison, p. 235.

¹⁰ Madison, p. 245.

Ya en el primer capítulo del *reality* se busca dar la imagen de una especie de autoconsciencia de este rol de mujer-trofeo por parte de Madison. En él se muestra como Hefner, sus tres novias y otras siete *playmates* (que posan en el *photocall* a lado del magnate con él en el centro) van a un homenaje a George Lucas en Los Ángeles. Mientras se ven las imágenes del grupo en la alfombra roja, se escucha la voz de Madison diciendo: 'its really exciting to go to this big events and you go down the red carpet and they want to interview Hef. What my role involves is just standing there and smiling and looking like a nice little first lady/astronaut's wife and not acting up or doing anything stupid'. La propia Madison el 13 de septiembre de 2021 subió un video a su canal de YouTube¹¹ en el que reaccionaba al capítulo, se sorprendía de sus palabras y renegaba de ellas.

Paradójicamente, dos años después de que comenzara a emitirse el *reality*, Hefner, en una entrevista en *Esquire* afirmó: 'I was a feminist before there was such a thing as feminism. That's a part of the history very few people know'¹². Si bien él siempre defendió estar 'a favor de la liberación sexual de las mujeres' y también es cierto que su revista tomó una visión progresista durante los 60 y 70 en relación a los derechos de las mujeres (defendió el derecho al aborto y financió guarderías para madres trabajadoras, entre otras acciones)¹³, la crítica que se le realizaba desde el feminismo es innegable y fundada. Carrie Pitzulo afirma que Hefner nunca llegó a entender esta crítica, que la identificaba con un rechazo a la sexualidad en sí¹⁴: para él lo que promulgaban sus detractoras era puritanismo, mientras que se veía a sí mismo como un aliado desde esta perspectiva liberatoria, es decir, desde una suerte de explotación de su sexualidad.

Esta liberación a través de la explotación de la sexualidad también está basada, tal y como adelantábamos al principio del texto a través de las ideas de Luce Irigaray, en una suerte de consenso por parte de más de un hombre en el atractivo físico de la mujer. Esto alude, sin duda, a un imaginario colectivo que resulta vital para su *objetificación*: 'Desear una mujer es sobreentender que todos los hombres son susceptibles de desearla. Ningún deseo, ni siquiera sexual, subsiste sin la mediación de un imaginario colectivo. Tal vez ni siquiera pueda surgir sin este imaginario. [...] A la inversa, si multitudes

¹¹ Holly Madison, *REACTING TO GIRLS NEXT DOOR SEASON 1 EPISODE 1*. 13 de septiembre 2021 <<https://www.youtube.com/watch?v=ixYQT0WiTvQ>>

¹² Wil S. Hylton, 'Hugh Henfer', *Esquire*, 29 de enero de 2007, p. 100.

¹³ Carrie Pitzulo, 'The Battle in Every Man's Bed: "Playboy" and the Fiery Feminists', *Journal of the History of Sexuality*, 2 (mayo 2008), 259-289 (p. 259).

¹⁴ Pitzulo, p. 263.

enteras adulan a una mujer, la amaré sin conocerla'¹⁵. Es precisamente de este imaginario del que Donald Trump ha hecho bandera en numerosas ocasiones, tal y como recalca Howard Stern en una de las múltiples apariciones que el expresidente hizo en su programa: 'you are known for being around beautiful women, thats part of your image in a sense'¹⁶ le dice. En otra occasion Trump declara ante Stern 'when I bought Miss Universe it was a sick puppy, and I bought it for a sick puppy price. Then I made sure that the women where really beautiful because they're were getting a little bit not as beautiful.' Con esto, parece regodearse de que cuando lo compró era algo 'barato' es decir, que no tenía tanto valor subjetivo y que por tanto no proporcionaba tanto *status*. Pero ahora, al él incluir mujeres 'más guapas' según su criterio, más hombres las deseaban y, por tanto, mayor sería su valor como mujeres-trofeo. Serían, en definitiva, al igual que el concurso, más caras.



Fig. 6. Donald Trump con diferentes Miss Universo en 2011

Encontrar fotografías en las que se repita el mismo patrón que veíamos en Hefner, el del hombre posando con varias mujeres a sus lados, tampoco es algo difícil en el caso de Trump. Las figuras 6 y 7 corresponden a una sesión de fotos realizada en 2011 con varias mises que habían participado en el concurso desde que él compró el festival, en las que la composición de las imágenes, si bien las mujeres no le están tocando, alude al mismo imaginario. Él está en medio, en una posición más abajo que las modelos, pero solo.



Fig. 7. Donald Trump con diferentes Miss Universo en 2011

¹⁵ Baudrillard, p. 203.

¹⁶ The Howard Stern Show (1979 -)

Ellas están quietas, posando con ademanes que resultan sexualizantes. Además, van vestidas de una manera similar y están en la parte elevada, como si se quisiera dar a entender que hay una unidad entre ellas y que el espacio en el que se encuentran está diferenciado de aquel en el que se encuentra Trump en soledad. Estando él en primer término y ellas en segundo de esta manera unitaria, parece sugerir que él las está exponiendo, especialmente si nos fijamos en su gesto con las manos abiertas de la figura 7. Son los trofeos que ha ido recopilando a lo largo de los años de haber sido el dueño del concurso. Mujeres con las que, además, ha afirmado haber tenido relaciones sexuales en numerosas ocasiones¹⁷.

Pero si hablamos de mujeres-trofeo que ha ido recopilando, la forma en la que el magnate ha hablado o tratado a su mujer de manera pública han hecho que a ella también se la califique como tal. Sin ir más lejos, también en el programa de Howard Stern, cuando la pareja justo acababa de casarse, el presentador se dedica únicamente a elogiar el aspecto físico de Melania y acaba preguntándole, mientras salen imágenes de ella en pantalla, qué haría si su esposa tuviera un accidente de tráfico que le dejara la cara con cicatrices, ya que su imagen pública, recalca, está basada en rodearse de mujeres 'bellas'.

Las fotos de familia publicadas en 2010 [figura 8] parecen reflejar estas ideas de opulencia y *status* socioeconómico elevado que implican, por tanto, poder 'tener' a una mujer bella que resalta por encima de las demás. Curiosamente, entre Donald y Melania



Fig. 8. Melania y Donald Trump con su hijo Barron en su apartamento neoyorkino. Getty Images.

¹⁷ El último escándalo especialmente sonado relacionado a la disponibilidad sexual de diferentes mujeres que el magnate daba por hecho debido a su status socioeconómico elevado, fue un clip grabado en 2005 y que *The Washington Post* sacó a la luz en 2016 antes de las elecciones presidenciales que ganó. En él decía que, dada su posición, podía hacer lo que quisiera con esas mujeres, incluso 'grab them by the pussy'.

se repite una composición parecida a la que nos encontrábamos en las fotos del magnate con las mises. Aunque él esté sentado, ella está detrás de él, posando como una modelo. Toda su piel es fina, tersa y brillante, casi irreal, como el vuelo de su vestido. Parece una posición incómoda para alguien que está en su casa. Sin embargo, Donald sí que aparenta comodidad y naturalidad, está sentado plácidamente y no hay retoques en su aspecto físico de manera aparente. Es decir, es ella la que, vista como una mujer-trofeo, ha de mantenerse cumpliendo ciertos estándares de belleza normativa para poder seguir siendo validada dentro de este imaginario.

El proceso por el que una mujer como Melania o la ganadora de Miss universo se convierten, desde la mirada patriarcal, en mujeres-trofeo, viene dado por el momento en el que se personaliza en su *objetificación*, tal y como adelantábamos al principio del texto. Desde esta mirada, se crea una relación por parte de quien la *objetifica* o la ‘consume’ que la hace destacar de entre todas las demás. Baudrillard define este proceso relacional de la siguiente manera:

Para volverse objeto de consumo es preciso que el objeto se vuelva signo, es decir, exterior, de alguna manera, a una relación que no hace más que significar. Por consiguiente, arbitrario y no coherente con esta relación concreta, pero que cobra su coherencia, y por tanto su sentido, en una relación abstracta y sistemática con todos los demás objetos–signo. Entonces se “personaliza”, forma parte de la serie, etc., es consumido, nunca en su materialidad, sino en su diferencia.¹⁸

Un claro ejemplo de este proceso significativo por el que una mujer es nominalizada -y por tanto destacada- como mujer-trofeo es la primera aparición de Naomi (Margot Robbie) en el *Lobo de Wall Street (The Wolf of Wall Street, 2013)*. Durante toda la secuencia escuchamos la voz de Jordan Belfort (Leonardo di Caprio) regodeándose del estilo de vida lujoso que se sobreentiende que lleva basado en las cosas que posee:

‘No, no, no, no, no, my Ferrari was white, not red, like Don Jhonson’s in Miami Vice. See that humongous state down there? That’s my house. My wife, Naomi, the dutchess of Bay Ridge, Broklyn. A former model and Miller lite girl. Yeah, she was the one with my cock in her mouth in the Ferrari, so put your dick back in your pants. In addition to Naomi and my two perfect kids I own a mansion, private jet,

¹⁸ Baudrillard, p. 224.

six cars, three horses, two vacation homes, and a hundred and seventy-four-foot yacht.'

Comienza nombrándola como si fuera algo que estuviera a la altura de su Ferrari o su mansión y acaba confirmando su mirada *objetificante* cuando comienza la última frase y dice que, al igual que sus hijos, *le pertenece*. De esta forma, utilizando los términos de Baudrillard, Belfort 'la consume' en su diferencia, pero puesta en relación con otras cosas que él entiende, están a su altura, como el yate o el jet privado.

Belfort también interpela a las personas que le escuchan, y que, por tanto, también pueden validar a Naomi como trofeo, a saber: hombres cis heterosexuales (a juzgar por el momento en el que les ordena que vuelvan a meter su pene dentro de los pantalones). Mientras hace este comentario, además, se suceden una serie de imágenes de su mujer en ropa interior y cuyos movimientos sugieren un gran erotismo [Figura 9], dando a entender que ese trofeo que destaca sobre todos los demás y que es validado por otros hombres, tiene una completa disponibilidad sexual hacia él. De hecho, en la película el personaje de Leonardo Di Caprio se separa de su primera mujer y se casa con Naomi al ser considerada 'más atractiva', o al menos más validada por otros hombres por su belleza física. Por tanto, acostarse con ella también está mejor valorado, pues es algo que los otros hombres 'no pueden tener'.

Es así como con esta secuencia, Martin Scorsese nos muestra de manera gráfica cómo la construcción del imaginario de la mujer-trofeo se basa no en la mujer en sí, si no en aquel que la mira y la considera como tal. Las imágenes que vemos mientras Belfort habla [figura 9] corresponden pues, a una realización de ese imaginario a través de sus palabras, no a una referencia a una escena que haya tenido, esté teniendo o vaya a tener lugar en la película. Con esto, lo que hace Scorsese en última instancia, es tomar el



Fig. 9. Fotogramas de El Lobo de Wall Street.

motivo visual de la mujer-trofeo, que en la esfera pública tiene una presencia más bien conceptual, y explorarlo narrativamente con el lenguaje cinematográfico.

Pero, lo que propició que se explotara verdaderamente el motivo fue la aparición de la red social de la centralidad radical imagen: Instagram. Este portal proporciona una ventana al mundo de manera radical, ya que cualquier persona puede exponer su vida privada de manera directa e inmediata y hacerse famoso con ello. Tampoco son necesarios los intermediarios, haciendo que las sesiones de fotos para revistas o las entrevistas en programas de radio como las que hacían Hefner o Trump -antes de crearse su famosa cuenta de Twitter-, sean fácilmente sustituibles con un simple clic en un Smartphone. De esta forma, si, en pos de realizar una radiografía de la presencia de la iconografía mujer-trofeo hemos partido de la imagen de un hombre con una o varias mujeres a sus lados, esta red social permite, dada la apabullante cantidad de contenido que se genera de manera diaria, desde la misma imagen, jugar con el imaginario y crear nuevas que también lo evoquen.

A Dan Bilzerian lo apodan el Rey de Instagram y su cuenta parece estar dedicada al imaginario que sugiere la mujer-trofeo. Con sus 32,7 millones de seguidores, aparenta llevar una vida de lujos donde son frecuentes las fiestas en grandes mansiones a las que acuden famosos como Steve Aoki o Niki Minaj, los viajes a lugares exóticos y las armas de fuego. En todas estas actividades casi siempre parece estar acompañado de una, o, en la mayoría de los casos, varias mujeres de belleza normativa. Casi siempre salen en ropa interior o bikini y rara vez son etiquetadas en las fotos o repiten post. Él parece mirar a las mujeres que lo acompañan de la misma manera unitaria que se podía apreciar en la foto de Donald Trump con las misero Hefner con las *playmates*, lo importante es que



Fig. 10. Fotografías de la cuenta de Instagram de Dan Bilzerian

estén y que las haya 'conseguido'. Su nominalización como mujeres-trofeo, viene, por un lado, de la diferencia con otras mujeres no consideradas 'tan bellas' y por otro del *status* extra que pueden aportar a esas actividades ya de por sí exclusivas. Estas mujeres son, pues, una parte central de su imagen pública, son aquello que aporta ese valor añadido a su barco o su mansión y que, al igual que hacía Hefner con su imagen, quiere dar a entender que mantiene relaciones sexuales con ellas.

De todas sus publicaciones, llaman especialmente la atención las que nos encontramos en las figuras 11 y 12 por la forma en la que evocan al imaginario. En la primera vemos a la modelo Suelyn Medeiros (es una de las pocas modelos etiquetadas en un post) completamente desnuda y ligeramente inclinada hacia el suelo mientras que Bilzerian, en bañador, sujeta un trofeo en una de sus nalgas y que parece que está a punto de coger. En esta fotografía están el objeto presentador y aquello que presenta y que se materializa en la mujer-trofeo en un mismo lugar: el trofeo que está a punto de agarrar Bilzerian va con la promesa de poder 'poseer' a esa mujer desnuda.

En la fotografía de la figura 12 vemos a Bilzerian en un jacuzzi y rodeado de cinco chicas, encima de la espalda de una de las cuales está comiendo. Si bien es un tipo



Fig. 11. Fotografía de la cuenta de Instagram de Dan Bilzerian



Fig. 12. Fotografía que Dan Bilzerian publicó por el día de la mujer de 2017

de fotografía recurrente dentro de su cuenta, esta es destacable porque la subió por el día de la mujer de 2017 con el siguiente pie de foto: 'It's #internationalwomensday be thankful'. Con ello, volvemos a aquello que hacían Hugh Hefner o Donald Trump: recurrir a una suerte de reivindicación entorno a la mujer, ya sea basada en su liberación sexual o belleza para justificar su *objetificación*.

Como hemos visto, a pesar de que la presencia del motivo visual de la mujer-trofeo en la esfera pública es más bien conceptual, sí que cuenta con una representación iconográfica que la representa y que parte de la imagen del hombre que posa con, al menos, una mujer a su lado. Su presencia está basada en la forma en la que es mirada como aquello que aporta *status* y que, como los trofeos, es difícil de conseguir pero que una vez hecha la hazaña, quien la ‘posee’ da la imagen de tener una disponibilidad absoluta, también de carácter sexual, de ella. Son, recuperando el término de Irigaray, mercancías, aunque de una forma selecta. ‘Poseerla’ implica enseñarla y, si bien el medio o forma de mostrarlo ha cambiado desde Hefner hasta Bilzerian, la acción o el proceso por el que se *objetifica* es el mismo. Sin embargo, cabe preguntarse, dentro de ese proceso, si de verdad existe un espacio para la *resignificación* del motivo siendo este, en esencia, producto de la sociedad patriarcal.

Tal y como venimos desarrollando, la reivindicación de ciertos aspectos dentro del imaginario de la mujer-trofeo para justificar su *objetificación* es algo, también, propio del motivo. Sin embargo, en lo que todavía no hemos incidido –quizá porque históricamente tampoco se les ha dado voz– es en la voluntad de las mujeres que son transformadas en mujeres-trofeo. Esto se ve especialmente representado en la repercusión, especialmente en redes sociales, que tuvo la fotografía de la figura 13 cuando el 13 de agosto de 2021 el cantante C. Tangana la subió a su cuenta de Instagram para promocionar su nueva canción. Tangana fue criticado por considerar que *objetificaba* a las mujeres que salen en ella, comparándola incluso con una de las imágenes más famosas de Jesús Gil [figura 14] en la que salía dentro de un jacuzzi y rodeado de varias modelos en bikini. La fotografía, en su momento, también causó controversia.



Fig. 13. Fotografía de la cuenta de Instagram de C. Tangana.



Fig. 14. Fotografía de Jesús Gil con varias mujeres en un jacuzzi.

En la foto, el cantante sale frotándose las manos y las mujeres que salen a su alrededor en poses que desprenden erotismo, lo cual se inscribe sin duda en el imaginario que hemos ido desarrollando a lo largo de este texto, y recuerda, también, a las imágenes antes analizadas de Dan Bilzerian [figuras 11 y 12], incluido el gesto de agarrar una copa de la nalga de una chica. Sin embargo, varias de las mujeres que aparecen en la foto del cantante, todas ellas pertenecientes al mundo de la cultura, defendieron su aparición en ella alegando su liberación, también de carácter sexual, y su voluntad de salir. Esto deja una pregunta en el aire y que abre nuevos caminos al motivo visual: ¿puede un motivo basado en la mirada externa a la otredad resignificarse desde él?

BIBLIOGRAFÍA

- Baudrillard, Jean. (1969) *El sistema de los objetos* (México: Siglo XXI).
- Hylton, Wil S. (2007) 'Hugh Henfer', *Esquire*, 29 de enero de 2007, p. 100.
- Irigaray, Luce. (2009) *Ese sexo que no es uno* (Madrid: Akal).
- Madison, Holly. (2015) *Down The Rabbit Hole* (EEUU: Harper Collins).
- Mulvey, Laura. (1975) 'Visual pleasure and narrative cinema', *Screen*, 6.
- Pitzulo, Carrie. (2008) 'The Battle in Every Man's Bed: "Playboy" and the Fiery Feminists', *Journal of the History of Sexuality*, 2, 259-289 (p. 259).

Programa I Congreso Internacional motivos visuales del poder y la esfera pública

20 de septiembre

10:00

Apertura y presentación del congreso

Projecte MOVEP (Grup CINEMA, Universitat Pompeu Fabra), Frederic Guerrero (Subdirector de investigació)

10:10

Conferencia inaugural

Victoria Cirlot (Universitat Pompeu Fabra), presentada por Ada Naval (Universitat Pompeu Fabra)

“Una cosa al lado de la otra. Algunas imágenes medievales junto a otras del siglo XX”

11:30

Mesa redonda

“Iconografías de la pandemia”

Shaila García Catalán (Universitat Jaume I), Violeta Alarcón-Zayas (Universidad Complutense de Madrid), Teresa Sorolla (Universitat Jaume I), Roberto Barbeito (Universidad Rey Juan Carlos), Aaron Rodríguez Serrano (Universitat Jaume I)

Moderan: Mercè Oliva y Alan Salvadó (Universitat Pompeu Fabra)

13:00

Mesa redonda

“Los motivos visuales, entre la teoría y la praxis”

Diana Toucedo (Cineasta, montadora e investigadora, Netherlands Film Academie-UPFESCAC), Clara Santaolaya (Cineasta e investigadora)

Moderan: Carolina Sourdís (Universitat Pompeu Fabra) y Daniel Pérez-Pamies (Universitat de Girona)

16:00-18:00

Comunicaciones

Modera: Brunella Tedesco y Fran Benavente (Universitat Pompeu Fabra)

“El Motivo Visual del Botellón en los medios: de la Bacanal al Bodegón” Maria-Jose Masanet Jordà y Marga Carnicé (Universitat de Barcelona)

“Opacar lo múltiple” Abraham Roberto Cea Nuez (Universitat Pompeu Fabra)

“ (when)” S. Chandrasekaran (LASALLE, College of the Arts, Singapore)

21 de septiembre

10:00

Conferencia

Amber Jacobs (Birbeck Institute, University of London) “Re-telling the myth”

11:00

Mesa redonda

“Fotorreporterismo, periodismo y motivos visuales”

Daniel Duch (La Vanguardia), Pedro Vallín (La Vanguardia), Marta Martín (Universitat Jaume I).

Moderan: Ana Aitana Fernández (ESCAC-Tecnocampus, Universitat Pompeu Fabra), Manuel Garín (Universitat Pompeu Fabra)

14:30

Charla

“Potential history”. Una conversación con Ariella Aïsha Azoulay (Brown University, Curator and Filmmaker) conducida por Carles Guerra (comisario independiente y crítico de arte, Universitat Pompeu Fabra)

16:00

Comunicaciones

Modera: Glòria Salvadó, Albert Elduque (Universitat Pompeu Fabra)

“Mujeres-trofeo: de los grandes magnates a los reyes de Instagram” Ederne Larumbe Villarreal (Universitat Pompeu Fabra)

“Dentro del Estallido Social en Plaza Dignidad. El registro no-oficial de las protestas en Chile”, Juan-José Almarza (Universidad Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, Rumania).

“Manichean Technology: Visual Motifs in Representations of Algorithmic Power” Laura Alvarez Trigo (Universidad de Alcalá, Instituto Franklin-UAH).

18:00

Clausura

“Art and American Fascism Now”.

Una conversación con Stephen Eisenman (Northwestern University, Emeritus; Courtest Professor of Art History, University of Florida, Anthropocene Alliance, Counterpunch) conducida por Luis Vives-Ferrándiz (Universitat de València).