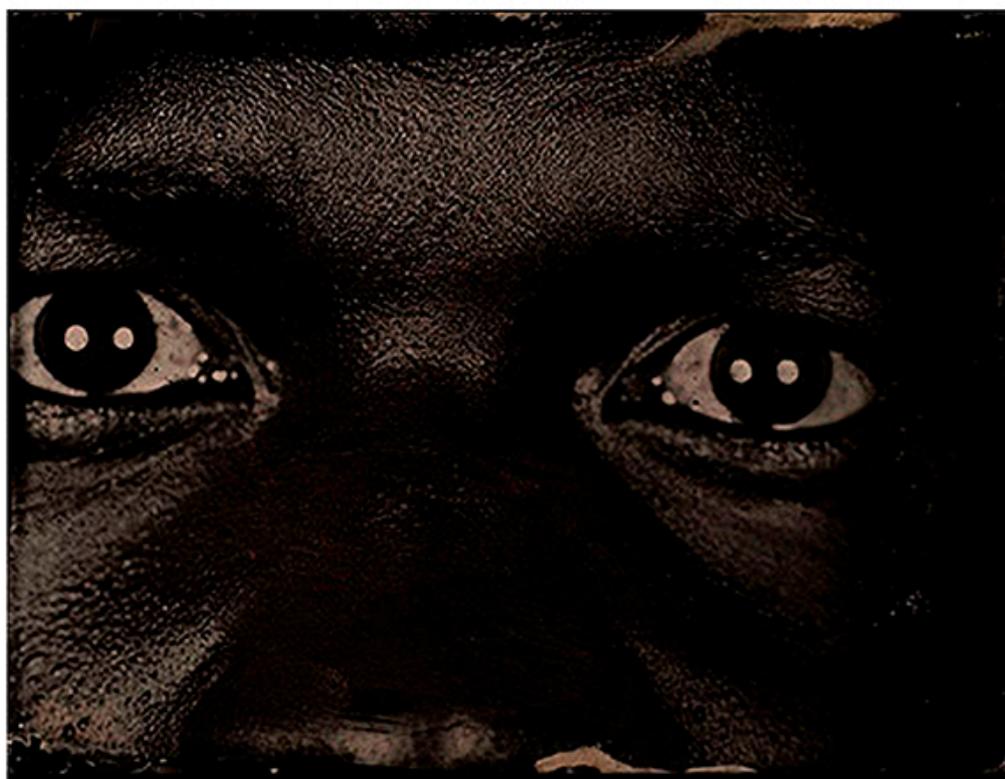


# CUERPOS

# MIRADAS

# MEMORIAS FOTOGRÁFICAS



Una (de)construcción visual de género y raza

STEFANIE FOCK

*Gemma*  
Erasmus Mundus Master's Degree  
in Women's and Gender Studies |



**Gemma**  
Erasmus Mundus Master's Degree  
in Women's and Gender Studies



Máster Oficial Erasmus Mundus en Estudios de las Mujeres y de Género  
Erasmus Mundus Master's Degree in Women's and Gender Studies

# Cuerpos, miradas y memorias fotográficas

## Una (de)construcción de género y raza

Stefanie Fock

**Directora**  
Teresa Ortiz Gómez  
Universidad de Granada

**Directora de apoyo**  
Suzanne M. Clisby  
University of Hull

Granada, 2014

---

Imagen de la portada: Myra Greene



Máster Oficial Erasmus Mundus en Estudios de las Mujeres y de Género  
Erasmus Mundus Master's Degree in Women's and Gender Studies

# Cuerpos, miradas y memorias fotográficas

## Una (de)construcción de género y raza

Stefanie Fock

**Directora**  
Teresa Ortiz Gómez  
Universidad de Granada

**Directora de apoyo**  
Suzanne M. Clisby  
University of Hull

Granada, 2014

Firma de aprobación:



## **Resumen**

En este trabajo analizo las categorías interdependientes de género y raza como sistemas visuales de poder, enfocando la fotografía como una tecnología social a través de la cual se ha normalizado la mirada sexuada y racializada a los cuerpos. Con objeto de contribuir a la deconstrucción y reconstrucción de los significados de género y raza, me acerco a determinados discursos, estéticas y prácticas fotográficas de las ciencias taxonómicas del siglo XIX a partir de un análisis intertextual del proyecto artístico *Character Recognition* (2004 - 2007) de Myra Greene. Mediante esta propuesta metodológica examino la construcción histórica de las imágenes de género y raza desde una perspectiva que subvierte la normatividad blanca de la tecnología fotográfica para perturbar una mirada al cuerpo (femenino) negro que hasta hoy día encarna los archivos visuales de las ciencias racistas. Revelo los continuos efectos que tiene el legado del colonialismo visual sobre los procesos de formación de subjetividades sexuadas y racializadas, enfatizando al mismo tiempo la posibilidad de transformar la representación fotográfica, la memoria del cuerpo y la mirada en herramientas de intervención política.

## **Abstract**

This study analyses the interdependent categories of gender and race as visual systems of power, focussing on photography as a social technology through which the sexed and racialised look at the body has been normalised. In order to contribute to the deconstruction and reconstruction of the meanings of gender and race, my approach to certain discourses, aesthetics and photographic practices of nineteenth-century taxonomical sciences starts from an intertextual analysis of African-American photographer Myra Greene's artistic project *Character Recognition* (2004 - 2007). With this methodological proposal I examine the historical construction of the images of gender and race from a perspective that undermines the white normativity of photographic technologies to disturb a look at the black (female) body that still today embodies the visual archives of racist sciences. I reveal the continuous effects the legacy of visual colonialism has on the formation-processes of sexed and raced subjectivities, though emphasising the possibilities to transform photographic representation, body memory and the look into tools of political intervention.



Dedico mi TFM a toda esta gente que ha cuestionado mi mirada *blanca* al mundo,  
mucho antes de que yo supiera lo que son las teorías.



## Índice

1. A modo de introducción: los puntos de partida	7
1.1 '¿Los cuerpos de quiénes importan?'	15
1.2 La impureza de la visualidad	19
2. La productividad de la representación (como intervención política)	24
2.1 Género y raza como sistemas de representación	24
2.2 La mirada productiva	30
2.3 Posesiones traumáticas, memorias del cuerpo y estrategias creativas de testimonio	34
3. Propuesta para una metodología visual crítica	39
3.1 Las fuentes: Myra Greene y la intervención en los archivos científicos	43
4. La (de)construcción visual de género y raza en <i>Character Recognition</i>	48
4.1 El proceso creativo de Myra Greene o 'El retrato de una esclava'	49
4.1.1 'Otra breve historia de la fotografía'	54
4.1.2 Pasos hacia la transformación de la memoria fotográfica	70
4.2 El libro <i>Character Recognition</i>	72
4.2.1 <i>Looking B(l)ack</i>	73
4.2.2 La re-interpretación del 'montaje criminal' de Alphonse Bertillon	77
4.3 Cambios de perspectiva	92
5. Conclusiones	101
Bibliografía	104



## 1. A modo de introducción: los puntos de partida

“El cuerpo no es una naturalidad. Ni siquiera existe. Un cuerpo nunca fue visto: uno ve hombres y mujeres. Uno no ve cuerpos”.

(Le Breton, 2002: 25)

“Cómo me explico la siguiente situación: en la calle percibo que me encuentro con una mujer Negra/un hombre Negro. En una persona *blanca*, su blancura no es tema para mí. Quizás describo la persona como mujer, podría describir su ropa ... se me ocurrirían muchas cosas, su [‘ser blanca’], casi seguro que no estaría entre ellas”.

(Wachendorfer, 2009: 533)

“Para aquellas de vosotras que estáis cansadas de escuchar sobre racismo, imaginaos cuánto más cansadas estamos *nosotras* de experimentarlo continuamente, literalmente segundo por segundo, cuánto más agotadas estamos nosotras de verlo constantemente en vuestros ojos”.

(Smith, 1982: 48)

Marcada por las citas introductorias, la presente Tesina Final de Máster (TFM) parte del presupuesto de que, a pesar del enunciado que género y raza<sup>1</sup> son construcciones sociales y culturales, la mirada cotidiana a los cuerpos los sigue naturalizando y juzgando según los estereotipos que estos conceptos conllevan. No

---

<sup>1</sup> En cuanto a mi modo de escribir los términos sexo, género y raza, así como hombre/mujer o blanco/negro, intento encontrar la forma adecuada para cada contexto que discutiré, en vez de optar por un modo unificado. En todos los casos, ruego entender las designaciones que marcan identidades tanto sexuales como raciales como construcciones sociales con efectos materiales (Brandes, 2010: 28). Por lo tanto, en buena parte de esa TFM renuncio a la marcación en cursiva y las comillas. Donde sí insisto en estas últimas, es en mi traducción de *blackness* y *whiteness* como ‘ser negro’ y ‘ser blanco’, para resaltar que tampoco estos términos hacen referencia a ninguna esencia biológica. Por otro lado, considero que el uso de género y raza sin artículos puede dar cuenta en mayor grado de que no se trata de diferencias naturales, connotadas en *el* género o *la* raza, sino de diferenciaciones culturales y experiencias variables según el contexto socio-histórico.

obstante, los cuerpos no son portadores de esencias sexuales y raciales. Lo que convierte la superficie corporal en un índice de diferencias sociales es la constante idea de la observación como fuente privilegiada de saber. Tal ilusión de una mirada neutra, oculta que la percepción del mundo depende de un imaginario colectivo dominante, situado entre los ojos humanos y lo que 'ven'. De ahí que enfocaré las nociones de género y raza en su función como "sistema[s] *visuales* de poder" (Gonzales, 2003: 380) y la representación como un proceso en el que se produce conocimiento y que tiene efectos materiales sobre los cuerpos y las miradas.

Mi hipótesis es que una mejor comprensión del carácter construido de la mirada a los cuerpos –necesaria para deconstruir y reconstruir los significados de género y raza–, requiere la intervención en los archivos y tecnologías de las ciencias. En este sentido, mi propia perspectiva está informado por la asignatura *Género, cuerpo y mujeres en la historia: prácticas de salud y discursos científicos* que la supervisora del presente estudio, Teresa Ortiz Gómez, impartió dentro del programa del Máster GEMMA. Su propósito de estudiar el papel que el desarrollo de la profesión médica, los propios practicantes de esa disciplina y sus instrumentos inquisitorios, jugaron en la construcción y patologización del cuerpo femenino, consolidaron mi convicción de la importancia de dirigir la mirada a las historias de la ciencia. Mi acercamiento a este tema había comenzado con anterioridad, durante mi investigación sobre la historia del racismo en la *Universidad de Economía y Políticas* en Hamburgo (Alemania). Guiada por los estudios de Wulf D. Hund, estudié las teorías y prácticas con las que las ciencias modernas construyeron los cuerpos no blancos como 'otros' con objeto de establecer la supremacía blanca como la norma. Desde entonces, la insistencia en la interdependencia de la sexuación y racialización de los cuerpos, ha caracterizado mis acercamientos a los estudios de género.

Además, en mi trabajo como dinamizadora de talleres de producción visual fuera de la Universidad, he sentido la necesidad de hacer más palpable la idea, muchas veces abstracta, de 'la construcción social'. Entiendo que estudiar género y raza en términos de construcción, requiere un análisis socio-histórico y crítico al poder de las categorías mismas, de las instituciones que las fomentaron y de los instrumentos con los que éstas operaron. En este sentido, encuentro un buen ejemplo en los estudios sobre las tecnologías (de la representación) del cuerpo de Beatriz Preciado. En una conferencia, la

filósofa describió de modo ilustrativo cómo sus estudiantes de arquitectura sacudieron la base de la afirmación generalizada de que el género es una construcción. Si es así, cuestionaron, ¿de qué tipo de construcción se trata? ¿Cuáles son los materiales con los que se construye? ¿Y quiénes son los constructores? (Preciado, 2009).

Beatriz Preciado (2002) tomó estas dudas como punto de partida para acercarse a la historia de la sexualidad desde un objeto concreto, el dildo, que enfoca como una tecnología de represión y producción de placer sexual. Desde esta perspectiva, estudia tanto su origen en los discursos y prácticas androcéntricos de científicos y médicos del siglo XIX, como su actual reivindicación por movimientos contra-hegemónicos de disidencia sexual. Para mi propio acercamiento a algunas historias de la (de)construcción visual de género y raza, pretendo analizar hasta qué punto también la cámara fotográfica actúa como una tecnología del cuerpo, cómo ha influido en la sexuación y racialización del mismo, de qué modo se convierte en una prótesis de los ojos y bajo qué condiciones es posible servirse de ella para cambiar la mirada.

A menudo, la fotografía se considera un medio capaz de la reproducción fiel de 'la realidad'. Según esta opinión, las fotos funcionan como índice de un referente supuestamente anterior a su representación. Al retrato fotográfico se le atribuye el doble estatus de ser tanto una imagen producida, como la reproducción visual de alguien y el simple acto de mostrar parece ser suficiente para la percepción de 'la verdad'. Sin embargo, la cámara cambia la mirada, su visión ofrece más o menos de lo que el ojo humano percibe, abstrae las realidades y fuerza a ver desde la perspectiva central que caracteriza el aparato. Como paradigma de una vista objetiva, la perspectiva central fue históricamente acompañada por la formación moderna de un sujeto autónomo, invisible y distanciado del objeto a visualizar (Brandes, 2010: 113). ¿Es posible, entonces, servimos de la fotografía para deconstruir las representaciones y percepciones naturalizadas de género y raza, con el fin de crear otras imágenes del cuerpo desde las perspectivas múltiples, parciales y situadas, insinuadas por las teorías feministas?

Motivada por esta inquietud, he encontrado otro punto de partida para mi TFM en dos ausencias que, muchas veces, sentí durante el programa de los estudios de género en cuyo marco realizo este trabajo. Primero, un acercamiento crítico al papel de la representación visual en la construcción de realidades (incluyendo el estudio de las posibilidades de las metodologías visuales críticas) y, segundo, la traducción de las

críticas feministas negras y postcoloniales a un conocimiento situado, marcado por la construcción racial de 'ser blanca'. En consecuencia, pretendo posicionar la investigación crítica del racismo en los estudios de género y llevar la epistemología feminista a una dimensión visual. Con mi trabajo espero poder contribuir a la importante tarea de des-metaforizar la colonización de los cuerpos de mujeres por medio de prestar atención a determinadas partes del colonialismo visual y de sus herencias. La frecuente conversión del colonialismo en una figura retórica silencia que también las feministas europeas blancas tenemos una historia colonial, cuyo legado sigue invisibilizando nuestra posición racializada, cubriendo y asegurando así cuestiones de poder y privilegios (Dietrich, 2009: 364).

Durante siglos, las ciencias andro-eurocéntricas proveyeron a la misión colonial con el material visual necesario para legitimar un sistema violento de poder. A través de la conversión de los cuerpos vivos y muertos de personas colonizadas en objetos de estudio, construyeron gran cantidad de teorías sobre la 'desigualdad natural' de 'las razas humanas'. Pero, aunque el concepto de raza tiene "origen y carácter colonial, [...] ha probado ser más duradero y estable que el colonialismo en cuya matriz fue establecido" (Quijano, 1993: 201). De ahí que Aníbal Quijano desarrolla la noción de la *colonialidad* del poder, a la que recorro a lo largo de mi TFM, para dar cuenta de la permanencia del concepto de raza como eje central del poder, del conocimiento, de la cultura y de la experiencia corporal subjetiva en un momento temporal posterior al colonialismo. En concreto, partiendo de que género y raza funcionan como sistemas de representación, analizaré la colonialidad del poder *visual*. Postulo, que las personas responsables de las visualizaciones de cuerpos colonizados y colonizadores no solo han creado grandes archivos de imágenes racializadas, sino que estos archivos se han incorporado a una mirada blanca normalizada, a partir de la que se genera el saber cotidiano y académico sobre los cuerpos hasta hoy día.

De este modo, también pongo en cuestión las continuidades de la formación racista del saber dentro del contexto de la epistemología feminista. De acuerdo con Gloria Bonder (1998: 2), uno de los grandes logros de la teoría feminista ha sido puntualizar "el carácter situado del conocimiento, la parcialidad de todas las afirmaciones, la íntima relación entre saber y poder", colocando así "las grandes narrativas en el incómodo contexto de la política [...]". Considero que este enfoque

crítico a la historicidad del saber y la situación socio-política del sujeto productor de significado, no tiene que ser relacionado únicamente con posiciones androcéntricas. Mi compromiso feminista de sacudir la normalidad hegemónica y de transformar el poder inherente a la producción de conocimiento, incluye la constante reflexión sobre mi propia posición blanca en este proceso, con el fin de “detectar los propios racismos [y] deconstruir las propias certezas” (Dietrich, 2009: 364).

Tal desafío a mi propia mirada, me ha llevado a cuestionar también el uso de las imágenes racistas y sexistas de los archivos en los estudios académicos. Como bien dice Donna J. Haraway (1991: 192), “la visión *siempre* es una cuestión del poder de ver – y, quizás, de la violencia implícita en nuestras prácticas de visualización”. Uno de los objetivos centrales del presente estudio es intervenir desde una perspectiva diferente en las representaciones visuales, con las que científicos y fotógrafos del siglo XIX construyeron las imágenes de los cuerpos sexuados de ‘las razas’. Para lograrlo, no quiero re-escribir la historia con imágenes, sino revelar algunas de las historias que hay detrás de ellas y enfocar las continuidades de sus efectos materiales. Mi propuesta metodológica consiste en un acercamiento a determinadas historias de la representación de género y raza, por medio del estudio de un trabajo artístico actual, que a su vez altera las prácticas visuales racistas del siglo XIX. El propósito político feminista radica aquí en encontrar otros modos de re-representar el pasado, con el fin de cambiar el presente, replanteando tanto los contenidos como las formas (Pollock, 2003: 20).

Mi metodología se basa, por un lado, en la presunción de que muchas veces las prácticas artísticas consiguen perturbar la mirada normalizada en mayor grado que los estudios (visuales) teóricos. Por el otro, durante mis lecturas de textos e imágenes me he visto interpelada en mi insistencia en la importancia de investigar la construcción racista de cuerpos y miradas, por la crítica de que “[...] las pocas feministas *blancas* que tratan el racismo, lo contemplan solamente, mejor dicho primariamente, como un concepto intelectual y teórico [...]”. Tal enfoque discursivo del racismo, demuestra la falta de un real interés “en enfrentarse con las experiencias de mujeres Negras” y con la propia posición en una jerárquica social racializada (Marion Kraft, según Wollrad, 2009: 418). Enlazando mi estudio con estas reflexiones, pongo el análisis del proyecto *Character Recognition* (2004 - 2007) de la fotógrafa africano-norteamericana Myra Greene en el centro de mi TFM. En este trabajo Greene trata la fotografía como una tecnología de

género y raza. Partiendo desde su propia experiencia corporal traumática, interpela la mirada estereotipada al cuerpo (femenino) negro por medio de alterar determinadas prácticas visuales científicas del siglo XIX.

Mi segunda hipótesis es, que la inclusión del trabajo artístico de Myra Greene en mi estudio académico sobre la (de)construcción visual de género y raza, facilita una mejor comprensión de los constantes efectos materiales que tiene el legado de las normas científico-estéticas de siglos pasados sobre la formación de subjetividad, proceso durante el cual las diferenciaciones sexuadas y racializadas se ven incorporadas en los cuerpos y las miradas.<sup>2</sup> Me propongo demostrar esta hipótesis, aplicando al estudio del caso concreto de Myra Greene la pregunta *¿Cómo trabaja la fotografía para hacernos 'ver' raza?*, planteada por Coco Fusco en el marco de la exposición *Only Skin Deep. Changing Visions of the American Self* (ICP, 2003: 4). Este cuestionamiento es instructivo en varios sentidos. Primero, implica que la fotografía no reproduce ninguna realidad pre-existente, sino que “*produce* raza como un hecho visualizable” (Fusco, 2003: 16).

Segundo, al poner el verbo *ver* entre comillas, Coco Fusco alude a la falsa presunción de una percepción directa y pura, abriendo espacio para el análisis de la visualidad, entendida como un proceso social de ver. Por último, no es casualidad que la pregunta se formulara en presente. “Es seguro y fácil fijarse en un pasado con una jerarquía racial claramente demarcada y captar cómo está conectada con el uso propagandístico de imágenes raciales” (Fusco, 2003: 17). Pero, ¿hasta qué punto, este legado histórico afecta en el presente a la percepción de (las imágenes de) los cuerpos? Siguiendo a Jennifer Gonzalez (2003: 381), lo más importante es entender que las expresiones representativas de los diversos discursos sobre el concepto de raza “tienen consecuencias muy reales”, aunque lo revelen como una construcción ideológica. Con

---

<sup>2</sup> A lo largo de esta TFM utilizo los términos incorporación y encarnación en referencia al concepto de *embodiment*, con el que se establece una interpretación de la memoria y del cuerpo, que rompe con dicotomías occidentales como objeto/sujeto o pasivo/activo. La idea de la incorporación enfoca el cuerpo material como lugar de conocimiento y poder en el contexto de discursos y relaciones sociales discriminatorias. “[L]a socialización, las condiciones vitales y las experiencias del ser humano se graban en sus características psíquicas, físicas y fisiológicas” (Voß, 2011: 53). Desde esta perspectiva, el cuerpo se trata en su historicidad, en vez de ser definido como una base natural ahistórica a descodificar. Además, y aunque todo cuerpo esté marcado por ideologías ajenas a él, las teorías feministas del *embodiment*, engloban su función como un lugar de resistencias subjetivas. Para mi definición véase Ortiz Gómez, 2006: 64 - 66. Para un estudio profundo del concepto de incorporación, en relación con la diferencia sexual en las teorías feministas, véase Braidotti, 2011.

el análisis de *Character Recognition* aspiro también a dar cuenta de las posibilidades de utilizar la fotografía para crear otras imágenes de 'raza', revelar la historia de la construcción visual de la desigualdad humana y perturbar una mirada estereotipada a los cuerpos. En resumen, el objetivo de mi TFM consiste en estudiar ambas la colonialidad del poder visual y su posible transformación por medio de la representación, entendida como productora de significado con efectos materiales sobre los cuerpos y las miradas. Para ello, analizo

- *la fotografía como una tecnología de género y raza*, como un dispositivo social, mediante el que se han sexuado y racializado los cuerpos y las miradas
- un caso concreto de *la representación visual como intervención política*, capaz de transformar las imágenes de los cuerpos para cambiar la mirada a ellos
- la memoria del cuerpo como una categoría importante en la producción de conocimiento.

Mediante mi propuesta metodológica, las visualizaciones androcéntricas y racistas de siglos pasados se estudian desde el principio en diálogo con su deconstrucción y re-articulación crítica, con el objetivo de des-fijar la (no-)normatividad de imágenes, cuerpos y miradas experimentada por Myra Greene y reflejada en las teorías feministas (y) postcoloniales. En los siguientes apartados de este primer capítulo, situaré mis puntos de partida en sus respectivos contextos. Mientras '*¿Los cuerpos de quiénes importan?*' trata de las críticas que los feminismos negros y los *Critical Whiteness Studies* hacen a los estudios de género, el apartado *La impureza de la visualidad* consiste en una discusión de la presunta objetividad detrás de las representaciones visuales de los cuerpos sexuados y racializados.

En el segundo capítulo *La productividad de la representación (como intervención política)*, desarrollaré el marco teórico para esta diferente comprensión de

la representación. Éste incluye distintos acercamientos a la compleja problemática de analizar cómo se adoptan ciertas posiciones sociales y cuáles son las condiciones discursivas, tecnologías y relaciones de poder que marcan este proceso (Engel, 2002: 65). Primero, explicaré la teoría de las *Tecnologías de género* de Teresa de Lauretis, consultando algunos escritos que proponen entender también raza como un sistema de representación y que enfocan la articulación de género y raza en toda construcción de (las imágenes de) los cuerpos. En segundo lugar, presentaré la diferenciación que Kaja Silverman hace entre el *repertorio visual*, el *régimen de mirada* y la *mirada*, para desarrollar la idea de que nuestros ojos encarnan los archivos visuales y para enfatizar la posibilidad de convertir la mirada en un lugar de resistencia. Finalmente, revisaré la teoría de las *Posesiones traumáticas*, en la que Jennifer L. Griffiths sitúa las producciones creativas de mujeres africano-norteamericanas en los estudios de trauma, colocando la memoria del cuerpo y el acto del testimonio en el centro de la recuperación de la experiencia traumática transgeneracional del racismo.

En el tercer capítulo elaboro mi *Propuesta para una metodología visual crítica* y explico con más detalle las fuentes de la presente investigación. Seguidamente, analizo el proyecto *Character Recognition* de Myra Greene en dos partes: mientras el primer apartado del capítulo cuatro engloba mi interpretación del proceso creativo de la fotógrafa, el segundo se centra en el análisis intertextual de las imágenes de su libro fotográfico. En este capítulo, me propongo la creación de un diálogo entre las teorías feministas (y) postcoloniales antes revisadas, las experiencias y creaciones fotográficas de Myra Greene, los respectivos discursos e imágenes del siglo XIX y mi propia mirada. Por último, cierro mi investigación con unas primeras conclusiones.

### 1.1 *¿Los cuerpos de quiénes importan?*<sup>3</sup>

Para las teóricas alemanas Eske Wollrad (2009) y Annette Dietrich (2009), el problema fundamental de los estudios de género se halla en la constante negativa de reconocer las teorías feministas postcoloniales y negras como un desafío a la suposición de que la diferencia sexual es la base principal de la estructura social, la construcción del cuerpo (femenino) y las experiencias de todas las mujeres. Al priorizar sexo/género como meta-categoría de los estudios feministas, se refuerza la idea de la existencia de ámbitos sociales “que no están codificados y marcados de modo racista” (Dietrich, 2009: 363). Una verdadera confrontación con los desafíos postcoloniales, en cambio, revela que este punto de vista se debe justamente al fuerte arraigo de los regímenes racificados del saber y de la verdad, que borran la posición racializada del sujeto parlante blanco incluso del mapa de los conocimientos situados (Wollrad, 2009: 416; Dietrich, 2009: 364).

En el contexto académico estadounidense, también Donna J. Haraway –citada repetidamente en cuanto a la noción del conocimiento situado– pone en duda una teoría feminista que “asume las narrativas universales que se deben al racismo y al colonialismo” y destaca la importancia de cuestionar el poder de los estudios feministas en la determinación de lo que cuenta como ‘experiencia de mujeres’ (Haraway, 1991: 1, 110). “El racismo y el comportamiento racista son nuestra herencia patriarcal blanca”, explica la africano-norteamericana Barbara Smith en *Racism and Women's Studies*. Pero, añade dirigiéndose directamente a las participantes blancas de su conferencia, “[l]o que es vuestra culpa es no hacer ningún esfuerzo serio en cambiar los viejos diseños del desprecio” (Smith, 1982: 49 - 50).

La creciente aceptación feminista de las diferencias entre y “*dentro* de mujeres” (de Lauretis, 1987: 2) no ha llevado necesariamente a un análisis de la racialización inherente a todo proceso de la constitución social de una persona en el género. “Por medio de la imaginación de ‘la vida de mujeres en su diversidad’, que incluye también mujeres Negras y *blancas*, [‘ser blanca’] se neutraliza como norma, denominando ahora nada más que una *diferencia*, pero no una posición de *poder*” (Wollrad, 2009: 418). Mientras al sujeto prototípico del poder –masculino, de clase media y heterosexual– se añade con más frecuencia su posición blanca, la opresión sexual de las mujeres blancas

---

<sup>3</sup> He adoptado para este capítulo el título de un artículo de Zine Magubane (2010).

aparece, a menudo, como una relativización de su implicación en un sistema estructural racista (Piesche, 2009: 17). Sin ser marcadas por la historia del concepto de raza, parece que las feministas blancas podemos elegir cuando tratamos cuestiones relacionadas con el concepto de raza y distanciarnos del racismo en los escritos históricos.<sup>4</sup> De este modo, convertimos el racismo en historia y en el problema de 'las otras', en vez de comprender que "la confusión que sentimos sobre cuándo y cómo este movimiento es racista, no será aclarada hasta que entendamos el racismo como nuestro asunto y nuestra responsabilidad" (Pence, 1982: 47).

En esta línea, el análisis feminista de la construcción histórica y política del significado del cuerpo (femenino), a menudo, limita el estudio crítico de la construcción corporal racializada al 'cuerpo negro'. Los cuerpos de mujeres blancas se enfocan como únicamente sexuados, ocultando así, que la categoría de género está siempre constituida a través de la de raza (y viceversa). De esta manera, se respalda la percepción del 'cuerpo blanco' como la indiscutida norma, como el centro desde el que se definen las historias de la construcción del cuerpo femenino (Dietrich, 2009: 364). Pero, 'ser blanca' tampoco es una naturalidad, sino un resultado de prácticas racistas que engendraron "una multiplicidad de sexos que no pueden ser comprendidos con la categoría singular y, supuestamente, 'descolorida' de 'género'" (Wollrad, 2009: 416). En la compleja historia de la construcción visual del cuerpo sexuado, dichas representaciones se ven diferenciadas por el "modo peculiar en el que los sistemas de casta raciales y sexuales se han interrelacionado" (Pauline Terrelonge Stone, según Berry, 1982: vx).

En los escritos sobre la fotografía, las ideas sobre raza y género han estado entrelazadas desde el mismo año del primer anuncio oficial de un procedimiento fotográfico, el daguerrotipo. En 1839, Sir John Herschel (1792 - 1871) escribió sobre sus experimentos con el negativo fotográfico: "Las figuras tienen un efecto extraño – mujeres hermosas son transformadas en negras etc.'" (según Willis/Williams, 2002: 1).<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Véase George Yancy (2008) para una discusión interesante sobre el rechazo de sus estudiantes blancos a relacionar los escritos racistas de la historia a la propia situación actual. En *Visible Identities*, también Linda Martín Alcoff (2006) discute el problema del euro-centrismo en el ámbito de la enseñanza universitaria.

<sup>5</sup> Es aquí importante mencionar, que en la versión original en inglés Sir John Herschel usó las palabras *fair* –traducida aquí con 'hermosa', pero que también es sinónimo de 'claro, rubio, limpio' etc.–, y *negress* –traducida aquí con 'negra', dado que la lengua castellana no ofrece una clara distinción lingüística entre nociones despectivas y reivindicativas de 'negro'–.

Con este comentario, el astrónomo británico no limitó la imagen negativa a cuestiones técnicas de la inversión de luces y sombras. Al contrario, sus palabras presentan un ejemplo de la proyección de discursos racistas al negativo fotográfico, en el que las personas aparecen casi inhumanas, debido al opuesto tonal del color de piel y de los contornos de los rasgos faciales. (Willis/Williams, 2002: 1). Mientras, con sus estudios, Sir John Herschel recalca el potencial que la fotografía tenía para la investigación de las propiedades invisibles de la luz –como los rayos ultravioleta (Daston/Galison, 2007: 126)–, aquí visibilizó que

“[e]l cuerpo femenino en Occidente no es un signo unitario. Más bien, tiene un anverso y un reverso, como una moneda: en un lado es blanco; en el otro no-blanco, o prototípicamente negro. En la construcción metafórica de ‘mujer’ de Occidente, los dos cuerpos no pueden ser separados, ni puede un cuerpo ser comprendido aislado del otro. Blanco es lo que es una mujer; no-blanco (y los estereotipos que recoge no-blanco) es lo que mejor no hubiera sido” (Lorraine O’Grady, según Willis/Williams, 2002: 1).

Desde este punto de vista, la cita de Sir John Herschel ejemplifica el carácter relacional de los dos polos opuestos de la construcción racista del cuerpo femenino, que convierte el ‘ser negra’ en la condición de la existencia del ideal de ‘la mujer blanca’. Contextualizando el comentario racista sobre el negativo fotográfico en su espacio y momento histórico, éste refleja que el cuerpo femenino como “nudo del poder” fue “un elemento central de las políticas y prácticas coloniales” (Dietrich, 2009: 365). En este contexto, la exclusión histórica de las mujeres de la comunidad política ya no se sostiene y la crítica postcolonial a la supremacía blanca no puede ser reducida a la posición androcéntrica del poder. Siempre ha habido mujeres y feministas que “participaron en las más diversas dimensiones en el proyecto colonial y que contribuyeron, además, a la constitución discursiva del cuerpo femenino *blanco* como símbolo de pureza y supremacía de una ‘raza’ *blanca* imaginada” (Dietrich, 2009: 366). Por lo tanto, los estudios feministas que pretenden abarcar la complejidad de las relaciones de poder en la producción del saber sobre ‘el cuerpo femenino’, deberían

girar su mirada, también, hacia “la complicidad de las mujeres blancas, (no solo) durante el colonialismo” (Wollrad, 2009: 421).

Los términos blanco y negro no pretenden somatizar el concepto de raza, sino visibilizar la producción e interpretación cultural del color de piel. Se trata de desmontar “la construcción ideológica de los ‘colores de piel’”, así como “la presunta evidencia de la visualidad de ‘razas’ humanas” (Arndt, 2009: 343), para enfatizar que la categoría de raza es un efecto del racismo y no cuya condición. En este sentido, la asociación de negro a inferioridad es un producto directo de los discursos y representaciones del colonialismo, durante el que los representantes de la Ilustración europea establecieron sus esquemas raciales para ordenar los seres humanos de diferentes continentes por colores. Por medio de gamas jerarquizadas y a menudo divergentes, los tonos de piel fueron transformados de un cambiante carácter en un elemento aparentemente estático (Hund, 2006: 33).

Hasta la expansión colonial europea, el color de piel había servido para demarcar funciones sociales jerarquizadas, pero no se había utilizado para naturalizar un ordenamiento racial. Las élites europeas resaltaron la pertenencia de clase con una piel blanca; el polvo de talco figuró como una tecnología de género, constituyente de un modelo estético de la feminidad preferida; en los ámbitos religiosos, tonos claros y oscuros ejemplificaron el bien y el mal; y la medicina de la época coloreó los fluidos corporales, proponiendo el equilibrio como señal de salud. Con el comienzo del comercio transatlántico de esclavos en el siglo XVI, ‘negro’ se encarnó como condición hereditaria de la falta de libertad.<sup>6</sup> En este contexto, y trasladando las ideas sobre el color de piel de la cultura a la naturaleza, se fijó la relación entre la opresión racista y el color de piel oscuro que todavía funciona como factor principal del racismo cotidiano (Hund, 2006: 33 - 34).

Actualmente, el discurso liberal de una ‘ceguera a los colores’ propone la simple

---

<sup>6</sup> Lingüísticamente, el término despectivo ‘*Negro*’ del inglés fue derivado del ‘negro’ castellano, denominación que borra hasta hoy la clara limitación entre un color determinado y las adscripciones sociales a un supuesto color de piel estático e inferior. Dado que en la lengua castellana, la palabra ya fue cargada del significado de la violenta esclavización de personas africanas desde el siglo XV, los dueños de esclavos norteamericanos favorecieron la palabra ‘negro’ ante el inglés ‘black’ (Hund, 2006: 25). Es por eso también, que en esta TFM no he optado por escribir negro/a con mayúscula, modo de escribir que refleja el rechazo a la categoría identitaria racista y reclama otros modos de ‘ser negro’ en la lengua inglesa y alemana. Mientras en estos idiomas lo que se reivindica es *Black*, la palabra del castellano evocaría la denominación colonial despectiva del inglés.

negación de la percepción de diferencias como solución anti-racista (El-Tayeb, 2009: 7). Pero, aunque “la costumbre de ignorar raza se entienda como un gesto liberal, elegante, incluso generoso” (Toni Morrison, según Arndt, 2009: 384), el problema no se encuentra en la denominación de las diferenciaciones racializadas, sino en dicha negación. La conversión de *blackness* y *whiteness* en categorías de análisis y objetos de estudio, ha posibilitado la visibilización de su carácter construido, necesaria para acabar con la función normativa del ‘ser blanco’ que abarca un privilegio estructural, un punto de vista al mundo y una serie de prácticas invisibilizadas (Junker, 2009: 428). Entre estas, figuran la ‘observación’ científica, la representación visual y el aparato fotográfico. Por lo tanto, considero que del mismo modo como “[u]n feminismo que perpetua su propio etnocentrismo, sostiene activamente al racismo” (Pollock, 1999: 222), enfocar la fotografía sin prestar atención a la interdependencia de su desarrollo con los discursos racistas, se hace cómplice de cuya continuación.

## **1.2 La impureza de la visualidad**

A pesar de los discursos teóricos sobre la inexistencia de desigualdades raciales biológicas, tanto el concepto de raza como las experiencias vividas que resultan de él siguen dependiendo de la presunta ‘visibilidad’ de ‘diferencias raciales’ (Martín Alcoff, 2006). En este punto, las historias de los discursos sobre ‘las razas’ y la fotografía, discurren en un sólido paralelismo conceptual que yace en la reivindicación de un efecto de verdad de la superficie. El cuerpo y la foto se convierten en objetos parlantes de la realidad, ocultando así que la visualidad no es algo inherente al objeto mirado, sino “un fenómeno cultural histórico” (Bal, 2004: 23), una práctica que mediada por variables sociales y tecnologías visuales transforma lo que los ojos humanos puedan percibir. Los estudios críticos distinguen la noción de visualidad (como el proceso social de ver) de la noción de visión (en tanto que experiencia sensorial sin mediación), enfatizando la influencia que los discursos dominantes sobre la significación y la representación del mundo inteligible tienen sobre la mirada. “La manera en la que percibimos, [...], siempre es cogestionada por formaciones de saber y atravesada por estructuras de poder” (Bartl etc., 2011: 12).

Mientras que estudios recientes incitan a comprender la corporalidad como socialmente construida, la insistencia histórica en la posibilidad de detectar la cualidad humana a través de ciertos rasgos físicos, convirtió la condición social de una persona en un producto directo de su cuerpo (Le Breton, 2002: 17). Presuponiendo la capacidad de ver y la mecánica del aparato como accesos neutros al conocimiento, tal naturalización de desigualdades sociales se justificó por medio de la 'observación' y del 'registro fotográfico'. Por lo tanto, Donna J. Haraway (1991: 189 - 190) propone “una escritura feminista sobre el cuerpo que [...] enfatice, de nuevo, la visión”, para facilitar una mejor comprensión de las visualizaciones, al servicio de la constitución del concepto moderno de la objetividad científica.<sup>7</sup>

Mientras que del régimen de mirada medieval emanaba una visión táctil y encarnada, la introducción de un punto de vista central por pintores en el siglo XV racionalizó el espacio, facilitó su reproducción con precisión geométrica y se deshizo de los cuerpos de productores y espectadores “en nombre de un ojo, presuntamente, desincorporado y absoluto” (Lalvani, 1996: 6). Desde entonces, “el centro desde el que lo imaginado se ve y se controla” no es el espectador, sino la perspectiva central que le coloca, primeramente, como sujeto ante un objeto (Brandes, 2010: 114). Tal observación individual desde un centro perspectivo planteado como trascendental, supone “una porción del espacio social desde la que se reglamenta jerárquicamente la vida del colectivo” (Moreno Sardà, 1988: 47). Varios estudios ejemplifican la construcción histórica de este punto de vista centralista con la cuadrícula del artista alemán Alberto Dürero (1471 - 1528).

Dicho artefacto facilitó la (re)producción del mundo desde un punto geométrico fijado por la perspectiva andro-céntrica de su creador.<sup>8</sup> Kaja Silverman señala que, como tecnología social, este encuadramiento del mundo gestiona la percepción, visibilizando “la noción de la visión humana como agente de iluminación y

---

<sup>7</sup> Con *Objectivity*, Daston/Galison (2007) presentan un estudio en profundidad sobre los discursos contradictorios de la objetividad como paradigma científico, a los que, por cuestiones de espacio, no puedo prestar mucha atención en mi TFM.

<sup>8</sup> Amparo Moreno Sardà (1988; 2007) propone un acercamiento al concepto del andro-centrismo con guión, prestando atención a la composición de la palabra por los términos *andros* y *centro*, cuyos significados históricos impiden la limitación de la crítica feminista a un sujeto opresor, generalizado como 'masculino'. Desde esta perspectiva Moreno Sardà elabora su metodología de re-escribir las historias desde 'lugares no-andro-céntricos', propuesta que me ha influenciado en todo momento durante la realización de esta TFM.

clarificación” (Silverman, 1996: capítulo 4, apartado 3). La retícula de Alberto Durero halla detrás de muchas de las obras del arte renacentista, se sigue usando en la enseñanza de las artes visuales y se insertó en los visores de las cámaras digitales. Durero mismo representó su aparato con una demostración visual del poder inherente a la perspectiva (figura 1). En su ilustración, el cuerpo femenino blanco figura como ‘objeto de arte’ para la mirada andro-céntrica del dibujante. Además, el artista dibujado cartografía a una mujer desnuda delante de un paisaje de ríos, por los que varones europeos embarcaron a conquistar continentes lejanos que, a su vez, se representaban “cubiertos en una feminidad alegórica” (Hund, 2009: 65).<sup>9</sup>

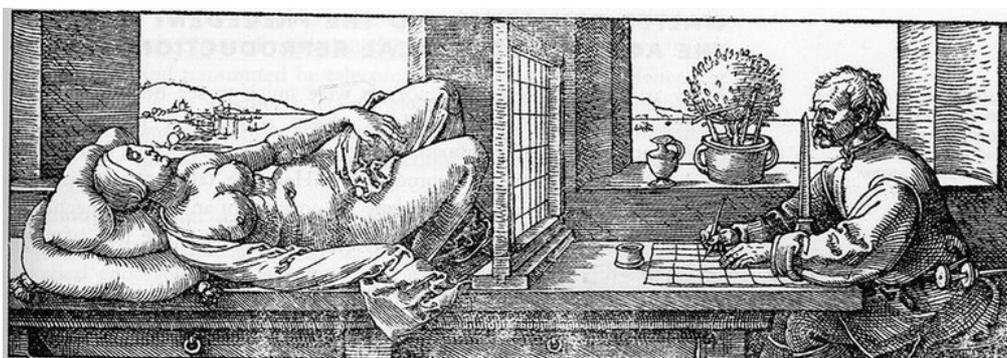


Figura 1: *Constituyendo el régimen de mirada andro-céntrico*

Alberto Durero: ‘Dibujante dibujando un desnudo’, 1525  
(imagen tomada de Wells, 2004: 307)

No es ninguna casualidad que la imposición de la nueva visión artificial coincidiera con la expansión colonial. La encarnación de imágenes raciales debía demostrar que la misión europea actuó de acuerdo con las leyes de la naturaleza (Hund, 2009: 21) y tal marcación visual de los cuerpos se basaba en la idea de que los ‘otros’ podían ser observados sin poder observar. Este régimen de mirada estuvo también en el

<sup>9</sup> Kaja Silverman (1996) discute la cuadrícula de Durero desde cuya re-interpretación en la película *Bilder der Inschrift des Krieges* de Harun Farocki, concretando también el centro de la atención del dibujante/observador, a saber, los genitales de su ‘objeto’.

centro del desarrollo del 'ojo mecánico', con el que se aseguró "que la categoría sin marcar [pudiera reclamar] el poder de ver y no ser visto, de representar, mientras se escapa de la representación" (Haraway, 1991: 188). El cuento simplificado de que la fotografía fue inventada en 1839 y que de ahí en adelante ha estado caracterizada por un progreso tecnológico, no solo oculta que la idea original antecede en siglos a esta fecha. Deja de lado, también, una serie de factores complejos, cuya inclusión llevaría más bien a re-escribir la historia de la fotografía como marcada por importantes continuidades (Wells, 2004: 48).

Esta historia encuentra sus principios en la cámara oscura, en el desarrollo del paradigma científico de la objetividad y en la imposición de la perspectiva central, constituyentes de la vista andro-eurocéntrica al mundo y de la conversión de los cuerpos en superficies legibles. Si bien la ciencia y el arte son, generalmente, presentados como polos opuestos –'verdad objetiva' *versus* 'estética'–, la aproximación a la clasificación moderna de las supuestas diferencias humanas, sacude tal contemplación dicotómica. Desde el siglo XIII hasta bien entrado el siglo XIX, científicos y artistas compartieron objetivos, asuntos e hipótesis, basados en la convicción de la veracidad de evidencias ópticas y en tecnologías, cuyo desarrollo significó una actividad fronteriza que convirtió los aparatos visuales en sinónimos de empirismo y realismo (Ewen/Ewen, 2008).

El momento de la invención de la cámara no representa ninguna ruptura con las tecnologías visuales anteriores, pero manifiesta más explícitamente la desincorporación de la vista. Aparentemente, el aparato fotográfico posibilitó, por primera vez, que el mundo se forme sin la intervención del ser humano (Silverman, 1996: capítulo 4, apartado 4). En este sentido, la cámara designa el poder epistemológico de una visión objetiva, dado que insinúa "el acceso a una visión aparentemente *invisible*" (Silverman, 1996: capítulo 4, apartado 1), exterior al cuerpo y difumada con la presunta neutralidad del aparato. De este modo, lo 'visible' se proyecta al objeto, "tratado 'como si' pudiera hablar por sí mismo objetivamente" (Bal, 2004: 22).

La fotografía empujó una misión que antecede a su invención, a saber, la producción de unos cuerpos normativos y otros anormales. Desde sus principios, la práctica del retrato fotográfico fue una operación de vía doble. Por un lado, la producción mecánica del 'yo' asumió la función honorífica del retrato pintado. Por el otro, cuando el retrato fotográfico fue aplicado en diversos ámbitos científicos (como la

medicina, la psiquiatría, la antropología comparativa o la identificación policial), este sistema de representación cumplió también una función represiva (Sekula, 1986). Con la obtención de la adhesión de imágenes en placas y papeles fotográficos, la fijación visual de cuerpos no-blancos como 'tipos raciales' alcanzó el nivel que la ciencia europea aspiraba hace tiempo. Muchos de los retratistas que trabajaron al servicio de la clasificación científica del ser humano siguieron el objetivo de producir fotografías de 'tipos' que subsumieran la individualidad de la persona fotografiada bajo cuya abstracción como "un ejemplar promedio de un grupo racial" (Wallis, 1995: 49). La cámara colonial instaló su propio campo visual, figurando éste como pantalla de producción para las ideologías racistas (Silverman, 1996). Este enfoque a la fotografía acaba con la idea de la foto como 'ventana al mundo' o 'espejo de la realidad', metáforas con las que sus defensores han encubierto los contextos sociales que influyen las condiciones de la producción fotográfica (Brandes, 2010: 114).

## **2. La productividad de la representación (como intervención política)**

Dado que ningún ámbito social está libre de la representación, considero el análisis de las condiciones de la construcción visual de género y raza fundamental para la transformación de las relaciones sociales de poder (Engel, 2002: 134 - 135, 16). Las teorías que reviso a continuación enfatizan el hecho de que la representación visual no reproduce, sino que produce realidades y prestan atención a los efectos materiales que la generación visual del significado tiene sobre los cuerpos y las miradas. Desde esta cambiada comprensión de la representación, las autoras desarrollan diferentes propuestas para convertir la creación visual, la mirada y la memoria del cuerpo en herramientas para la deconstrucción y la reconstrucción del imaginario normativo de los cuerpos sexuados y racializados.

## **2.1 Género y raza como sistemas de representación**

Con las *Tecnologías de género*, Teresa de Lauretis (1987) facilita una teoría que excede la dimensión simbólica de la representación y permite analizar el importante papel que las imágenes juegan tanto para la formación de subjetividades incorporadas como para la transformación del imaginario dominante de género. De Lauretis rechaza el uso de “la noción de género *como* diferencia sexual”, porque tal oposición universal entre mujeres y varones limita la articulación de diferencias y omite que la constitución de un sujeto social sucede “a través del lenguaje y de representaciones culturales” (de Lauretis, 1987: 1, 2). La autora entiende por género el sistema sexo-género en su totalidad, enfoca éste como un sistema de representación que asigna determinados significados a los individuos dentro de una sociedad y enfatiza que lo simbólico tiene “implicaciones concretas [y] reales, tanto sociales como subjetivas, para la vida material de los individuos”. En consecuencia, concluye, “género es (una) representación” y esta “representación de género *es* su construcción” (de Lauretis, 1987: 5, 3).

Según este planteamiento de género como un sistema semiótico-material, lo simbólico no solo está definido por el lenguaje, sino también por representaciones visuales e imaginarios conscientes e inconscientes que se proyectan a los cuerpos. En ello, las imágenes ocupan la función de mediar entre lo imaginado, la experiencia subjetiva y lo social, y el cuerpo se convierte en el lugar donde lo biológico y lo

simbólico se entrelazan (Engel, 2002: 164). El énfasis está, por lo tanto, en la productividad de la representación, en cuanto a su poder de formar el sujeto por medio de atribuir determinados significados socio-históricos a su cuerpo. Las tecnologías sociales –como el cine o la fotografía– construyen los significados de género, que a su vez se ven “absorbidos subjetivamente por cada individuo al que se dirige esta tecnología” (de Lauretis, 1987: 13). Desde esta perspectiva, la construcción de género no solo es el producto de la representación, sino también su proceso.

“Si las representaciones de género son posiciones sociales que conllevan significados diferenciales, entonces, ser representado o representarse como masculino o femenino implica asumir la totalidad de los efectos de esos significados” (de Lauretis, 1987: 5).

La constante reafirmación de la ideología dominante de género es crucial para su conservación. Sin embargo, las experiencias corporales subjetivas no siempre se someten a las normas hegemónicas. Es aquí donde Teresa de Lauretis sitúa la posibilidad de re-conceptualizar el poder, dando paso a la agencia y la auto-determinación del individuo, con la representación como campo principal de la intervención política. Si bien la representación afecta la formación de la subjetividad de una persona, la auto-representación subjetiva también tendrá efectos en la construcción social de género (de Lauretis, 1987: 9).

No obstante, las subjetividades resistentes y sus auto-representaciones (feministas) se inscriben en “los mecanismos de las correspondientes relaciones de poder, en cuyo marco se originan”, por lo que el objetivo “de posicionarse fuera de los discursos hegemónicos consiste en desplazarse dentro de esos discursos” (Engel, 2002: 58, 37). Desde esta perspectiva, la deconstrucción de género consiste en la tarea de rearticular el material cultural dominante desde ‘un lugar otro’, re-construido en contradicción a las posiciones normativas de género (de Lauretis, 1987: 26). La representación como intervención política no se ve limitada, sino motivada por lo que el campo visual dominante invisibiliza y el sujeto del feminismo se mueve continuamente “de un lado para otro, entre la representación del género (en su marco o referencia androcéntrica) y lo que la representación [...] hace impresentable” (de Lauretis, 1987: 26). Con esa

propuesta, de Lauretis no describe ningún conocimiento verdadero fuera de la ideología, ni pretende restituir una realidad externa al espacio simbólico. “Ninguna realidad social de una sociedad determinada [...] existe fuera de su sistema particular de sexo-género” (de Lauretis, 1987: 25).

Esta reflexión es importante para un acercamiento crítico a las producciones teóricas y artísticas feministas que, en sí mismas, funcionan como tecnologías de género que siguen construyendo el significado de esta noción (de Lauretis, 1987: 3). La construcción de género no solo presenta el producto y el proceso de la representación, sino también de la auto-representación. Desde los años 1970, los estudios feministas del cine –en dicho contexto se sitúa la teoría de Teresa de Lauretis– han tratado de analizar la incorporación del género en la mirada con la noción de *spectatorship*. Poniendo el énfasis en cómo la percepción humana, mediada a través de los ojos, se ve afectada por una serie de factores sociales, el estudio feminista del papel de las espectadoras en el acto de la recepción de películas, presta atención a una percepción sexualmente diferenciada y a la posibilidad de agencia en el acto de mirar.

En su función como tecnologías de género, las películas solicitan y estructuran la identificación con ‘lo visto’, apelando de modo intencional a ciertas identidades de género de las personas espectadoras (de Lauretis, 1987: 13). Dado que generalmente este hecho no se visualiza, entrar la posición de la cámara y de las personas que miran en el marco de lo visible de una película, se convierte en una herramienta importante, para convertir la representación en una intervención política. En ello, la cámara presenta “el punto de articulación y la perspectiva de la que la imagen es construida” y la persona espectadora supone “el punto donde la imagen es percibida, re-construida y re-producida en/como subjetividad” (de Lauretis, 1987: 26).

Incluyendo su propia mirada, marcada por su posición como teórica feminista, Teresa de Lauretis (1987: 20, 21) declara que su consciencia sobre la “penetrancia” y el “trauma” de género impide una vuelta atrás a la biología. No obstante, señala Antke Engel (2002), de Lauretis no cumple con su propia premisa no-esencialista en sus estudios. Su análisis del deseo lésbico en la recepción del cine se sigue sujetando en la binaridad de los sexos y en la existencia de un sujeto pre-existente al sistema simbólico que pretende rebatir. Además, de Lauretis (1987: 2) explica su rechazo al concepto de género como diferencia sexual con el hecho de que la constitución del sujeto en el

género siempre está atravesada por experiencias debidas a otros conceptos sociales como el de raza. Sin embargo, solo relaciona esta racialización con las experiencias de mujeres negras, no con su propia mirada. Aunque reclama examinar la relación de los estudios de género con las instituciones, prácticas políticas y aparatos culturales marcados por racismo, no desarrolla la idea de género y raza como sistemas de representación articulados. De esta manera, la agencia de la espectadora lesbiana, planteada por de Lauretis, parece haberse constituido partiendo de una norma blanca.

bell hooks<sup>10</sup> anota que sería demasiado simple analizar como mera señal de racismo la tendencia de las críticas feministas del cine a crear “un discurso que habla de ‘las mujeres’, cuando solo se trata de mujeres blancas”. Según ella, el problema está en la persistencia de una figura de ‘la mujer como objeto’, cuya imagen “solo sirve a la afirmación y fijación del patriarcado”. Por medio de la priorización de la diferenciación sexual por encima de otros factores de la desigualdad social, se crea la imagen de una mujer abstracta y ficticia, que permite pasar por alto el ‘color de piel’ e “impide activamente que se tome nota del racismo” (hooks, 1994 (1): 155, 156). La exposición binaria de mujeres miradas y varones mirando, permanece dentro de una noción unitaria de ‘mujer’ que ignora existentes diferencias entre mujeres en los procesos de ser mirada y de mirar.

Aunque feministas negras como Sojourner Truth o Ida B. Wells problematizaran ya en el siglo XIX la interseccionalidad de la opresión por género y raza (Jabardo, 2012), género a menudo se sigue equivaliendo con ‘mujer’, mientras raza se reduce a ‘negro’.<sup>11</sup> En este sentido, Lorraine O’Grady (1992/1994: 9) señala que “el cuerpo de una mujer negra necesita menos ser rescatada de un ‘régimen de mirada’ masculino que liberado de un guión que la rodea de significado, mientras al mismo tiempo y no paradójicamente, la erradica por completo”. El enfoque feminista blanco al estatus de ‘la mujer como imagen’ en un sistema falocéntrico de la representación, ha contribuido

---

<sup>10</sup> En honor a su madre y su abuela, la feminista negra estadounidense Gloria Jean Watkins publica sus escritos bajo el seudónimo *bell hooks*, insistiendo en la escritura del nombre y del apellido en minúsculas, para enfatizar su convicción de que lo importante “es la sustancia de los libros, no quién soy yo” (Williams, 2006).

<sup>11</sup> Para el concepto analítico de la interseccionalidad, elaborado en el contexto de la *Critical Race Theory* de Estados Unidos en el siglo XX, véase, p.e., Crenshaw: 2008. El des-nombramiento de ‘la mujer negra’ se refleja también en el título de una antología importante para el desarrollo de los feminismos negros en Estados Unidos, al que he recurrido para esta TFM: *Todas las mujeres son blancas, todos los negros son hombres, pero algunas de nosotras somos valientes* (Hull etc., 1982).

a tal omisión de la posición social particular de mujeres y feministas negras. El concepto de 'la mujer como imagen' pone el énfasis en que la categoría mujer no es una naturaleza pre-existente a la representación, sino un "efecto de procesos de diferenciación dentro del orden simbólico" (Engel, 2002: 144). No obstante, este orden no se limita a diferenciar entre hombres y mujeres. "¿De verdad quieren que creamos que no 'ven' la 'blancura' de la imagen?" (hooks, 1994 (1): 156).

La construcción de género por medio de la representación siempre es determinada por su simultánea racialización. El hecho de que el planteamiento de una mujer imaginaria como 'objeto del deseo masculino' supone y visualiza 'la mujer' como blanca, manifiesta esta diferenciación racista en la sexualización del cuerpo femenino (hooks, 1994 (1): 154).<sup>12</sup> Tomando en serio el potencial de la reformulación no-esencialista del concepto binario sexo/género planteado por Teresa de Lauretis, no puede haber una categoría unificada de 'mujer', ni una noción 'descolorida' de género como sistema de representación. Al contrario, los términos fundamentales y supuestamente evidentes detrás de las relaciones sociales de género y raza, son nociones histórica-, cultural- y contextualmente variables (Dietze, 2013: 24). Hombre/mujer o blanco/negro, lejos de ser esencias o identidades fijas, denominan diferenciaciones construidas por y constitutivas de sus respectivas (auto-)representaciones. Las categorías de género y raza no representan individuos sino relaciones sociales (de Lauretis, 1987: 5) y solo dentro de éstas las nociones de hombre/mujer o blanco/negro ganan un particular sentido, formando los diferentes individuos parte en su configuración (Mohanty, 2008: 127).

Escribiendo en los Estados Unidos de 'la era *Jim Crow*' –caracterizada por un sistema social basado en la segregación racial–, W.E.B. Du Bois (según Smith, 2004) enfatizó el importante papel que la representación juega en la articulación de identidades africano-norteamericanas. En el centro de su análisis psicoanalítico de la subjetividad racializada, se sitúa un modelo visual según el que también raza resulta ser tanto el proceso como el producto de la representación. Du Bois analiza la constitución del 'sujeto negro' con la noción de una *doble consciencia* que no resulta de una condición biológica o cerebral, sino de la construcción social de raza a través de la

---

<sup>12</sup> bell hooks (1994 [2]) anota que también la inclusión de las protagonistas negras en la construcción contemporánea del cine, sigue demostrando la diferenciación racista de las representaciones del cuerpo femenino según un sistema de simbología andro-céntrica.

representación. Siguiendo a Du Bois, una persona negra siempre se mira “a través de los ojos de otros [blancos]” (Smith, 2004: 25), con el resultado de una división entre ‘yo’ e imagen. Este ‘yo’ como ‘otro’, se presenta como un ‘anti-yo’ que refleja la alienación racista de los cuerpos no-blancos. En la base de la experiencia de la identificación racial yace el régimen de mirada de la supremacía blanca, que distorsiona las imágenes del ‘ser negro’ como negativo del ideal blanco.

“Mientras raza, quizás, es codificada y arraigada estructuralmente de acuerdo con el movimiento del capital global vía colonialismo, imperialismo y comercio de esclavos, en la comprensión de Du Bois, las experiencias de racificación e identificación racial son enfocadas a través de un régimen de mirada y fundadas en un mal-reconocimiento visual” (Smith, 2004: 28).

bell hooks (1994 (2): 50) anota que el progreso del tiempo no ha llevado a que cambie tal régimen de mirada de la supremacía blanca. Éste todavía se halla detrás de las representaciones de personas negras, que “pueden ser hechas por Blancos que no han superado su racismo o bien por *gente de color*/Negros que ven nuestro mundo a través de las gafas del sistema de poder blanco – eso no es otra cosa que un racismo internalizado” (hooks, 1994 (1): 9). La descolonización de cuerpos y miradas depende, en gran parte, de la intervención en los archivos visuales como instituciones del saber racista; de la rearticulación de las representaciones de los cuerpos; y de la alteración de los mismos aparatos visuales. Justamente porque el significado fotográfico no es el resultado de un lenguaje inherente a la fotografía, sino culturalmente definido (Sekula, 1975), las intervenciones críticas pueden dar nueva vida a los archivos, activar sus intersticios, revelar sus puntos ciegos y construir contra-archivos que perturban el régimen de mirada normativo (Garb, 2013: 44; Smith, 2004: 11).

## 2.2. La mirada productiva

En su libro *The Threshold of the Visible World*, Kaja Silverman (1996) analiza las condiciones psicológicas y sociales de la percepción, distinguiendo tres momentos claves en la estructuración de los procesos de la representación visual: *screen*, *gaze* y *look*. A continuación, traduciré estos conceptos con *repertorio visual*, *régimen de mirada* y *mirada*. Juntos componen el campo visual y demuestran que “nuestra aprehensión del mundo es siempre mediado por la representación” (Silverman, 1996: capítulo 4, apartado 6).<sup>13</sup> Las reglas de este complejo campo de lo (in)visible determinan la constitución racializada y sexuada de la subjetividad incorporada (Engel, 2002: 153). Pero, poniendo el énfasis en la productividad de la mirada, la teoría de Kaja Silverman abarca también la agencia política del individuo y la posibilidad de convertir la representación en una intervención política.

La noción de *repertorio visual* abarca tanto al conjunto de imágenes existentes de una sociedad, como a las tecnologías disponibles para la producción y reproducción de estas imágenes. Se presenta como un gran archivo, caracterizado por estar en continua transformación cuantitativa –dado el incremento de imágenes– y cualitativa –debida a cambios tecnológicos– (Silverman, 1996). Como todo archivo, el repertorio visual se ve influenciado por determinadas condiciones y discursos político-sociales y juega un papel importante en la producción de cierto tipo de saber. Cada nueva foto entra en un terreno anteriormente codificado por otras imágenes (Smith, 2004: 10), por lo que el repertorio visual sirve como pantalla de proyección sobre la que algo se hace visible. El “archivo de sombra” (Sekula, 1986: 10) es la condición socio-histórica de cualquier representación y siempre determina la lectura de una fotografía. La creencia en una realidad pre-existente a la representación, resulta ser una ‘ficción dominante’, término con el que Kaja Silverman (1996) describe lo que en una determinada sociedad pasa por ‘realidad’. En ese sentido, una fotografía no muestra más de lo que hemos aprendido a aceptar como la verdad.

El repertorio visual es estructurado por el *régimen de mirada*, un sistema de reglas y códigos que funciona como “la institución de la visión” (Engel, 2002: 150). La cámara fotográfica sirve como metáfora para la relación entre el repertorio visual, el

---

<sup>13</sup> Esta forma de citar a Kaja Silverman se debe al hecho de que utilizo una edición *Kindle* de su libro, en la que no aparecen números de página.

régimen de mirada y la mirada individual, ya que desde el siglo XIX, la cámara – asociada a una visión verdadera y objetiva–, “ha figurado como principal indicador a través del cual el sujeto occidental asimila el régimen de mirada” (Silverman, 1996: capítulo 4, apartado 2). En lugar de acercarse a la relación entre los ojos y la cámara en términos de una analogía, Kaja Silverman analiza esta conexión como protésica.<sup>14</sup> Explica que aunque la cámara se sitúa en un lugar exterior al espectador, ejerce una fuerza coactiva sobre la mirada (Silverman, 1996: capítulo 4, apartado 3). Al historizar la mirada como condicionada por tecnologías visuales y discursos andro-céntricos, Silverman sacude la ficción de la pureza de los ojos humanos. Su noción del régimen de mirada alude al hecho de que el concepto del observador que ve, estudia y reproduce la naturaleza con una mirada neutra, incluye una racionalización compleja, que convirtió la mirada en productora del saber social (Silverman, 1996: capítulo 4, apartado 1).

La *mirada* individual entra en el campo visual, “sometida al régimen de mirada y dependiente del repertorio visual” (Engel, 2002: 150). Las imágenes archivadas y la perspectiva del aparato se ven incorporadas a nuestros ojos que en sí mismos pueden ser comprendidos como un archivo de imágenes. El concepto de la mirada de Kaja Silverman abarca esta declaración en doble sentido. Por un lado, se refiere a una dimensión psíquica, enfatizando que antes de que registremos nuestra percepción de modo consciente, ésta ya se ha comunicado con nuestras memorias inconscientes, desde las que interpretamos ‘lo visto’. Por otro lado, describe la dimensión visual de la mirada definiéndola como humana, limitada, encarnada e incluida en el espectáculo. Dicho de otro modo, “aun cuando miramos, estamos dentro de la ‘imagen’ y, por lo tanto, somos un ‘sujeto de la representación’” (Silverman, 1996: capítulo 4, apartado 2).

En este sentido, cuando sentimos el régimen de mirada social en las miradas a nuestros cuerpos, “nos sentimos fotográficamente ‘enmarcados’”. Pero a la inversa, cuando dirigimos la cámara real a nuestros cuerpos, “nos sentimos constituidos subjetivamente”, como si la foto que resulta de este acto “pudiera determinar de algún modo ‘quiénes’ somos” (Silverman, 1996: capítulo 4, apartado 2). Las anteriores aclaraciones sobre la incorporación del ‘archivo de sombra’ en la mirada, demuestran lo contrario. Un sujeto será siempre retratado según una adaptación del repertorio visual,

---

<sup>14</sup> Para otro estudio innovador sobre la *Cultura Protésica* que relaciona la fotografía con la memoria, la visión y la identidad, véase Lury, 1998.

siendo el cuerpo la pantalla de proyección para la memoria fotográfica (Fistenberg, 2003: 317). En cuanto a cómo la mirada individual se conforma con el régimen de mirada, aceptando así los límites del repertorio visual existente, Kaja Silverman encuentra la respuesta en los mecanismos de la identificación. Por un lado, cada persona tiene que encontrar una imagen del repertorio visual con la que se identifica, para convertirse en socialmente visible. Pero, por el otro, el régimen de mirada también la tiene que registrar según esta imagen (Engel, 2002: 151). En este proceso, la reafirmación de la 'ficción dominante' por parte de los individuos de una sociedad, no se basa solo en creencias conscientes. Supone más bien "la activación de ciertos deseos e identificaciones", influenciadas por las tecnologías de género y raza (Silverman, 1996: capítulo 5, apartado 5).

Con sus ofertas normativas, el sistema simbólico dominante define también las identidades y diferencias a sancionar. Silverman evoca el problema del mal-reconocimiento visual, enfatizado por W.E.B. Du Bois en términos de una alienación racista, cuando señala que la colonización del ideal no solo lo restringe a unos pocos sujetos, sino que naturaliza éstos "como esencialmente ideales", mientras convierte a los 'otros' en sujetos que no se merecen tal reconocimiento (Silverman, 1996: capítulo 1, apartado 9).<sup>15</sup> Son estas idealizaciones las que determinan lo que el régimen de mirada incluye o excluye de la norma. En lugar de la identificación, es aquí el mal-reconocimiento el que pone la base para la constitución del sujeto en su cuerpo. En este sentido, "[e]l poder de conceder significado parece ser inmanente de la mirada colectiva blanca", basada en el repertorio visual de la representación distorsionada del 'cuerpo negro' (Silverman, 1996: capítulo 1, apartado 8).

Desarrollando el concepto de la *mirada opositora*, bell hooks describe la decisión consciente de las espectadoras negras críticas a rechazar esta pantalla sobre la que se proyecta el significado de los cuerpos. El hecho que ellas nunca hayan podido pasar por alto que la construcción visual de sexo/género es determinada por el concepto de raza, "politiza las 'relaciones de la visibilidad'" y deviene en una mirada resistente que ni se identifica con la representación falocéntrica, "ni con la imaginación de una feminidad blanca, entendida como carencia" (hooks, 1994 (1): 147, 158). Cuando feministas

---

<sup>15</sup> Desde un punto de vista anclado en la noción de amor, Silverman dedica toda la primera parte de su libro *The Threshold of the Visible World* al problema de la idealización y la identificación. Por cuestiones de espacio, en la presente TFM no puedo entrar más en detalle a estas reflexiones.

blancas como Laura Mulvey encuentran que las películas perdieron su magia en el momento de inspeccionarlas con ojos críticos, han llegado “al mismo punto de alienación, que para muchas mujeres Negras es el punto de partida cuando se van de la realidad dura de un racismo cotidiano al cine” (hooks, 1994 (1): 158 - 159). Tal condicionamiento pone en duda el placer de mirar desde el principio.

La diferenciación que Kaja Silverman hace entre el repertorio visual, el régimen de mirada y la mirada, ofrece un marco teórico que incluye la posibilidad del desarrollo consciente de esta mirada opositora. Si bien el triple reto de identificarse con el repertorio visual, dejar registrar la propia identidad por el régimen de mirada y superar dichas ofertas identitarias, tiene una base represiva, Silverman pone el énfasis en la productividad de la mirada. La autora describe un individuo que no es enteramente auto-definido, pero que tampoco tiene una relación estrictamente pasiva con el repertorio visual, dado que la mirada se ve instruida por éste, sin que se someta completamente bajo él. Por lo tanto, el potencial opositor de una *mirada productiva* ofrece “los más diversos puntos de partida para la transformación de los procesos y condiciones sociales de la percepción” (Engel, 2002: 151).

La realidad de la ‘ficción dominante’ a menudo se ve confrontada con otras miradas, expresadas en todo tipo de representaciones no-normativas que, aunque definidas como sub-culturales, también componen el repertorio visual (Silverman, 1996: capítulo 5, apartado 5). El ‘lugar otro’ de Teresa de Lauretis (1987: 25) “no es algún distante pasado mítico o alguna historia futura utópica: es la otra parte del discurso aquí y ahora, los puntos ciegos o el fuera del campo de sus representaciones”. Pero, a pesar de toda creatividad, la producción de nuevas imágenes y prácticas visuales depende del material cultural normativo y el potencial transformador de una mirada resistente radica en aquellas estrategias políticas de la representación visual, que intervienen en las imágenes existentes para desnaturalizar el régimen de mirada basado en una vista neutra, invisible y transcendental. Silverman (1996: capítulo 5, apartado 7) propone apartarnos del punto geométrico, a partir de la imperfección de la memoria, como un modo productivo de recordar que permite reconfigurar constantemente el repertorio visual.

### 2.3 Posesiones traumáticas, memorias del cuerpo y estrategias creativas de testimonio

Recientemente, los acercamientos críticos a la memoria, el trauma y el testimonio se han incluido en los estudios de la cultura visual y de la historia del arte. A menudo, estas investigaciones críticas ponen el énfasis en las fotografías como puentes *intergeneracionales* de la memoria y como agentes importantes en la producción de significado sobre lo ‘no-representable’ (Hirsch, 1997; Guerin/Hallas, 2007). Sin embargo, en el contexto de esta TFM es la representación fotográfica misma la que puede ser definida como un acontecimiento traumático. La colonialidad del régimen de mirada presenta aquí la conexión clave entre las experiencias vividas en el presente y los sujetos fotografiados del pasado.

Esta continuidad se ve reflejada en el concepto *transgeneracional* del trauma, con el que Jennifer L. Griffiths (2009) analiza las experiencias (post-)traumáticas del colonialismo, de la esclavitud y de la representación del ‘cuerpo negro’ para el contexto estadounidense. En su libro *Traumatic Possessions*, Griffiths propone leer las creaciones de mujeres africano-norteamericanas como estrategias creativas de testimonio, colocando la memoria del cuerpo en el centro de la recuperación de un trauma. Enfocando la noción de trauma como el “impacto que un suceso traumático real tiene sobre el sujeto histórico”, Griffiths (2009: 4) enfatiza que solo de este modo será posible prestar atención al “sufrimiento causado por [...] las condiciones materiales del racismo institucionalizado”. Se opone a una comprensión de la memoria como una categoría meramente declarativa y evoca el concepto de *embodiment* que plantea la memoria como encarnada, “en el sentido de algo pasado por la experiencia corporal y la interiorización personal que incluye el proceso emocional” (del Valle, 1999: 8). De este modo, Griffiths cuestiona las relaciones de poder inherentes en las prácticas historiográficas. Según ella, ‘la historia oficial’ se presenta como una “memoria incompleta, [...] filtrada por un discurso racista y sexista” que incluye “los hechos y las figuras de esos miembros que están en la posición de registrarlos y borra de modo violento la experiencia de la memoria implícita, del trauma corporal colectivo” (Griffiths, 2009: 9).

El testimonio público del conocimiento privado del trauma revela la importancia de conectar lo personal, lo histórico y lo cultural, dado que la representación y la

interpretación del testimonio se ven influenciadas por el contexto socio-histórico y por la marcación sexual y racial de los cuerpos. Jennifer L. Griffiths (2009: 5) explica que el testimonio de mujeres africano-norteamericanas sigue siendo un asunto complicado cuando sucede en “‘paisajes de memoria’”, de los que ciertos eventos simplemente son ausentes. Estos “puntos ciegos de la memoria cultural” (Dietze, 2013: 23) se deben a una estructurada negación que determina lo que se recuerda. En una esfera pública penetrada por racismo, éste “estructura lo que puede y lo que no puede aparecer dentro del horizonte de una percepción blanca” (Butler, 1993: 15 - 16). En la lucha por encontrar las palabras que describan su experiencia traumática por cuestiones de racismo, las personas supervivientes “tienen que confrontar el lenguaje mismo y su posición dentro de [este] sistema simbólico dominante” (Griffiths, 2009: 5). Griffiths remarca que el cuerpo (femenino) negro entra al testimonio público como sobredeterminado desde fuera. Para su análisis de esta situación recurre a la teoría postcolonial de Frantz Fanon, quien introdujo la noción del *esquema histórico-racial* para dar cuenta de la dicotomía entre la manera en la que una persona negra experimenta su propio cuerpo y la determinación del mismo por la historia del racismo (Griffiths, 2009: 6).

En *Piel Negra, Máscaras Blancas* (1973), Fanon describe una situación cotidiana frecuentemente citada con objeto de visualizar el efecto que la herencia del colonialismo (visual) ejerce sobre los cuerpos y las miradas. En la escena, un niño acompañado por su madre, se encuentra con Frantz Fanon en la calle y exclama: ‘¡Mira, un *Negro!*’. Fanon, como el mirado, describe que en este momento todos los estereotipos sobre ‘el negro’ –como animal, como feo, como malo etc.– le fueron devueltos a su propio cuerpo (Fanon, 1973: 94). Lo que Fanon revela aquí es una percepción violenta del cuerpo negro que silencia y deforma su propio esquema corporal, sobredeterminado por el esquema histórico-racial (Griffiths, 2009: 6). Esta marcación racial de los cuerpos sexuados limita también la posibilidad de transformar la memoria corporal de un acontecimiento traumático en nuevo conocimiento significativo, ya que la esfera pública en la que tiene lugar el testimonio personal, pretende conservar la hegemonía de la masculinidad y de la supremacía blanca; el privilegio de determinar la memoria cultural dominante incluido (Griffiths, 2009: 7).

En Estados Unidos, las historias de las personas negras han entrado al espacio

público por medio de la exhibición de sus cuerpos, separados de su voz (Griffiths, 2009: 7). En el siglo XIX, esta práctica fue aplicada incluso en tales eventos, en los que los y las abolicionistas pretendieron testificar la violencia racista del sistema de la esclavitud. También aquí, los cuerpos maltratados de las personas esclavizadas tuvieron la función de objetos mudos de exposición. De este modo, “[l]a imagen de un cuerpo femenino negro dañado entra en la consciencia pública sin voz, un objeto mudo en la performance, y su cuerpo-como-texto aparece como una constante dentro de un guión que ya la marca como ‘Otra’” (Griffiths, 2009: 7).<sup>16</sup> Solo comprenderemos el trauma de la experiencia colonial en toda su extensión, cuando reconocemos la articulación de la dominación con sus respectivas formas de representación. El modo en el que “las experiencias negras fueron incorporadas y sometidas a los sistemas dominantes de representación, fue la consecuencia inquietante del ejercicio de poder y de la fijación de normas” (Stuart Hall, según hooks, 1994 (1): 11).

Diferentes tecnologías de raza, como los hierros candentes o los látigos, sirvieron para la visualización de ‘diferencias raciales’, posteriormente deducidas de las pieles torturadas (Hund, 2009: 65 - 68). En las imágenes (fotográficas) provenientes de este contexto, las cicatrices en las espaldas de las personas representadas fueron colocadas en el centro de la composición (figura 2). Tales producciones visuales sirvieron tanto a quienes pretendían denunciar la violencia racista, como para la demostración del poder blanco y la creación de miedo entre las personas esclavizadas en las plantaciones.

---

<sup>16</sup> Este análisis evoca el hecho de que en el contexto de la esclavitud, las nociones de marcar y silenciar tienen que ser leídas en términos de diferentes tecnologías del cuerpo. Véase, p.e., los estudios de Grada Kilomba (2009) para la interpretación de la historia violenta del racismo desde un aparato que se fijó en la cabeza de las personas esclavizadas de las plantaciones del ‘Nuevo Mundo’, para literalmente cerrarles la boca.

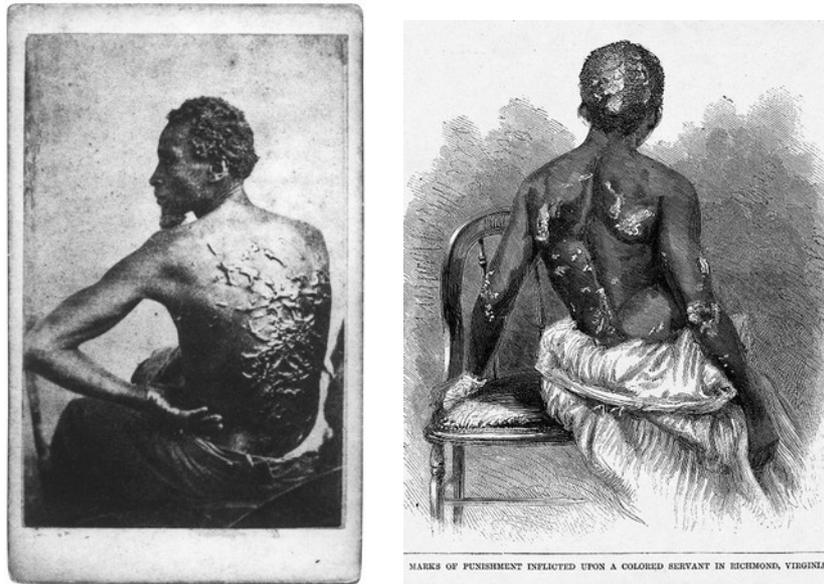


Figura 2: *La representación visual de los cuerpos sin voz*

izquierda: McAllister & Brother: 'The Scourged Back', 1863 (imagen tomada de Wallis, 1995: 53)

derecha: Harpers Weekly: 'Marcas del castigo impuesto a una sirvienta negra en Richmond, Virginia', 1866 (fuente citada según Lugo-Ortiz, s.f.)

Desarrollando su concepto de la *mirada opositora*, bell hooks (1994 [1]) se cuestiona cómo esta relación traumática con la mirada misma ha influenciado las percepciones de personas africano-norteamericanas, después de la abolición del sistema de la esclavitud en Estados Unidos. Explica que, debido a la transgeneracionalidad del trauma colonial, en su vida el acto de mirar siempre ha sido una cuestión de poder que incluía necesariamente el desarrollo de un modo de mirar resistente. La autora enfatiza que justamente el intento de quitar a las personas el derecho a mirar constituye el punto de partida para la mirada opositora, con la que ya las personas esclavizadas produjeron otras comprensiones del cuerpo negro y conocimientos críticos sobre el significado de 'ser blanco' (hooks, 1994 (2): 145). Actualmente, muchas feministas negras parten de estos contra-archivos para re-escribir diferentes historias desde un conocimiento negro

incorporado que conlleva tanto la marca del trauma colonial, como la de las resistencias a la opresión racista (Jabardo, 2012; Stetson, 1982).

Proponiendo leer las creaciones de mujeres africano-norteamericanas en términos de estrategias de testimonio, Jennifer L. Griffiths (2009) facilita un enfoque teórico que abarca la transformación del cuerpo (femenino) negro de un lugar pasivo de la inscripción cultural en una fuente activa para la producción de otros saberes. En este sentido, el objetivo de muchas fotografías negras consiste en “encontrar una ‘voz’ visual” (Parmar, 2012: 263), por medio de tomar el control sobre la mirada y sobre la representación del cuerpo negro individual y colectivo. Pero, el testimonio creativo de las experiencias post-traumáticas del colonialismo, no solo posibilita el empoderamiento de sus creadoras. Plantear los cuerpos y las miradas en su productividad, incluye la posibilidad de cambiar la percepción que el público blanco del testimonio tiene de su propia posición racializada. Para ello, es importante que las personas espectadoras reconozcan los problemas que el racismo interiorizado supone para las dinámicas intersubjetivas del testimonio (Griffiths, 2009: VIII). “Yo soy una testigo por elegir recordar”, escribe la artista de performance Roberta McCauley (según Griffiths, 2009: 55), “[I]o que es importante sobre el testimonio es que el público lo haga conmigo”.

### **3. Propuesta para una metodología visual crítica**

A pesar de que todo tipo de texto se ilustre con imágenes, a menudo se crea la impresión de que la indagación crítica de la representación y de la visualidad fuera el asunto exclusivo de los estudios de la cultura visual como disciplina académica propia. Tal suposición ignora que todo trabajo académico contribuye (o no) a cambiar lo que el campo visual colectivo (in)visibiliza. Partiendo de que también la deconstrucción de género y raza afecta la construcción del significado de esos conceptos, y afirmando que la representación tiene efectos materiales sobre las personas, considero que la creación de consciencia sobre la complicidad feminista con la sexuación y racialización visual de los cuerpos, se convierte en un asunto importante de los estudios de género (de Lauretis, 1987: 11).

Mientras los acercamientos críticos a género y raza deconstruyen la supuesta naturaleza de ambas categorías con palabras, el uso de las imágenes en los estudios académicos permanece, muchas veces, dentro de lo que Mieke Bal (2004) denomina un 'esencialismo visual'. Con esta noción, la autora cuestiona tanto "un deseo de territorializar lo visual por encima de otros medios o sistemas semióticos", como la insistencia en la pureza de las imágenes (Bal, 2004: 12). Este dominio del objeto y el frecuente "desacoplamiento de la documentación y la interpretación" en los estudios académicos (Hund, 2012: 756), devienen en la (inconsciente) reiteración del 'efecto de verdad' de las fotografías. En lugar de ser analizadas como productoras de significado, las imágenes sacadas de los más diversos archivos históricos y actuales se usan como reproducciones de algo o alguien. Dando por hecho que las fotos dicen más que mil palabras, se eluden las condiciones de su preparación, producción y uso, así como la relación de poder entre las personas fotógrafas, fotografiadas y espectadoras. De este modo, también los estudios de género (postcoloniales) reproducen, a menudo y de modo acrítico, las representaciones visuales con las que se han construido los cuerpos sexuados y racializados (Bal, 1996; Magubane, 2010).

Para el análisis de la fotografía como tecnología de género y raza es crucial enfrentar la idea de un vínculo directo entre la apariencia visual de un objeto y su interpretación. Por lo tanto, pongo el énfasis en la comprensión de las imágenes (fotográficas) como 're-presentaciones', esto es, como mediaciones de discursos sociales y como medios que influyen en la formación de cuerpos y miradas. Dado que la

representación abarca más de lo que pensamos ver, una metodología visual crítica tiene que transformar el régimen de mirada del marco de estudio en el objeto de análisis y centrarse en la impureza de la visualidad (Bal, 2004: 22, 23).

Mi propia propuesta metodológica sigue a la crítica que Diane Neumaier hace al uso de las imágenes en las publicaciones académicas feministas, enfatizando que son, “a menudo [e] irónicamente, ilustradas con imágenes sexistas que ‘amamos odiar’, en vez de hacerlo con trabajos de artistas feministas que harían intervenciones similares u ofrecerían otros conocimientos” (Neumaier, 1995: 5). Considero que la exclusión de las producciones artísticas del ámbito académico –fuera de la historia del arte–, se debe al hecho de que son estudiados en términos de ‘obras de arte’, cuando muchas de ellas son en sí mismas análisis visuales críticos, basadas en metodologías muy novedosas. En la presente TFM presto especial atención al potencial deconstructivo y emancipatorio de las re-interpretaciones político-artísticas de las prácticas visuales de las ciencias naturales del siglo XIX. Propongo un acercamiento a los archivos de la visualización científica de género y raza, que parte del estudio del proyecto *Character Recognition*, con el que la fotógrafa Myra Greene cambia las imágenes del cuerpo racializado desde su conocimiento situado como mujer negra en los Estados Unidos del siglo XXI.

Con mi metodología pretendo englobar tanto la relación entre la producción fotográfica y teórica del conocimiento, como un análisis crítico de los efectos reales que la representación visual tiene sobre las personas. Postulo que incluso cuando “las ilustraciones de los trabajos científicos se han incorporado al arsenal de fuentes y de análisis histórico en el mismo plano que otros recursos, como la palabra escrita” (Fajaula Colom, 2013: 139), pocos estudios se interesan por la influencia material que las prácticas fotográficas de las ciencias del siglo XIX siguen teniendo sobre los cuerpos y las miradas en la actualidad. En este sentido, el trabajo fotográfico de Myra Greene es ejemplar para mi propio estudio académico, dado que rompe con la estricta división entre teoría y práctica, artes y ciencias, pasado y presente, cuerpo y mirada, discurso y materialidad, forma y contenido.

Como bien dice la fotógrafa misma, incorporar el arte a la academia ofrece la posibilidad de contrastar la historia universal con múltiples historias sociales y políticas, reflejadas en los movimientos fotográficos de diferentes momentos históricos (Greene, 2011). De ahí que analizo su trabajo como la puesta en práctica fotográfica de los

discursos teóricos de los estudios feministas (y) postcoloniales. El hecho de que me concentro, sobre todo, en los modos con los que la fotógrafa consigue crear otra mirada a raza, se debe a que ella no especifica la simultánea sexuación de toda construcción racializada del cuerpo. A pesar de que enmarco su actividad en los estudios feministas, la propia artista no etiqueta su trabajo como tal. Al contrario, aclara que hasta ahora no se ha dedicado a estudiar explícitamente la dimensión sexuada de su propio cuerpo, porque no sabe bien cómo abarcarlo y porque cree que hacer explícito el género –por medio de incluir imágenes de órganos sexuales– no le añadiría información importante a sus trabajos. Myra Greene (2011) expresa su sorpresa ante la posibilidad de que la gente pueda ver “una chica” en sus retratos, pese a que éstos carezcan de cualquier connotación de género: “bueno, está bien”, dice, y se ríe. Siguiendo su discurso hablado, las experiencias vividas por la constancia del concepto de raza parecen tener más peso, sin que la fotógrafa deje de lado que esa racialización de su cuerpo está unida a su posición social de ‘mujer’.

Los diferentes proyectos artísticos de Myra Greene han sido analizadas en cuanto al importante significado que la auto-representación tiene para la re-definición de la imagen del cuerpo negro en general y para el empoderamiento de mujeres negras en concreto (Jones-Berney, s.f.; Smith, 2009; Williams, 2005). Un enfoque crítico a ‘ser blanco’ se ha añadido a los estudios sobre su trabajo, desde que la fotógrafa presentó el proyecto *My White Friends* (Greene, 2012). Éste consiste en el experimento de hacer visible lo invisibilizado desde una perspectiva negra incorporada. Para ello, Greene aparta la mirada de su propio cuerpo racializado y la dirige a los de sus amigos blancos. Aunque el protagonista en las imágenes de *Character Recognition* sea el cuerpo negro de la creadora, me propongo analizar también este proyecto desde una mirada crítica a la norma blanca detrás de la construcción visual del significado de los cuerpos.<sup>17</sup>

Con mi estudio de la experiencia y del trabajo fotográfico de Myra Greene, pretendo prestar atención a la correlación de las categorías blanco y negro en la historia y la actualidad de la producción racista del imaginario corporal. Dado que el análisis de la diferenciación de los cuerpos por género y raza requiere un enfoque contextual, sitúo los discursos e imágenes de Greene en el contexto estadounidense del que surgen, aparte

---

<sup>17</sup> Ést enfoque está reflejado también en el artículo *Another Look at Race*, en el que Shawn Michelle Smith (2009) junta los trabajos fotográficos de Myra Greene y Carla Williams con ojetos de discutir su contribución al estudio de la fotografía como tecnología de género y raza.

de enmarcarlos en la historia transatlántica del colonialismo visual. A pesar de que, desde la segunda mitad del siglo XX se hayan declarado las muertes del autor, de la historia y de la fotografía, con la forma y el contenido de esta TFM vuelvo a insistir en el importante papel que las tres juegan para la comprensión y la perturbación de la colonialidad del poder visual. Por un lado, sigo las narraciones y reflexiones que Myra Greene crea desde su particular conocimiento situado. Por el otro, quiero deshacer el mito de que las imágenes científicas no tienen autor; enfoque que refuerza la posición invisible de sus productores como dueños de la mirada (Brandes, 2010). En eso, mi intención está lejos de reiterar una historiografía basada en grandes n/hombres, aunque soy consciente que poder nombrarlos, mientras los sujetos históricos de sus fotografías quedan en el anonimato (y en una posición sin agencia), hace complejo ese objetivo (Kuppers, s.f.).

Siguiendo a Toni Morrison (1992: 125), se trata de “desviar la mirada crítica desde el objeto racial al sujeto racial; de [las personas] descritas e imaginadas a las que describen e imaginan [...]”. La visibilización de las personas y tecnologías responsables de la producción normativa de las imágenes corporales de género y raza, posibilita otra comprensión de la visualidad, imprescindible para poder “re-situar el archivo del conocimiento *blanco*” (Arndt, 2009: 347).<sup>18</sup> Para conseguir este objetivo, integro una reflexión crítica sobre mis procesos de interpretación en el objeto de estudio, extendiendo así el análisis del legado del colonialismo visual a mi propia mirada racialmente marcada como blanca. En ello, me baso en las reflexiones de Mieke Bal (2004: 35), quien declara: “[p]uesto que ver es un acto de interpretación, la interpretación puede influir sobre formas de ver, y por tanto, de imaginar posibilidades de cambio”.

Para el estudio del proyecto *Character Recognition* de Myra Greene, me propongo transformar algunas de las ideas de las diferentes teorías antes elaboradas en una práctica metodológica. Pretendo producir nuevo significado desde mi posición de oyente y espectadora del testimonio de Myra Greene y por medio de mover mi análisis continuamente entre las representaciones normativas y ‘el fuera del campo’. De este

---

<sup>18</sup> El hecho de que los autores blancos de las fuentes históricas analizadas en esta TFM sean exclusivamente varones, no desecha la importancia de que también las producciones visuales de las mujeres científicas y fotógrafas del siglo XIX se estudien con un enfoque crítico a cómo contribuyeron a la construcción de las imágenes normativas de género y raza.

modo, iniciaré “una interacción irritante-desestabilizante” (Eggers etc., 2009: 18) entre el repertorio visual, el régimen de mirada y la mirada.

### **3.1 Las fuentes: Myra Greene y la intervención en los archivos científicos**

Myra Greene, nacida en 1975 en Nueva York, cursó el Máster de fotografía de la *University of New Mexico*. Actualmente enseña fotografía como profesora ayudante en el *Columbia College* de Chicago y produce trabajos fotográficos que, según la clasificación convencional, pertenecen al ámbito de la fotografía experimental-artística. Una gran parte de los proyectos de Greene están dedicados a su propio cuerpo, cuya dimensión física, emocional y racializada se ha convertido en el centro de su interés. En una entrevista con Qiana Mestrich (2009), la fotógrafa expresa el deseo de que su trabajo “ayude a la gente a pensar sobre el poder que la fotografía tiene sobre la representación de identidad”. Más allá de la investigación de la corporalidad, sus proyectos fotográficos siempre enfocan la materialidad, la productividad y la historia de la fotografía misma. Greene (según Mestrich, 2009) explica su convicción de “que el medio que usas debería complementar el significado metafórico del trabajo. Así que cambio las técnicas fotográficas cuando empiezo a trabajar en una idea nueva”. Como se verá más adelante, el libro *Character Recognition* es ejemplar para esta insistencia en la simultánea transformación de contenido y forma, que yace también en la base de mi propio estudio.

En su página web *myragreene.com* –en la que se encuentran algunas de las imágenes de la serie *Character Recognition*–, la fotógrafa presenta sus producciones visuales como proyectos. Esta noción amplía el enfoque desde ‘la obra de arte’ como fin de la creación artística hacia una comprensión que enfatiza la importancia de los procesos de producción, presentación y recepción. El hecho de que Greene simultanee la práctica fotográfica y el estudio de la misma, me permite utilizar no solo sus imágenes, sino también sus discursos hablados, con objeto de llevar a cabo un análisis de los motivos, experiencias y reflexiones que llevaron a la creación de la serie fotográfica en cuestión. Enfocado como un proyecto multi-dimensional, *Character Recognition* se compone de la reflexión sobre la subjetivación de la fotógrafa, el estudio

crítico de la colonialidad de las miradas a su cuerpo y la transformación de imágenes de archivo en fotografías nuevas. Por lo tanto, requiere un análisis intertextual,<sup>19</sup> interdisciplinario e histórico-analítico, con el que quiero seguir el diálogo que Myra Greene establece entre arte y ciencia, cuerpo, mirada e imagen, (auto)representación e identidad, pasado y presente.

Técnicamente hablando, combino el análisis de imagen –en cuanto a cuestiones de composición, contenido y simbología– con métodos de análisis del discurso y de la con-textualización de las imágenes en las condiciones sociales de su producción (Pollock, 2004: 24; Rose, 2012). He dividido mi estudio del proyecto *Character Recognition* en dos partes, que pueden ser descritas en términos de la formación y de la transformación de la imagen estereotipada del cuerpo (femenino) negro y de la normatividad de una mirada blanca. Primero, hago una interpretación del proceso creativo de Myra Greene, para analizar después el libro auto-publicado por la fotógrafa. La fuente principal de mi análisis del proceso creativo de Greene es una grabación de la conferencia *Self-Portraits 2002 - 2004* que ella ofreció en la *Bucknell University* de Lewisburg (Estados Unidos) en 2011. A partir de este vídeo enmarco la experiencia de Greene en el contexto de las teorías feministas (y) postcoloniales antes expuestas y amplió el discurso que la fotógrafa inicia sobre el uso científico del retrato fotográfico en el siglo XIX.

En la base de la segunda parte de mi estudio está el libro *Character Recognition*. Con la reproducción de algunas de las imágenes que componen el libro, no sigo el ordenamiento de Myra Greene, sino aquel adecuado a mi interpretación. Quiero mencionar aquí que la fotógrafa presenta su serie, de modo distinto al libro, en galerías de arte estadounidenses. Enfocando la recepción como encarnada, los estudios críticos de la visualidad incluyen la experiencia del cuerpo al moverse por estas salas de exposición. Ahora bien, mi propio cuerpo no ha podido acudir a ninguna de las muestras. Dado que analizo la serie sentada en mi casa, no intentaré averiguar qué efecto pueden tener las imágenes cuando están colgadas en paredes de galerías. Teniendo el libro de Greene entre mis manos, mi percepción está claramente conectada con el tacto (normalmente inhibido en las galerías), con cuestiones de la posesión de las

---

<sup>19</sup> Hughes/Noble (2003) presentan un enfoque interesante al estudio intertextual de la(s) fotografía(s), caracterizando la noción de *fototextualidad*, con la que analizan las interdependencias entre las imágenes y las narrativas detrás de ellas.

imágenes y con la historia contradictoria de la obra de arte única *versus* su reproducibilidad fotográfica. Finalmente, mi posición de partida facilita tributar respeto a la insistencia de Greene (2011) en pasar más tiempo mirando las imágenes, en leer y re-leerlas.

El libro *Character Recognition* se compone por setenta ambrotipos de fragmentos de la cabeza y la cara de la fotógrafa, organizados en las secciones *cara, boca/láminas horizontales, orejas, perfiles, narices, bocas/láminas verticales* y *ojos*. Con sus autorretratos fragmentados Myra Greene replica la práctica visual de Alphonse Bertillon (1853 – 1914), quien estandarizó el sistema del archivo policial, insertando en los ficheros de ‘criminales’ las fotografías de identificación, “diseñadas bastante literalmente para *detener* a su referente” (Sekula, 1986: 6). Myra Greene basa su re-interpretación del archivo de Bertillon en el *Tableau Synoptique des Traits Physionomiques* (Prefectura de la policía de París, apróx. 1909), un montaje de numerosas representaciones de partes de las caras de diferentes personas. La tabla fotográfica sirvió a la correcta interpretación de los rasgos físicos, retratados de frente y de perfil en las imágenes que hasta hoy día reconocemos como fotos policiales.

Esta visualización de las instrucciones de Bertillon, me sirve como fuente para el estudio de la manera en la que Greene subvierte la práctica visual histórica con objeto de poner en duda la identificación fotográfica. Con el fin de facilitar una mejor comprensión de los modos en los que Greene transforma y des-fija el significado del cuerpo (femenino) negro, pondré las nuevas imágenes de la fotógrafa en un diálogo con la fuente visual de Alphonse Bertillon. Dado que Greene no la incluye en su libro, con mi metodología pretendo hacer visible lo invisible en los autorretratos fragmentados. Con este mismo objetivo, recorro también a dos escritos redactados por Bertillon.

Por un lado, se trata de *Alphonse Bertillon's Instructions For Taking Descriptions For the Identification Of Criminals And Others, By Means Of Anthropometric Indications*, que consiste en la formulación escrita de las instrucciones detrás de la tabla sinóptica. Mi fuente es la traducción del francés, publicada por el *American Bertillon Prison Bureau* en 1889 y reproducida por la editorial Kessinger Legacy Prints (s.f.). Para el análisis de la foto-teoría de Alphonse Bertillon me sirvo, por otro lado, de su escrito *La photographie judiciaire*, publicado en 1890 (Gauthier-Villars, París). En este texto, Bertillon compara las prácticas artísticas y policiales del

retrato fotográfico y destaca la importancia del perfil en las tomas destinadas a identificar un individuo entre muchos. Tomo esta fuente textual del libro *Fotografía, Antropología y Colonialismo (1845 - 2006)* con el que Juan Naranjo (2006) presenta una recopilación de apuntes, ensayos y cartas de alguno/as representantes del racismo científico del siglo XIX, en su versión traducida al castellano.<sup>20</sup>

Recurro a esta misma recopilación para mi propuesta de '*Otra breve historia de la fotografía*'.<sup>21</sup> Debido a la explícita referencia que Myra Greene hace al científico naturalista suizo Louis Agassiz (1807 - 1873), incluyo en mi análisis el texto *A journey in Brazil* (Ticknor and Fields, Boston, 1868), redactado por Agassiz en conjunto con su esposa Elizabeth. El relato de sus experiencias en Brasil, es acompañado por las conclusiones de Louis Agassiz sobre la *Persistencia de características en diferentes especies humanas*. Tanto las palabras de señora Agassiz, como las de su marido, enfatizan la importancia de la obtención de fotografías de los cuerpos de mujeres y hombres, identificados como 'tipos raciales'.

Utilizo también la traducción del artículo *Observations sur l'application de la photographie à l'étude des races humaines* del médico y anatomista francés Étienne Renaud Augustin Serres (1786 - 1868), publicado en 1845 en *Comptes rendus hebdomadaires de séances de l'Académie des sciences*. Serres dirigió temporalmente la *Académie des Sciences* de París, ante la que se presentó el nuevo medio del daguerrotipo en 1839; fecha tratada como el comienzo oficial de la fotografía. Como representante de esta institución clave en el desarrollo y la popularización de las ciencias naturales racistas, Étienne Serres figuró como uno de los primeros defensores de 'la fotografía de raza'. En su escrito, Serres (1845: 27) pone el énfasis en la necesidad de la creación de "un museo fotográfico de las razas humanas para el progreso de la antropología y para la enseñanza de esta ciencia".

Para mi acercamiento crítico a esta histórica interrelación del desarrollo de la fotografía con las ideologías racistas, me sirvo también de la traducción de un manuscrito del científico británico Thomas Henry Huxley (1825 - 1895), incluida en la

---

<sup>20</sup> En el último apartado de este libro, *Repensar*, Juan Naranjo junta una serie de escritos postcoloniales que tratan de estudiar de modo crítico a la interrelación entre fotografía, antropología y colonialismo, replanteando el uso de las imágenes provenientes de la historia del racismo en los ámbitos académicos, artísticos y museísticos en la actualidad.

<sup>21</sup> El título de este apartado hace referencia al título del (re)conocido escrito *Breve historia de la fotografía* de Walter Benjamin (1931).

recopilación de Juan Naranjo (2006). En el texto redactado en forma de carta, Huxley recalca la necesidad de estandarizar la estética etnográfica aplicada a 'la fotografía de raza' y provee su lector con detalladas instrucciones para la 'correcta' representación de los cuerpos y de las cabezas de las personas a convertir en 'tipos raciales' sexuados.

Aparte de estas fuentes decimonónicas, consulto diversos estudios recientes sobre la historia racista de las ciencias taxonómicas, de los que tomo también las imágenes de archivo, reproducidas en mi estudio.

#### 4. La (de)construcción visual de género y raza en *Character Recognition*

En la grabación de la conferencia que Myra Greene ofreció en la *Bucknell University* en 2011, la fotógrafa coloca el punto de partida para su proyecto *Character Recognition* en un taller del procedimiento fotográfico del ambrotipo, en el que participó en 2004.

La técnica del ambrotipo, también llamada colodión humedo, se introdujo a principios de los años 1850. Para fijar una imagen en ambrotipo, se cubre una placa de vidrio con colodión, se moja en nitrato de plata para sensibilizar el material, se pone en una cámara de gran formato, se expone y finalmente se revela, mientras la placa aun está húmeda. La imagen grabada se hace visible al colocar este negativo único de vidrio sobre un fondo oscuro. A menudo, la historiografía de la fotografía como arte y las re-escrituras de la historia del medio que reivindicaban las tempranas mujeres fotógrafas, relacionan esta técnica con el nombre de Julia Margaret Cameron (1815 - 1879). Con sus retratos de célebres y sus escenificaciones pintorescas, la fotógrafa victoriana figuró entre quienes, ya en un momento temprano, reclamaron la fotografía como arte. Los críticos de Cameron en cambio, devaluaron sus imágenes borrosas, manchadas y obviamente manipuladas como técnicamente inexpertas. Su arte se opuso a quienes igualaron la fotografía con las nociones de ciencia, objetividad, detalle y exactitud, encontradas también en el ambrotipo. Pero, la delicadez del material y la necesidad de revelarlo en estado húmedo (lo que supone cargar y montar cuartos oscuros portátiles en las tomas en exterior) hicieron de su uso una tarea nada práctica y el procedimiento fue sustituido por otras técnicas fotográficas en pocas décadas.<sup>22</sup>

Recientemente, diferentes artistas han vuelto a utilizar el colodión húmedo por diversos motivos y con distintos fines. Así también Myra Greene, que –según su propia narración– decidió participar en el taller del procedimiento antiguo por mero interés en la técnica. El resultado de su actividad fotográfica la llevaría a la historia del colonialismo visual, cambiaría la auto-percepción de su propio cuerpo y devendría en la creación de la serie *Character Recognition*.

---

<sup>22</sup> Para la vida y el trabajo artístico de Julia Margaret Cameron, así como para referencias acerca de la técnica del ambrotipo, véase, p.e. Cameron, 1874; Denisoff, 2004; Rosenblum, 1994.

#### 4.1 El proceso creativo de Myra Greene o 'El retrato de una esclava'

Myra Greene describe su experiencia en el taller de ambrotipo con las siguientes palabras:

“poso para el retrato, es una exposición de 30 segundos [...], bajo al sótano, empiezo a procesar [el ambrotipo] y lo que sale es esa imagen. Y flipo, como instantáneamente. [...] ¡Dios mío, me parezco a una esclava!” (Greene, 2011).



Figura 3: '*Oh my God, I look like a slave!*'  
(instante del vídeo de Greene, 2011)

A pesar de que Yvette Louis (según Griffiths, 2009: 11) propone reinventar la construcción del cuerpo femenino negro por medio de “recuperar y reinterpretar la historia de la esclavitud”, ‘convertirse visualmente en esclava’, no fue la intención artística de Myra Greene en un primer momento. Aunque en proyectos anteriores ya había investigado su cuerpo como racializado, ella misma explica como le chocó ver su cuerpo –al que había percibido como una expresión del siglo XXI– como si estuviera

trasladado a la década de 1860 (Greene, 2011). La imagen levemente borrosa y la viñeta negra del ambrotipo acentúan esta sensación de poder entrar con la mirada al pasado (figura 3). La popularidad del ambrotipo en Estados Unidos duró desde los años 1850 hasta los años ochenta del mismo siglo. Por lo tanto, el procedimiento evoca un momento histórico en el que “reinaban la esclavitud y el colonialismo” (Jack, s.f.), acompañados por prácticas visuales que pretendieron fijar individuos africanos y africano-norteamericanos en ‘tipos raciales’. Dentro de esta historiografía de la fotografía, el ambrotipo parecía cumplir con la “fidelidad de la reproducción de los caracteres” (Serres, 1845: 26), exigida por la antropología comparativa al servicio de la misión colonial.

La época del arte de Julia Margaret Cameron fue también la era del colonialismo (visual) y las discusiones sobre el uso correcto de la fotografía no descansaron en la mera oposición de la objetividad mecánica a la estética artística.<sup>23</sup> En 1864, Julia Margaret Cameron escribió a Sir John Herschel que con su trabajo, entregado a la poesía y la belleza, no sacrificaría la captura de la realidad. “Mis aspiraciones son ennoblecer la fotografía y asegurar su carácter y uso de arte, por medio de combinar lo real y lo ideal [...]” (Cameron, según Orestano, 2009: 126). Ahora bien, su corresponsal había dejado claro casi treinta años antes, que lo ideal para él yacía en la blancura, a la que vio invertida en ‘la mujer negra’ de su negativo fotográfico. Cuando el cuerpo de Myra Greene apareció en la placa de vidrio, su auto-imagen fue lenta- aunque metafóricamente absorbida por tales discursos racistas, que se hallan detrás de la fijación del significado de los cuerpos con química fotográfica. Al mirar su retrato, el propio esquema corporal de la fotógrafa “se derrumbó, cediendo sitio a un esquema epidérmico racial” (Fanon, 1973: 92). Por lo tanto, el ambrotipo no ennoblece su imagen. Al contrario, el procedimiento antiguo la contamina con la historia visual de la esclavitud americana y del retrato tipificado de ‘raza’, excluido de la historiografía artística del ambrotipo (Greene, s.f.: 3).

Lo que Myra Greene trae al espacio de la representación, es la historia colonial y dicho legado post-traumático. El indicio clínico del trauma, el momento en el que “la

---

<sup>23</sup> Tomando en cuenta que Julia Margaret Cameron nació en 1815, como hija de James Pattle del *Bengal Civil Service*, en la colonia británica de la India, y dadas sus desplazamientos entre la India, Inglaterra y Ceylon, la biografía y la actividad fotográfica de la propia fotógrafa tienen que ser enfocadas en el marco del colonialismo (visual). Véase, p.e., Warnapala, 2008.

memoria es codificada en un nivel corporal y resurge como posesión” (Griffiths, 2009: 1), es aquí traducido al revelado fotográfico que codifica el cuerpo de Greene como una esclava en la superficie del ambrotipo. Greene no especifica si se trata de un autorretrato o si alguien del taller le sacó la fotografía. No parece haber sido la intención de la persona detrás de la cámara, sino la memoria de la tecnología misma la que causa una determinación del cuerpo de Greene ‘desde dentro’ de la imagen. Sin embargo, su experiencia no comprueba en absoluto la presunta capacidad de la fotografía para revelar la cualidad interior de una persona mediante la captura de sus características exteriores. Reconocemos “una foto y descifra[mos] sus múltiples significados, poniéndola (conscientemente o no) en relación con otras fotografías” (Smith, 2004: 10). El retrato de Myra Greene negocia todo un pasado fotográfico de otras imágenes, estructuradas por un régimen de mirada racista que la hace ver a una esclava.

Al mirar su propio ambrotipo, Greene hizo referencia a una serie fotográfica del año 1850, frecuentemente nombrada bajo el apodo *Daguerrotipos de esclavos*. Las quince imágenes conservadas de esta serie muestran a dos mujeres y cinco hombres en pose de frente y de perfil, sus cuerpos (parcialmente) desvestidos y en el caso de los hombres, también de cuerpo entero y de espaldas.<sup>24</sup> Estos daguerrotipos fueron encargados por el científico suizo Louis Agassiz (1807 - 1873), un especialista en ciencias naturales de la Universidad de Harvard y “el científico más famoso de América” en el momento de la toma de los daguerrotipos (Wallis, 1995: 40). Con la transformación de Delia, Renty, Alfred, Jem, Drana, Fassena y Jack en ‘tipos raciales’, Agassiz pretendió producir la prueba visual de su teoría “que las razas varias de la humanidad fueron, de hecho, especies separadas” y desiguales (Wallis, 1995: 40). En el contexto del abolicionismo, de la emancipación y de la incierta continuidad de la esclavitud en Estados Unidos, esto fue un propósito importante, aunque no existen pruebas de que los daguerrotipos se hubieran publicado a lo largo del siglo XIX (Rogers, 2010: 288). En 1976, las fotos fueron re-descubiertas en el ático del *Peabody Museum* de Harvard y desde entonces han sido repetidamente analizadas y re-interpretadas con palabras y métodos visuales (figura 4). Estas intervenciones anteriores en el archivo –las re-representaciones opositoras– hicieron posible que Myra Greene reconociera (de modo crítico) los retratos de 1850 en su ambrotipo de 2004.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Todas las imágenes de la serie están reproducidas en Wallis, 1995.

<sup>25</sup> Algunas de las críticas escritas están incluidas en el presente estudio, mientras por cuestiones de

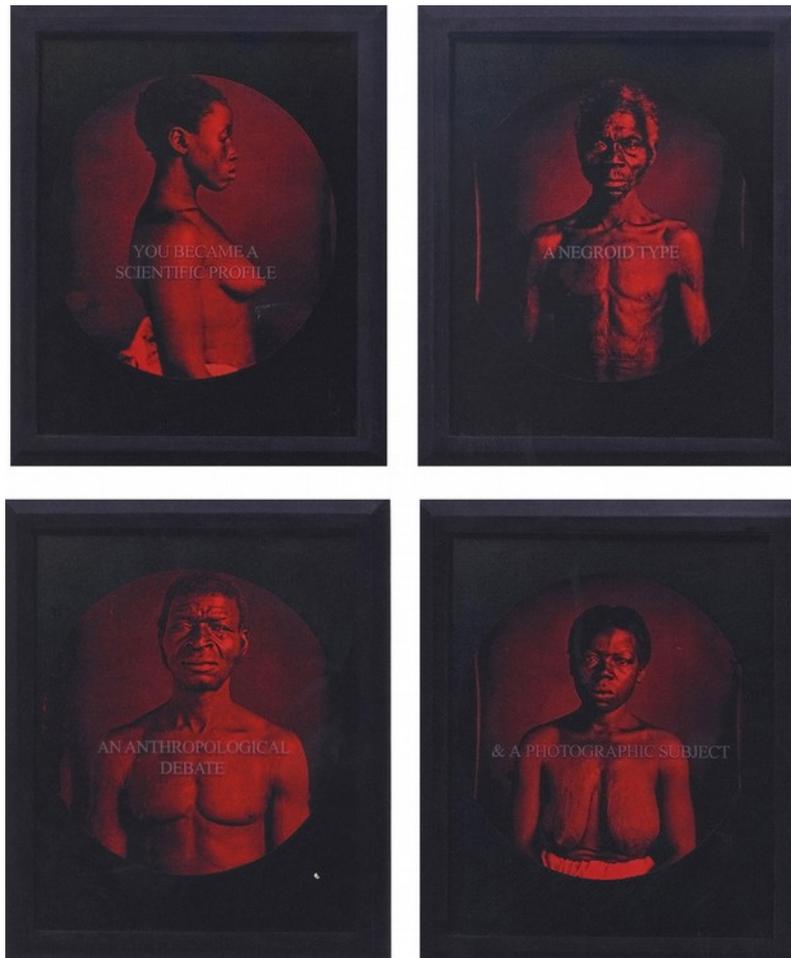


Figura 4: *Te convertiste en un perfil científico, un tipo negro, un debate antropológico & un sujeto fotográfico*

Carrie Mae Weems: *From here I saw what happened and I cried* (1995 - 1996)  
(imagen tomada de Garb, 2013: 255)

espacio, no puede entrar en detalle a los trabajos visuales que, en parte, sacuden la mirada a las fotografías antiguas mucho más de lo que una discusión teórica podría conseguir. Quiero aquí mencionar solo un ejemplo: la fotógrafa africano-norteamericana Carrie Mae Weems ha reinterpretado los daguerrotipos de modo muy distinto en dos de sus series. Por un lado, introducen su serie *From here I saw what happened and I cried* (figura 4), en la que Weems visibiliza la continuidad de la mirada fotográfica al cuerpo negro en Estados Unidos. Los daguerrotipos son aquí marcados con los debates antropológicos que convirtieron los cuerpos esclavizados en 'tipos raciales'. Por otro lado, en *Sea Island Series*, Weems demuestra que el significado de las fotos no es condenado para siempre a su contexto original. Manipula los 'foto-tipos' de tal modo, que se convierten en retratos dignos de antepasados africanos. De este modo, Carrie Mae Weems revela la dialéctica entre las prácticas honoríficas y represivas del retrato fotográfico y la movilidad de los significados fotográficos. Véase Delmez, 2012.

En contraste con las personas en las fotografías archivadas, el cuerpo de Myra Greene no fue separado de su voz. Cuando ella se vio desaparecer, mientras ante sus ojos se reveló la imagen de una esclava, compartió su percepción inmediatamente. Pero, destaca Greene (2011), “aprendí rápidamente que eso no es lo que haces en un cuarto con ocho personas blancas, porque se vuelven locas”. Cuenta que incluso cuando insistió –“¿No entendéis las implicaciones de lo que significa que yo me parezca a una esclava?”–, la reacción a su exclamación fue negativa. Tomando en cuenta que “la habilidad de encontrar significado en la imagen depende de nuestra experiencia de otras imágenes y de una comprensión compartida de lo que una imagen puede significar” (Rogers, 2010: 15), se podría deducir, que la reacción de las demás personas que participaron en el taller de ambrotipo se debió simplemente al desconocimiento de las imágenes, inconscientemente referenciadas por Myra Greene.

Pero, el rechazo de ver una esclava en el ambrotipo de su compañera puede ser analizado también en el contexto del énfasis que Jennifer L. Griffiths pone en la no-neutralidad del proceso intersubjetivo del testimonio. Desde esta lectura, la marcación racial de todos los cuerpos influye tanto en la transmisión, como en la interpretación del testimonio de Myra Greene. El hecho, que los otros blancos del taller no vieron o no quisieron ver a Greene como esclava evoca el discurso liberal de una ‘ceguera a los colores’ como solución anti-racista. Considero que tal discurso se junta a lo que Griffiths critica como una “dinámica de negación que reproduce el efecto traumatizante de la violencia inicial, por medio de silenciar [...] la superviviente” (2009: 53). Si el testimonio necesita un destinatario para que la experiencia traumática pueda ser convertida en nuevo conocimiento significativo, la resistencia a ver lo que ve Myra Greene imposibilita que de su experiencia pueda surgir la descolonización de cuerpos y miradas. Este propósito depende de “contar la historia del cuerpo, en vez de inscribir una historia en el cuerpo” (Griffiths, 2009: 11). Esta historia también es la del retrato fotográfico, enfocada en su función dialéctica entre un uso artístico-honorífico y científico-represivo. Ambos ámbitos compartieron un discurso estético racista que idealizó el cuerpo blanco, y su estudio demuestra la antes elaborada comprensión de la representación como productora de significado y constructora de cuerpos sexuados y racializados, que no pre-existen su creación visual.

#### 4.1.1 *'Otra breve historia de la fotografía'*

En 1844, tan solo cinco años después de que se presentara el daguerrotipo en la *Académie de Sciences* de París, Étienne Renaud Augustin Serres (1786 - 1868) volvió a comparecer para propagar “la gran utilidad que este arte prometía para el estudio de las razas humanas [...]” (Serres, 1845: 26). El médico y anatomista francés enfatizó el rápido progreso que la disciplina zoológica había vivido desde la fundación de numerosos museos, dado que éstos facilitaron el examen directo y comparativo de los objetos de estudio. Debido a las dificultades de la creación similar de un museo antropológico, Étienne Serres declaró que el futuro de esta disciplina, así como la tarea de asignar a ‘las razas’ su respectivo lugar “en la gran familia humana”, dependían de la construcción de amplios archivos fotográficos, que posibilitarían la comparación de los tipos raciales constituidos por la antropología europea en diferentes lugares del mundo (Serres, 1845: 28). Serres supuso que la exactitud de la cámara corregiría las “opiniones fisiológicas erróneas” sobre “el negro”, distorsionadas “por las opiniones sistemáticas de filósofos y antropólogos” (Serres, 1845: 27).

Pero, al contrario, el hecho de que muchos de los primeros fotógrafos trabajaran de manera independiente no les liberó de las instrucciones de científicos, cuyas normas reflejan la simultánea sexuación y racialización de los cuerpos. En 1869, Thomas Henry Huxley (1825 - 1895) lamentó que el “gran número de fotografías etnológicas” existente, carecía “de valor, dado que no han sido tomadas de acuerdo con un plan bien ideado y tipificado. El resultado es que rara vez son mensurables o comparables unas con otras” (Huxley, 1869: 47 - 48). En sus detalladas instrucciones fotométricas, el británico enfatizó tanto la necesidad de representar los ‘objetos raciales’ de frente y de perfil, como la importancia de la desnudez y del estiramiento de un brazo con el fin de exponer el torso a la mirada antropológica. Las mujeres, escribió, “deberían ser puestas de tal modo, que su brazo estirado no ‘interfiera con los contornos de su pecho, que es muy característico en algunas razas’” (Huxley, según Willis/Williams, 2002: 21). Esta racialización de los pechos no fue la invención de Thomas Huxley, sino fruto de la larga historia de la construcción europea de una ‘feminidad primitiva’, a menudo escenificada junto a los instrumentos de medición de los colonialistas (figura 5).

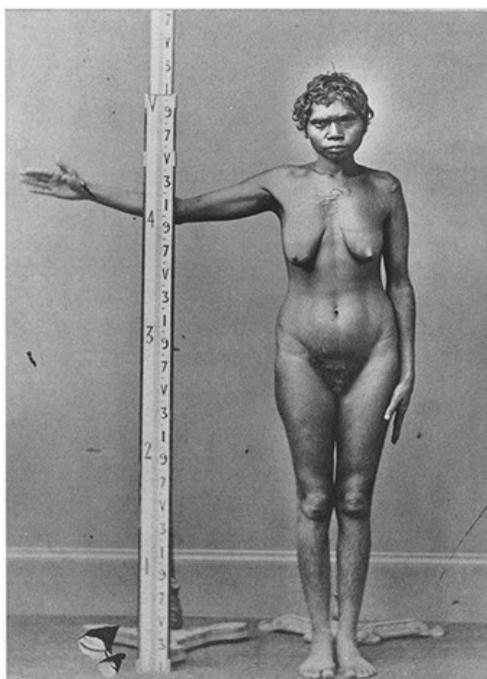


Figura 5: *La mira de nivelación racista*

Fotógrafo desconocido, *Ellen*, 22 años, apróx. 1870  
*Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*  
(fuente citada según Willis/Williams, 2002: 21)

El año anterior a la carta de Huxley, también Louis Agassiz (1868: 44) escribió desde Brasil, que “[l]a principal diferencia entre la vista frontal de una mujer india y la de una negra reside en la relativa separación de las mamas de la primera, frente a la práctica yuxtaposición de las de la segunda”. Mientras tanto, Elizabeth Agassiz (1868: 41) –cuyas mamas blancas y burguesas en ningún caso hubieran podido ser objeto de la investigación del racismo científico–, describió con admiración los estudios “sobre las diversas mezclas y entrecruzamientos de razas indias y negras”, que llevó a cabo su marido empleando la fotografía.<sup>26</sup> Ya en la década anterior a su viaje a Brasil, a mitades del siglo XIX, Louis Agassiz había importado la ‘fotografía de raza’ a Estados Unidos. Antes de emigrar, el científico suizo había emprendido sus exitosos estudios taxonómicos bajo la supervisión del barón Georges Cuvier (1769 - 1832) en la

<sup>26</sup> Lejos de criticar los métodos detrás de la fotografía etnográfica, señora Agassiz (1868: 41) se explicó la resistencia de la población autóctona a convertirse en objetos de estudio, con cuya “superstición de que los retratos absorben algo de la vitalidad del modelo”.

*Académie des sciences* en París.

Cuvier, uno de los fundadores de la anatomía comparativa, fue responsable de la conversión *post-mortem* de Sarah Baartman (conocida hasta hoy día bajo el apodo 'Venus hotentote') en un objeto de las ciencias racistas. Después de la muerte de Baartman en 1815, el naturalista francés tipificó, diseccionó y conservó tanto el cerebro como los genitales de la mujer sudafricana, aparte de fabricar un molde de su cuerpo. De este modo, Georges Cuvier encarnó los existentes estereotipos sobre 'las mujeres hotentote' en un cuerpo que ya había sido expuesto como 'curiosidad' en vida.<sup>27</sup> A pesar de que las ciencias racistas del siglo XIX distinguieran entre las categorías 'hotentote' y 'negro', las numerosas visualizaciones de Sarah Baartman sirvieron como patrones para la posterior representación etno(foto)gráfica de mujeres africanas (Willis/Williams, 2002).

Aunque durante su estancia en la *Académie des sciences*, Louis Agassiz se dedicó a la clasificación de peces fósiles, no se le pueden haber escapado ni los métodos violentos de su supervisor, ni las ideas sobre 'la fotografía de raza' del presidente temporal de la institución, Étienne Serres. Una vez en Estados Unidos, Agassiz recurrió al nuevo medio de la fotografía para fabricar pruebas visuales de su teoría sobre el origen poligenético de 'las razas humanas' (Hund, 2009: 40 - 41). Mientras tal oposición a las teorías evolutivas le distinguió de sus maestros europeos, en el contexto estadounidense marcado por los debates sobre la esclavitud y su abolición, el poligenismo jugó un papel importante (Gould, 1996: 27). Consciente de los riesgos de su teoría, en sus escritos sobre las diversas especies humanas Agassiz pacificó a las personas que argumentaron a favor de la abolición de la esclavitud, enmascarando su planteamiento poligenista como meramente filosófico. A las personas defensoras de las ideas cristianas, en cambio, les pacificó con el argumento que "el cuento de Adán solo refiere al origen de los caucasianos" (Gould, 1996: 72). Louis Agassiz promovió la

---

<sup>27</sup> El esqueleto de Sarah Baartman y el molde fabricado a partir del mismo se expusieron en el *Museo de Historia Natural* parisino hasta los años 80 del siglo XX. Para un análisis crítico de la historia de Sarah Baartman y las actividades racistas de Georges Cuvier, véase Ritter, 2009 y 2010. Para una crítica a la continua tipificación sexual-racial de Sarah Baartman a través de la reproducción acrítica de las imágenes de (los partes de) su cuerpo, véase Bal, 1996 y Magubane, 2010. Para una reinterpretación artística muy lograda de la imagen de 'la Venus hotentote' –puesta en contexto de las prácticas fisiognómicas y frenológicas de las ciencias raciales, y relacionada radicalmente a la experiencia del propio cuerpo de la fotógrafa en el presente–, véase la serie *How to read Character* de Carla Williams (Willis, 1995; Willis/Williams, 2002: 71 - 72; Gail Collins, 2010).

segregación racial y advirtió repetidamente contra la mezcla con 'la sangre negra', cuyos presuntos representantes describió como feos y bárbaros.

En 1850, durante una visita en varias plantaciones de la Carolina de Sur, Agassiz pre-seleccionó siete personas esclavizadas, a las que posteriormente retrataría como 'tipos adecuados para visibilizar la eterna inferioridad del negro'. Con sus métodos los científicos no solo buscaron "'evidencias de primera mano', sino contacto unidireccional". Mientras Georges Cuvier lo encontró en la disección *post-mortem*, Louis Agassiz estudió "los cuerpos de personas negras en una locación donde su libertad de movimiento fue severamente recortada [...]" (Gail Collins, 2010: 75).<sup>28</sup> De este modo, Agassiz convirtió también la cámara fotográfica en una herramienta de disección, obligando a las personas esclavizadas a mirar fijamente a la lente blanca, hecho que en otros momentos hubiera llevado al castigo. No obstante, Agassiz mismo no ejerció de fotógrafo. Delia, Drana, Alfred, Fassena, Renty, Jim y Jack fueron trasladados de la plantación al estudio de Joseph T. Zealy, "considerado el mejor artista de la parte alta del país" (Teal, 2001: 32), quien no dudó en ejecutar su arte en nombre de la ciencia racista.

Mientras todos los varones fotografiados habían nacido en diferentes países del continente africano, Delia y Drana eran las hijas de Renty y Jack, nacidas en Estados Unidos. En su análisis de los daguerrotipos, Deborah Willis y Carla Williams (2002: 22) resaltan la ausencia de las madres en la serie de daguerrotipos y aclaran que éstas, probablemente, ya no estuvieran con sus familias, caso frecuente bajo el sistema de la esclavitud. Las autoras señalan, también, que los nombres y orígenes de las personas esclavizadas fueron anotados en las fotografías, con el único fin de "identificar, no de personalizar" (Willis/Williams, 2002: 22). El retratista no actuó según su función habitual de ennoblecer visualmente a quienes acudieron a su estudio. Louis Agassiz le había instruido para escenificar a las personas esclavizadas como 'tipos de su especie'. Los daguerrotipos encargados siguieron una doble finalidad científico-política. Diseñados para analizar las diferencias físicas entre europeos, africanos y descendientes

---

<sup>28</sup> También Londa Schiebinger (2003) incluye el análisis del papel de la población esclavizada de las plantaciones del 'Nuevo Mundo' en su estudio sobre las experimentaciones médicas con seres humanos durante el siglo XVIII. Por otro lado, con *Anarcha's Gland* se presenta un proyecto político-artístico feminista potente, que aspira a recuperar la memoria de las esclavas utilizadas para la colonización médica del cuerpo femenino negro, cuyos representantes dan nombre a partes de la anatomía femenina hasta hoy día. Véase <http://anarchagland.hotglue.me/?rhizoma/>

de africanos en Estados Unidos, tenían que demostrar la superioridad de los primeros (Wallis, 1995: 40). Para conseguir este objetivo, las personas referentes de las fotografías fueron retratadas según la estética etnográfica, que insistía en la desnudez y en las tomas de frente y de perfil.

Ambos modos de la representación de los esclavos –frente/perfil y desnudez– suponían un fuerte contraste con los métodos que la fotografía de estudio aplicó a aquellas personas que llegaron voluntariamente a estos establecimientos para crearse una identidad visual. Varios críticos de la serie de daguerrotipos relatan la sorpresa, o incluso el “choque” (Wallis, 1995: 40), que la desnudez frontal en una temprana fotografía norteamericana provocó a las personas que re-encontraron los daguerrotipos en 1976. No obstante, solo en el libro *Delia's Tears* de Molly Rogers (2010) tal asombro se relaciona con otro elemento, que resulta ciertamente perturbador. Detallando el hallazgo, Rogers pone un objeto “plano y rectangular, hecho de cuero, con un diseño floreado, estampado en relieve en la portada” en las manos del personal museístico. Entrenados en discernir los objetos almacenados en las trastiendas, reconocieron una carpeta del siglo XIX, típica para guardar retratos pintados en miniatura o fotografías, seguramente “el retrato de algún caballero o alguna señora adinerados” (Rogers, 2010: 6). La expectativa de encontrar la imagen ennoblecida de aquella clientela que iba endomingada al estudio fotográfico para que la representaran lo más respetable posible, no se cumplió.<sup>29</sup>

Entre los marcos dorados en el interior de los porta-retratos, se encontraron imágenes de hombres y mujeres desnudados que ni siquiera denotaban un temprano imaginario pornográfico. “Indicando desvestimiento más que desnudez, el estado de su ropa enfatiza el aspecto antinatural y humillante de su condición” (Willis/Williams, 2002: 22). La forzada desnudez fue una técnica común al imaginario del colonialismo visual y demuestra el esfuerzo de hacer visibles las ideologías de diferencia y dominación. Tanto en fotografías, como en museos, ferias y exposiciones zoológicas, cuerpos no-blancos (en parte) desvestidos fueron presentados a un público más o menos bien vestido, para recalcar la construcción de una brecha civilizadora entre ambos

---

<sup>29</sup> Tal expectativa refleja, de nuevo, como el régimen de mirada blanco influye al acercamiento a los archivos históricos. Desgraciadamente, en esta TFM, me es imposible dedicarle más espacio a este asunto.

(Fock, 2009: 194).<sup>30</sup> Las personas completamente vestidas detrás de la cámara, negaron la vestimenta a las que colocaron frente a su aparato (Gail Collins, 2010: 76).

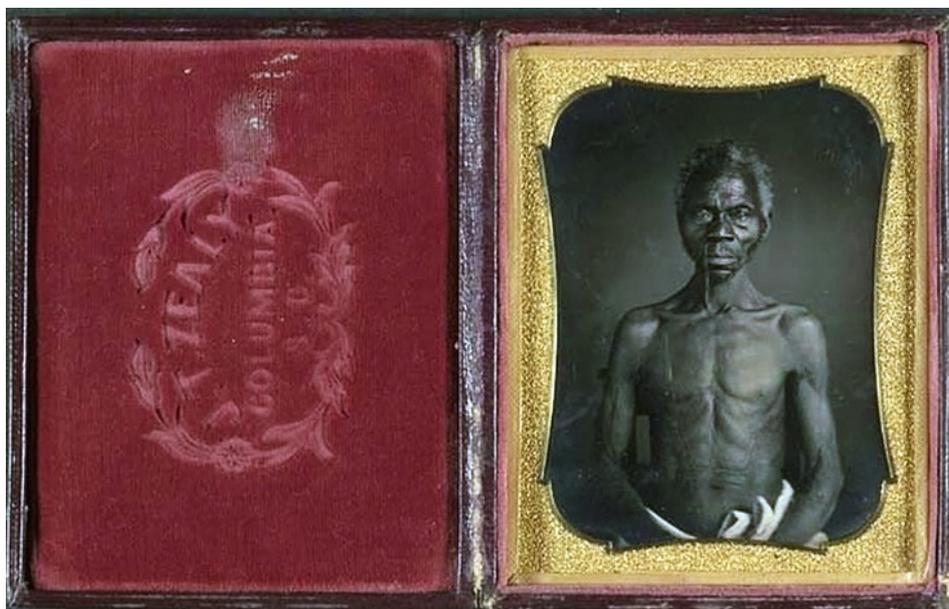


Figura 6: *La desnudez forzada entre marcos dorados y foros de terciopelo*

*Joseph T. Zealy/Louis Agassiz: Daguerrotipos de esclavos, 1850*

(imagen tomada de Lugo-Ortiz, s.f.)

En su análisis de 'los daguerrotipos de esclavos', Deborah Willis y Carla Williams (2002) se concentran en las imágenes de las mujeres representadas (figura 7). Señalan que la exposición de sus pechos no sexualiza, sino que neutraliza los cuerpos fotografiados, de acuerdo con aquellos discursos del contexto prebélico de Estados Unidos que describían las esclavas negras en términos de la “*mammy* asexual nutriente”<sup>31</sup> (Willis/Williams, 2002: 3). Esta mujer imaginaria no representaba en

<sup>30</sup> Para una amplia re-representación de la construcción visual del cuerpo colonizado como objeto de estudio y como espectáculo para la mirada blanca, véase el catálogo de la exposición *Exhibitions. L'invention du sauvage*, realizada en París en 2012 (Blanchard etc., 2012).

<sup>31</sup> En el vocabulario estadounidense, *mammy* no solo es equivalente a *mamá*. En cambio, puede invocar expresamente a mujeres negras, de un modo ofensivo, proveniente del sistema norteamericano de

absoluto la realidad vivida por las esclavas, sistemáticamente violadas por varones blancos. Willis y Williams explican que solo con esta forzada reproducción de nuevas generaciones a esclavizar, se sexualizó la imagen del cuerpo femenino negro, también en el contexto estadounidense. El resultado fue la representación de la figura de la *Jezebel*, que –visualizada con rasgos físicos y tonos de piel más cercanos al ideal dominante blanco de la belleza– encarnaba la idea sexualizada de ‘la chica negra mala’. Esta figura se distinguía de la descripción de las mujeres de tonos de piel más oscuros como sumisas, matriarcas, de sexualidad agresiva y comportamientos castrantes (Willis/Williams, 2002: 3, 4). Partiendo desde esta memoria visual, en lugar de deseo, los retratos de Delia y Drana representan ‘la pornografía del trabajo forzado de las esclavas’ y transmiten la carencia de la identidad y del poder necesarios para la autogestión de la propia imagen (Willis/Williams, 2002: 23).

No obstante, lo que destaca de las fotografías de las esclavas es la presencia de sus vestidos estampados. Este desvestimiento obvio presenta una posible explicación de que los ‘daguerrotipos de esclavos’ no fueran publicados a lo largo del siglo XIX. La visibilidad de los vestidos bajados hasta la cintura revela, más que nada, la verdad desnuda sobre la fabricación visual de ‘tipas negras’. Otro elemento que sacude la intención etnográfica de representar las mujeres como “especímenes desnudas” (Willis/Williams, 2002: 23) son los marcos dorados, típicos para la entrega de los trabajos realizados en estudios comerciales como el de Joseph T. Zealy. En ellos, el retrato fue empleado como instrumento verificativo de la supuesta superioridad o inferioridad de razas, sexos y clases, categorías construidas por medio de determinadas técnicas y estéticas.

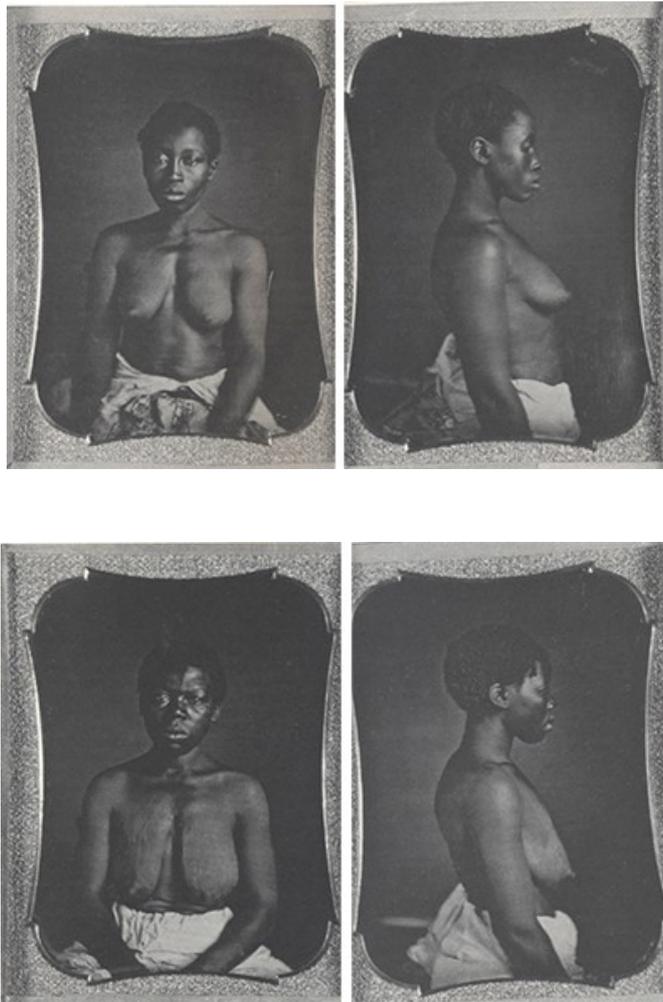


Figura 7: *(En)marcadas y archivadas, Delia y Drana*

*Joseph T. Zealy/Louis Agassiz: Daguerrotipos de esclavos, 1850*  
(imágenes reproducidas en Rogers, 2010: arriba izq.: 2, arriba der.: 229,  
abajo izq.: 88, abajo der.: 173)

En los retratos fotográficos del siglo XIX, la inclusión o la exclusión de atributos simbólicos y la parafernalia típica de los estudios en el encuadre de la foto, sirvió a la visibilización de la división social. La producción fotográfica de 'tipos raciales', por su parte, confió en la ausencia de todo elemento que pudiera desviar la atención de la 'naturaleza' del cuerpo de sus 'objetos'. Con esta práctica, las ciencias racistas

pretendían transformar el cuerpo no-blanco en el material necesario para la legitimación del programa económico, político, cultural y estético de la supremacía blanca, que por su parte se retrató de modo bien distinto. Así por ejemplo Louis Agassiz (figura 8), quien escenificó el estatus que legitimó la producción de su saber supremacista en una imagen que le muestra “vestido según la moda, el cuerpo levemente torcido y, por lo tanto, dinamizado, la [mano] izquierda anclada soberanamente en el bolsillo del chaleco, [y] la [mano] derecha ligeramente apoyada en un altar del saber” (Hund, 2009: 42).

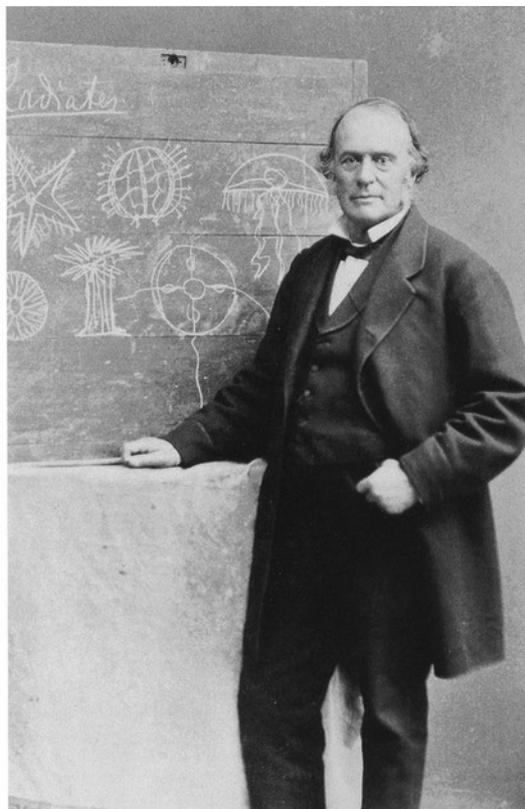


Figura 8: *La escenificación del saber objetivo*

Carleton Watkins, retrato de Louis Agassiz, apróx. 1874  
(fuente citada según Wallis, 1995: 41)

Cada uno de estos retratos obtuvo su sitio en la jerarquía de un 'archivo universal', creado para los objetivos comparativos de la clasificación visual del mundo (Sekula, 1986: 10). Los representantes de las clases medias euro-americanas "no solo usaron las imágenes de sí mismo para explicar quiénes eran, sino también para saber de quiénes se distinguían" (Fusco, 2003: 42). En este sentido, Allan Sekula (1986: 10 - 11) define el archivo universal como inclusivo de

"ambas, las huellas de los cuerpos visibles de héroes, líderes, ejemplos morales, celebridades, y los de pobres, enfermos, dementes, criminales, no-blancos, femeninos, y todas las demás encarnaciones de lo deshonrado. La indicación más clara de la unidad esencial de este archivo de imágenes del cuerpo, yace en el hecho que hacia la mitad del siglo XIX, un paradigma hermeneútico singular había ganado un prestigio generalizado".

Las dos ramas entrelazadas de tal paradigma ocular eran la fisiognomía y la frenología, teorías taxonómicas con las que científicos, negociantes y artistas ofrecieron instrucciones detalladas de cómo leer, reconocer y juzgar los caracteres físicos de una persona. Durante el siglo XIX, la fisiognomía y la frenología vivieron una considerable popularización. Tanto los manuales científicos, como las páginas de la prosa se llenaron con descripciones de frentes inteligentes, orejas peligrosas, barbillas criminales, cabellos insensibles y narices primitivas (Ewen/Ewen, 2008). También el color de piel figuraba como uno de muchos símbolos para el estado mental de una persona y aún en el siglo XXI, las ideas sobre los rasgos humanos característicos siguen a las reglas fisiognómicas (Yancy, 2008).

En 1775, Caspar Lavater (1741 - 1801) introdujo la ciencia de la fisiognomía como respuesta a las crecientes nociones democráticas de su tiempo. En este contexto, el sistema analítico y fuertemente ilustrado del escritor, filósofo y teólogo suizo sirvió para reafirmar el carácter supuestamente innato de la desigualdad humana. Enfatizando la estrecha conexión entre moral y belleza/deformidad corporal, Lavater sostuvo que "el rostro es el teatro en el que el alma se exhibe a sí misma" (Ewen/Ewen, 2008: 111). Convirtió la nariz en el fundamento del cerebro, dientes largos en signos de debilidad y

la forma de la barbilla en la denotación de cualidades humanas, respectivamente, positivas o negativas.

Planteamientos como éste no prescindieron de la colocación de un ideal naturalizado como punto fijo de la comparación de los cuerpos humanos. Los emprendedores de la fisiognomía encontraron la máxima belleza en las esculturas y pinturas clásicas, adoptando así la cognición de los expertos de la historia del arte a la escritura de la historia natural. Uno de los modelos a seguir fue el estándar de belleza que Johann Joachim Winckelmann (1717 - 1768) había detectado en la escultura griega. Para el arqueólogo e historiador del arte alemán el *Apollo de Belvedere* “representó la quintaesencia del ideal griego, el paradigma de la magnificencia masculina” (Ewen/Ewen, 2008: 111).

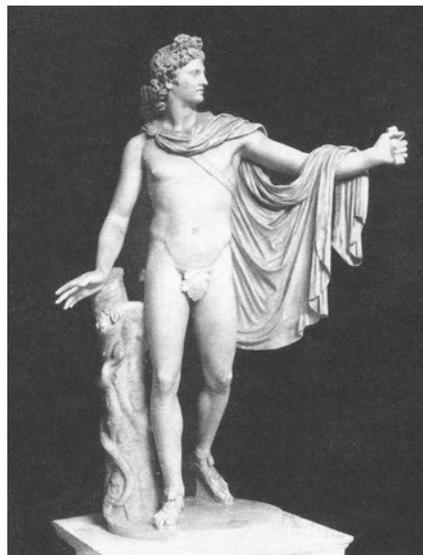


Figura 9: *La eterna belleza del mármol blanco*

Foto de souvenir del *Apollo de Belvedere* del siglo XIX  
(imagen reproducida en Ewen/Ewen, 2008: 112)

El cirujano, anatomista y pintor holandés Petrus Camper (1722 - 1789) recurrió al ideal racista de Joachim Winckelmann, cuando en 1770 estableció ‘el ángulo facial’ como un método geométrico de medición, que sirvió para visualizar las ideas corrientes

sobre las diferencias de 'las razas humanas'. Prescribiendo una identidad conjunta de la ciencia de la anatomía y los artes del dibujo, Camper “fue la encarnación del nexo entre arte y ciencia” (Ewen/Ewen, 2008: 113). Durante su indagación del paradigma de la belleza, dibujó una línea desde la frente hasta el labio superior que, según él, indicaba importantes diferencias entre las cabezas de diferentes pueblos. Al representarlas, Camper realizó “una estrecha parentela entre las cabezas del negro y del mono” (Sergio Moravia, según Hund, 2006: 32) y ejemplificó la superioridad de la civilización blanca, armando el *Apollo de Belvedere* con cráneo (Hund, 2009: 17 - 18).

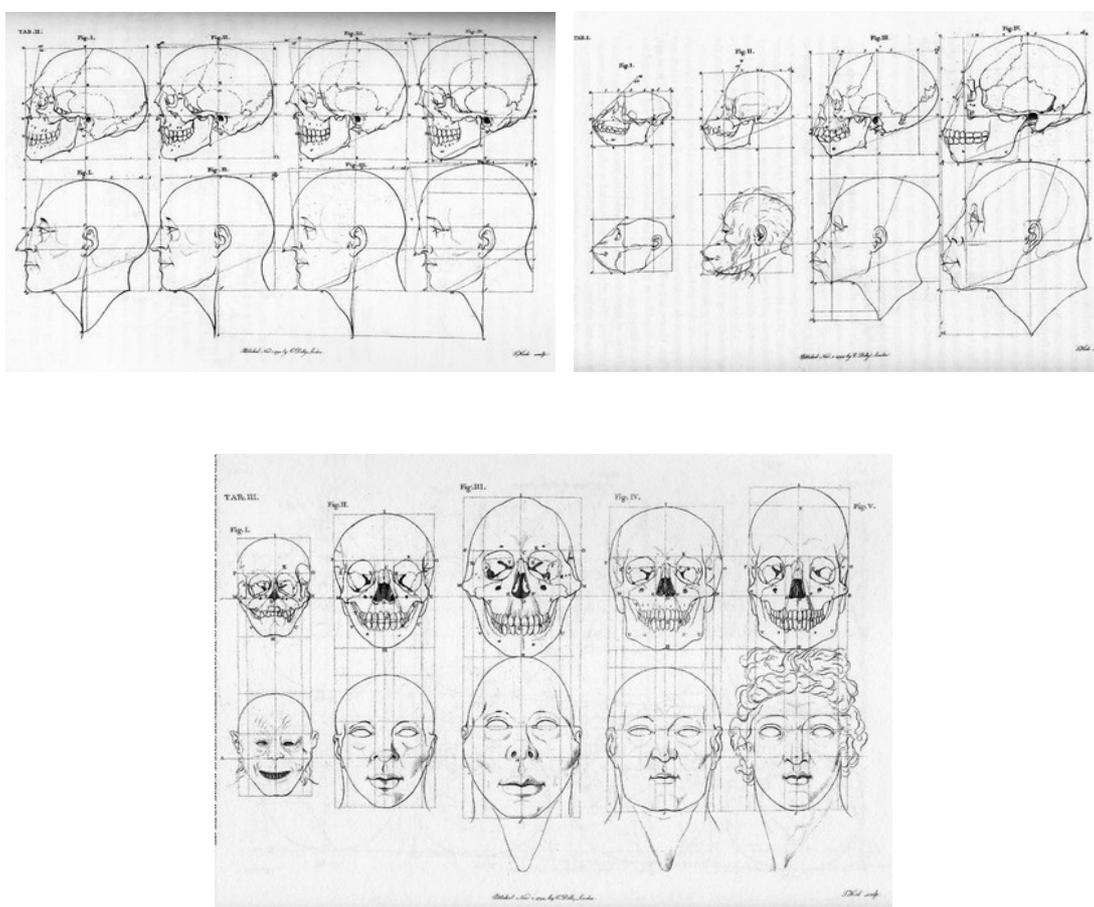


Figura 10: *La naturalización de la cultura racista por medio del 'ángulo facial'*

Petrus Camper: Tablas del ángulo facial, en *The works of the late professor Camper on the connexion between the science of anatomy and the arts of drawing, painting, statuary, etc., etc.*, London, 1794, de la colección de la *Ewen Library*, (fuente citada según Ewen/Ewen, 2008: 116 - 118)

En los dos polos de lo que puede ser descrito como el ángulo racista de Camper, figuran la naturaleza y el ingenio, el mono y la obra de arte, la inferiorización y la idealización. Las lecturas de tales representaciones estereotípicas de frentes y perfiles, enfatizaron sobre todo el prognatismo, resaltado a través de los labios prominentes. El indicador prognatismo se extendió rápidamente como medio de disminución y fue aplicado también como prueba de la diferenciación sexual. El antropólogo Paul Topinard (1830 - 1911), por ejemplo, utilizó el ángulo facial para concluir que las mujeres blancas eran más prognáticas que los hombres blancos y, por lo tanto, de naturaleza inferior (Jahoda, 1999: 78).

“Los anatomistas trataron de clasificar los sexos y las razas en una única cadena jerárquica del ser con arreglo al tamaño del cráneo y la pelvis” (Schiebinger, 2004: 304). Por cráneo, el varón europeo figuraba como el ser humano más evolucionado, “superando al varón africano, a la mujer europea y a la mujer africana”, a la que se asignaba el rango más bajo en esta línea racial jerarquizada. En cuanto a la pelvis, en cambio, en el escalón más bajo se situó el varón africano y la mujer europea “representaba el tipo humano plenamente desarrollado” (Schiebinger, 2004: 305). El médico, paleontólogo y antropólogo alemán Samuel Thomas Soemmering (1755 - 1830) contribuyó una interesante creación ósea a esta anatomía sexuada y racializada. Durante varios años, Soemmering perfeccionó un esqueleto con el fin de visualizar la feminidad blanca ideal, basándose en el régimen de mirada academizado por Petrus Camper y en la estética de las esculturas (neo)clásicas.

Entre numerosas osamentas de mujeres, el científico alemán encontró la feminidad de su saber social en los restos mortales de una joven de la ciudad de Mainz, considerada bella, inteligente y fértil en vida (Hund, s.f.). “Insatisfecho con la cabeza de esta mujer, eligió el cráneo de una georgiana de la famosa colección de Johann Friedrich Blumenbach” (Schiebinger, 2004: 287),<sup>32</sup> antes de fabricar las representaciones de su collage óseo en la postura de algunas esculturas de la antigua diosa del amor, *Venus*. Mientras Soemmering (según Schiebinger, 2004: 289) vio en su obra idealizada una visualización exacta “del carácter sexual de toda la estructura ósea de la mujer”, el ejemplo de *La bella de Mainz* demuestra claramente con qué esfuerzo

---

<sup>32</sup> Para una discusión de la historia de este cráneo y de la imagen de ‘la belleza femenina georgiana’, véase Ewen y Ewen, 2008: 105 - 108.

los científicos construyeron tales cuerpos imaginarios, de los que una mirada bien instruida sabe discernir esencias sexuales y raciales.



Figura 11: *Compaginando la construcción del ideal femenino*

(fragmento tomado de Hund, s.f.)<sup>33</sup>

La segunda de las ciencias taxonómicas que unieron a las diferentes imágenes del archivo fotográfico universal era la frenología. Su fundador, el médico y anatomista alemán Franz Joseph Gall (1758 - 1828) situó las habilidades emocionales e intelectuales de una persona en las diferentes regiones cerebrales. Para ello, estudió tanto los cráneos de personas anteriormente destacadas por su “talento e inteligencia comprobada”, como los de los ‘otros’, categoría que incluía ‘criminales’ y ‘locos’ (Ewen/Ewen, 2008: 143). Si bien Franz Joseph Gall poseía una de las más grandes colecciones de Europa en su tiempo, fueron muchos los científicos que participaron en

<sup>33</sup> Para la *Figura 7* capté un fragmento del artículo *Die schöne Mainzerin* de Wulf D. Hund (s.f.), dado que la yuxtaposición de las imágenes del esqueleto y de la escultura de la *Venus* no es una creación del contexto histórico original.

la “economía política de la profanación de cuerpos”, dirigida a grabar los modelos de diferenciación y discriminación social hasta debajo de la piel (Hund, 2009: 21).

Los viajes de la temprana antropología llevaron a colecciones gigantescas de restos mortales y con la popularización de las ciencias taxonómicas aumentó el número de cuerpos racializados y sexuados en los museos y los libros de texto de las naciones coloniales. Con estas representaciones, conseguidas por la fuerza y permanentes hasta hoy día, los ojos occidentales fueron educados para detectar inferioridad o superioridad en el físico de vivos y muertos. La frenología “ofreció una explicación y un lenguaje que convirtió la conquista en una inevitabilidad científicamente determinada” (Ewen/Ewen, 2008: 159). A pesar de que el poligenismo contradecía las ciencias basadas en la evolución, ambas ideologías visualizaron sus hipótesis con la idealización de la estética escultural clásica.

Defendiendo el paradigma científico de la objetividad, algunos de los primeros manuales de fotografía recomendaron a los etnógrafos usar fotos en vez de dibujos, dado que las convenciones artísticas predominantes “podrían distorsionar los cuerpos no-europeos” (Daston/Galison, 2007: 135). Las imágenes producidas de modo mecánico debían de sustituir la estetización subjetiva de los artistas, que habían trabajado (y seguirían trabajando) de la mano con los científicos. Pero, aunque la presentación del daguerrotipo en 1839 marcó el punto de partida para la redefinición del mundo visual no rompió con “un juego reconocible de símbolos visuales” (Fusco, 2003: 25) con el que se había representado la diferencia racial hasta la fecha.

En este sentido, también Louis Agassiz fue consciente de que sus daguerrotipos evocarían todo un archivo de conocimientos previos sobre ‘la naturaleza’ de los africanos y sus descendientes. La clave del desciframiento de los ‘daguerrotipos de esclavos’ se hallaba en los discursos y estéticas con los que las ciencias fisiognómicas y frenológicas jerarquizaron ‘los tipos raciales’ en un ordenamiento lineal desde el mono hasta la escultura griega.<sup>34</sup> La misma Constitución de Estados Unidos se basaba en tal práctica científica y declaró la superioridad blanca a través de fijar por escrito la cercanía del cuerpo negro con el reino animal: las personas africano-norteamericanas

---

<sup>34</sup> Una década más tarde, al publicar algunas de las fotografías tomadas durante su antes mencionado viaje a Brasil, también Louis Agassiz visualizó sus ideas sobre la diferencia racial contraponiendo las imágenes de cuerpos desvestidos de hombres y mujeres no blancos a reproducciones del *Apollo de Belvedere* y de la *Venus de Milo* (Leys Stepan, 2001: capítulo 3, apartado 3).

esclavizadas contaban como “tres quintos de un ser humano” (Manning Marble, según Fusco, 2003: 14).

La clasificación fotográfica de los cuerpos fue inspirada e informada por la creencia ya corriente de que la cualidad humana de una persona podía ser leída en su físico. En todo lo expuesto en este apartado, es importante comprender que la presuposición de un sujeto negro colectivo que carecía de agencia, participación y responsabilidad en la fabricación de las representaciones fotográficas del siglo XIX, oculta importantes discontinuidades históricos en la producción, presentación y recepción de las visualizaciones de mujeres negras (Willis/Williams, 2002: xi). Los usos honoríficos y degradantes del retrato fotográfico no fueron equiparados de modo absoluto con la estricta división social por clase, género o raza. De hecho, la así llamada democratización al acceso de la propia imagen, significó un peligro para la exclusividad de las convenciones y posesiones representativas de las clases altas blancas.

Emanando de los retratos aristocráticos pintados y con la intención de definir la personalidad de las personas representadas, finalmente los retratos fotográficos resultaron en la nivelación de todas ellas por medio de un mismo simbolismo de elevación social (Siegel, 2009: 18). La vestimenta, los atributos, la parafernalia de estudio o, incluso, el blanqueamiento de la piel por medio de la iluminación y el retoque en post-producción, posibilitaron el *passing* en términos de género, clase y raza (Sheehan, 2011).<sup>35</sup> Pero incluso así, la fotografía entró a la gente anteriormente excluida de la auto-representación en “un sistema representacional, cuya estructura, composición, códigos de operación y medios internos de la producción de significado la enmarcó firmemente en un discurso dominante” (Lalvani, 1996: 43).

Convertida la medición de caras y cabezas en un negocio florido y en una obsesión pública, las prácticas del siglo XIX convirtieron la fotografía en un dispositivo disciplinario de cuerpos y miradas. Carla Williams (según Willis, 1995: 86) señala que aunque las prácticas científico-estéticas de las ciencias racistas parezcan absurdas y

---

<sup>35</sup> Actualmente, la normatividad blanca se inserta en distintos programas y manuales de la post-producción digital de las imágenes del cuerpo (Sheehan, 2010) y las consecuencias materiales de la representación histórica de raza se manifiestan en prácticas dañinas, como la aplicación de productos químicos altamente tóxicos con los que se blanquea la piel con el fin de conseguir un poco de lo que supone ‘ser blanca/o’ (do Mar Castro Vereka/Dhawan, 2009: 329). Tales tecnologías postcoloniales de raza demuestran la importancia que la resignificación de los símbolos del color de piel tiene para la descolonización de cuerpos y miradas.

anticuadas, siguen teniendo “mucho poder con respecto a las maneras en las que leemos y contestamos a imágenes contemporáneas de mujeres africano-americanas”.

#### **4.1.2 Pasos hacia la transformación de la memoria fotográfica**

La imagen en la que Myra Greene detecta una esclava, no ostenta ni la pose ni la desnudez de la estética etnográfica (aunque sí, carece de la parafernalia y de los atributos típicos de los tempranos retratos de estudio). Lo que finalmente cubre su propio esquema corporal con la historia del colonialismo visual es más bien la contextualización de su mirada en la historia del retrato tipificado de ‘raza’, excluido de la historiografía artística del ambrotipo. No tiene importancia que las fotos originales de las personas esclavizadas fueran producidas con la técnica del daguerrotipo, mientras que la imagen de Myra Greene se grabara en un ambrotipo. Su ejemplo recuerda los límites de la clasificación habitual de los archivos según distintos procedimientos fotográficos a los que se adscribe cierta estética inherente. El elemento que aquí une las diversas técnicas y los retratos fotográficos organizados en archivos separados, se encuentra más bien en los discursos científico-estéticos de la formación racista del significado de los cuerpos. Conectando las imágenes del pasado con la percepción del cuerpo de Myra Greene en el presente, la propia representación visual resulta ser el suceso que constituye una experiencia traumática.

En su testimonio, Greene (2011) incluye los daguerrotipos, a los que inconscientemente referenció con su mirada, en la historia de la fotografía de identificación y bromea: “Si puedes calcular la forma de la cabeza de alguien o la inclinación de su barbilla, puedes entender si va a ser poeta o idiota”. A pesar de su irónica descripción de las ideas fisiognómicas y frenológicas, la fotógrafa habla muy seriamente sobre el cambio de la aprehensión de su propio cuerpo, causado por la percepción de su imagen como enturbiada por la historia de la esclavitud. Cuestionando en profundidad lo que los demás ‘ven’ cuando la miran, Greene da cuenta de que la representación constata un mecanismo clave de la formación de una subjetividad que incorpora el campo visual dominante. Hablando con Frantz Fanon (1973: 92), a partir del momento de tomar consciencia del racismo, la imagen externa del cuerpo de la

fotógrafa empieza a caracterizar también las relaciones sociales en su vida cotidiana.

Con otra imagen de su propio cuerpo en particular y poniendo en duda la mirada al 'cuerpo negro' en general, Myra Greene se enfrentó a los debates mediáticos y abiertamente racistas que rodearon el huracán *Katrina* más tarde el mismo año. Describe los efectos materiales que estos discursos tuvieron sobre su cuerpo, remarcando que éste se quedó realmente congelado ante comentarios como '¡Manda estos monos de nuevo a África!'. Relacionando las prácticas fotográficas del siglo XIX con los juicios racistas del debate sobre las consecuencias de *Katrina* y con la mirada a su propio físico, Greene (2011) lleva el asunto a la cotidianidad: "¿Juzgas carácter por medio de un sucinto reconocimiento?". La fotógrafa explica que el problema para ella no es que miremos, reconozcamos y clasifiquemos con la mirada, sino que este acto conlleva el juicio de la persona mirada. En ello, la constante estereotipación del cuerpo negro y la invisibilización de la condición producida de la norma blanca, suponen la activa (aunque inconsciente) visualización de la larga historia del racismo.

Tomando su propia memoria corporal como punto de partida para la rearticulación del repertorio visual, Myra Greene decidió confrontar la mirada violenta a su cuerpo con una performance crítica de los archivos visuales de la degradación y la deshumanización racista. Dirigiendo la cámara a su propio cuerpo, la fotógrafa se confrontó radicalmente con una mirada marcada por la perspectiva de gente blanca. Subraya, que el aprendizaje para ella ha sido "inolvidable[...] y aterrador[...]” y que no quiso hacer pasar a nadie más que a sí misma por este proceso (Greene, s.f.: 3; 2011). Al optar por la auto-representación, el cuerpo de la fotógrafa y de la fotografiada se convierten en uno para escaparse de un esquema racista, que generalmente "separa la intención violenta del cuerpo que la ejerce y la atribuye al cuerpo que la recibe" (Butler, 1993: 20). En este sentido, la intervención de Myra Greene resulta ser empoderadora, porque ella recupera la posesión de cuerpo y mirada. En vez de intervenir sobre los 'daguerrotipos de esclavos' Greene pone un enfoque más amplio en la fotografía como tecnología de raza, juntando el procedimiento antiguo del ambrotipo con una nueva mirada al concepto de raza. En este sentido, y parafraseando a Audre Lorde (1984), la serie fotográfica *Character Recognition* presenta un intento de sacudir la casa del amo, por medio de la alteración de sus propias herramientas.

## 4.2 El libro *Character Recognition*

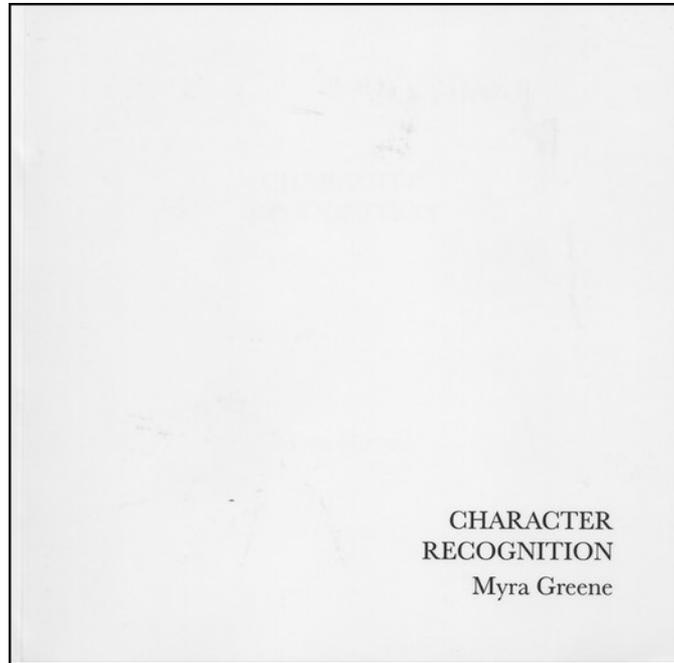


Figura 12: *La portada del libro 'Reconociendo carácter'*

El texto introductorio del libro *Character Recognition* instruye la mirada de las personas lectoras, antes de que lleguen a las imágenes que componen el libro. Esta estrategia resulta importante, dado que Myra Greene no hace de las instrucciones de medición científica una parte explícita de su trabajo. La edición del libro y las imágenes en sí dejan espacio para la confusión, hecho que puede ser interpretado en términos de la liberación del cuerpo de la marcación identitaria. No obstante, tal decisión creativa puede complicar también la lectura de la serie fotográfica para quienes desconozcan el archivo en el que Greene interviene. Por lo tanto, la fotografía incita con el título del libro, así como con las preguntas y explicaciones introductorias, a inspeccionar y reconocer (las connotaciones de) su físico. No obstante, esas mismas palabras cuestionan desde el principio la información que se pudiera derivar de las imágenes fragmentadas de su cara y las sitúan en el contexto de la fotografía etnográfica.

“¿No soy nada más que negra? ¿Es este tono de piel suficiente para describir mi naturaleza y mis expectativas de vida? ¿Mis dientes fuertes hacen de mí una trabajadora fuerte? ¿Mi carácter resuena más fuerte que mi tono de piel? Usando un proceso relacionado con los tiempos de clasificación etnográfica, exploro repetidamente mis características étnicas” (Greene, s.f.: 3).

#### 4.2.1 *Looking B(l)ack*<sup>36</sup>

Mucha de la literatura postcolonial feminista hace justamente del mal-reconocimiento visual experimentado por Myra Greene, el punto de partida para otros acercamientos a la cuestión de cómo se puede “existir en una relación creativa y crítica con el régimen de mirada de otro” (Eileraas, 2003: 810). En esta línea, Greene convierte la experiencia traumática de la representación en el consciente empleo de su cuerpo y mirada como lugares de resistencia. Tal lectura de su trabajo no comprende la noción de resistencia como la mera “renovación psicológica”, sino en su relación “con un nivel de comprensión de las condiciones sociales de una” (Yancy, 2008: 111). Siguiendo a Jennifer L. Griffiths (2009: VIII), con el fin de contar su verdad subjetiva sobre una posesión traumática colectiva, Myra Greene primero tuvo que “reconocer y acomodar dentro de su testimonio a lo que Fanon se refiere con ‘el hecho de ser negro’”.

Situándose socialmente dentro de “las prácticas discursivas ‘impersonales’ de los blancos” (Yancy, 2008: 111), Greene “desafía a ‘los discursos dominantes que han patologizado el cuerpo negro y representa una contra-narrativa del cuerpo negro como fuente de abundancia” (Griffiths, 2009: 10). Transforma ‘el hecho de ser negra’ en artefactos materiales con las que invierte la concepción de la fotografía como grabada desde el blanco. *Character Recognition* es un buen ejemplo de la insistencia de Myra Greene en que la historia de los procedimientos fotográficos no puede ser separada de la historia social de la fotografía. En este caso, combina su desafío visual a la clasificación de partes corporales con un procedimiento fotográfico que había marcado su cuerpo

---

<sup>36</sup> He elegido el título de este capítulo en inglés, porque el juego de palabras no funciona del mismo modo en el lenguaje castellano. *Looking B(l)ack* incluye tanto el hecho que Myra Greene devuelve la mirada (*looking back*), como enfatiza su consciente método de ‘aparecer negra’ (*looking black*) en sus ambrotipos.

como 'negro', en toda la historicidad de la palabra. Greene (2011) explica que para la auto-exploración de sus rasgos físicos como características étnicas, “las imágenes tenían que venir del negro”.



Figura 13: imagen de la sección *face*

(Greene, s.f.: 6)

Como antes he explicado, un ambrotipo se revela generalmente como negativo único en un vidrio transparente. Sin embargo, para poder ver la imagen, la placa se coloca sobre un fondo negro. Greene (2011) decidió hacer de tal dependencia del negro “parte de la infraestructura de la foto” y empezó a revelar sus autorretratos en vidrios oscuros. De nuevo, el cuerpo de Greene se ve codificado por la forma visual, relacionada con tiempos de esclavitud y clasificaciones raciales. Pero, esta vez las fotografías “resaltan la producción y proyección de imágenes sobre el ‘ser negro’”, mientras subvierten la “transparencia óptica asociada con la fotografía” (Smith, 2009: 11).

Si el significado sobre el cuerpo negro se produce a través de las lentes de

tecnologías visuales, escribe Victor Burgin, el blanco “tiene la propiedad extraña de dirigir nuestra atención al color, mientras en el mismo movimiento se ex-nomina *como color*” (Burgin, 1997: 131). Enfocando la fotografía no solo como el resultado foto, sino como una tecnología de raza –incluyendo los aparatos y cuyos estándares técnicos–, tal propiedad ya no extraña tanto. La blancura de una imagen no es determinada por la presencia de un ‘cuerpo blanco’. Está presente como espíritu del emprendimiento visual y como poder de organizar el mundo material en imágenes (Fusco, 2003: 37). Los instrumentos de grabación visual, lejos de ser neutros, se han constituido, adaptado y mejorado de modo recíproco con los discursos racistas. Ni la supuesta democratización que trajo la fotografía analógica, ni la exclamación más reciente de una revolución digital, han volcado el blanco como norma cultural y tecnológica. En 2003, el *New York Institute of Photography* afirmó en su página web que para principiantes de la fotografía, probablemente no hay nada que confunda más que hacer un buen retrato a una persona de color de piel negra. Jennifer Gonzalez (2003: 387) esclarece que tal ‘confusión’, creada por la piel negra, se da “porque ni el diseño original del aparato, ni las técnicas comunes de cuyo uso han tomado [el negro] u otros colores de piel no-blancos como estándar”. Recientemente, varios autores críticos dan cuenta del hecho de que la producción visual sigue atada a privilegios raciales, también en términos tecnológicos.

Si desde la segunda mitad del siglo XX se proclama una era post-fotográfica, que distingue las posibilidades digitales de sus antecesoras mecánicas, tal evaluación oscurece importantes continuidades que no dependen del desprendimiento de la fotografía de soportes analógicos. “La hegemonía racial informa al diseño y al uso de estas tecnologías y, a la inversa, el discurso racial es articulado y definido por ellas” (Gonzalez, 2003: 387). Partiendo de esta base, el tan celebrado *balance de blancos* de las cámaras digitales, ya no aparece ni como necesidad técnica, ni como mera revolución tecnológica. Artistas como François Bucher y autoras como Tanya Sheehan (2011) complican ese término, que describe el proceso automático con el que las cámaras digitales equilibran todos los colores del espectro a favor del blanco. Con imágenes y palabras desmantelan el constante desequilibrio de una tradición fotográfica, que ha sido adecuada a la correcta iluminación de los cuerpos blancos desde sus principios.

Con la alteración técnica del ambrotipo, Myra Greene contribuye a tales prácticas críticas, proponiendo una incorporación estratégicamente re-esencializada de raza que permite la transformación del supuesto significado biológico del cuerpo (Braidotti, 2011: 164). En la combinación de las preguntas introductorias y la alteración de la técnica fotográfica, las imágenes de la serie fotográfica llevan claramente a ver un cuerpo negro. Sin embargo, no se trata de la afirmación de una existencia ontológica, “porque el negro ya no plantea el problema de ser negro, sino el de serlo para el blanco” (Fanon, 1973: 91). El trabajo de Myra Greene no deja espacio para la negación de ‘ver’ raza o para un daltonismo bienintencionado que solidifica la neutralización del régimen de mirada blanco. Sin embargo, la afirmación y el significado del cuerpo negro no dependen aquí del blanco, sino que resisten conscientemente las estructuras y los medios dominantes de la producción visual de significado.

Greene demuestra que las prácticas fotográficas, en ningún momento, han sido conformadas por las capacidades técnicas del medio. Transforma su resistencia en artefactos materiales, desblanquea la tecnología y obtiene “efectos que deconstruy[e]n la maquinación original del sistema” (Egaña Rojas, 2013: 319). El efecto de los cristales oscuros no se para en visibilizar la proyección del imaginario blanco sobre el cuerpo negro. Greene materializa la constatación que el significado de raza es tanto el proceso como el producto de la representación. Sus autorretratos parten de la encarnación de una subjetividad negra y desconciertan la mirada, porque los vidrios negros invierten la supuesta transparencia del propio instrumento de la codificación visual. En *Character Recognition*, la norma blanca detrás de los diversos elementos del campo visual se hace visible a través del negro de las imágenes, sin que consiga atribuir una identidad fija al cuerpo de Myra Greene. En este sentido, la serie fotográfica evoca las palabras de Peggy Piesche (2009: 16 - 17), para quien

“[I]os trabajos sobre una historización Negra en el marco *blanco*, que quieren situar una subjetividad independiente del poder blanco de la definición, contribuyen a la visibilización de la [dialéctica] inscrita también en la categoría de análisis de ‘ser blanco’ y ofrecen maneras, con las que se puede abarcar la blancura teórica- y metodológicamente sin reforzar su hegemonía”.

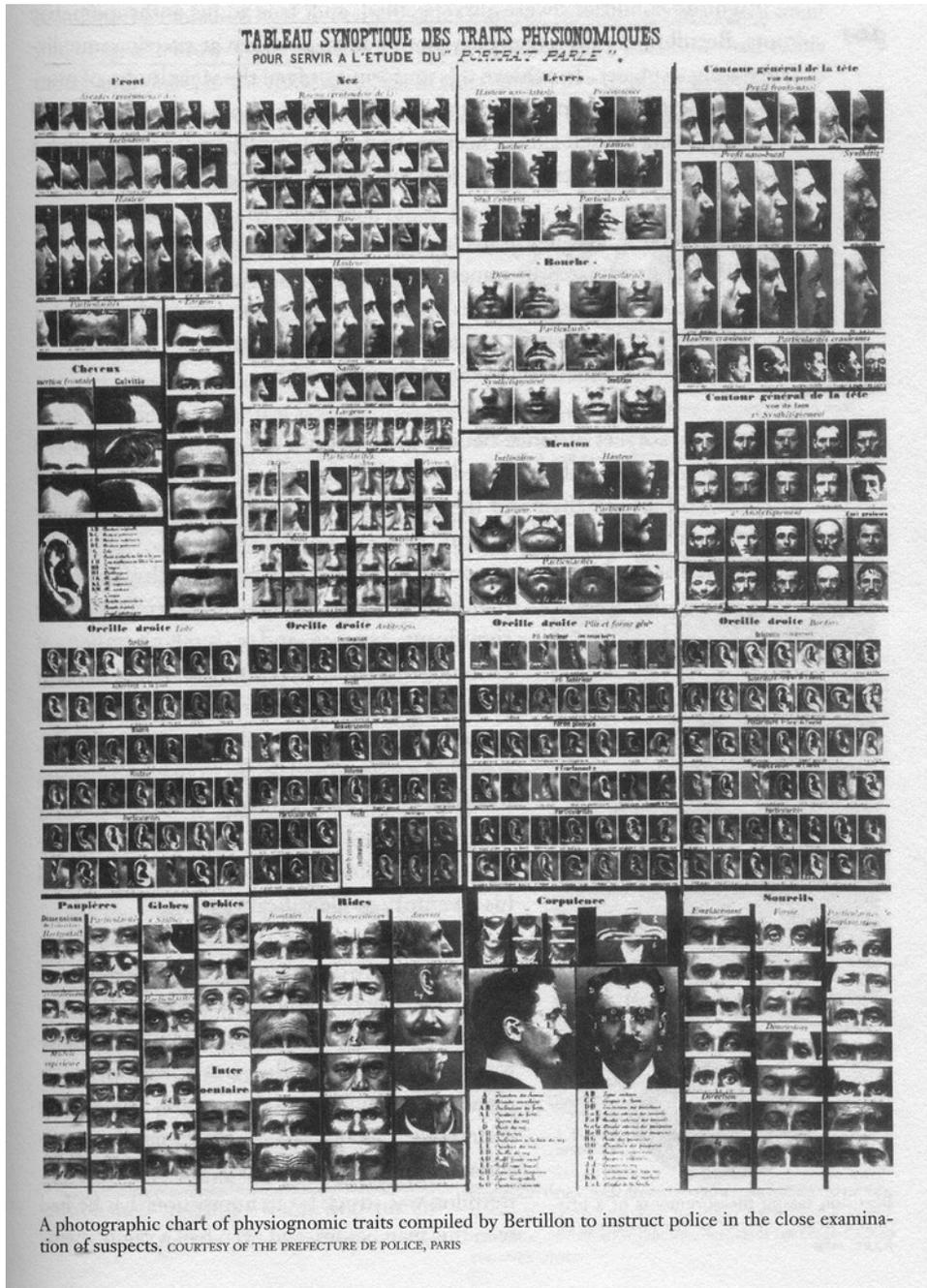
#### **4.2.2 La re-interpretación del 'montaje criminal' de Alphonse Bertillon**

Su cuestionamiento crítico de cómo se reconoce carácter a través del físico, lleva a Myra Greene al archivo policial de Alphonse Bertillon. Nacido en París en 1853, éste creció en un entorno familiar fuertemente caracterizado por la medición antropométrica. En su primera publicación, *Las razas salvajes* (1882), Bertillon adoptó las ideas de científicos como Georges Cuvier, calcando su jerarquización racial de ángulos faciales, cráneos, cerebros y tonos de piel. Bertillon discernió carácter de tal modo que, si bien describió el comercio de esclavos como “ignominioso”, adscribió la responsabilidad de un sistema violento de poder al “negro no bien hecho para la libertad” (Ewen/Ewen, 2008: 257). No obstante, como pionero de la fotografía policial, Alphonse Bertillon se alejó de la clasificación por tipos. Mientras la finalidad de la fotografía antropológica fue detectar el grupo dentro del individuo, Bertillon buscaba encontrar el individuo dentro del grupo. Las formaciones de movimientos políticos radicales y la desaparición de ‘criminales convencionales’ en el anonimato de la multitud de ciudades crecientes, hicieron del desarrollo de técnicas para identificar un individuo una tarea urgente para las instituciones del poder (Ewen/Ewen, 2008: 253 - 254).

La estandarización de una identidad criminal y la inserción de fotografías en un sistema de archivo eficiente, fueron empujadas por Alphonse Bertillon en la Prefectura de la policía en París. Obsesionado con los detalles del cuerpo humano, Bertillon (1889) elaboró una caja de herramientas para clasificar formas físicas desde la nariz hasta las uñas. Desarrolló un sistema de medición minuciosa de las personas detenidas, anotando en ficheros individuales su altura junto a la longitud de varios elementos faciales y corporales. La creación de grandes archivos unificados sirvió al objetivo de identificar las personas, por medio de su anterior fijación en imágenes de frente y de perfil. La estética etnográfica fue institucionalizada como fotografía de fichaje policial, reconocida fácilmente como tal hasta la actualidad. Alphonse Bertillon compuso su propia historia del arte, dedicada a la pose y la iluminación del modelo, para llegar a subrayar la importancia del perfil en la tarea de detener “la individualidad fija de cada figura” (Bertillon, 1890: 107). Encontró en esta colocación del sujeto la minimización de algunos inconvenientes del rostro de frente: dificultades en cuanto a la repetición de la orientación exacta; cambios de la cara, debidos al tiempo y a condiciones sociales

como el encarcelamiento; o alteraciones del físico que engañan al observador (Bertillon, 1890: 107).

Las engañosas prácticas corporales, descritas por Bertillon, evocan tanto el método con el que Petrus Camper manipuló el ángulo facial, como las teorías de la performatividad del género. “Las mujeres saben muy bien, mediante artificios de peinado y de maquillaje, paliar los defectos de sus rostros y los actores consiguen resultados aún más asombrosos” (Bertillon, 1890: 107 - 108). La artificialidad del aspecto físico de una persona detenida, debía de ser vencida a través de la pose y por medio de la iluminación. Bertillon rechazó decididamente al embellecimiento post-productivo, habitual en las prácticas de los retratos de estudio, argumentando que la fotografía judicial no trataba de satisfacer al cliente. Al contrario, pretendía (y pretende) captar “todas las imperfecciones, arrugas y pliegues de la piel de la figura” a reconocer entre una multitud de cuerpos archivados en imágenes (Bertillon, 1890: 109). Aun cuando Bertillon (1890: 109) restó la ‘exactitud’ de la reproducción mecánica, poniéndola entre comillas, la elevó como “primera y única calidad” de su ámbito fotográfico y declaró que “[d]estruirla o atenuarla con un retoque constituye casi un crimen”. Sus propias instrucciones para neutralizar la escenificación y estandarizar la iluminación parecen haberse escapado de la condena, a pesar de que indican la manipulación del acto fotográfico judicial.



A photographic chart of physiognomic traits compiled by Bertillon to instruct police in the close examination of suspects. COURTESY OF THE PREFECTURE DE POLICE, PARIS

Figura 14: *El 'montaje criminal' de Alphonse Bertillon*

Alphonse Bertillon: 'Tableau Synoptique des Traits Physiognomiques' Prefectura de la policia de París, aprox. 1909

(imagen tomada de Ewen/Ewen, 2008: 261)

Bertillon restó también la capacidad de las imágenes de hablar por sí solas, aunque nombró sus composiciones fotográficas de frente y de perfil 'retratos parlantes'. Para garantizar la correcta lectura de las fotos de los ficheros policiales, diseñó lo que serviría como guía visual a Myra Greene. *La Tabla sinóptica de tratos fisiognómicos* (figura 14) presenta un montaje de fragmentos faciales que provee la comparación y la interpretación de los cuerpos grabados en la superficie fotográfica (Ewen/Ewen, 2008: 260). Esta instrucción fotográfica de la mirada demuestra que la mecánica sola no llevó a la objetividad, sino que proyectos como la *bertillonage* requerían determinado tipo de científico que no se encontraba en todas las comisarías fuera de París (Daston/Galison, 2007).

Como Bertillon, Myra Greene empezó a juntar una gran colección de fotografías de bocas, orejas, narices y ojos. Mientras la fotógrafa sigue a las fragmentaciones y repeticiones clasificatorias del montaje fotográfico directivo, en el libro presenta sus ambrotipos por separado y categorizados por secciones, en lugar de combinar una variedad de elementos faciales en una sola hoja. Presentados en pares, también los fragmentos de la cara de Greene invitan a la comparación con la finalidad de identificar. Pero, aunque sus ambrotipos representan siempre las mismas narices, ojos, bocas y orejas, la diversidad de tonos obtenidos por el vidrio negro, las manchas y rayas en los ambrotipos, y la variación de luces y encuadres, dificultan su reconocimiento. De este modo, Greene pone trampa al estándar visual de Bertillon. Las prácticas de fragmentación, repetición y comparación no reafirman aquí una estética mnemónica, constitutiva de estereotipos y necesaria para cuyo reconocimiento.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> En cuanto a la estética mnemónica, constitutiva de los estereotipos racistas, véase Finley, 2013.



Figura 15: imágenes de la sección *ears*

(Greene, s.f.: 30 - 31)

Alphonse Bertillon destacó la importancia particular de la oreja, “ya que era ‘incambiable en [su] forma desde el nacimiento’. Para él ‘este órgano’, más que cualquier otro, fue ‘el legado inmutable de herencia y vida intrauterina’” (Ewen/Ewen, 2008: 260). En uno de los ambrotipos de la oreja de Myra Greene, esta desaparece bajo la superficie negra del vidrio. ‘¿No soy nada más que negra?’ es lo primero que la fotógrafa pone en duda en la introducción a su libro y con *Character Recognition* deconstruye la idea de una morfología fija por medio de re-articular raza como una categoría híbrida y cambiante. Al mismo tiempo que hace referencia a la estereotipación del cuerpo negro por fragmentos, lo libera de la fijación fotográfica. Greene cita la práctica visual de Alphonse Bertillon “para subvertir sus preguntas y malinterpretar sus respuestas” (Engel, 2002: 37), haciendo de la condición construida de la identidad racial (fotográfica) el tema de sus imágenes.



Figura 16: imágenes de la sección *ears*  
(Greene, s.f.: 34 - 35)

Myra Greene dedica una de las secciones del libro a la tan reclamada pose de perfil, sin que estas tomas permitan la distinción de una individualidad estática, incluso cuando (o justamente porque) todos los perfiles pertenecen a la misma persona. Destandarizando la iluminación, la distancia focal, el enfoque y la exposición, Greene imposibilita cualquier conclusión definitiva sobre sus rasgos físicos.



Figura 17: imágenes de la sección *profile*

(Greene, s.f.:izquierda.: 46, derecha: 56)

‘El hecho de ser negra’ aquí no es presentado como una ontología, sino como un continuo cuestionamiento, como una subjetividad corporal resistente (Brandes, 2010: 47; con referencia a Homi K. Babha). Debido al revelado del ambrotipo en vidrios negros, así como a la manipulación de la exposición, la piel de Myra Greene es representada en una diversidad de tonos, desde “un negro oscuro”, hasta “un gris nublado” o un “blanco pálido” y “fantasmal”, divergiendo los ambrotipos de la apariencia física real de la fotógrafa (Smith, 2009: 11).<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Los diferentes tonos de los ambrotipos reproducidos en esta TFM se deben, por un lado, al revelado realizado por Myra Greene. Por el otro, las imágenes impresos en el libro de fotografía se distinguen de las reproducciones que la fotógrafa publicó de sus ambrotipos en su página web. Por último, los colores dependen también de los escaneados y de la impresión hechos por mí.

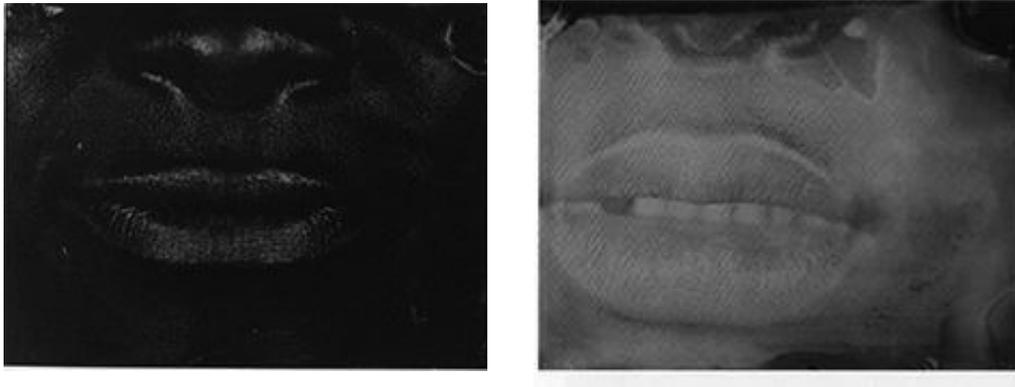


Figura 18: imágenes de la sección *mouth/horizontal plates*

(Greene, s.f.: 12 - 13)

Las mutilaciones visuales que se ven en el cuerpo de Greene, representan también un escape creativo a las instrucciones con las que Alphonse Bertillon (1889) enfatizó la importancia de registrar las marcas y cicatrices permanentes de los detenidos. Su inmutabilidad las convirtió en un recurso útil para la tarea de reconocer a una persona. Debían de ser meticulosamente medidas, fotografiadas y descritas en su origen, dirección, inclinación y dimensión (Bertillon, 1889: 72). Las marcas en el proyecto de Myra Greene, en cambio, se deben al revelado de las placas húmedas, con el que la artista destruye la estética limpia de la fotografía científica. Como he mencionado en cuanto al debate sobre el arte de Julia Margaret Cameron, históricamente tal 'descuidado' a la hora de revelar un ambrotipo fue relacionado con la imperfección de la persona fotógrafa, o bien reivindicado como parte íntegra de una obra artística. Myra Greene (2011) aclara que no dejó las marcas para dar a la serie su merecido toque artístico: “una vez que están en la placa, están en la placa”.



Figura 19: imagen de la sección *eyes*  
(Greene, s.f.: 84)



Figura 20: imagen de la sección *mouth/horizontal plates*  
(Greene, s.f.: 16)

El significado de la marcación química trasciende aquí los debates estéticos. Evoca la productividad de la representación y lleva la atención al cuerpo marcado de la fotógrafa. Mientras Bertillon (1890: 105) trataba de conseguir “una especie de ‘huella’ del individuo”, remarcada y mutilada fotográficamente, Greene representa la fotografía como un evento que deja huellas en el producto final. En el momento cuando la mediación tecnológica se hace visible, se tiene que admitir que la tecnología no es externa, sino inseparable de lo que produce. Si bien “la tecnología de la fotografía es operada por las personas, [...] opera también sobre ellas” (Azoulay, 2011: 68, 70). De hecho, en su discurso hablado, Myra Greene (2011) propone entender la fotografía como nada más que un proceso que deja una marca.

Las *Instrucciones de tomar descripciones para la identificación de criminales y otros*, que Alphonse Bertillon publicó en 1889, aparentan facilitar la mera anotación de formas individuales; una estandarización, “fundamentad[a] en el refinamiento técnico de medios estrictamente ópticos” (Sekula, 1986: 15). Pero, no existe tal “negociación entre lo que se ‘ve’, por un lado, y una ‘lectura’ impuesta a la evidencia visual, por el otro” (Butler, 1993: 17). Lo visible ya es siempre una lectura. Si bien que Bertillon vio individuos únicos en la gente a la que criminalizó visualmente, en el caso de personas con tonos de piel más oscuros, la aplicación de tipologías raciales, le parecía adecuado. Y como otros científicos y negociantes, Bertillon popularizó sus ideas fisiognómicas. Alrededor de 1890, la *bertillonage* fue un método estándar a nivel global y, aunque su inventor no defendiera la existencia de ‘tipos’, la extensa circulación de sus instrucciones de interpretar los cuerpos sirvió a quienes buscaron visibilizar la apariencia física de una criminalidad innata, contrapuesta al ‘cuerpo burgués’, blanco y legal (Ewen/Ewen, 2008: 263 - 264; Sekula, 1986: 11).

Desde los principios de la fotografía, los archivos criminales y los retratos honoríficos fueron expuestos uno al lado del otro, formando la clase media blanca en detectar ‘la cara criminal’. “El deseo de buscar los indicios de una criminalidad oculta, resonó fuertemente con la tentativa de trazar los mitológicos ‘signos del ser negro’ [...], para reforzar las fronteras del privilegio blanco” (Smith, 2011: 586). La necesaria visibilización de la supuesta ‘criminalidad negra’ ha sobrevivido los tiempos de esclavitud, abolicionismo y segregación racial. En el contexto estadounidense, el caso de O.J. Simpson es un ejemplo muy comentado, en cuanto a la continua necesidad de

voltar la relación entre el cuerpo (masculino) negro, la criminalidad y la visualidad (Butler, 1993). En 1994, los editores de la revista estadounidense *Time* aprovecharon el doble efecto de cuerpo y foto como índices de verdad, cuando ennegrecieron el tono de piel de Simpson para la portada. “En todas partes los lectores reconocieron ambas, la naturaleza de la alteración y la connotación planeada [y] radicalizada que una persona de piel más oscura, lo más probable, es criminal” (Mierzoeff, 2003: 111). Por lo tanto, parece que ni la manipulación evidente presenta una amenaza al tópico de la representación como reproductora de la realidad, incluso cuando la actuación racista de *Time* revela claramente que hemos aprendido a ver lo que vemos.

Myra Greene no usa las herramientas de la revista estadounidense para resaltar el tono de su piel –con todas las adscripciones pertinentes– en la superficie de las fotos. Al contrario, graba las imágenes desde el negro y sacude la presunta pasividad del sujeto mirado y juzgado. Dicho con las palabras de la fotógrafa (2011), “como mujer negra reconozco esta mirada, sé que me juzgan”. Evocando el movimiento del sujeto feminista de un lado para otro entre el espacio del repertorio visual dominante y de un fuera del campo ideológico, Greene se desplaza conscientemente dentro de la representación racista del siglo XIX. Sus partes corporales fragmentadas se salen literalmente de la perspectiva central de la lente etnográfica-judicial. Ella incita a ‘ver características étnicas’ en bocas, narices, orejas y ojos, sin reiterar la objetificación de un sujeto pasivo. Ya en el texto introductorio, la fotógrafa informa de que su “cuerpo es capaz de contestar. Por medio de pequeños gestos, el cuerpo reacciona y rechaza a la clasificación” (Greene, s.f.: 3).

Myra Greene encuentra una gran posibilidad de contestar la mirada estereotipada al fotografiar su boca. Sacando su lengua, fumando, mostrando sus dientes, poniendo cara seria o sonriendo enigmáticamente, se resiste de manera lúdica a las miradas fisiognómicas profesionales y cotidianas, “afirma[ndo] su identidad individual de maneras incontroladas por la mirada de la vigilancia científica” (Smith, 2009: 11).

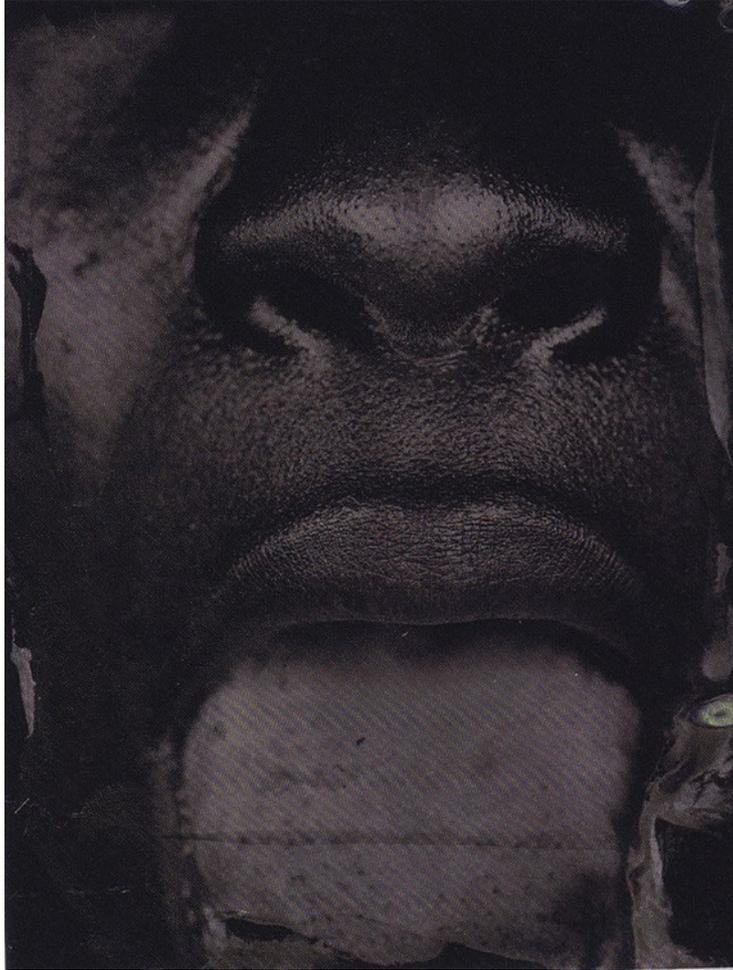


Figura 21: imagen de las sección *mouth/vertical plates*  
(Greene, s.f.: 76)

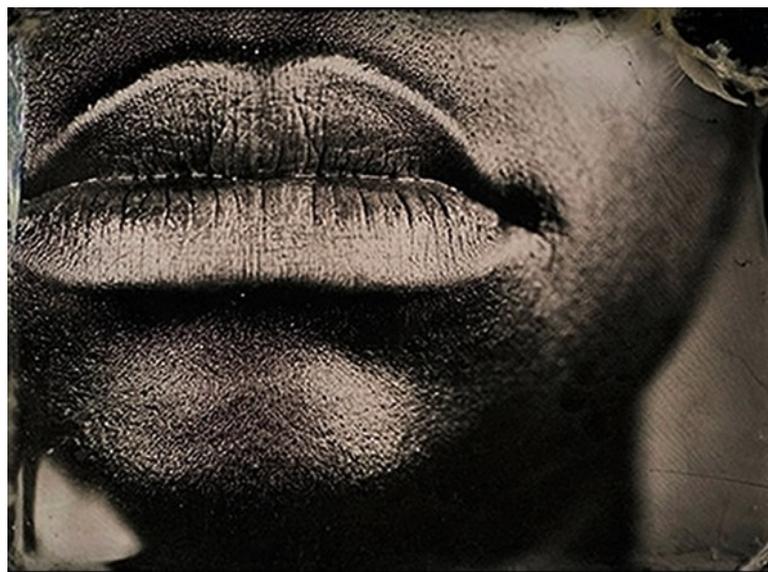


Figura 22: imágenes de la sección *mouth/horizontal plates*  
(tomadas de <http://myragreene.com>)

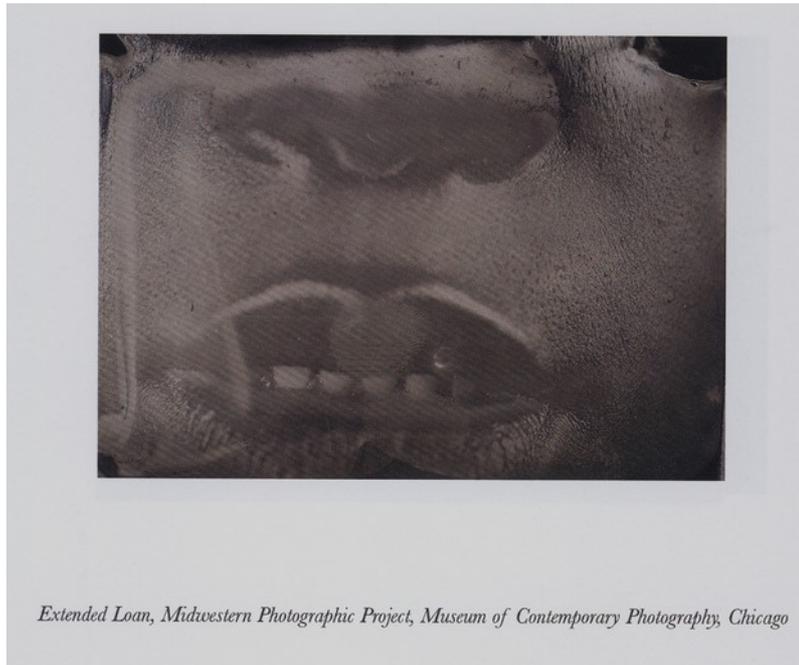


Figura 23: imagen de la sección *mouth/horizontal plates*

(Greene, s.f.: 20)

Los ambrotipos de los ojos de Myra Greene re-presentan otro modo de cómo utilizar gestos corporales para escaparse de la clasificación científica. Entre ellos deestacan las imágenes de ojos totalmente abiertos y completamente cerrados. Con sus instrucciones, Alphonse Bertillon (1889: 49) quiso prevenir tal opción de agencia: “[el observador] ordena al sujeto a mirarle directamente a los ojos y levanta el centro del párpado del sujeto levemente con su mano derecha”. Siendo ella fotógrafa y fotografiada, observadora y observada, Myra Greene domina aquí las relaciones de poder del acto fotográfico. La serie *Character Recognition* presenta una alternativa estética, que convierte la representación distorsionada del cuerpo negro en un reconocimiento de la fotógrafa como sujeto liberado de la fijación por la cámara. Se trata de una composición “juguetona y vacilante, capaz de escudriñar, de contestar y, por último, de posicionarse a sí misma como ‘demasiado’ para la lente” (Marianne Hirsch, según Eileraas, 2003: 812).



Figura 24: imágenes de la sección *eyes*  
(arriba: <http://myragreene.com>; abajo: Greene, s.f.: 81)

### 4.3 Cambios de perspectiva

Mientras yo veo en los ojos cerrados de Myra Greene un símbolo de rechazo de la actuación externa sobre su cuerpo, Deborah Jack (s.f.) hace una interpretación de *Character Recognition* que se resiste a la carga histórica de las ciencias de clasificación. Analiza las imágenes de orejas, narices, bocas y ojos como símbolos de la experiencia sensorial. La representación del cuerpo 'otro', siempre ha dependido de los cinco sentidos, "que insisten en que los otros parecen diferentes, huelen diferentes, suenan diferentes, saben diferentes y tienen un tacto diferente" (Hund, 2007: 99). No obstante, la lectura de Deborah Jack no repite tal conexión de sonido, olfato, sabor, tacto y vista con la percepción de supuestas diferencias raciales. En el caso de Myra Greene, las representaciones de los cinco sentidos no reconocen carácter, sino la experiencia traumática de una mujer africano-norteamericana (Jack, s.f.).

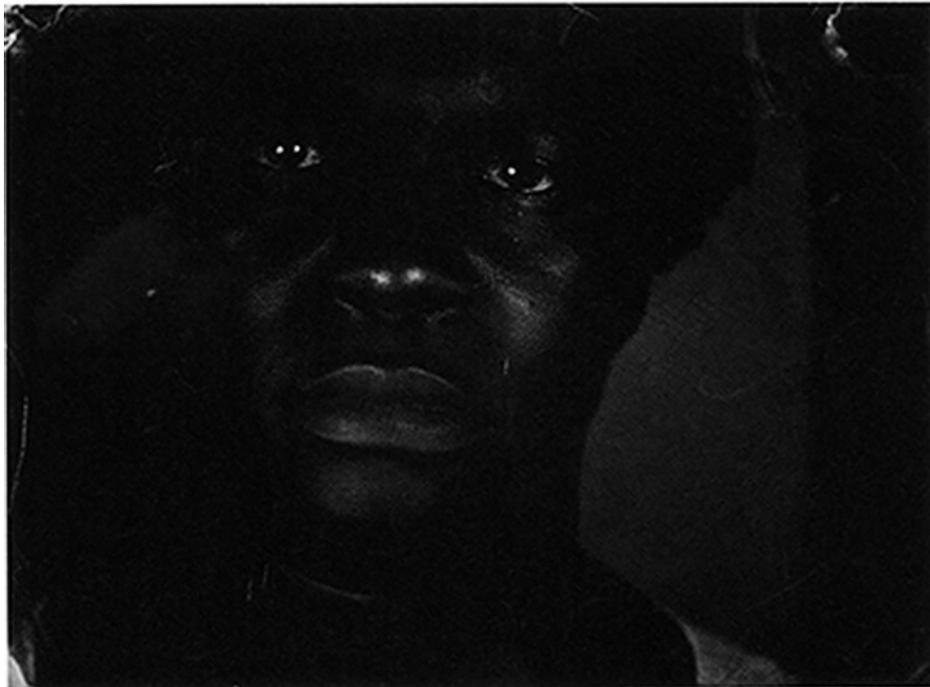


Figura 25: imagen de la sección *face*

(Greene, s.f.: 7)

La memoria (fotográfica) del cuerpo de Myra Greene fue grabada en negativos únicos de vidrio, por lo que las imágenes “que constituyen *Character Recognition* declaran su materialidad [...] como objetos” (Smith, 2009: 11). De este modo, se fusiona la función represiva del retrato fotográfico con su papel honorífico. El tamaño reducido de los ambrotipos (7x10 cm) refuerza la sensación de intimidad, porque para verlos bien hay que acercarse mucho a las imágenes, aparte de que la fragilidad del ambrotipo (apreciable en su versión expuesta), recuerda a los retratos de personas queridas que en el siglo XIX se guardaban y se tocaban dentro de carpetas elaboradas (Smith, 2009: 12). En formato de libro, *Character Recognition* no se parece a la encuadernación de los tempranos retratos de estudio. El amplio espacio blanco en el fondo de las imágenes y la austeridad de su distribución, recuerdan más bien al espacio típico de una galería contemporánea de arte.

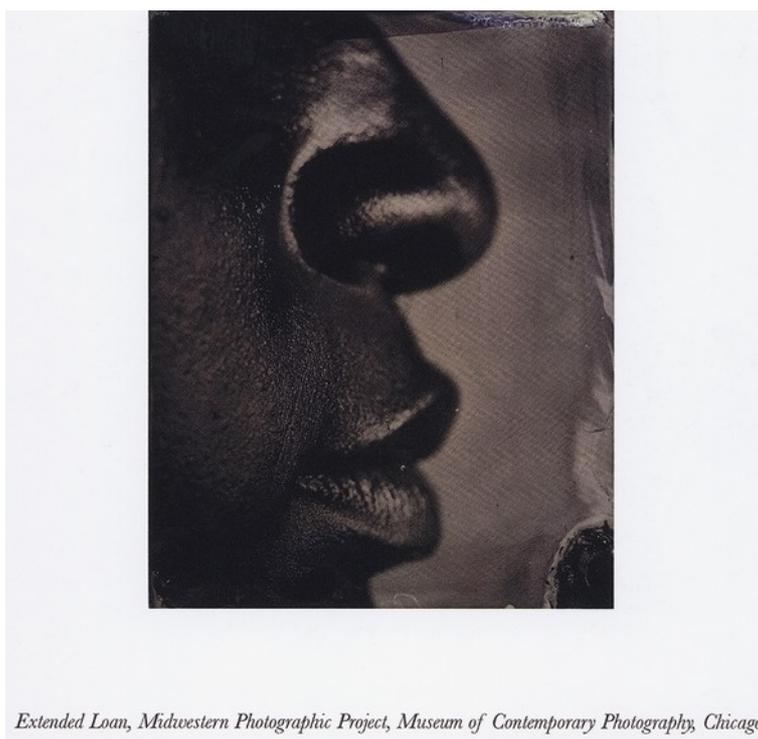


Figura 26: imagen de la sección *profile*  
(Greene, s.f.: 57)

Con este diseño, Myra Greene eleva cada fragmento facial al estatus de una obra de arte única, hecho impensable para las fotografías históricas de identificación. Y, mientras la reproducción digital de los ambrotipos en el libro podría sacudir tal estatus, Greene añade un detalle que se lo devuelve. Las únicas descripciones que aparecen junto a algunas de las imágenes, recogen los datos sobre las diferentes galerías, en las que se encuentra parte de los originales (figura 26). En un primer momento, la inclusión de éstas molestó mi mirada a *Character Recognition*. Pero, al pasar y re-pasar las páginas del libro, mi percepción ha cambiado hacia una lectura, según la que justamente aquellas pies de foto que no me parecían contribuir información importante al proyecto, juegan con la dialéctica entre arte y ciencia, subrayada por Myra Greene y por el enfoque de mi propia TFM.

En su conjunto, el proyecto de Greene visualiza los efectos persistentes de la interacción histórica de la fotografía con las ciencias, estéticas y economías del colonialismo y da cuenta de que la fotografía ha hecho al menos borrosa las fronteras entre el cuerpo, las tecnologías y las imágenes (McGrath, 2002: 18). No es la esencia inmutable de los cuerpos, sino un determinado sistema institucional, tecnológico y simbólico lo que marca la historia y la actualidad del racismo. El caso de Myra Greene demuestra que la mirada tiene historia y memoria, que ésta se ve marcada por la colonialidad del régimen de mirada blanco y que la ficción dominante de raza sigue siendo incorporada de tal modo que, a pesar de la dilusión teórica de su presunta base biológica, genera efectos reales en el mundo social (Yancy, 2008: 33).

Con *Character Recognition*, Greene desplaza la atención desde la identidad social como condición naturalizada por la clasificación taxonómica del ser humano, hacia el proceso de la producción del material visual necesario para legitimar los discursos racistas. Su proyecto esclarece que ni las fotos, ni los cuerpos sexuados y racializados tienen un significado fijo, sino que fueron intencionalmente construidos. Por lo tanto, también es posible des-fijar la idea de una identidad aparentemente coherente y pre-existente a la clasificación jerárquica, a través de la representación. Myra Greene pone en práctica las condiciones descritas por las teorías de la representación como intervención política. Su estrategia consiste justamente en transformar el material social disponible, las técnicas fotográficas incluidas. Rescena el campo visual, performando un contra-archivo del imaginario de la

adscripción de carácter a características físicas. Greene sitúa la identidad negra entre el repertorio visual de los discursos científico-estéticos racistas y “el acto de re-enmarcar y reordenar [la representación] para trazar una historia personal y colectiva a contracorriente” (Marianne Hirsch, según Eileraas, 2003: 812). En este sentido, su práctica fotográfica evoca la idea de Kaja Silverman (1996), de que la subjetividad nunca es enteramente auto-definida, pero que sin embargo existe la posibilidad de una mirada productiva, que se resiste a la sumisión bajo el régimen de mirada dominante. Myra Greene posiciona su propio cuerpo y mirada en algún lugar entre la sobredeterminación externa y la agencia subjetiva.

El concepto de las políticas de la representación, tanto del trabajo de Myra Greene como de mi propia TFM, toma la productividad de la representación como punto de partida. El objetivo radica en la intervención transformadora en el repertorio visual y en el régimen de mirada racista, más que en la defensa o la visibilización de realidades sociales predeterminadas de ‘mujeres negras’ (Engel, 2002: 127). Sin embargo, la constante búsqueda de Greene por formas nuevas que refuercen el contenido del trabajo, se puede analizar desde una perspectiva feminista como la de Teresa de Lauretis (1987: 38), quien destaca la importancia de encontrar otras formas para la tarea de romper con la dicotomía de sujeto/objeto, que una y otra vez pone ‘la mujer’ en un estatus de objeto. En vez de poner el énfasis en una mujer imaginada como sujeto del deseo masculino, Myra Greene coloca el régimen de mirada blanco a su propio cuerpo en el centro del mal-reconocimiento visual. No se para en el uso de la auto-representación como estrategia visual empoderadora, sino que recuerda de la necesidad de cambiar también los mecanismos de las tecnologías visuales que están a nuestra disposición.

Es sobre todo en este sentido, que valoro el trabajo de Myra Greene como un ejemplo destacable de la posibilidad de cambiar la construcción social de género y raza por medio de la (auto-)representación. Aquí quien mira sus imágenes, no tiene la sensación de poder ver todo a través de la lente de la cámara (y con ojos neutros), mientras como espectadora blanca se queda invisible. Ese efecto se debe a que Greene sacude la neutralidad de la técnica fotográfica misma y al hecho de que ofrece las imágenes de su propio cuerpo para la inspección. En última instancia, la fotógrafa no revela nada sobre sí misma y mucho más sobre los comportamientos relacionados con el

concepto de raza, que trae el público al acto de mirar sus imágenes. *Character Recognition* presenta una herramienta para dirigir la mirada de las personas espectadoras a “su propia responsabilidad para la perpetuación del racismo” (Bowles, 2011: 10). En este sentido, la serie fotográfica no solo presenta una estrategia creativa de recuperación de una experiencia post-traumática, sino que incluye la posibilidad de cambiar la percepción sexuada y racializada del público.

Dado que tanto en la grabación de su conferencia, como en el libro de fotografía, las vivencias personales de Myra Greene están claramente puestas en el contexto de la visualidad, la fotógrafa emplaza la creación de consciencia de las personas espectadoras sobre su propio papel en completar el trabajo con la mirada. De esta manera, convierte ‘el hecho de ser negra’ de un problema personal en un cuestionamiento social (Bowles, 2011). En la combinación entre el título, el texto introductorio y las imágenes –que permiten una mirada curiosa–, Greene asigna cierta responsabilidad de las miradas racistas que recibe a su cuerpo, a quien está observando sus ambrotipos. De este modo, el análisis de su proyecto ha llevado al desconcierto de mi propia mirada, hecho descrito por los *Critical Whiteness Studies* en términos de una inseguridad desconocida por las personas blancas, que surge en el momento de darse cuenta de que su propia percepción (aunque con la mejor intención) está formada por un régimen colonial. Tomando en cuenta la idea de que la representación no tiene efecto en un sujeto anterior sino que lo genera, el proceso de la percepción y del estudio del trabajo de Myra Greene me ha constituido en una determinada posición de género y raza.

Mi conocimiento situado blanco imposibilita una identificación precipitada con la experiencia o la imagen de Myra Greene, basada en la presunta experiencia compartida por ‘ser mujeres’. Tal irreflexividad pasaría por alto el hecho, que mi propio proceso de la formación de subjetividad no ha sido marcado por el racismo (visual) e ignoraría que un ambrotipo a mí no me convertiría visualmente en una esclava. Relacionando mi análisis de las creaciones fotográficas de Greene con la declaración que la oyente (o la espectadora) del testimonio “tiene que ser, al mismo tiempo, testigo al trauma y testigo a sí mism[a]” (Griffiths, 2009: 2), empecé a dudar de por qué, desde el principio, había afirmado la percepción de la fotógrafa al verse como una esclava. Hablando con Molly Rogers (2010: 246), “[e]l significado no solo yace en los tonos claros y oscuros de la superficie de una fotografía, sino en los ojos del observador”,

quien ve según sus propias experiencias y conocimientos previos. Pero, a pesar de que mi mirada reconociera los daguerrotipos de Louis Agassiz y Joseph T. Zealy en el retrato de Myra Greene, de repente me parecía más destacable que la fotógrafa nunca ha publicado su ambrotipo. Tampoco lo he vuelto a ver reproducido en ningún análisis de *Character Recognition*, aunque en algunos el taller se menciona como punto de partida para la serie fotográfica (Smith, 2009).

Parándome a mirar de nuevo el instante de la conferencia en la *Bucknell University*, me di cuenta que yo misma había caído en insertar una imagen en mi análisis textual sin interpretar el significado que la misma (me) genera. No se trata de la mera reproducción de Myra Greene 'convertida visualmente en una esclava', sino de una demostración de la productividad de la mirada y de su capacidad de modificar lo fotografiado. Aunque no cabe duda de que las referentes de la foto 'han sido',<sup>39</sup> no reproduce ninguna toma fotográfica de los acontecimientos originales. Al contrario, creé una nueva imagen del acto del testimonio de Myra Greene. El referente de la imagen es aquí un vídeo colgado en Internet.

En la nueva imagen, Myra Greene ya había convertido su vivencia (post-)traumática en una estrategia creativa de testimonio. El instante del vídeo capta, justamente, un tiempo-espacio en el que la fotógrafa relata su experiencia original, la lucha por encontrar palabras y la dificultad de transformarlas en lo que sería la serie fotográfica *Character Recognition*. Es el momento, en el que el análisis crítico que Greene hace de su propio retrato me hace ver una esclava. La (inconsciente) inclusión de la línea del tiempo del vídeo en el encuadre, demuestra esta posterioridad y revela que alguien está mirando, yo.<sup>40</sup> Sentada delante de una pantalla y distanciada por unos años y miles de kilómetros del contexto original, paré la grabación y capté un instante que me hace ver lo que no había percibido del mismo modo al seguir las imágenes movidas; otra historia de Estados Unidos.

Influenciada por la oración de Myra Greene, y desde el bagaje teórico al que me había llevado, visualicé la herencia post-traumática de la esclavitud, que generalmente queda fuera de la representación. Ahora bien, esta visualización no es fruto de mi propia composición, sino de la escenificación de la conferencia de Myra Greene en el espacio

<sup>39</sup> Para el concepto de la fotografía como 'lo que ha sido', véase Barthes, 2000.

<sup>40</sup> El referente anterior a la imagen aquí es un vídeo colgado en Internet. Es destacable que, por el diseño de la línea de tiempo, hasta se ve en qué plataforma de vídeos de Internet está colgado el vídeo.

mismo de la *Bucknell University*, así como del encuadre de la persona que la grabó.<sup>41</sup>



Figura 27: *La construcción visual de otra identidad nacional*  
(instante del vídeo de Greene, 2011)

El instante del vídeo muestra la fotografía en un momento de reflexión sobre su experiencia en el taller de ambrotipo. Una versión digitalizada de la foto que surgió de éste, se ve proyectada en la pantalla a la derecha. Myra Greene se encuentra a la izquierda de su retrato, subida al púlpito y detrás de la pantalla de un ordenador, en la que ella misma vuelve a mirarse 'visualmente hecha una esclava'. Detrás de la fotografía, en la esquina, sin reclamar protagonismo, pero presente, se ve la bandera de Estados Unidos. Si bien esta imagen juega el papel de agente en la producción de significado sobre lo 'no-representable', tal capacidad no es inherente al instante del vídeo, sino que radica en la posibilidad de crear nuevo significado a partir de él. Coco Fusco (2003) declara, que una de las intenciones importantes de crear fotografías es vernos. Según ella, esta actividad no se limita al ámbito personal, sino que engloba la

<sup>41</sup> Sigo siendo la única espectadora, porque la posición centralizada de la cámara de vídeo al escenario impide que se vea el público. Solo en los últimos minutos del vídeo, único momento en el que las personas oyentes participaron en la conferencia, la imagen cambia hacia un plano más amplio de la sala.

representación del 'yo' en una dimensión pública. "Mirando imágenes, imaginamos que podemos saber quiénes somos y quiénes éramos" (Fusco, 2003: 13).

Tanto en la narración y en el ambrotipo de Myra Greene, como en la imagen creada por mí, estas dos dimensiones se presentan como inseparables. Con su perspectiva crítica, la fotografía se proyecta al pasado, trasladando éste al presente. Debido a la diferencia del tamaño entre la historia y la actualidad de Greene, el instante de la conferencia representa el peso que el pasado tiene sobre el presente. Visibiliza la interdependiente historia de la fotografía, la esclavitud y la constitución de la nación de Estados Unidos e invita a cuestionar "cómo las imágenes raciales, en fotografía[s] de muchos tipos, han formado la comprensión de lo que es la americanidad y de lo que son los americanos" (Fusco, 2003: 26).

La representación del testimonio de Myra Greene subvierte la construcción de la americanidad hegemónica, "a través de la articulación de una presencia Negra dentro de identidades nacionales y culturales, tradicionalmente construidas como 'blancas'", según las que ha sido incompatible una simultaneidad de 'ser negra' y 'ser americana' (Encarnación Gutiérrez Rodríguez, según Wollrad, 2009: 422). Toni Morrison (1992: 28) junta esta incompatibilidad con una crítica al mito blanco de 'la libertad americana', que "no emergió en un vacío. Nada resaltó la libertad [...] como la esclavitud". Si bien la escritora no se muestra sorprendida de la relación entre el establecimiento de la democracia y el sistema de la esclavitud, entre la distorsionada representación del cuerpo negro y la construcción de la identidad americana como blanca, lo que sí la sorprende es la constante negación a ver esta conexión. "Requiere un trabajo duro *no verlo*" (Morrison, 1992: 17). En este sentido, el instante del vídeo de Myra Greene evoca el cuestionamiento de la invisibilización de las relaciones de poder en la re-escritura de la memoria cultural, esta "'invisibilidad' de la blancura que llevó a la marcación de los cuerpos negros para la esclavitud" (Griffiths, 2009: 54) y que permitió a las personas blancas a escaparse de la huella de la historia colonial.

A pesar de la ausencia de cuerpos blancos en la captura de la conferencia, ésta hace 'ver' la huella blanca sobre la construcción histórica y actual de 'la mujer negra'. Por otro lado, a través de la presencia negra en la imagen los 'paisajes de memoria' se visualizan como cambiantes (Griffiths, 2009: 5), por lo que la representación del testimonio de Myra Greene sirve para apelar a la productividad de la mirada de las

personas espectadoras blancas que son estimuladas a cuestionarse sus propias percepciones, a recordar con la fotografía, a ver una esclava en su ambrotipo y a producir otros conocimientos sobre la interdependiente construcción visual de género y raza.

## 5. Conclusiones

Cuando me propuse hacer más palpable el enunciado generalizado de que género y raza son construcciones sociales, lo hice convencida de que no es suficiente postular que el significado de los cuerpos se construye, sino que es necesario analizar cómo, con qué medios y quiénes lo construyen. En este trabajo he señalado el papel del personal fotógrafo y científico del siglo XIX como constructores de cuerpos y miradas sexuados y racializados, la cámara como su herramienta y los negativos, placas y papeles en los que se plasmaron los retratos fotográficos como materiales de construcción. Poniendo el énfasis de mi análisis en la interdependiente sexuación y racialización de los cuerpos, he mostrado que analizar la fotografía como tecnología de género y raza significa prestar atención a cómo las ciencias andro-céntricas y racistas crearon el ideal normativo de 'la mujer blanca' por medio de la producción de imágenes degradantes de 'la mujer negra'. Entiendo que un acercamiento feminista crítico a la construcción del cuerpo femenino normativo, siempre debería incluir el cuestionamiento de la blancura inherente a sus representaciones con el fin de acabar con una perspectiva centralista blanca como la constante norma invisible.

A lo largo de mi estudio he tratado de demostrar que la causa de que sigamos viendo los cuerpos según los conceptos jerarquizados de género y raza radica en que el acto de mirar produce realidades sociales bajo la influencia de un repertorio visual que ha sido construido con objeto de diferenciar entre cuerpos 'masculinos y femeninos de diferentes colores y cualidades humanas'. El análisis de la visualidad como un proceso social de ver, marcado por la incorporación de determinados archivos de imágenes a los ojos, ayuda a comprender y a descolonizar la historicidad de lo (in)visible. He revelado que como tecnología social, la fotografía ha jugado un papel importante en el acondicionamiento de una mirada que se cree capaz de detectar género y raza en la superficie de los cuerpos y de sus representaciones visuales. Por lo tanto, considero que la deconstrucción de la idea de la objetividad de la vista y de las fotografías, constituye un objeto de estudio crucial y una cuestión metodológica importante para los estudios académicos feministas.

Uno de mis principales objetivos ha sido estudiar las posibilidades de utilizar la fotografía con la finalidad de crear otras imágenes del cuerpo desde perspectivas feministas parciales y situadas que deconstruyen las representaciones y percepciones

naturalizadas de género y raza. Este empeño incluye una reflexión crítica sobre lo que (no) se visualiza debido al uso que se da a las imágenes en los estudios académicos. En esta TFM he elaborado una posible metodología visual crítica, basada en la impugnación de las visualizaciones normativas del cuerpo mediante el uso de contra-archivos de imágenes que potencien el cambio del campo visual dominante. La incorporación del trabajo artístico de Myra Greene a mi estudio académico me ha facilitado producir conocimientos sobre la fotografía como tecnología de género y raza, a los que no me hubiera llevado el mero estudio de las imágenes de los archivos científicos del siglo XIX.

Éso se debe al énfasis que la fotógrafa pone en los efectos materiales de la colonialidad del poder visual que determina los procesos de formación de subjetividades racializadas hasta hoy día. Dado que Greene vincula las prácticas fotográficas al servicio del colonialismo visual con su propia experiencia corporal traumática en el siglo XXI, la idea de que la ciencia pretérita fuera algo del pasado, lejano del ámbito cultural y ajeno a la cotidianidad de nuestros días, no tiene peso. Al contrario, el estudio de *Character Recognition* en sus múltiples dimensiones confirma mi hipótesis de que una mejor comprensión del carácter construido de la mirada actual a (las imágenes de) los cuerpos depende de la intervención en los archivos y tecnologías de las ciencias de siglos pasados. Mediante la creación de un diálogo entre la experiencia y las nuevas imágenes de Myra Greene, las teorías feministas (y) postcoloniales y las fuentes históricas, se cumple también mi objetivo de investigar las posibilidades de transformar la representación visual en una intervención política.

Enfocada como una metodología visual crítica, la producción fotográfica de Greene tiene gran potencial transformador, porque enfatiza la necesidad de cambiar la forma de un trabajo según su contenido. Mediante la subversión de la práctica visual de Alphonse Bertillon y la reconstrucción del revelado fotográfico, Greene consigue des-fijar identidades corporales sexuadas y racializadas. Considero que el cuestionamiento de la normatividad blanca inherente a los propios mecanismos de las tecnologías visuales con las que trabajamos, es un asunto a tener en cuenta en toda (re)producción de las imágenes del cuerpo. Aplicar la pregunta de cómo trabaja la fotografía para hacernos 'ver' raza al análisis de *Character Recognition*, confirma que tal cuestionamiento también es relevante para las visualizaciones de los cuerpos hoy

vigentes. Tanto con su discurso hablado sobre la historia de la fotografía, como con su propia práctica fotográfica, Myra Greene hace 'ver' raza, aunque desde una mirada opositora a los significados históricos de este concepto. De este modo, incita a sus oyentes y espectadores a desarrollar consciencia sobre las maneras en las que 'ven' los cuerpos y a cuestionar lo que cuenta como la norma(lidad).

Si bien mi TFM plantea que el potencial para el cambio social yace en la transformación de la mirada individual, quedan abiertas las preguntas de cómo las re-negociaciones artísticas del campo visual pueden ser trasladadas a la vida cotidiana y en qué grado tendrán influencia en las estructuras institucionalizadas del poder. Concluyo que el estudio y la enseñanza de la historia de la producción visual del significado de los cuerpos presentan un paso importante hacia la deconstrucción y reconstrucción de los significados de género y raza, ya que crean una mayor consciencia sobre el carácter construido de una mirada que sigue (in)visibilizando los conceptos de género y raza según normas científico-estéticas supuestamente obsoletas.

Como oyente del discurso hablado de Myra Greene y como lectora de su libro, me he visto enfrentada a su fuerte crítica a discursos y representaciones institucionales, así como a la práctica cotidiana de juzgar las personas a través de la breve observación de sus caracteres físicos. La escenificación que hace Greene de los efectos materiales de la representación racista, su performance crítica de la normatividad de la mirada y su inversión de la perspectiva centralista blanca inherente a los métodos fotográficos, me han interpelado sobre mis propias maneras de producir conocimiento (visual) sobre los cuerpos tanto en la teoría como en la práctica. En este sentido, el propósito político feminista de cambiar la mirada del presente a través de otros modos de re-representar el pasado se ha cumplido en cuanto a mi propia percepción. Los estudios visuales de Myra Greene me dan base para mis siguientes intervenciones teóricas en los archivos y para mis propias creaciones fotográficas. Ya no podré pasar por alto la historicidad de la cuadrícula en el visor de mi cámara digital, pero tampoco ignorar el hecho de que existe una infinidad de posibilidades de reconstruir género y raza por medio de la alteración de las tecnologías con las que los significados de estos conceptos fueron construidos.

## **Bibliografía**

Agassiz, Elizabeth C.; Agassiz, Louis, 1868. Viaje por Brasil. In Juan Naranjo (ed.), 2006: *Fotografía, antropología y colonialismo (1845 - 2006)*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 41 - 46.

Arndt, Susan, 2009. 'Rassen' gibt es nicht, wohl aber die symbolische Ordnung von Rasse. Der 'Racial Turn als Gegenarrativ zur Verleugnung und Hierarchisierung von Rassismus. In Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche, Susan Arndt (eds.): *Mythen Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. Münster: Unrast, pp. 340 - 362.

Azoulay, Ariella, 2011. *Photography. Mafté'akh*. Lexical Review of Political Thought, Minerva Humanities Centre, núm. 2, pp. 65 - 80.

Bal, Mieke, 1996. *Double Exposure. The Subject of Cultural Analysis*. New York/London: Routledge.

Bal, Mieke, 2004. El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales. *Estudios Visuales*, núm. 2, pp. 11 - 49.

Barthes, Roland, 2000. *Camera Lucida*. London: Vintage Books.

Bartl, Angelika; Hoenes, Josch; Mühr, Patricia; Wienand, Kea (eds.), 2011. *Sehen – Macht – Wissen: ReSaVoir. Bilder im Spannungsfeld von Kultur, Politik und Erinnerung*. Bielefeld: Transcript.

Bertillon, Alphonse, 1890. *La fotografía judicial*. In Juan Naranjo (ed.), 2006: *Fotografía, antropología y colonialismo (1845 - 2006)*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 102 - 111.

Bertillon, Alphonse, 1889. *Alphonse Bertillon's Instructions For Taking Descriptions For The Identification Of Criminals And Others, By The Means Of Anthropometric Indications*. Chicago: American Bertillon Prison Bureau.

Berry, Mary, 1982. Foreword. In Gloria T. Hull, Patricia Bell Scott, Barbara Smith (eds.): *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave*. Black Women's Studies. New York: The Feminist Press, pp. xv - xvi.

Blanchard, Pascal; Boëtsch, Gilles; Jacomijn Snoep, Nanette (direct.), 2012. *Exhibitions. L'invention du sauvage*. París: Actes Sud/Musée du Quai Branley.

Bonder, Gloria, 1998. *Género y Subjetividad: avatares de una relación no evidente*. In

Género y Epistemología: Mujeres y Disciplinas. Programa Interdisciplinario de Estudios de Género (PIEG). Santiago de Chile: Universidad de Chile. Disponible en: [http://www.iin.oea.org/iin/cad/actualizacion/pdf/Explotacion/genero\\_y\\_subjetividad\\_bonder.pdf](http://www.iin.oea.org/iin/cad/actualizacion/pdf/Explotacion/genero_y_subjetividad_bonder.pdf) [Último acceso: 15 de septiembre de 2014].

Bowles, John P., 2011. Adrian Piper. Race, Gender, And Embodiment. Durham: Duke University Press.

Braidotti, Rosi, 2011. Nomadic Subjects. Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory. New York: Columbia University Press.

Brandes, Kerstin, 2010. Fotografie und 'Identität': visuelle Repräsentationspolitiken in künstlerischen Arbeiten der 1980er und 1990er Jahre. Bielefeld: Transcript.

Burgin, Victor, 1997. In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.

Butler, Judith, 1993. Endangered/Endangering: Schematic Racism and White Paranoia. In Robert Gooding-Williams (ed.): Reading Rodney King. Reading Urban Uprising. New York/London: Routledge, pp. 15 - 22.

Cameron, Julia Margaret, 1874. Annals of my Glass House. In Liz Heron, Val Williams (ed.), 1996: Illuminations: Women Writing on Photography from the 1850s to the Present. London: I.B. Tauris., pp. 8 - 13.

Crenshaw, Kimberle, 2008. Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color. In Alison Bailey; Cuomo, Chris, The Feminist Philosophy Reader. New York: McGraw-Hill, pp. 279 - 309.

Daston, Lorraine; Galison, Peter, 2007. Objectivity. New York: Zone Books.

de Lauretis, Teresa, 1987. Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.

Delmez, Kathryn E., 2012. Carrie Mae Weems. Three Decades of Photography and Video. New Haven/London: First Center for the Visual Arts/Yale University Press.

del Valle, Teresa, 1999. Procesos de la memoria: cronotopos genéricos. En *La Ventana*, núm. 9, pp. 7 - 43.

Denisoff, Dennis, 2004. Sexual Visuality from Literature to Film. 1850 - 1950. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Dietrich, Anette, 2009. Konstruktionen *weisser* weiblicher Körper im Kontext des deutschen Kolonialismus. In Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche, Susan Arndt (eds.): *Mythen Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. Münster: Unrast, pp. 363 - 376.

Dietze, Gabriele, 2013. *Weißer Frauen in Bewegung. Genealogien und Konkurrenzen von Race- und Genderpolitiken*. Bielefeld: Transcript.

Do Mar Castro Varela, María; Dhawan, Nikita, 2009. Of Mimicry and (Wo)Man: Desiring Whiteness in Postcolonialism. In Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche, Susan Arndt (eds.): *Mythen Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. Münster: Unrast, pp. 318 - 336.

Egaña Rojas, Lucía, 2013. Tecnofeminismo. Apuntes para una tecnología transfeminista (Versión 0.3). In Miriam Solá, Elena Urko (comps.): *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*. Tafalla: Txalaparta, pp. 313 - 323.

Eggers, Maureen Maisha; Kilomba, Grada; Piesche, Peggy; Arndt, Susan (eds.), 2009. Konzeptionelle Überlegungen. In Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche, Susan Arndt (eds.): *Mythen Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. Münster: Unrast, pp. 7 - 10.

Eggers, Maureen Maisha, 2013. Diversität aus einer Critical Race Theory Perspective. Conferencia en la Universidad de Hamburgo (Alemania), 26/07/2013 [audio online] Disponible en: <http://agqueerstudies.de/maureen-maisha-eggers-diversitat-aus-einer-critical-race-theory-perspective/> [Último acceso: 15 de septiembre de 2014].

Eileraas, Karina, 2003. Reframing the Colonial Gaze: Photography, Ownership, and Feminist Resistance. *MLN*, núm. 118, pp. 807 - 840.

El-Tayeb, Fatima, 2009. Vorwort. In Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche, Susan Arndt (eds.): *Mythen Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. Münster: Unrast, pp. 7 - 10.

Engel, Antke, 2002. *Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation*. Frankfurt/New York: Campus Verlag.

Ewen, Stuart; Ewen, Elizabeth, 2008. *Typecasting. On the Arts and Sciences of Human Inequality*. New York: Seven Stories Press.

Fajaula Colom, Sara, 2013. Las ilustraciones del cuerpo femenino en el *Tratado de ginecología* de Miquel A. Fargas Roca (1910). *Dynamis*, vol. 33, pp. 139 - 168.

Fanon, Frantz, 1973. *Piel Negra, Máscaras Blancas*. Buenos Aires: Abraxas.

Finley, Cheryl, 2013. *Archiving Memory*. In Tamar Garb (ed.): *African Photography from the Walther Collection. Distance and Desire. Encounters with the African Archive*. Göttingen: Steidl, pp. 81 - 88.

Firstenberg, Lauri, 2003. *Autonomy and the Archive in America. Reexamining the Intersection of Photography and Stereotype*. In Coco Fusco, Brian Wallis (eds.): *Only Skin Deep. Changing Visions of the American Self*. New York: Abrams, pp. 313 - 343.

Fock, Stefanie, 2009. 'Un individu de raça negroide'. *El Negro und die Wunderkammern des Rassismus*. In Wulf D. Hund (ed.): *Entfremdete Körper. Rassismus als Leichenschändung*. Bielefeld: Transcript, pp. 165 - 204.

Fusco, Coco; Wallis, Brian (eds.), 2003. *Only Skin Deep. Changing Visions of the American Self*. New York: Abrams.

Fusco, Coco, 2003. *Racial Time, Racial Marks, Racial Metaphors*. In Coco Fusco, Brian Wallis (eds.): *Only Skin Deep. Changing Visions of the American Self*. New York: Abrams, pp. 13 - 49.

Gail Collins, Lisa, 2010. *Historic Retrievals: Confronting Visual Evidence and the Imaging of Truth*. In Deborah Willis (ed.): *Black Venus 2010. They called her "Hottentot"*. Philadelphia: Temple University Press, pp. 71 - 86.

Garb, Tamar (ed.), 2013: *African Photography from the Walther Collection. Distance and Desire. Encounters with the African Archive*. Göttingen: Steidl

Garb, Tamar, 2013. *Encountering the African Archive: The Interwoven Temporalities of Distance and Desire*. In Tamar Garb (ed.): *African Photography from the Walther Collection. Distance and Desire. Encounters with the African Archive*. Göttingen: Steidl, pp. 24 - 45.

Gonzalez, David, 2012. *Some of Her Best Friends Are White*. *The New York Times. Lens. Potography, Video and Visual Journalism*, 22/05/2012. Disponible en: [http://lens.blogs.nytimes.com/2012/05/22/some-of-her-best-friends-are-white/?\\_php=true&\\_type=blogs&\\_r=0](http://lens.blogs.nytimes.com/2012/05/22/some-of-her-best-friends-are-white/?_php=true&_type=blogs&_r=0) [Último acceso: 15 de septiembre de 2014].

Gonzalez, Jennifer, 2003. *Morphologies. Race as a Visual Technology*. In Coco Fusco, Brian Wallis (eds.): *Only Skin Deep. Changing Visions of the American Self*. New York: Abrams, pp. 379 - 393.

Gould, Stephen Jay, 1996. *The Mismeasure of Man*. New York/London: Norton.

Greene, Myra, s.f.: Character Recognition. Chicago: auto-publicación.

Greene, Myra, 2011: Self Portraits 2002 - 2004: Photographs by Myra Greene. Conferencia en la *Bucknell University*, Lewisburg, 30/09/2011. [video online] Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=VDegx0Gki9A> [Último acceso: 15 de septiembre de 2014].

Greene, Myra, 2012. *My White Friends*. Heidelberg/Berlin: Kehrer.

Griffiths, Jennifer L., 2009. *Traumatic Possessions. The Body and Memory in African American Women's Writing and Performance*. Charlottesville: University of Virginia Press.

Guerin, Frances; Hallas, Roger, 2007. *The Image and the Witness. Trauma, Memory and Visual Culture*. London/New York: Wallflower Press.

Haraway, Donna J., 1991. *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. London: Free Association Books.

Hirsch, Marianne, 1997. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.

hooks, bell, 1994 (1). *Black Looks. Popkultur – Medien – Rassismus*. Berlin: Orlanda Frauenverlag.

hooks, bell, 1994 (2). *In Our Glory: Photography and Black Life*. In Deborah Willis: *Picturing Us: African American Identity in Photography*. New York: New P, pp. 42 - 52.

Hughes, Alex; Noble, Andrea, 2003. *Phototextualities. Intersections of Photography and Narrative*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Hull, Gloria T.; Scott, Patricia Bell; Smith, Barbara (eds.), 1982. *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave. Black Women's Studies*. New York: The Feminist Press.

Hund, Wulf D., 2006. *Negative Vergesellschaftung. Dimensionen der Rassismusanalyse*. Münster: Westfälisches Dampfboot.

Hund, Wulf D., 2007. *Rassismus*. Bielefeld: transcript.

Hund, Wulf D., 2009. *Die Körper der Bilder der Rassen*. In Wulf D. Hund (ed.):

Entfremdete Körper. Rassismus als Leichenschändung. Bielefeld: Transcript, pp. 13 - 79.

Hund, Wulf D., 2012. Vor, mit, nach und ohne 'Rassen'. Reichweiten der Rassismusforschung. Archiv für Sozialgeschichte, núm. 52, pp. 723 - 761.

Hund, Wulf D., s.f. Die schöne Mainzerin. Disponible en: <http://www.wulfdhund.de/lehre/?Geschichten:Varia%26nbsp%3B%26nbsp%3B> [Último acceso: 15 de septiembre de 2014].

Huxley, Thomas Henry, 1869. Carta a lord Granville. In Juan Naranjo (ed.), 2006: Fotografía, antropología y colonialismo (1845 - 2006). Barcelona: Gustavo Gili, pp. 47 - 49.

ICP (International Center of Photography), 2003. Only Skin Deep. Changing Visions of the American Self. Pre/Post-Visit Materials for: Elementary Students. Disponible en: [http://museum.icp.org/museum/exhibitions/osd/preview/downloads/E\\_Intro.pdf](http://museum.icp.org/museum/exhibitions/osd/preview/downloads/E_Intro.pdf) [Último acceso: 15 de septiembre de 2014].

Jabardo, Mercedes (ed.), 2012. Feminismos Negros. Una antología. Madrid: Traficantes de sueños.

Jahoda, Gustav, 1999. Images of Savages. Ancient Roots of Modern Prejudice in Western Culture. London etc.: Routledge.

Jones-Berney, Jessica, s.f. Giving Back the Gaze; Exploring Complex and Multifarious Self-representations in the work of Myra Greene and Renée Cox. Tesina Final de Máster en *American Studies*, Universidad de Nottingham. Disponible en: [http://etheses.nottingham.ac.uk/1676/1/Jessica\\_Jones-Berney\\_MRes.txt](http://etheses.nottingham.ac.uk/1676/1/Jessica_Jones-Berney_MRes.txt) [Último acceso: 15 de septiembre de 2014].

Junker, Carsten, 2009. Weißsein in der akademischen Praxis: Überlegungen zu einer kritischen Analysekategorie in den deutschsprachigen Kulturwissenschaften. In Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche, Susan Arndt (eds.): Mythen Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland. Münster: Unrast, pp. 427 - 443.

Kilomba, Grada, 2005. Becoming a Subject. In Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche, Susan Arndt (eds.): Mythen Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland, p. 22.

Kilomba, Grada, 2005. No Mask. In Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche, Susan Arndt (eds.): Mythen Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland, pp. 80 - 88.

Kuppers, Petra, s.f. Remembering Anarcha: Objection in the Medical Archive. Disponible en: <http://liminalities.net/4-2/anarcha/anarcha%20project%20essay%202008.pdf> [Último acceso: 15 de septiembre de 2014].

Lalvani, Suren, 1996. *Photography, Vision, and the Production of Modern Bodies*. Albany: State University of New York Press.

Le Breton, David, 2002. *La Sociología del Cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Leys Stepan, Nancy, 2001. *Picturing Tropical Nature*. London: Reaktion Books, edición Kindle.

Lorde, Audre, 1984. The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House. In Audre Lorde: *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Berkeley: Crossing Press, pp. 110 - 114.

Lugo-Ortiz, Agnes, s.f. Tras la visualidad del rostro esclavo. Exploraciones para un archivo. E-Misférica 9.1 - 9.2 Sujetos de/al Archivo. Disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-91/lugoortiz> [Último acceso: 15 de septiembre de 2014].

Lury, Celia, 1998. *Prosthetic Culture. Photography, memory and identity*. Abingdon: Routledge.

Magubane, Zine, 2010. Which Bodies Matter?: Feminism, Poststructuralism, Race, and the Curious Theoretical Odyssey of the “Hottentot Venus”. In Deborah Willis (ed.): *Black Venus 2010: they called her “Hottentott”*. Philadelphia: Temple University Press.

Martín Alcoff, Linda, 2006. *Visible Identities. Race, Gender, and the Self*. Oxford/New York: Oxford University Press, edición Kindle.

McGrath, Roberta, 2002. *Seeing her sex. Medical archives and the female body*. Manchester/New York: Manchester University Press.

Mestrich, Quiana, 2009. Photographer Interview. Myra Greene. En *Dodge & Burn. Diversity in Photography History. Revista digital*, 29 de abril de 2009. Disponible en: <http://dodgeburn.blogspot.com.es/2009/04/photographer-interview-myra-greene.html> [Último acceso: 15 de septiembre de 2014].

Mohanty, Chandra Talpade, 2008. Bajo los Ojos de Occidente: Femenismo Académico y Discursos Coloniales. In Liliana Suárez Navaz, Rosa Aída Hernández Castillo (eds.): *Descolonizando el Feminismo: Teorías y Prácticas desde los Márgenes*. Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 112 - 161. Disponible en:

<http://webs.uvigo.es/pmayobre/textos/variados/descolonizando.pdf> [Último acceso: 15 de septiembre de 2014].

Moreno Sardà, Amparo, 2007. *¿De quién hablamos cuando hablamos del hombre?* Barcelona: Icaria.

Moreno Sardà, 1988. El Discurso Académico: ¿Sexismo o Androcentrismo? *Papers. Revista de Sociología*, vol. 30, pp. 43 - 50.

Morrison, Toni, 1992. *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*. New York: Random House.

Neumaier, Diane, 1995. Introduction. In Diane Neumaier (ed.): *Reframings. New American Feminist Photographies*. Philadelphia: Temple University Press.

O'Grady, Lorraine, 1992/1994. *Olympia's Maid: Reclaiming Black Female Subjectivity*. Disponible en: [http://www.lorraineogrady.com/sites/default/files/wr102\\_olympiasmaidfull.pdf](http://www.lorraineogrady.com/sites/default/files/wr102_olympiasmaidfull.pdf) [Último acceso: 15 de septiembre de 2014].

O'Hagan, Sean, 2014. The black Victorians: astonishing portraits unseen for 120 years. Disponible en [http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/sep/15/black-chronicles-ii-victorians-photography-exhibition-rivington-place?CMP=fb\\_gu](http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/sep/15/black-chronicles-ii-victorians-photography-exhibition-rivington-place?CMP=fb_gu) [Último acceso: 15 de septiembre de 2014].

Orestano, Francesca (ed.), 2009. *Strange Sisters: Literature and Aesthetics in the Nineteenth Century*. Bern: Peter Lang.

Ortiz Gómez, Teresa, 2006. *Medicina, historia y género. 130 años de investigación feminista*. Oviedo: KRK.

Pence, Ellen, 1982. Racismo – A White Issue. In Gloria T. Hull, Patricia Bell Scott, Barbara Smith (eds.): *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave*. Black Women's Studies. New York: The Feminist Press, pp. 45 - 47.

Piesche, Peggy, 2009. Das Ding mit dem Subjekt, oder: Wem gehört die Kritische Weißseinsforschung? In Maureen Maisha Eggers, Grada Kilombo, Peggy Piesche, Susan Arndt (eds.): *Mythen Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. Münster: Unrast, pp. 14 - 17.

Pollock, Griselda, 1999. Tracing Figures of Presence, Naming Ciphers of Absence. Feminism, Imperialism, and Postmodernity in the Work of Sutapa Biswas. In Lisa Bloom (ed.): *With Other Eyes. Looking at Race and Gender in Visual Culture*. Minneapolis/London: Univeristy of Minnesota Press, pp. 213 - 236.

- Pollock, Griselda, 2003. *Vision and Difference*. London/New York: Routledge.
- Preciado, Beatriz, 2009. Conferencia en el marco del Festival Voces S.O.S. 4.8, 3 y 4 de mayo de 2009, Murcia. [video online] Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=mAQCCacL08c> [Último acceso: 15 de septiembre de 2014].
- Preciado, Beatriz, 2002. *Manifiesto contra-sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*. Madrid: Opera Prima.
- Quijano, Anibal, 1993. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In Edgardo Lander (comp.): *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas lationamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, pp. 201 - 246.
- Ritter, Sabine, 2009. 'Présenter les organes génitaux'. Sarah Baartman und die Konstruktion der Hottentottenvenus. In Wulf D. Hund (ed.): *Entfremdete Körper. Rassismus als Leichenschändung*. Bielefeld: Transcript, pp. 117 - 163.
- Ritter, Sabine, 2010. *Facetten der Sarah Baartman. Repräsentationen und Rekonstruktionen der 'Hottentotten Venus'*. Münster: Lit Verlag, pp. 117 - 163.
- Rogers, Molly, 2010. *Delia's Tears. Race, Science, and Photography in Nineteenth-Century America*. New Haven/London: Yale University Press.
- Rose, Gilian, 2012. *Visual Methodologies. An Introduction to Researching with Visual Materials*. Los Angeles/London etc.: SAGE.
- Rosenblum, Naomi, 1994. *A History of Women Photographers*. New York: Abbeville Press.
- Schiebinger, Londa, 2003. Human Experimentation in the Eighteenth Century: Natural Boundaries and Valid Testing. In Lorraine Daston, Fernando Vidal: *The Moral Authority of Nature*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 384 - 408.
- Schiebinger, Londa, 2004. *¿Tiene Sexo La Mente? Las mujeres en los orígenes de la ciencia moderna*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Sekula, Allan, 1975. On the Invention of Photographic Meaning. In Vicki Goldberg (ed.): *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*. Albuquerque: UNM Press 1981, pp. 452 - 473.
- Sekula, Allan, 1986. The Body and the Archive. *October*, número 39, pp. 3 - 64.

Sekula, Allan, 2003. The Traffic in Photographs. In Coco Fusco, Brian Wallis (eds.): *Only Skin Deep. Changing Visions of the American Self*. New York: Abrams, pp. 79 - 109.

Serres, Étienne Renaud Augustin, 1845. Antropología comparada. Observaciones sobre la aplicación de la fotografía al estudio de las razas humanas. In Juan Naranjo (ed.), 2006: *Fotografía, antropología y colonialismo (1845 - 2006)*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 26 - 30.

Sheehan, Tanya, 2011. *Doctored. The Medicine of Photography in Nineteenth-Century America*. The University Park: Pennsylvania State University Press.

Siegel, Elizabeth, 2009. *Playing with Pictures. The Art of Victorian Photocollage*. Chicago: The Art Institute of Chicago.

Silverman, Kaja, 1996. *The Threshold of the Visible World*. New York/London: Routledge, edición Kindle.

Smith, Barbara, 1982. Racism and Women's Studies. In Gloria T. Hull, Patricia Bell Scott, Barbara Smith (eds.): *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave. Black Women's Studies*. New York: The Feminist Press, pp. 48 - 51.

Smith, Shawn Michelle, 1999. *American Archives. Gender, Race, and Class in Visual Culture*. Princeton: Princeton University Press.

Smith, Shawn Michelle, 2000. "Looking at One's Self through the Eyes of Others": W.E.B. Du Bois's Photographs for the 1900 Paris Exposition. *African American Review*, vol. 34, núm. 4, pp. 581 - 599.

Smith, Shawn Michelle, 2004. *Photography on the Color Line. W.E.B. DuBois, Race, and Visual Culture*. Durham: Duke University Press.

Smith, Shawn Michelle, 2009. *Taking Another Look at Race: Myra Greene & Carla Williams*. New York: Visual Studies Workshop. Disponible en: [http://www.myragreene.com/Design\\_Files/Documents/SmithGreeneWilliams.pdf](http://www.myragreene.com/Design_Files/Documents/SmithGreeneWilliams.pdf) [Último acceso: 15 de septiembre de 2014].

Stetson, Erlene, 1982. Studying Slavery: Some Literary and Pedagogical Considerations on the Black Female Slave. In Gloria T. Hull, Patricia Bell Scott, Barbara Smith (eds.): *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave. Black Women's Studies*. New York: The Feminist Press, pp. 61 - 84.

Teal, Harvey S., 2001. *Partners With the Sun. South Carolina Photographers 1840-1940*. Columbia: University of South Carolina Press.

Voß, Heinz-Jürgen, 2011. *Geschlecht – Wider die Natürlichkeit*. Stuttgart: Schmetterling.

Wachendorfer, Ursula, 2005. Weiße halten weiße Räume weiß. In Maureen Maisha Eggers, Grada Kilombo, Peggy Piesche, Susan Arndt (eds.): *Mythen Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. Münster: Unrast, pp. 530 - 539.

Wallis, Brian, 1995. *Black Bodies, White Science: Louis Agassiz's Slave Daguerreotypes*. *American Art*, vol. 9, núm. 2, pp. 38 - 61.

Warnapala, Kanchanakesi Channa, 2008. Dismantling the Gaze. Julia Maragret Cameron's Sri Lankan Photographs. *Postcolonial Text*, vol. 4, núm. 1. Disponible en: <http://postcolonial.org/index.php/pct/article/view/753/530> [Último acceso: 15 de septiembre de 2014].

Wells, Liz, 2004. *Photography: A Critical Introduction*. London/New York: Routledge.

Williams, Carla, 2005. Myra Greene. Contact Sheet, núm. 132. Disponible en: [http://issuu.com/lightwork/docs/lightwork\\_cs132\\_annual2005](http://issuu.com/lightwork/docs/lightwork_cs132_annual2005) [Último acceso: 15 de septiembre de 2014].

Williams, Heather, 2006. bell hooks Speaks Up. *The Sandspur*, 02/10/2006. Disponible en: <http://archive.today/9GDV2> [Último acceso: 15 de septiembre de 2014].

Willis, Deborah, 1995. Women's Stories. Women's Photobiographies. In Diane Neumaier (ed.): *Reframings. New American Feminist Photographies*. Philadelphia: Temple University Press, pp. 84 - 92.

Willis, Deborah; Williams, Carla, 2002. *The Black Female Body. A Photographic History*. Philadelphia: Temple University Press.

Wollrad, Eske, 2009. Weißsein und bundesdeutsche Gender Studies. In Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche, Susan Arndt (eds.): *Mythen Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. Münster: Unrast, pp. 418 - 426.

Yancy, George, 2008. *Black Bodies, White Gazes. The Continuing Significance of Race*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, edición Kindle.