

Teresa Lenzi
Universidade Federal do Rio Grande
tlenzi.lenzi@gmail.com

Resumen

Este texto es resultado de una investigación desarrollada en una estancia Post doctoral en la Facultad de Geografía i História de la Universitat de Barcelona¹ (España), en la que se ha examinado, de manera cualitativa, estética, teórica y práctica, la existencia de procesos retro-alimentarios entre los medios comunicativos y de entretenimiento, por un lado, y la producción fotográfica hecha por mujeres o sobre mujeres, por otro. El objetivo ha sido sondear las consecuencias formales y conceptuales de este fenómeno sobre ese tipo de práctica. La metodología de trabajo, además de la pesquisa bibliográfica, ha incluido como principal recurso un amplio análisis –hecho en diario durante un año- de fotografías en catálogos, libros y red digital. La conclusión a que se llega es que en la actualidad no existe una diferenciación en los modos de representación de la mujer y lo femenino en el campo de las prácticas artísticas y mediáticas, y que lo que tenemos como panorama es un fenómeno retro-alimentario de clichés y estereotipos que podría ser considerado nefasto, al condicionar a todos a una alfabetización colectiva de los modos de ver y concebir.

Palabras clave: *Fotografía femenina, retroalimentación, prácticas artísticas, medias.*

¹ Investigación desarrollada bajo la coordinación de la Prof^a Dr^a Ana María Guasch.

1. Sobre los principios guías: imagen, fotografía, identidad, y procesos retroalimentares²



(...) La televisión, el cine y todos los medios visuales comparten la misma ideología. Con el tiempo, las imágenes repetidas continuamente pasan a formar parte de nuestra experiencia adquirida. (...).

Jo Spence

Algo de insuperable, a causa de la coexistencia inmovilizada de ese vacío del Imaginario Colectivo y del exceso de imágenes. (...) podemos creer que estamos colonizados pero sin saber por quién; colonizados por la imagen, pero sin saber de dónde viene y ni siquiera saber lo que representa.

Marc Augé

Una imagen está atada al contenido que transmite.

Susan Buck-Morss

En esta reflexión, de una manera abreviada, proponemos enfocar las relaciones, intercambios y procesos retroalimentares que ocurren entre las prácticas fotográficas stricto sensu y artísticas, y los usos y propagaciones fotográficas mediáticas, en el ámbito de la fotografía hecha por mujeres o sobre mujeres. En nuestro horizonte se perfilaba el contexto de la sociedad humana globalizada. El texto se estructura en cinco movimientos que se articulan entre sí. Son por lo tanto complementarios. A partir de esto hemos seguido dos cuestiones:

² Imagen sin datos sacada de Internet. Se pretende que su lugar en la reflexión sea textual.

. ¿Cuánto nos contaminamos entre nosotros, y quiénes influyen a quién?

. ¿Qué aporta esto a la cultura y el arte?

La investigación partió de la premisa de que toda la existencia está atravesada por imágenes, que la imagen tiene una gran incidencia sobre nuestra percepción del mundo y de nuestra propia existencia -en especial la imagen publicitaria-, y que, en la actualidad, los más distintos sectores socioculturales, en cuanto productores y propagadores de imágenes, hacen su mayor apuesta en este entendimiento. A su vez, todos ellos se auto-influencian y se retroalimentan, llevando a una uniformización estética y conceptual del imaginario sociocultural.

En lo que concierne al fenómeno de la comunicación visual de masas en la sociedad actual, se han tenido como principios, pensadores que vienen ya de lejos -en razón de que este tema constituye un punto de máximo interés en las investigaciones que hago desde los años noventa. A modo de ejemplo, citamos a algunos de los autores, ya históricos, que han dedicado atención a la cuestión en sus respectivas áreas, como Rudolf Arnheim (Teoría de la percepción), Jean-Marie Schaeffer y Roland Barthes (Fotografía y semiología), Jacques Aumont (Cinema y fotografía), John Berger (Humanidades y Comunicación) y Peter Burke (Historia social). La lista es extensa, y la referencia a estos pensadores tiene como propósito demostrar la importancia del tema en el contexto de la sociedad de los siglos XX y XXI.

Las distintas tesis tratadas por estos autores, no necesariamente confluyen -aunque tampoco se contradigan- pero todas y cada una, a su manera, indagan sobre la importancia de las imágenes en el contexto de la vida sociocultural. Aumont, por ejemplo, en el ya clásico libro *La imagen* (1992), opinó que "(...) *nuestra civilización sigue siendo, quierase o no, una civilización del lenguaje*", pero aún así reconocía que la conformación de nuestros conocimientos está inexorablemente condicionada a la producción, circulación y comprensión de las imágenes. Barthes (*Lo óbvio y lo obtuso*, 1983) dijo que las imágenes son análogas a las palabras, que unas no existen sin las otras. Por su parte, en el clásico *Modos de ver* (1972), Berger afirmó que *La vista llega antes que las palabras, que el niño mira y ve antes de hablar*. Willém Flüsser (*Hacia una filosofía de la fotografía*, 2001), de manera contundente y a modo de denuncia, dijo que somos "cazadores de imágenes", "operadores de máquinas de hacer imágenes".

En los tiempos actuales el fenómeno imagético ha logrado proporciones tan inimaginables que hemos logrado llegar a una condición en la que la construcción de nuestra imagen particular y colectiva resulta en gran parte de los modelos propagados en diario por los medios de comunicación en general, donde la ética parece ser esquizofrénica e irresponsable. Esa irresponsabilidad y sus consecuencias fueron clasificadas por Félix Guattari (1990, p. 25) como "una población de imágenes y de enunciados "degenerados"".

María Noel Lapoujade, a su vez (2013: 234), centra la atención en los efectos actuales de este fenómeno imagético -en cuanto producción, circulación y consumo de imágenes-, y clasifica la nuestra como una sociedad que se encuentra 'atrapada' en un imaginario incontrolable y panóptico. Diz Lapoujade que "(...) las cárceles contemporáneas de los imaginarios, no son nuevas cárceles, sino la multiplicación, la proliferación y la intensificación inaudita de

las cárceles de los imaginarios de la humanidad. (...) Cárceles de los imaginarios, entre cuyos muros invisibles transcurre la vida de millones de nuestros contemporáneos en cualquier rincón del mundo”.

Se ha seguido también la premisa de que la fotografía es un medio y un proceso generador y propagador de imágenes, y la imagen maestra de los medios de información y comunicación masivos. Cuando se habla de imaginario a día de hoy, se está hablando predominantemente de fotografías. Esa categoría de imágenes, dada su naturaleza y ontología, constituye un campo autónomo, pero también una categoría enmarcada, desde sus orígenes, por procesos de retroalimentación. Desde ese punto de vista, se puede afirmar que siempre ha estado bajo las influencias y diálogos con otras áreas de la cultura y de los sistemas de representación predominantes, tal como los medios de comunicación. Lo que solemos llamar hoy ‘fotografía’ debe ser visto como un objeto e idea múltiple resultante de la confluencia de distintas orientaciones conceptuales y formales, un objeto-imagen que ha sufrido un despliegue de las posibilidades de lo fotográfico, como ha afirmado Régis Durán (1999, s/p). En la actualidad “(...) la fotografía se presenta entremezclada e influenciada por un conjunto de factores –estilos y tendencias históricas, categorías, actitudes sociales y artísticas. Como resultado de todo esto la fotografía, suele presentarse en los día de hoy en cuanto un híbrido resultante de la reunión de múltiples características.

Otra orientación conceptual que se siguió fue la de identidad, que hallamos en Stuart Hall (en Silva, 2000: 109), quien entiende que esta debe de ser reflexionada en relación a la, “(...) utilización de los recursos de la historia, del lenguaje y de la cultura para la producción, no de aquello que somos, mas de aquello en lo cual nos tornamos (...). Y que puede ser así entendida: Tiene que ver no tanto con las preguntas de quienes somos o de dónde venimos, pero más con la pregunta ‘que podemos llegar a ser’, como nos hemos representado y cómo esa representación afecta la forma de como podemos representarnos a nosotros mismos”. y que “(...) Ellas surgen de la narración del yo, pero el carácter necesariamente ficcional de este proceso no disminuye, en modo alguno, su eficacia discursiva, material o política, aunque el sentimiento de pertenencia, es decir, la sutura de la histórica a través de la cual surgen las identidades esté, en parte, en el imaginario (así como en el simbólico) y por lo tanto siempre, en parte, construida en la fantasía, o al menos dentro de un campo fantasmático”³.

2. Retroalimentación o retro-influencia entre los medios de comunicación y las prácticas fotográficas/artísticas

Una vez inmersos en los medios, a pesar de todas sus imágenes, sonidos y palabras, ¿cómo conocer los efectos que éstos tienen sobre todos nosotros?

Fred Ritchin

³ Traducción libre.

El orden simbólico de las representaciones mantiene una relación de retroalimentación con el orden social, y eso significa afirmar que no existe inmunidad capaz de evitar la ínter-influencia entre el contexto actual estereotipado y *espectacular*, -y rutinariamente elaborado por el conjunto del sistema de las comunicaciones- con los demás sectores de la sociedad. Debemos afrontar este fenómeno sin minimizar sus efectos sobre los valores que ‘construimos’ para la vida real. Como enunció la artista-fotógrafa y pensadora, Jo Spence (en Ribalta, 2004: 64), en relación a la producción y propagación de imágenes fotográficas: “Cada día los fotógrafos realizan innumerables imágenes, la mayor parte de las cuales jamás será vista por un público de masas. Sin embargo, las que aparecen en periódicos, revistas y vallas publicitarias de las calles principales desempeñan un papel importante en nuestras vidas: con sus mensajes –tanto explícitos como ocultos- contribuyen a dar forma a nuestros conceptos de lo que es real y lo que es normal; (...) La televisión, el cine y todos los medios visuales comparten la misma ideología. Con el tiempo, las imágenes repetidas continuamente pasan a formar parte de nuestra experiencia adquirida (...)”.

Vivimos, en cuanto gente común, bajo las influencias del signo de una sociedad estandarizada y enmarcada por el consumo, lo que supone hallarse bajo un gran pantalla de influencias: ya sean concretas y visibles como lo que ocurre con nuestras apariencias, como especialmente con aquello que es menos visible y que tiene que ver con la formación de la personalidad sociocultural de los sujetos históricos-, ya sean los consumidores de imágenes e informaciones, o sus productores y propagadores.

En el caso de los productores de imágenes, tanto los artistas como el contingente social viven bajo el mismo paraguas histórico buscando maneras de encontrar un sitio que les aporte alguna estabilidad. Así, los creadores en su conjunto, protagonizan y reconocen la problemática de la supervivencia en una sociedad normalizadora, mientras reconocen los códigos de la coyuntura, porque además de sujetos comunes son los productores de las imágenes, de la información: de los signos. Los creadores, inmersos en las redes de su propio tiempo, contaminados por el entorno hegemónico de los sistemas de difusión y comunicación, viven así una doble condición: la de hombres anónimos, receptores de informaciones, y la de productores de imaginería.

Sobre tales condiciones de este tiempo nuestro reflexiona Fred Ritchin que “Alguna vez persistió la creencia de que el mundo era plano, pero Colón no cayó. Ahora el mundo ha vuelto a ser plano, en la forma de la pantalla del televisor o del monitor de una computadora, con la diferencia de que ahora no caemos, sino que entramos en él y él en nosotros. Nos convertimos en ‘usuarios’ y nos usan. Mientras tanto, nuestro mundo, al que ahora llamamos VR (vida real), se reduce a un punto de referencia”.

La condición de ‘usuario que es a la vez usado’ refuerza la idea de la indistinción entre creadores, propagadores y espectadores en la estructura contemporánea, reafirmando la idea de que en la actualidad hay un dato nuevo en cuanto los roles sociales: la simultaneidad y el estar a la vez cumpliendo más de un papel en la cadena de los acontecimientos. El resultado de la retroalimentación simbólica a la cual están sujetos el artista y los creadores en general se refleja en la constitución de la configuración de sus prácticas artísticas y sus creaciones, lo que revela características muy peculiares que,

consideramos, pueden ser traducidas y resumidas a través de los siguientes aspectos:

. Redefinición de los patrones estéticos a partir del cruce y superposición de realidades diferentes entre sí: cultura de masas, grandes tradiciones estéticas y culturas populares;

. Vocabulario y lenguaje que traducen la absorción de lenguajes próximos al cotidiano, que ahora es un híbrido entre la 'vida real' y la vida proyectada, virtual;

. Tensión poética típica del ritmo, movilidad y problemas sociales; mezclas de dimensiones subjetivas y privadas con pasión pública;

- Identificación con la tecnología y la dinámica funcional de su tiempo.

Así –se entiende– se puede reseñar la personalidad cultural -de los artistas actuales y de los creadores de imágenes en general- como enraizada a la vez en el 'mundo real' y en el 'mundo virtual', ambos enmarcados por un imaginario contaminado.

La creatividad de los creativos, aquello que concierne a su individualidad, no puede ser entendido aisladamente respecto a su contexto histórico y a su entorno físico o inmaterial. Tal como entiende Augé (1999: 7), *“Desde un punto de vista antropológico, no obstante, la identidad individual o colectiva se ha construido siempre a través de la relación con el Otro (...)”*.

3. Sobre el modus operandi de los creadores en la actualidad. La libertad programada

(...) Dicho de otro modo: en el gesto fotográfico la cámara hace lo que quiere el fotógrafo, y el fotógrafo debe querer lo que puede hacer la cámara.

Vilém Flüsser

El amplio grupo de prácticas creadoras abrigado bajo la designación de lo contemporáneo no permite una visión de conjunto, y en consecuencia, el abordaje del uso y manejo de los medios resulta difícil. Sin duda, es posible determinar, en principio, dos direcciones distintas y no obstante complementarias: 1) a través de la ubicación más general del tema, en consonancia con la problemática social, cultural y de comportamiento de la sociedad contemporánea; 2) a través de la especificidad técnica de los medios.

Empezamos entonces, a partir del carácter más general: el técnico, y la condición y comportamiento sociocultural.

Centrémonos en la idea de que la creación actual trabaja con la variedad, y que esta acapara entrecruzamientos e intersecciones entre culturas, lenguajes y vocabularios, campos de saber, medios y tecnologías diversas. La amplitud, la multiplicidad y la variedad técnico-cultural, se transforma en forma de vida. Este es el caso de los artistas, por ejemplo, *‘(...) que en la actualidad trabajan con instrumentos que son aprehendidos, modificados o inventados*

individualmente, y a partir de una red invisible de experiencia y cultura, de razón e imaginación, de cosas sabidas y de cosas que nunca serán sabidas, diferente para cada uno' (Fabris, 1999: 69).

Es ésta la complejidad a la cual están sometidos el artista y el creador contemporáneo –que como valor añadido se encuentra bajo la exigencia de la continua actualización- y que determina el valor y el manejo de tan vasta y enmarañada oferta cultural, material y tecnológica.

La segunda dirección es la de la circunscripción del tema en la esfera de las tecnologías y por esta razón hemos iniciado este tópico citando en epígrafe a Vilém Flusser, en una afirmación que es, más bien, de un alcance que se podría denominar técnico-filosófico, que tuvo como propósito situar el tema en ésta complejidad sociocultural, especialmente, en el ámbito de las posibilidades y limitaciones propias de los aparatos tecnológicos, más específicamente en el ámbito de los recursos y equipos fotográficos -ya que aquí interesa especialmente el campo da fotografía. También se quiere, a partir de ahí, constituir la legitimidad hacia el encauzamiento de la idea de que, de hecho, el conocimiento de los aparatos fotográficos y de sus posibilidades técnicas no es y no podrá ser una finalidad en sí misma para los artistas y los creadores en la actualidad.

Señalemos entonces el uso de la fotografía en el arte contemporáneo y su casi omnipresencia en la actualidad, en cuanto recurso, medio y forma de fabricación y/u operación. En este sentido sostenemos así la “casi” certeza de que la aparente diversidad de las prácticas fotográficas contemporáneas no encuentra resonancia en el virtuosismo técnico, y que el conocimiento técnico específico de lo fotográfico mucho menos no es, ni mucho menos, el protagonista en el contexto de las obras.

Esta evaluación no se pretende reductora -sugiriendo que los artistas actúan movidos por ignorancia o por rechazo a lo técnico. Antes bien, quiere enfatizar que la cuestión se explica bajo otra orientación: la de que ya no tenemos la ilusión de hacer con la fotografía más que fotografías, objetos capaces de vehicular imágenes e ideas, objetos capaces de promocionar significados. Y para esto no se hace necesario siquiera utilizar una mínima parte de los sofisticados e inteligentes equipos de los que disponemos: lo importante es reconocer las posibilidades que éstos ofrecen en la medida de las necesidades puntuales.

Quizá, más que en otros momentos históricos, los equipos fotográficos estén cumpliendo la función de prótesis visuales, intelectuales y técnicas, aptas para la captura de informaciones y datos, y para la manipulación y reproducción fácil, rápida y diversificada. Así, la fotografía es predominantemente un medio de operación y producción capaz de contemplar una variedad de intenciones que, en gran parte, parecen estar relacionadas con el deseo de construir figuras y discursos.

Para articular este conjunto de pensamientos, enfocamos “lo técnico” como condición existencial según José Luis Brea (1997: 8-13): '*(...) es determinación, destino y decide en lo abstracto cada parte y cada lugar, cada escenario posible, de la vida de los hombres. Lo técnico (...) es la expresión objetivada de cada época.*' Brea no hace referencia, por cierto, a uno u otro recurso técnico en concreto, más bien a aquellas condiciones predominantes en un

determinado tiempo histórico y que "(...) *escriben las líneas del tiempo que recorre la historia de la humanidad*". Por eso, comprende Brea, estamos viviendo una época de industrias de la conciencia- más que una época de altas tecnologías en el universo de los artefactos- en donde siempre subyace el riesgo de producirse "(...) *servidumbre a una representación interesada del orden de las cosas- la de éstas, 'tal y como' son*".

La servidumbre confirmaría así la técnica como 'lengua muda de los objetos', incapaz de hacer aflorar las tensiones necesarias para las transformaciones socio-culturales que permitirían a los hombres participar con su voluntad en la escritura de la historia. En el contexto de la sumisión tampoco hay 'naturaleza alumbratoria', ni 'videncia', con lo que, entiende Brea, no hay arte, pues sólo '*Cuando el pensamiento se relaciona con la técnica bajo este régimen de 'insumisión', su resultado se llama: arte.*'

Si por un lado Brea (1997: 7) parece enfocar con una determinación incuestionable la influencia de la técnica en la conformación de una determinada época, por otro, al especular sobre la inflexión de las condiciones técnicas en la modelación de la conciencia sociocultural, revela que, si así es, lo que se configura entonces es una "lengua muda, la nada". De hecho, cuando concentra la atención en el ámbito de las relaciones de las tecnologías con el hacer artístico, nos dice que este uso solamente se transforma en arte cuando en él se inmiscuye la 'subversión'-en sus palabras, 'insumisión'. La insumisión equivale al no servilismo: la técnica no determina ni antecede las intenciones; más bien, es adaptada a las intenciones, condiciones y necesidades del usuario, que acaba por influir en el desarrollo adaptaciones tecnológicas posteriores.

La cuestión, por tanto, es que la insumisión exige una toma de decisión, y eso implica el reconocimiento del tiempo y las condiciones técnicas de este tiempo. Además, los productores de imágenes son conscientes, de una manera general, de que este mismo sistema que sobrevalora la especialización técnica, a la vez se sirve de la tecnología para hacer proliferar imágenes hacia aquello que Flüsser ha denominado idolatría: un proceso de alucinación y confusión que nos aleja cada vez más de nuestra propia capacidad de imaginar.

4. El cruce de los procesos mediáticos y su implicación en la producción fotográfica del femenino

Para que un cuerpo desnudo se convierta en un desnudo es preciso que se le vea como un objeto, y el verlo como un objeto, estimula el usarlo como un objeto.

John Berger

Las estrategias mediáticas y publicitarias influyen, dan el tono y establecen la pauta y el vocabulario general para todas las sociedades -condición de la cual no se pueden excluir ni inmunizar las prácticas artísticas fotográficas contemporáneas- porque los lenguajes ahora ya no conocen fronteras, y, ni mucho menos, consiguen preservarlas. Si el ejercicio de la crítica a las representaciones artísticas o las estrategias de los poderes aún es un reto y

una práctica, este se hace desde un vocabulario construido bajo la influencia de estos mismos poderes representativos y persuasivos.

Si antes era posible distinguir la fotografía de familia de la fotografía profesional, o de la fotografía de aficionados, a día de hoy se puede constatar que existen muchos más puntos de contacto entre todas estas categorías de lo que se podría imaginar, lo que hace que escapen al análisis de una estética fotográfica stricto sensu. Si por un lado, aún se pueden identificar calidades específicas en estas distintas prácticas, por otro nos topamos con una homogeneidad en lo que se refiere al vocabulario y al uso de los recursos tecnológicos y los armazones retóricos. Si relajamos la mirada, si nos permitimos deambular por las fotografías contemporáneas desprovistos de categorizaciones a priori, vamos a encontrar las huellas de este fenómeno.

La contaminación de la práctica fotográfica actual, por elementos y valores del lenguaje estándar y mediático, especialmente del sector de la publicidad y de la propaganda, parece homologar algunos discursos históricamente enunciados sobre la frivolidad del medio fotográfico. No obstante, la existencia de esta característica en los usos actuales –travesti de lenguaje- es ahora mismo una de sus calidades más refinadas de la práctica fotográfica contemporánea: me refiero a esa característica que parece ser un punto ciego en donde la trivialidad del medio y la formación sociocultural estándar del fotógrafo que se encuentran –más bien sin premeditación- traicionando y revelando a ambas en un estado bruto.

¿Cómo recibe y decodifica este tipo de fotografías el “consumidor” contemporáneo de arte? Probablemente este consumidor a partir de su formación y foto-alfabetismo entable y establezca una serie de asociaciones, más bien influidas por su propia práctica fotográfica, o por la de sus amigos, de familiares, la publicidad, la propaganda o los más distintos tipos de ‘flagrantes fotográficos’. Y volvemos así, otra vez, a la cuestión de los desplazamientos, migraciones y contaminaciones producidas en el interior del arte y la interrelación de éstas con los desplazamientos promovidos en otros campos de la producción visual. Con ello reafirmamos que en esta reflexión y análisis dedicado a la fotografía, interesó la práctica fotográfica en cuanto objeto y fenómeno cultural, indisociable de su inserción y circulación social, y que esta circulación se circunscribe en un tiempo específico con valores y condiciones socioculturales muy particulares –si no desconectadas de otras ocurridas en otros tiempos- y en una interrelación entre los legos y profanos y los conocedores del su arché⁴ fotográfico; entre los medias y los artistas.

En la estela de los análisis de los procesos retroalimentares en el ámbito de los quehaceres fotográficos contemporáneos, hay que plantear lo concerniente al recurso a los procedimientos y recursos comunicativos, y en ese sentido es fundamental recordar que aunque estos resulten de elecciones y decisiones conscientes y substanciadas por la formación artística de sus autores, asimismo denuncian la contaminación y absorción de comportamientos e

⁴ Arché, según explica Jacques Aumont, es un saber, un conocimiento sobre el modo de producción de una imagen –concepto aplicado a la fotografía por Jean-Marie Schaeffer. Según Aumont “(...) en cuanto objeto socializado, codificado –y no solo un objeto visible- la imagen posee un modo de empleo supuestamente conocido por su consumidor, el espectador. Como todo artefacto social, la imagen no funciona sino en beneficio de un saber supuesto del espectador.” p. 172.

intereses, y de un vocabulario extendido y propagado en continuum por los media por todos los rincones del planeta, y que ese vocabulario se sobrepone a los idiomas oficiales de las naciones, asumiéndose como una jerga internacional, y que aunque limite las especificidades nacionales y regionales, aproxima e iguala a los pueblos superficialmente. Además, es importante destacar que las prácticas fotográficas –a través de sus usos y circulación- delatan y traducen a la vez la existencia de un vocabulario y de retóricas predominantemente circunstanciales y fugaces propagadas desde dentro de las instituciones políticas, financieras y artístico-culturales, que tienen como objetivo mantener caliente un mercado financiero y un sistema cultural lucrativo.

Por esta razón, cualquier reflexión sobre los usos y prácticas fotográficas, en la actualidad -incluidas las prácticas fotográficas realizadas por mujeres-, no puede ser disociada de su relación con las prácticas comunicativas de los media en general.

5. Fotografía hoy. Formas, apariencias y reincidencias. Indiferencias y epocalidades

(...) algumas obras podem tentar um trompel'oeil, um engodo do olhar, mas toda arte aspira a um dompté-regard, a uma domesticação do olhar.

Hall Foster

No es demasiado insistir en que la fotografía coetánea -tal como ha ocurrido con las manifestaciones culturales de todos los tiempos- informa sobre su propio lugar y su importancia en el contexto artístico, y sobre la condición sociocultural de su época, lo cual significa decir, tal como Brea (2007: 62), que cada momento histórico, en lo que concierne a sus signos e imágenes, tiene su 'seña de identidad epocal'. Por eso, un análisis sobre la producción fotográfica hecha por mujeres y o sobre mujeres no debe apenas simplemente indagar (y o tentar comprobar) la incidencia de los estereotipos de género en tales prácticas, sino antes precisamente, debe intentar identificar los estereotipos 'imaginativos' que pueblan los quehaceres fotográficos de las mujeres y los quehaceres fotográficos sobre las mujeres. Es necesario analizar de qué están constituidas las fotografías del femenino en lo que se refiere a los valores vehiculados, esto es, identificar la constitución de esas cosmovisiones.

Además de una identificación de las cosmovisiones constituyentes de la imaginería del femenino, se hace preciso también indagar -si deseamos un análisis más imparcial- sobre la postura de las mujeres productoras de imágenes, porque, tal como entiende Carmen Hernández (MBA, enero-marzo de 1998), también se hace necesario hacer una crítica '...al sistema androcéntrico⁵ articulado en el arte realizado por algunas mujeres.' No es

⁵ Amparo Moreno describe la existencia de un arquetipo viril que, en su calidad de construcción ideológica, ha permitido articular el poder con el saber para privilegiar un modelo sobre el cual se ha ordenado jerárquicamente la cultura, propiciando un sistema androcéntrico. El arquetipo viril protagonista de la historia es un sujeto que actúa como agente de la historia -considerado ser humano superior- y que no representa a cualquier hombre. Cfr Moreno, 1986, 98.

posible tratar de ese tema dando siempre por cierto que toda la producción ejecutada por mujeres es inmune a las contaminaciones mediáticas e ideológicas del contexto sociocultural en que viven o que hayan heredado. Si la sociedad en que vivimos hoy aún tiene una matriz patriarcal y predominantemente machista, es coherente que se lleve en consideración los prejuicios que mucha mujeres traen consigo, a pesar de toda la conciencia histórica que puedan haber desarrollado.

En un contexto en donde predominan las estéticas y las ideologías propagadas por los medios, es de esperar que los productores y creativos de imágenes se encuentren rehenes de sus influencias, aunque estos pertenezcan a grupos comprometidos con alguna causa específica (género, etnias, minorías en general). Se trata entonces de analizar las fotografías producidas por mujeres o sobre mujeres bajo ese tejido de contaminación, llevando en consideración que, de manera inevitable, las subjetividades que subyacen en estos quehaceres reflejan, ya sea de una manera directa o indirecta, las influencias a las cuales están expuestas.

En ese sentido es importante reconocer que hay un padrón reincidente en lo que compete a la apariencia y calidad tecnológica de las fotografías contemporáneas.

1. Spring break, Cancun , 2013. Fuente:

<http://www.gettyimages.com/detail/photo/cancun-mexico-spring-break-on-the-beach-at-high-res-stock-photography>



¿Qué decir de esa fotografía? ¿Cuáles son sus características? ¿Con qué destino fue ejecutada? ¿A qué se destina? ¿Es una fotografía artística o una fotografía publicitaria?

De hecho esta es una fotografía de una artista-fotógrafa contemporánea, Jodi Cobb (Estados Unidos), pero podría ser la publicidad de un producto como una bebida, por ejemplo. ¿Cuáles son las señales que permiten identificar esta

como una obra de creación artística? Dicho de otra manera: ¿cuáles son las señales que la distinguen de una pieza publicitaria? Lo que sucede con esta y muchas otras obras es un fenómeno idéntico: aisladas de sus contextos poco informan sobre sus fines porque bien podrían estar destinadas a un editorial de moda o una campaña publicitaria. La “epocalidad” de esas piezas tiene la marca de la sofisticación técnica, del refinamiento técnico-estético y también de una *impersonalidad funcional*. Son fotografías bellas sin duda, mientras tanto parecen sufrir de una indiferenciación. Por otro lado, tienen en común el hecho de que, en lo que atañe a la presencia del cuerpo femenino, podrían haber sido hechas por hombres, ya que persisten en enfocar la mujer como un cuerpo de deseo o de contemplación de la belleza.

2. *Ana Cuba, Zaragoza/España. Adriana and María. Fuente:*
<http://www.olds skull.net/2012/04/imogen-freeland/>



¿En qué difieren o en qué se acercan las fotografías arriba indicadas a la iconología publicitaria y de la moda actual?

Nos encontramos ahora mismo en un momento en el cual es irrefutable la afirmación de que los distintos campos de acción fotográficos son cada día más indisolubles, y la prueba de eso la tenemos en la conformación estética fotográfica contemporánea donde, cada vez más, la fotografía de autor se deja influenciar por estéticas fotoperiodísticas y publicitarias, y a la vez, fotografías periodísticas se acercan cada vez más a estéticas hasta entonces exclusivas de la fotografía artística. Este fenómeno es lo que se puede definir como un proceso retro-alimentario que, más allá de la expansión de la fotografía, lo que conforma es, por un lado, un proceso de indiferenciación de los quehaceres fotográficos, y por otro, una especie de esterilización imagética. Véase el caso de la influencia de la estética publicitaria en el campo expandido del fotográfico. La manufactura publicitaria propicia la creación de un mundo cosmético, en donde el objeto retratado es sometido al impacto de la postproducción. La artificialidad de las fotografías que resultan de esos procesos contrastan con la búsqueda de la autenticidad y la exaltación del objeto retratado, lo cual es propio de la fotografía de creación de corte tradicional. En la imagen publicitaria lo que interesa es el mensaje que genera, es decir, el símbolo que de la fotografía se desprende. El símbolo es así resultado de un manobra artificial, y esta artificialidad se separa igualmente de la autenticidad y de la base descriptiva que persiguen el fotoperiodismo y los ensayos fotográficos: a veces, mediante una auto-referencialidad que niega toda posibilidad narrativa; otras, a

través de la construcción de un discurso que no oculta distorsiones ni manipulación, como el que se puede observar en la obra de muchas fotografías contemporáneas como Ana Cuba, Dina Bova y Maribel Castro.

Tales acontecimientos corroboran lo que dijo Philippe Dubois (1986: 21) de que los entrecruzamientos de los diversos campos conllevan a la naturalización de los modos de ver. En el caso de la fotografía femenina, ya sea la hecha por las mujeres, o por fotógrafos hombres, lo que vemos como consecuencia de esa indiferencia es que la intervención de los modos de hacer de la fotografía de prensa, de la fotografía de moda y de la fotografía publicitaria, trabajan todos en el sentido de reforzar la identidad femenina histórica: objeto de disfrute y control.

6. Fémina y fetus. Mujeres que miran, son miradas, y producen lo que mirar

Fémina proviene del verbo latino arcaico fevo, hermano de fio (hacerse), crear, producir, 'producir un fruto'. Así, fémina, es la que produce... Fetus, 'el que se produjo'...

¿Cuál es el lugar que ocupa la mujer creadora y criatura en ese contexto? 'Fémina', según la etimología, es la que crea, es la que produce, la productora de frutos, del 'Fetus'. En ese contexto una cuestión se impone: ¿desde dónde la mujer produce sus creaciones? ¿Cuál es la plataforma 'cosmovisual' de donde parte la mujer para concebir sus creaciones? ¿Cómo la mujer actual se representa a sí misma y a las mujeres contemporáneas en la contemporaneidad? ¿Qué nos cuentan las fotografías hechas por las creadoras femeninas?

La fotografía contemporánea femenina es muy diversa y compleja. Muchas de las obras que fueron analizadas en esta pesquisa son esencialmente críticas en lo que concierne al lugar y las funciones de las mujeres en la sociedad actual. Y cuestiones de género, de afectos y del mundo laboral también son enfocadas en muchas de ellas, incluso con vehemencia, comprometimiento y valentía. Entretanto, en casi todos los casos la fuerza de estas obras es diseminada en razón de la epocalidad y de la indiferencia estética que sufren. Casi siempre esa epocalidad e indiferencia conllevan una estética predominante que se acerca a una especie de esterilidad: el padrón, lo aceptable, lo digerible, lo que es decodificable como típico del momento. Se mantiene la antigua estrategia de lo insurgente acondicionado a parámetros de buen comportamiento, un fenómeno conocido de las industrias artísticas y culturales y que sirve, más que todo, a la sociedad de espectáculo en la cual se ha transformado toda la existencia desde los principios de la modernidad. Nos encontramos domesticados. No hemos logrado entender y aún menos poner en práctica aquello que sería, en cuanto especialistas y creadores, lo más importante, y que dijo en una entrevista reciente Georges Didi-Huberman: "(...) nuestro trabajo es mirar imágenes o crear imágenes que deconstruyan los clichés. Por eso me interesa poner en conexión las imágenes entre sí a través de un recurso constante a la idea de montaje. Lo importante es poner en relación las imágenes porque ellas no hablan en forma aislada".

Si es así, si no existe una indiferenciación en los modos de 'representación' de la mujer y lo femenino en el campo de las prácticas artísticas y mediáticas, lo que tenemos como panorama es un fenómeno retro-alimentario de clichés y estereotipos nefasto, que condiciona a todos a una alfabetización colectiva de los modos de ver y concebir. No es posible ser el dominador y el dominado a la vez. Se hace necesaria la toma de posiciones. No podemos aceptar la domesticación como una condición ineludible.

7. Referencias bibliográficas

ARHEIM, R. (1980), *Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora*, São Paulo: EDUSP.

AUGÉ, M. (1999), *De lo imaginario a lo ficcional total*, París: Centro de Antropología de los Mundos Contemporáneos (E.H.E.S.S.).

AUMONT, J. (1992), *La imagen*, Barcelona: Paidós.

BARTHES, R. (1986), *Lo Obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona/ Buenos Aires/ México: Paidós.

BERGER, J. (1999), *Modos de ver*, Rio de Janeiro: Rocco.

BREA, J. L. (1997). Revista Zehar. Dossier Obra de Arte y Reproducibilidad Técnica, nº. 33. San Sebastián: Arteleku Centro de Arte - Diputación Foral de Gipuzkoa. <http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A3557>

BURKE, P. (2004), *Testemunha Ocular. História e Imagem*, São Paulo: EDUSC.

BUCK-MORSS, S. B. M. (2009). Antípoda. Revista de antropología y arqueología. Colombia: Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de los Andes. <https://antipoda.uniandes.edu.co/view.php/135/index.php%3Fid%3D135>

DEBORD, G. A. (1997), *A sociedade do espetáculo*, Rio de Janeiro: Contraponto.

DIDI-HUBERMAN, G. (2017). Periódico Pagina 12. Argentina: El País. <https://www.pagina12.com.ar/buscar?q=Georges+Didi-Huberman> (Acceso: 24/06/17).

DUBOIS, P. (1986), *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*, Barcelona: Paidós.

DURÁN, R. (1999). *Autonomía y heteronimia en el campo fotográfico contemporáneo*. En M. Vilariño (Ed.), *Além de los límites: A fotografía contemporánea*, 139-145. Ciclo de conferencia, Xunta de Galicia: Centro Gallego de Arte Contemporánea / Centro de Artes de Imaxe. Universidad de Santiago de Compostela. 22 – 24 de septiembre.

FABRIS, A. (1998-99) *Percorrendo veredas: hipóteses sobre a arte brasileira atual*. En REVISTA USP, São Paulo, (nº 40), (68-77).

FLÜSSER, W. (2001), *Una filosofía de la fotografía*, Madrid: Editorial Síntesis S. A.

FOSTER, H. (2001), *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid: Ediciones Akal.

GUATARRI, F. (1990), *As três ecologias*, Campinas: Papirus.

HALL, S. (2000), *Quem precisa de identidade?* En DA SILVA, T. T. (Org.). *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes.

HERNÁNDEZ, C. H. (2002). Caracas: Escuela de Sociología, FACES-UCV. Recuperado de <http://performancelogia.blogspot.com.es/2006/12/desde-el-cuerpo-alegoras-de-lo.html> (Acceso: 02/11/2013).

LAPOUJADE, M. N. (2017). Portal de Periodicos Eletrônicos da URFN. Rio Grande do Norte: Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Recuperado de <https://periodicos.ufrn.br/cronos/article/viewFile/1698/1170> (Acceso: 22/09/2013).

MORENO, A. (1986), *El arquetipo viril protagonista de la historia*, Madrid: Cuadernos inacabados. La sal ediciones de las dones.

RITCHIN, F. (2010), *Después de la fotografía*, México: Ediciones VE S.A. de C.V. Coeditado con Fundación Televisa.

SHAEFFER, J. M. (1996), *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papyrus.

SPENCE, J. (2004), *La política de la fotografía*. En RIBALTA, J. (ed.). *Efecto Real*. Debates Posmodernos sobre fotografía, Barcelona: Gustavo Gilli,.

Referencia de las imágenes

COBB, Jodi. <http://www.gettyimages.com/detail/photo/cancun-mexico-spring-break-on-the-beach-at-high-res-stock> (Acceso: 12/06/17)

CUBA, Ana. <http://www.oldskull.net/2012/04/imogen-freeland/> (Acceso: 12/06/17).

Currículo

Teresa Lenzi

Professora na Universidade Federal do Rio Grande/RS/Brasil / Instituto de Letras e Artes / Curso de Artes Visuais – Licenciatura e Bacharelado. Pós-doc na Universidade de Barcelona/Facultad de Geografía i història (2013-14), Doutorado em História, teoria e crítica da arte contemporânea pelo programa de Arte Contemporânea e Investigación da Universidade de Castilla La Mancha, UCLM /España (2004-07).