Imagen de mujer en la fotografía

Gabriela Yanes G.

♦♦♦

Partiremos de la idea de que la mujer ha sido representada visualmente a lo largo de la historia del arte como elemento privilegiado de entre los muchos temas posibles a representar. Ya sea como Venus en culturas antiguas, ya como objeto de deseo en el cine contemporáneo, ya como tema erótico en la fotografía hecha por hombres, la mujer es la elaboración que el hombre hace de ella. Esa representación estará determinada por lo que socialmente se considere lo "femenino" o lo "masculino" en cada contexto y en cada cultura. Tanto hombres como mujeres están sujetos a esa representación formulada y elaborada desde la perspectiva masculina.

La mirada es el sentido que conforma nuestra noción del mundo. Nuestras identidades se conforman por lo que vemos a nuestro alrededor como la norma de lo que debemos ser. La mujer como ente sexuado es el que predomina en estas representaciones, o bien la maternidad como eje del ser femenino, la familia y su férrea estructura como el dominio que nos corresponde. Entre la zoología y la divinidad se ha debatido nuestra identidad.

Preguntémonos dónde estamos situadas las mujeres en todo esto. ¿Dónde está representada nuestra fantasía, nuestra noción propia de la sexualidad, nudo y motor de la vida entera? Nuestra identidad como mujeres se conforma nutriéndonos de una madre de la cual no nos desprendemos fácilmente. Algunas jamás logramos identificarnos como individuos claramente diferenciados de los otros: nuestra existencia misma se define en función de la madre primero, los hermanos, el marido, los hijos, eternamente los otros. Y ¿con qué imágenes socialmente construidas contamos para identificarnos como mujeres, si ni siquiera la historia misma nos toma en cuenta como sujetos actuantes en el devenir histórico?

La perspectiva de género nos permite analizar la posición de la mujer, su lugar preciso en el tiempo y el espacio, considerando las condiciones sociales que determinan las desigualdades sexuales. Es una herramienta metodológica que nos ayuda a comprender que esa posición de subordinación, de silencio, de negación, está socialmente *construida*.

El siglo XX es el siglo de la imagen. Tanto la fotografía como el cine se con-

vertirán en las grandes tecnologías sociales que construyen el deber ser de hombres y mujeres de China a Timbuktú. Cualquier hombre en cualquier lugar del mundo podrá identificarse con el ceño fruncido, el aire de comodidad y naturalidad que impone la imagen de libertad de los anuncios de los cigarros *Marlboro*. La vida de un esquimal, por lejana y distante que parezca, se convierte en una realidad casi virtual con sólo encender la videocasetera y sin salir de nuestras camas podemos saber lo que comen, cómo duermen, qué esperan de la vida.

¿Qué puede significar para una muchacha zapoteca o mixteca la imagen fetiche de Marilyn Monroe? ¿Qué le dicen sus ojos semicerrados, la boca sensualmente entreabierta, sus increíbles escotes, todo ese cuerpo hecho para el placer y la excitación visual *masculina*?

Tina Modotti fue el objeto de una de las miradas fotográficas más fijadas en la congelación del movimiento femenino. Edward Weston fotografió a Tina Modotti convirtiéndola en un objeto de placer masculino. Pero aquí nos encontramos con el singular caso de una mujer que aprende el oficio fotográfico del maestro, sale a la calle a fijar un movimiento social efervescente como lo fue la posrevolución mexicana y se detuvo en los detalles de la vida cotidiana. Tina Modotti también fue modelo de Diego Rivera y está retratada en los murales de Chapingo como *Tierra fecunda* conformando ese gran discurso visual que forjó la identidad mexicana de este siglo.

Pero sus fotografías se referían al movimiento socialista y comunista de manera oblicua: en composiciones delicadas de hoz, martillo y macana, en un conjunto de rosas abiertas que se deshojan con sólo mirarlas, en el vientre de una madre que sostiene el robusto cuerpo de un infante. Se trata de una mirada que no penetra, sino da la vuelta, no ofende sino se recrea en la hermosura de un rostro, en la línea de un perfil, en los contornos de un cuerpo.

En este elemento nos detenemos. Para la mujer el cuerpo es en gran medida el universo que constituye su identidad. Por él atraviesan sus experiencias de vida más importantes: sexualidad, maternidad, menopausia y el mensual recordatorio de que somos ese cuerpo que se transforma periódicamente a lo largo de todo nuestro ciclo vital. Nuestro placer y nuestra sexualidad —ambas experiencias vitales— son multiformes, dilatadas. No están centradas como en los hombres en un sólo órgano indivisible, único, momentáneo, irrepetible.



La teoría, crítica y pensamiento feminista tratan actualmente de caracterizar esta experiencia corporal femenina en la conformación de la subjetividad femenina. Si la experiencia del mundo es diferente ¿también será diferente nuestra estructuración simbólica de ese mundo? Si el falologo-centrismo del pensamiento occidental se ha fundamentado en la experiencia única, indivisible, excluyente de un cuerpo (sujeto) masculino, ¿podemos hablar epistemológicamente de la "otra" experiencia como constitutiva de "otra" forma de simbolizar que sea múltiple, dual, cambiante, balbuceante y legitimarla como "otra" forma de estructurar el conocimiento?

La perspectiva de género nos permite acercarnos a estas preguntas con una metodología que posibilite la deconstrucción de esa estructuración simbólica en donde las mujeres no hemos sido tomadas en cuenta como sujetos de pensamiento sino como objetos de uso, de cambio y de placer de otros que no somos nosotras. Este proceso de deconstrucción nos permite detectar las posiciones de subordinación, silencio y negación, únicos espacios permitidos a las mujeres, desde los cuales, sin embargo, nosotras hemos elaborado un conocimiento milenario. Sí, confuso, alterno, balbuceante; el "ya no" (queremos esta posición), "todavía no" (accedemos a la autonomía). Un conocimiento, por cierto, que pasa por nuestra experiencia en primera instancia, nuestra emotividad, nuestra subjetividad.

A la deificación de la belleza (siempre joven, siempre blanca y dispuesta al placer masculino), se opone la visión de Vida Yovanovich, cuyos ancianos cuerpos se descomponen ante nuestros ojos, cuyas cicatrices y mutilaciones se contraponen a la presencia misma de la fotógrafa que se integra a sus sujetos, se convierte ella misma en otro sujeto más. La dualidad que maneja Vida es la dualidad del espejo donde nos vemos las mujeres, donde nos reconocemos en la otra o los otros. Esas ancianas de sus fotografías somos nosotras mismas avejentadas, confinadas, apartadas de un mundo que no encuentra espacio para los ancianos, los niños y los enfermos: los que no pueden entrar al acelerado mundo de la producción. Los asilos (las guarderías y los hospitales) son esos espacios que no se ven, que no aparecen en el *glamour* de las revistas de modas ni de la publicidad. Las caras de desencanto, soledad y devastación sólo encuentran eco en el rostro velado de la fotógrafa misma que se sitúa como sujeto en esas imágenes y cuestiona la imagen prefabricada de la eterna belleza y juventud.

Seguramente la imagen que guardamos de Frida Kahlo en la lente de Lola Álvarez Bravo también recurre a la dualidad misma que Frida eventualmente manejó en su pintura. Ella se miró al espejo hasta ver sus heridas, las cicatrices de sus operaciones, sus abortos. Frida mirándose al espejo, buscándose en sí misma la dualidad que la define. Ningún otro retrato de Frida Kahlo tiene la fuerza de esas imágenes de Lola Álvarez Bravo.

Las repulsivas imágenes de infantes nonatos de Ángela Arziniaga hablan del lado oscuro de la luna: no de los niños bien alimentados, sanos y felices de los anuncios de *Gerber*, sino de aquellos que no lograron sobrevivir a la desnutrición materna, a la miseria. Definamos desde el pensamiento femenino lo político desde lo privado. Mostrar estas imágenes tiene una carga política fuerte a pesar de no tratarse de reporteras gráficas, aun cuando las imágenes tienen una clara intención y manipulación estética. El postulado feminista de que lo privado es público (y por lo tanto político) se aplica al trabajo de estas fotógrafas.

Representar lo más íntimo y oscuro de nuestros privados cuerpos, de nuestras experiencias más corporales (envejecer, abortar), son experiencias que no encuentran fácilmente expresión. El antecedente más inmediato en nuestra cultura visual lo constituyen las desgarradoras pinturas de los abortos de Frida Kahlo, así como las imágenes referentes a las distintas operaciones que sufrió su cuerpo. Imaginemos lo que significaba para Frida Kahlo autorrepresentarse en el dolor y las experiencias íntimas de su cuerpo cuando el discurso oficial que elaboraba Diego Rivera iba en el sentido opuesto de la creación de una identidad nacional exaltada: sus mujeres son frondo-

sas y fértiles, sus hombres constructores de un país y un destino.

La androginia en los retratos de Robert Mapplethorp apunta a la creciente necesidad de redefinir lo masculino y femenino en la imagen misma. Sus modelos femeninos son andróginos por excelencia y —por lo mismo— sumamente perturbadores. Los retratos masculinos no esconden el deseo. En la magia y fascinación fotográfica engaña a nuestra vista siempre que puede y cuestiona abiertamente nuestros supuestos sobre la identidad masculina y femenina. ¿Es la androginia una manera de reconciliar a lo femenino y lo masculino? Analicemos su recurrencia en las fotografías de Mapplethorp.

Ni la feminidad (como figura literaria, como posicionalidad del deseo) ni el hecho de ser mujeres nos preparan para el análisis crítico de nuestra cultura ni para interpretar políticamente nuestra sociedad como texto, ni nos permite reescribir las narrativas institucionales como lo hace el feminismo desde su pensamiento y su teoría. El feminismo propone un actuar, un hacerse presente en el discurso institucional, en la representación y autorrepresentación femeninas (donde también entra lo otro: los/las indígenas, los/las negras, homosexuales/lesbianas, todo lo que está al margen de lo institucional).♦

