

XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007.

Fotografía y la construcción social de la feminidad.

Diodati, Lilian (UNR).

Cita:

Diodati, Lilian (UNR). (2007). *Fotografía y la construcción social de la feminidad. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-108/818>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

XI° JORNADAS INTERESCUELAS/DEPARTAMENTOS DE
HISTORIA

Tucumán, 19 al 22 de setiembre de 2007

Título: Fotografía y la construcción social de la feminidad.

Mesa Temática: N° 88. Historia de las Mujeres, Historia del Género e Historia Feminista. Reflexión Historiográfica de los Debates Contemporáneos

Pertenencia institucional: CEIM. FHyA. UNR- Área Mujer. Municipalidad de Rosario.

Autora: Diodati, Lilian. Investigadora

Dirección: Pje Rufino Ortega 274 bis. 4°. 28. Rosario

TE: 0341-4638155

Correo electrónico: dorotea_51@hotmail.com

Fotografía y la construcción social de la feminidad.*

Toda fotografía puede ser considerada desde el punto de vista del documento o desde el de la obra de arte. No se trata de dos tipos de fotos. El que decide es la mirada de quien la considera.

**LemagnyJ: Enrichir, conserver, communiquer.
6°.Encuentro Fotográfico de Bretaña. 1987.**

I. Modernidad.

Así, la industria que nos diese un resultado idéntico a la naturaleza, sería el arte absoluto.... Y entonces dijeron : ya que la fotografía nos da todas las garantías deseables de la exactitud (; eso creen, los insensatos!), el arte es la fotografía. A partir de ese momento, la inmunda sociedad se arrojó como un solo Narciso, para contemplar su trivial imagen sobre el metal. Una locura de extraordinario fanatismo se apoderó de

*todos esos nuevos adoradores del sol.*¹ Estas lapidarias palabras que Charles Baudelaire le escribe al director de la *Reveu Francaise* en los días iniciales de la fotografía, dejan entrever no sólo el desprecio que le produce este “nuevo arte”, sino además la pasión moderna por la constitución del reflejo de lo real. Para Baudelaire, *la fatuidad moderna rugirá feliz, eructará todos los eructos de su oronda personalidad, vomitará todos los sofismas indigestos del que la ha atiborrado una reciente filosofía de “traga cuanto quieras”... [porque] si se permite a la fotografía suplir al arte en algunas de sus funciones, bien pronto lo habrá suplantado o corrompido... gracias a la alianza natural que encontrará en la necesidad de la muchedumbre... [ya que] de día en día el arte va perdiendo el respeto a sí mismo, se posterna ante la realidad exterior, y el pintor se vuelve cada vez más propicio a pintar, no lo que sueña, sino lo que ve.*²

Lo que el pintor ve, lo que estos ojos modernos observan, la consagración de la ideología realística, que como “hada madrina” cobija, ampara y vela por el desarrollo de la fotografía, porque su origen se entronca directamente con el deseo de reproducir lo real. Un real que es un real moderno, uno delineado a partir de lo que Benjamin denomina la sensación de la modernidad: *la declinación del aura a través de la experiencia del shock*.³; el que producido por el disparo del fotógrafo pone en acto nuevas experiencias ópticas, como si la técnica sometiera al sistema sensorial y lo introdujera en un nuevo *training*. Porque este entrenamiento al que se refiere Benjamin hunde sus raíces en esa relación que la modernidad entabla con la imagen fotográfica. Una relación en donde el juego establecido entre las miradas, apela precisamente a este “aura” que como experiencia que se deposita en el objeto sensible, redirige su atención, ya no sobre el objeto en sí mismo, sobre el modelo, sino sobre la “consagración” del modelo, la apariencia; una apariencia consumada en la imagen fotográfica.

Porque es la realidad la que se somete a un escrutinio y evaluación, según su fidelidad a las fotografías. Ellas se han convertido en la norma, alterando la misma idea de realidad. La mirada se encarrila paulatinamente hacia cánones discursivos que irán incluyendo al mundo circundante y de esta forma no sólo observarán ese mundo de un modo peculiar, asentado en la idea de veracidad y fidelidad, sino que éstas mismas dictaminarán el

* Las conceptualizaciones vertidas en el presente artículo, forman parte del desarrollo de la tesis de Maestría: *Mujer y Fotografía. La visibilización de la norma.* FHyA. UNR. 2006.

¹ Baudelaire, Charles: *El público moderno y la fotografía*, en Varela, Lorenzo : *Charles Baudelaire. Selección.* Poseidón. Bs.As. 1943, págs 202-03

² *Ibid.* pág 204-05

³ Benjamin, Walter: *Algunos temas sobre Baudelaire*, en *Ensayos escogidos.* Sur. Bs.As. 1967, pag 41

aserto de ese régimen perceptivo⁴. La mirada se modelizará sobre algunos parámetros que tomará de la tradición figurativa y pictórica, pero a su vez desarrollará características que la convertirán en única. Una singularidad que se entrelaza con la preponderancia alcanzada por la visualidad, porque la revolución fotográfica hizo que el *objeto de la vista*, la imagen visual, fuese mucho más exacta en todos sus detalles que una imagen sintética. El sentido de la vista, el ver, presupone una extensión en el espacio y al mismo tiempo sugiere una distancia. Delante de los ojos se abre un campo en donde se localizan frontalmente los objetos de atención y esa frontalidad alude, precisamente a que se ve lo que se presenta ante los ojos. Frontalidad que coadyuva, junto con la idea de horizontalidad y la posición erecta del observador, a que la vista constituya un juicio.⁵, porque en cada contexto histórico el sujeto queda delimitado por una diferente ordenación jerárquica de los sentidos, una en donde el contenido de lo percibido le proporciona una combinación especial de reglas epistémicas.⁶ Por lo tanto el campo de percepción de la sociedad burguesa – *cuna* de la fotografía – se constituye sobre la idea de visualidad extendida dentro del espectro de un orden epistémico del desarrollo, porque desarrollo no sólo significó para esta sociedad moderna evolución, crecimiento o desenvolvimiento de lo que está en germen, sino que además se convirtió en la herramienta habilitadora de nueva experiencia del tiempo como cambio acumulativo. Una experiencia que desalojando a la anterior - donde los cambios se experimentaban como estacionales, cíclicos- , se pone en acto de la mano de las dinámicas que implicaron las revoluciones económicas y políticas. La sociedad burguesa se recubre con un sentido secular del tiempo que conduce a lo nuevo, la idea de un desarrollo ordenado y amparado en la lógica de la analogía. La realidad se convierte en un producto final de una causación lineal, genética, un producto en donde la visualidad, de la mano de la imagen fotográfica, vuelve al conocimiento del mundo y del ser humano más objetivo y especializado.

⁴ Este régimen perceptivo, en términos de Lowe alude a un vínculo vital que incluye al sujeto como receptor, al acto de percibir y al contenido de lo percibido. El sujeto receptor, que desde una percepción encarnada enfoca el mundo como campo vivido, se une a lo percibido a través del acto de percibir, al tiempo que el contenido de lo percibido, afecta la influencia del sujeto en el mundo . Lowe, Donald: *Historia de la percepción burguesa*. FCE. Bs.As. 1999, pag 12

⁵ Ibid. págs 20 - 24

⁶ El concepto de regla epistémica es aplicado por Foucault a la esfera del discurso, presuposiciones inconcientes, que en su conjunto se modifican de un período a otro. En este caso, la esfera a la que se aplica el concepto alude a la percepción, y básicamente el interés está centrado en precisamente su capacidad de mudanza. Foucault, Michel: *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI. México. 1968. Lowe, Donald: *op. cit.*

Si la potencialidad de la imagen fotográfica entabla una relación cercana, íntima con el poder⁷, un poder que reside precisamente en la fidelidad del registro, entonces más allá de las disquisiciones acerca de su capacidad de ser un arte o no, la imagen devuelta por una fotografía, no puede mentir, no puede inventar, y en este proceso la mirada que se posa sobre una fotografía tendrá la certidumbre de estar ante lo veraz. “Autenticidad” que será aprehendida como la instancia superadora de uno de los elementos componentes de la estructura jerárquica de la pintura burguesa, aquella que apunta a los valores referenciales compartidos por el pintor y el espectador, ya que ambos atribuyen un valor simbólico a la imagen. *Estas figuras, estos objetos, que parecen la cosa misma...son como un puente sólido sobre el cual la imaginación se apoya para penetrar en la sensación misteriosa y profunda de la que las formas son, por decirlo así, jeroglíficos, pero un jeroglífico mucho más elocuente que una fría representación...en presencia de la naturaleza misma, es nuestra imaginación la que hace el cuadro.*⁸

Entonces, si la mirada que se posa en una obra pictórica necesita recurrir a las convenciones compartidas entre autor y espectador, y si la mirada que detiene su recorrido ante una fotografía que exulta objetividad, en un contexto en donde la visualidad se enseñorea en los campos de un “encuadre” donde el registro fidedigno no sólo permite acceder a una imagen “real”, sino además que ese registro se potencia por su papel de herramienta de la ciencia, la mirada derivada de este proceso se recubrirá con el manto de la hegemonía e invadirá buena parte del terreno comunicacional y científico, así como los aspectos más variados de la cotideaneidad.

Una cotideaneidad burguesa que no desaprovechó la oportunidad brindada por la fotografía para dejar plasmados los rostros de hombres y mujeres, los eventos

⁷ En este contexto, elijo utilizar la concepción foucaultiana : *por poder hay que comprender la multiplicidad de relaciones de fuerzas inmanentes y propias del dominio en que se ejercen y que son constitutivas de su organización,...las estrategias que las tornan efectivas y cuyo dibujo general o cristalización institucional toma forma en los aparatos estatales, en la formulación de la ley, o en las hegemonías sociales...se está produciendo en cada instante, en todos los puntos, o más bien en toda relación de un punto con otro... el poder no es una institución, y no es una estructura, no es cierta potencia de la que algunos estarían dotados: es el nombre que se presta a una situación estratégica compleja en una sociedad dada.* [el subrayado es mío] Foucault, Michel: *Método*, en *El discurso del poder.* (presentación y selección Oscar Terán) Folios Ediciones México, 1983, págs 174-75

⁸ Delacroix, Diario, citado en Lowe, Donald, *op. cit.*, pág 138

importantes en la vida de las personas, así como los más triviales, la grandilocuencia del espacio público y la intimidad del hogar.

Porque esta sociedad al otorgarle a la fotografía un particular status, el de uno de los reflejos - traductores de una redefinición de la sociedad civil, en donde unas fronteras fluctuantes entre las esferas pública y privada devienen en formas codificadas, al mismo tiempo resignifica las formas representacionales de la imagen de uno de sus miembros – las mujeres - al calor de una construcción en donde, la asignación de los lugares a ocupar por hombres y mujeres también se verá reflejado y refrendado por la imagen fotográfica.

Pero tras el manto de una reproducción de ese “real fidedigno”, se esconde al mismo tiempo una normativización que apela a lógicas de construcción de la realidad, lógicas que remiten a intereses particulares que tejen la aparente universalidad de lo verdadero. Al respecto, Grüner, afirma que en algunas de estas construcciones de la realidad pueden *encontrarse la[s] marca[s] ... que sean capaces de devolverle su opacidad a la engañosa transparencia de lo real, de escuchar en ella lo no dicho entre líneas, lo no representado en los bordes de las imágenes, lo no comunicado en el murmullo homogéneo de la comunicación.*⁹

Un murmullo que recorre el devenir de la modernidad y que como manto protector recubre aquellas modificaciones acaecidas como consecuencia de la revolución industrial, que significaron un cambio en la concepción de la estructura familiar. Cambios económicos con sus consecuentes correlatos en el plano ideológico. Una organización de la vida familiar en torno a preceptos que van se introyectando de manera tal, que comienzan a percibirse como universales.

La separación de las esferas pública y privada, la naturalización de la condición femenina otorgan a la mujer “lugares” inscriptos en particulares condiciones de visibilidad; las que legitimadas a través del discurso científico – en particular el médico -, así como la instalación de la concepción de una fragilidad femenina absolutamente circunscripta al ámbito de los sentimientos, como el propio de la mujer, excluida de la razón – pública y masculina -, son condensadas en la idea de cuidado, y fundamentalmente en un modelo insertado y asentado en un sistema de creencias y

⁹ Grüner, Eduardo, *El sitio de la mirada*. Bs. As. Norma 2002 pag 39

representaciones que caracterizan y dan forma a la producción, tanto del sentido común como de teorías científicas.¹⁰ Una naturalidad legitimada en la justificación de las jerarquías y sus consiguientes desigualdades: la “naturaleza”, vectora del “deber ser” de la mujer, deposita en ella las funciones de esposa y madre, cuidadora y educadora de los hijos, responsable de la reproducción doméstica y pareja sexual del hombre, a quien le cabe la función de proveedor, de “jefe de familia”.¹¹

II. La modelización de la mirada

Así dentro de los parámetros de esta naturalización de los lugares en los que la sociedad moderna “ubica” a sus miembros, la fotografía cumple un papel no sólo de traductora sino que, al mismo tiempo es la que habilita la visibilización de los/as mismos/as. Una visibilización que entronca íntimamente con el régimen perceptivo de esta sociedad. La visualidad se apostoliza como herramienta al proporcionar - a través de la imagen fotográfica - reglas, normas de la apariencia. Porque “mostrarse” en una fotografía también significa acogerse a una normativa que excede las modas o los estilos específicamente fotográficos. Simultáneamente obedece, traduce y comunica – con el valor de la impronta de la imagen- los designios en cuanto a qué, cómo y dónde las mujeres se fotografían. Porque la mirada que se posa sobre ellas es una mirada hegemónica, construida sobre esta preceptiva de la separación de las esferas con la consiguiente adjudicación de lugares y tareas. Una mirada que registra “con fidelidad” qué es una mujer y cómo debe aparecer en la imagen. Miradas que no sólo implican al observador/a, sino específicamente, una mirada de quien se ubica detrás de la cámara - ese artefacto cuya génesis mecánica la hace exudar objetividad -, el fotógrafo; quien como un perpetrador, al oprimir el obturador, recorta, selecciona, un fragmento de la realidad, en este caso una realidad ajustada a una imagen femenina desarrollada de acuerdo a los cánones no sólo estilísticos, sino también normativos.

Porque, como afirma Susan Sontag *todos los usos talismánicos de las fotografías expresan una actitud sentimental e implícitamente mágica, son tentativas de alcanzar o apropiarse de la realidad.... el asunto es más complejo cuando se emplean fotografías para estimular el impulso moral... pero los sentimientos morales están empotrados en*

¹⁰ Hauser ,P. Peroni, G. *La realidad de los cambios*, en Fassler, Hauser, Iens, comp. *Género, familia y políticas sociales*. Trilce .Montevideo. 1997. Pág. 62

¹¹ Diodati, Lilian: “La visibilización de la norma. Cuerpo e imagen. Performatividad y materialidad”, en *Actas X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Rosario. UNR. UNL. 2005

la historia, cuyos personajes son concretos, cuyas situaciones son siempre específicas... las fotografías no pueden crear una posición moral, pero sí consolidarla¹², y también contribuir a la construcción de una en ciernes. Cada fotografía es un momento privilegiado convertido en un objeto delgado que se puede guardar y volver a mirar¹³.

Un objeto delgado que se puede volver a mirar como un espejo que devuelve una imagen ajustada. Una imagen ceñida a un discurso que en tanto visual, está imbuido de eficacia, aquella que la misma relación fotografía- modernidad puso en acto. La apariencia se convirtió en el modelo y es esa misma representación la que oficia de molde sobre el que se debe acomodar el “modelo real”.

Si el siglo XIX significa la consagración de las esferas, al mismo tiempo implica la construcción de un “otro”, el otro mujer, ese otro revestido por los alcances de la naturaleza en franca oposición a la cultura, identificada plenamente con el hombre y su espacio, el público. Porque las mujeres son siempre definidas según los criterios masculinos en cuanto a sus características o comportamiento, es decir que en la legitimación del orden cultural-masculino, la mujer no sólo es considerada, sino que su vez ella ha aprendido a verse como un inferior, un inferior que necesariamente según una tabla comparativa, siempre será inauténtica e incompleta. Un doble mecanismo de percepción; percibirse y ser percibida como un objeto, *verse viendo que es vista y cómo es vista¹⁴* Este proceso pone en acto una auto-observación femenina, refractada de la mirada crítica del hombre, con el consiguiente abandono de su observación del mundo exterior en manos de la “amplia” mirada masculina; por lo tanto la imagen devuelta por ese gran espejo¹⁵ que es el mundo tendrá las distorsiones propias del orden patriarcal.

Esta es una imagen especular “tranquilizadora”, ya que como el reflejo de una imagen-noción de mujer en tanto sujeto revestido de la unicidad y coherencia que no sólo

¹² El subrayado es mío.

¹³ Sontag, Susan: *Sobre la fotografía*. Alfaguara. Bs.As. 2006, págs 33-35

¹⁴ Weigel, Sigrid: *La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres*, en Ecker, Gisela (editora) *Estética Feminista*. Icaria. Barcelona. 1998, pág 72

¹⁵ Weigel utiliza la metáfora del espejo en relación a la conformación del segundo sexo, un segundo sexo que directamente remite a la inferioridad, ya que dentro del orden cultural dominante, el primero, el de los hombres adquiere la impronta del verdadero, el auténtico. La autora desarrolla estas proposiciones dentro de los parámetros de una crítica literaria feminista que investiga las consecuencias del orden patriarcal sobre la representación estética de las mujeres en la literatura escrita por hombres y sobre la posible existencia y ejemplos concretos de la literatura escrita por mujeres. Weigel, Sigrid: Op. cit. págs 69-72

supone – dentro de los cánones burgueses - contenerse a sí mismo, y además autoproducirse.¹⁶

Esta reelaboración de lo visible remite a una estructuración que consiente atisbar en el proceso de construcción de esas prácticas institucionalizadas y sus significados, los que son determinados a través de preceptos fijos y sus modos de “leer a los objetos”.¹⁷

Esta lectura a su vez, puede articularse con otro costado propio de la modernidad, aquel que se desarrolló en torno a la idea del arte de las masas. Así como Baudelaire consideraba que la pléyade de *adoradores del nuevo culto al sol*, carga de “real” petulancia su mirada y *ruge feliz* ante una fotografía, Flaubert en *Madame Bovary* crea el trasfondo sentimental “propio” de las mujeres cuando describe las lecturas de Emma...*eran historias de amoríos, de amantes, de damas perseguidas que se evaporaban en los solitarios pabellones, de postillones asesinados en todos los recodos de los caminos, sollozos, besos, navecillas que navegaban a la luz de la luna, de ruiseñores en la espesura, de caballeros bravos como leones, dulces como ovejas, virtuosos como no se estilan ya, siempre vestidos ricamente, y que lloran como dos manantiales....aprendió en Walter Scott cosas históricas, y soñó con lores, cuerpos de guardia y ministriles. Hubiera querido vivir en un castillo feudal, como aquellas heroínas que se pasaban las horas muertas asomadas a la ojiva, contemplando al caballero que viene del fondo de la campiña, con una garzota blanca en el gorro, galopando en un caballo negro.*¹⁸

En virtud ello podemos colegir que una sociedad en donde la masculinidad aparece identificada con la acción, la iniciativa y el progreso, los negocios, la ciencia y la ley; la literatura romántica, como producto del subtexto oculto del proyecto modernista, traza dos marcas – bastante indelebles por cierto -, por un lado la mujer como lectora de una literatura inferior – emocional, pasiva- y por otro el hombre como el autor de una genuina y con pleno control de los medios estéticos. Entonces, podríamos trazar un paralelo entre la literatura femenina– romántica - desvalorizada frente a una masculina

¹⁶ Colaizzi, Giulia (editora): *Feminismo y Teoría fílmica*, Episteme.Valencia, 1995, pág 10.

¹⁷ Para Colaizzi, la discusión en torno a la estructuración de lo visible ha resaltado el interés del feminismo angloamericano abocado a los análisis de films, ya que implica *la atención teórica del cine como práctica signficante, como lenguaje, como espejo que en vez de reflejar simplemente, refracta luces o imágenes de mujeres; abre un campo de intervención y cambio .Puede determinar una práctica en la que la subjetividad no es simplemente reproducida, sino cuestionada y desplazada y en la que la noción misma de objeto de estudio desafía al paradigma que lo constituye.* Ibid. pág 11

¹⁸ Flaubert, Gustave: *Madame Bovary*.Sociedad Editora Latino-Americana. Bs.As. 1946, pág 23

– plena de valor estético -, y la fotografía, forma menor del arte en donde el pintor-fotógrafo ya no vuelca sus sueños, sino la más abyecta “realidad”. Dos formas “artísticas” que escapan al arte, porque más bien esta sociedad burguesa decimonónica las ha catalogado como “cultura de masas”¹⁹

Aquí es interesante detenernos un momento en los postulados de Andrea Huyssen²⁰ acerca, precisamente de la cultura de masas y la relación que se establece entre ésta y su peculiar asociación con la mujer. Para Huyssen la tradición de la exclusión femenina de la esfera del “arte elevado” si bien no tiene su origen en siglo XIX, sí adquiere nuevas connotaciones durante la Revolución Industrial y el proceso de modernización; cuando se tipifican las producciones culturales en elevadas e inferiores. Y si de inferioridad se trata todo aquel producto cultural destinado a las mujeres necesariamente será un producto de una cultura menor para un ser inferior. Entonces así, lo que no es arte puro, bien puede identificarse con la mujer. *El peligro para los artistas, para los genios... es la mujer; la adoración de las mujeres los lleva a la corrupción. Difícilmente alguno posea el carácter suficiente para no ser corrompido, cuando se ven tratados como dioses: condescienden rápidamente al nivel de las mujeres.*²¹ Entonces en un contexto en donde las ideas imperantes adscriben a las mujeres el imperativo de la naturaleza, bien puede pensarse al mismo tiempo en una naturaleza fuera de control, remedo de una multitud en términos de Le Bon, *la multitud es impulsiva, versátil e irritable... aun cuando desea apasionadamente algo, nunca lo desea mucho tiempo, pues es incapaz de una voluntad perseverante... es extraordinariamente influenciable y crédula. Carece de sentido crítico...piensa en imágenes que se enlazan unas a otras asociativamente, como en aquellos estados en los que el individuo da libre curso a su imaginación sin que ninguna instancia racional intervenga...*²²

Impulsiva, influenciable, imaginativa, irracional. Toda una mujer. Y peligrosa. Pero aquí la cuestión excede la caracterización de una forma de cultura o arte, como

¹⁹ Renato Ortiz afirma que masa implica la *posesión del mayor radio de influencia posible y ser interiorizada por la mayoría de la población. Las sociedades modernas tuvieron, por lo tanto que generar sectores especializados de producción – las industrias culturales -. La cultura de masas disfruta de las nuevas condiciones: tecnología y mercado. Sus productos son elaborados mecánicamente e inmediatamente distribuidos “para todos”.* Ortiz, Renato: *Otro territorio*. Bs.As. UNQ Ediciones. 2002, págs 107-108

²⁰ Huyssen, Andrea: *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Bs. As. Adriana Hidalgo Editora. 2000 págs 89-120

²¹ Nietzsche, Friedrich: *The case of Wagner*, citado en *Ibid*, pág 100

²² Le Bon: Gustave: *Psicología de las multitudes*, citado en Freud, Sigmund: *Psicología de las masas y análisis de yo*. Obras Completas. Biblioteca Nueva. Madrid. 1973 Tomo III, pág 2568

preeminente o imperfecta, sino que el acento se percibe en la continua generización de lo devaluado en cuanto femenino.

Una devaluación que no afectó a la fotografía en una senda identificatoria con lo femenino, sino que los reparos en cuanto a su calidad artística, más bien se concentraron en la actualización del aspecto tecnológico que significó la pérdida del “aura”²³ con la consiguiente sustitución de la unicidad por la pluralidad representada por la multiplicidad de copias, la transitoriedad, y el valor del culto de la obra en cuanto a su valor de exhibición.

Pero sí podemos arriesgarnos a establecer una conexión entre esta cultura femenina devaluada y la fotografía. Porque ésta en su calidad de medio para apropiarse de la realidad, participa en los medios de control y apropiación del objeto retratado, por lo tanto podemos adentrarnos en una senda en donde el carácter de construcción de dichas imágenes, evidencie las premisas socioculturales burguesas, es decir *la ideología sexista y burguesa del capitalismo dominado por los hombres*.²⁴

Una ideología que al tiempo que construye el objeto, estructura la mirada dentro de un entramado de relaciones de poder que no sólo reproducen, sino que fundamentalmente perpetúan modos de percepción adosados a sistemas de valores.

Al respecto Wendy Botting,²⁵ afirma que la fotografía tiene un grado importante de participación en la construcción de la categoría social de la femeneidad, y aquella reside particularmente en la relación que establece con la noción de desviación.²⁶

En la sociedad occidental, el discurso dominante de la femeneidad, marca y fija los límites del significado mujer. A través de las representaciones la mujer es considerada como “una falta”, es definida negativamente y diferenciada como *lo otro*, lo no-masculino. Encorsetada dentro de este discurso, la anatomía es la excusa para la sujeción patriarcal, por lo tanto la lectura del cuerpo femenino y sus límites – lo que no es lo femenino- que no permanecen fijos ni son homogéneos, están social y

²³ Benjamin, Walter: Ibid. loc.cit.- Colaizzi, Giulia: op. cit., pág 18

²⁴ Colaizzi, Giulia: op. cit pág 22

²⁵ Botting, Wendy: *Posing for power/Posing for pleasure: photographs and the social construction of feminity*. New York. State University of New York at Binghamton. 1988.

²⁶ *La conciencia moderna tiende a otorgar a la distinción entre lo normal y lo patológico el poder de delimitar lo irregular, lo desviado, lo poco razonable, lo ilícito y también lo criminal. El conjunto de dicotomías fundamentales que en nuestra cultura distribuyen a ambos lados del límite las conformidades y desviaciones, encuentra así una justificación y la apariencia de un fundamento* Foucault, Michel: *La vida de los hombres infames*. La Plata. Ed. Altamira. 1996, pág 13

discursivamente cimentados, basados en el significado adjudicado a la mujer dentro del orden patriarcal. En virtud de esto se puede colegir que la fotografía, como intersección de la femeneidad y la desviación, permite visibilizar la actuación del poder de normalización.

Pero, simultáneamente la fotografía – más allá de instrumento visibilizador - participa en este juego del poder²⁷, en el sentido de que siendo éste relacional, disperso e imbuido de discursos específicos – medicina, antropología, criminología – aquella actúa como una especie de “sirviente” en los discursos y prácticas que disciplinan el cuerpo femenino, sus acciones, placeres y deseos.

Estos modos de dominación se asientan en las técnicas sociales de disciplinamiento y en el poder de las ciencias, las que en el medio de las transformaciones del siglo XIX, hicieron del cuerpo de la mujer, la familia y la definición de la desviación, el objeto de interés científico y administrativo.

Estas ciencias sociales al desarrollar nuevas técnicas de observación, representación y regulación, patologizaron²⁸ el cuerpo femenino y utilizaron las representaciones fotográficas como evidencia; como registros que supuestamente posibilitaban el observar la “catadura moral” o la degeneración psicológica del/a criminal.

Las instituciones de regulación y control y las ciencias – reformismo filántrópico, psiquiatría, salud pública, criminología, - se convirtieron en los nuevos sitios que construyeron las relaciones de dominación y subordinación. En este proceso, emergieron nuevas clases de expertos, habilitados para la vigilancia y la regulación social e investidos del conocimiento de los/as otros/as que tenían una posición pasiva, una condición de objetos en esa ingeniería social.

En el último cuarto del siglo XIX la consolidación de la estructura institucional de lo urbano, las sociedades industrializadas occidentales, redefinieron el lugar de la mujer. Más importante, la familia y las relaciones domésticas se convirtieron en el objeto de una serie de insistentes investigaciones de doctores, detectives, y filántropos moralistas, antropólogos, sociólogos, filósofos y por supuesto todo tipo de fotógrafos²⁹

²⁷ Ver nota 9

²⁸ En relación a la patologización de los cuerpos de hombres y mujeres Foucault afirma que la medicina del siglo XIX estableció los cánones de lo que se creía las normas de lo patológico, identificando lo que debería ser considerado como enfermedad. Foucault, Michel: *La vida... op. cit*, pag 21.

²⁹ Botting, Wendy: *op. cit.* pag 9

Porque la fotografía como producto y la cámara como instrumento fueron validadas como “expertas y objetivas” por una tecnología, la nueva tecnología del poder en términos foucaultianos, que sometieron al cuerpo social – y en particular al de las mujeres- a un constante disciplinamiento.

Una disciplina que implica una individualización del espacio, individualización en donde los cuerpos puedan ser clasificados, ya que como técnica de poder, la disciplina implica una vigilancia perpetua y constante *No basta observarlos [a los individuos] de vez en cuando o de ver si lo que hicieron se ajusta a las reglas. Es preciso vigilarlos durante todo el tiempo en el que se realice la actividad y someterlos una pirámide constante de vigilantes.*³⁰

Además supone un registro continuo que tiene por objetivo al/a individuo/a singularizado/a, porque en este poder de la individualización, el instrumento primordial estriba en el examen. *El examen es la vigilancia permanente, clasificadora que permite distribuir a los individuos, juzgarlos, medirlos, localizarlos y por lo tanto utilizarlos al máximo. A través del examen la individualidad se convierte en un elemento para el ejercicio del poder.*³¹

Y que mejor que una fotografía para clasificar, registrar, encorsetar y ratificar lo que las ciencias y las instituciones dictaminan como lo correcto, lo moral, lo normal.

Una normalidad en donde la naturaleza de la mujer no debía escapar a los parámetros de una prescriptiva, por lo tanto debía ser ajustada a aquella corrección y normalidad, las que por supuesto implicaban la evidencia de una moralidad ejemplar. Aquella que una mujer necesitaba para acomodarse a la normativa que como construcción de feminidad se encuentra posicionada como objeto pasivo del deseo masculino.

En este contexto de cambios las relaciones de poder implicadas en las imágenes de mujeres no son solo una cuestión de quien hace las fotos, sino también del orden social del significado y las relaciones sociales fijadas a través de ese significado. Unas imágenes de mujeres plasmadas en fotografías, en donde la naturaleza actúa como la vectora de su carácter de índice y el significado adjudicado, reafirma su rasgo de símbolo.

³⁰ Foucault, Michel: *La vida.. op. cit*, pág 114

³¹ *Ibid*, pág 115

En esta sociedad burguesa donde la fotografía aparece como una extensión de la mirada del flaneur, - cuya sensibilidad fue descrita atinadamente por Baudelaire - cuando se consolida como un instrumento al servicio de instituciones sociales y de la ciencia, en un mundo en donde lo biológico cobra vital importancia; la mirada deja de ser voluptuosa, pintoresca y lo corporal adquiere significados derivados de la ciencia, una especie de voyeurismo trastoca el “reflejo” y nos cuenta que el flaneur ya no deambula por los boulevares en busca de atractivas y animadas prostitutas, sino que ahora recorre hospitales psiquiátricos retratando a las histéricas y... se convirtió en un fotógrafo, un personaje que *saquea y preserva y consagra a la vez ...porque fotografiar transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente* ³²...y también disciplinarlas.

³² Sontang, Susan: *op. cit*, págs 97 y 31

Bibliografía

AGUIRRE, ELIZABETH, BISELLI, RUBÉN, MARENGO, MIRTHA *Introducción a los lenguajes. La fotografía*. Rosario. Laborde Editor 2001

ANNONI, GLORIA *Sobre “La diferencia entre percepción, ver y mirar”*. Mimeo. Carrera de Medicina. s/l, s/f

ARTEAGA CASTILLO, BELINDA “El trabajo interdisciplinario en la investigación histórica de la educación. Imágenes y sentidos: la fotografía histórica, una aproximación a la semiótica de la imagen”, en *Revista Clío & Asociados*, N° 7 2003, págs.97- 109

AUMONT, JACQUES: *El ojo interminable*. Barcelona. Paidós 1989

BALANDIER, GEORGE *El poder en escenas*. Barcelona Paidós 1992

BARTHES, ROLAND *La cámara lúcida*. Barcelona Paidós 1989

BENJAMIN, WALTER *Ensayos escogidos*. Bs.As. Sur 1967

BERGER, JOHN *Modos de ver*. España. Gustavo Gili Editor. 1980

BOTTING, WENDY: *Posing for power/Posing for pleasure: photographs and the social construction of feminity*. New York. State University of New York at Binghamton. 1988.

BURKE, PETER *Visto y no visto. La imagen como documento histórico*. Barcelona Crítica 2005

BUTLER, JUDITH *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Bs. As. Paidós. 2002.

COLAIZZI, GIULIA (edit) *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia. Episteme. 1996

DE LAURETIS, TERESA *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine* Madrid. Cátedra.1992

“La tecnología del género”, en *Revista Mora*, N° 2, Noviembre 1996, págs 6 -34

DIODATI, LILIAN. *Mujer y Fotografía. La visibilización de la norma*. Tesis de Maestría. FHyA. UNR. 2006- Mimeo

_____” *Fotografía y Modernidad. La construcción de territorios*”, en *Actas IV Jornadas Fotografía y Sociedad*. FCS. UBA 2005

_____” *La visibilización de la norma. Cuerpo e imagen. Performatividad y materialidad*”, en *Actas X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Rosario. UNR. UNL. 2005

_____-GALASSI, GISELA “*El retrato de lo cotidiano. La fotografía como reflejo de la vida*” en FERNÁNDEZ, SANDRA (coord) *Nueva Historia de Santa Fe*. Tomo VIII Rosario Prohistoria-La Capital. 2006

EWING, WILLIAM: *The body*. Londres Thames & Hudson.2000.

FEMENÍAS, MARÍA LUISA *Sobre sujeto y género*. Bs. As. Catálogos. 2000

FOUCAULT, MICHEL *Las palabras y las cosas*. México Siglo XXI. 1968

_____ *La vida de los hombres infames*. Bs.As. Caronte Ensayos.1996

_____ *El discurso del poder* (presentación y selección Oscar Terán).México Folios Ediciones 1983

FREUD, SIGMUND “*Psicología de las masas y análisis de yo*” en *Obras Completas*. Tomo III Madrid Biblioteca Nueva. 1973

GASKELL, IVÁN “*Historia de las imágenes*”, en BURKE, PETER (coord) *Formas de hacer Historia*, Madrid. Alianza 1993

GRUNER, EDUARDO *El sitio de la mirada*. Bs. As. Norma 2002

HAUSER, P; PERONI, G. “*La realidad de los cambios*”, en FASSLER, HAUSER, IENS, (comp) *Género, familia y políticas sociales*. Montevideo Trilce. 1997

HUYSEN, ANDREA: *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Bs. As. Adriana Hidalgo Editora.2000

KOSSOY, BORIS *Fotografía e historia*. Bs.As. la marca. 2001.

LAMAS, MARTA. *Cuerpo: diferencia sexual y género*. México Taurus. 2002

LOWE, DONALD *Historia de la percepción burguesa*. Bs. As FCE. 1999

ORTIZ, RENATO *Otro territorio*. Bs. As. UNQ. 2002

PATEMAN, CAROL *El contrato sexual* México Anthropos. 1998

PRISLEI, LETICIA “Fotografía y cine: la: lectura de la imagen en perspectiva histórica” en *Revista Entrepasados* No. 23, fines 2002 págs 13-21

SONTAG, SUSAN *Sobre la fotografía*. Bs. As. Alfaguara. 2006.

SORLIN, PIERRE *El siglo de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*. la marca. Bs. As.2004.

SOULAGES, FRANCOIS *Estética de la fotografía*. Bs. As. la marca. 2005

WEIGEL, SIGRID “La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres”, en ECKER, GISELA (editora) *Estética Feminista*. Barcelona Icaria 1998

ZUNZUNEGUI, SANTOS *Pensar la Imagen*. Madrid Cátedra 1992

