

Leila Martina Passerino

Violencia simbólica, cuerpo y enfermedad: bosquejos de un contrapunto crítico en la fotografía de Gabriela Liffschitz

Symbolic violence, body and illness: a critical counterpoint in the photography of Gabriela Liffschitz

[04/11/2014]

[Résumé](#) | [Index](#) | [Plan](#) | [Texte](#) | [Bibliographie](#) | [Notes](#) | [Illustrations](#) | [Citation](#) | [Auteur](#)

Résumés

Español

Este trabajo reflexiona sobre a las nociones de cuerpo y subjetividad en relación a la enfermedad que impulsó el trabajo fotográfico de Gabriela Liffschitz. En *Efectos Colaterales*, la fotógrafa y periodista argentina, reproduce una serie de autorretratos y textos a partir de su experiencia en torno al cáncer, indaga así el lugar de la mastectomía, los cambios corporales como la pregunta por la muerte. Liffschitz considera las intervenciones por parte del dispositivo médico a partir de una exploración de sí misma, como intento por narrarse. Desde este lugar, se desliza una crítica a la violencia simbólica que reproduce e impone de modo sigiloso sentidos dominantes sobre la corporalidad femenina, el posicionamiento del cuerpo enfermo y el lugar de la mirada. Liffschitz discute en este territorio con los modelos de representación que han dominado y con los valores, desde al análisis social y cultural, a partir del cual puede repensar el lugar del cuerpo. Pero simultáneamente, genera una propuesta que actúa como contrapunto crítico y lugar de autotransformación. Vivir su enfermedad, en este sentido, expresa la dimensión política del cuerpo y el lugar de la subjetividad como espacio de acción y potencialidad creadora.

Entrées d'index

Keywords :

[cancer](#), [body](#), [subjectivity](#), [symbolic violence](#), [art](#)

Palabras claves :

[cáncer](#), [cuerpo](#), [subjetividad](#), [violencia simbólica](#), [arte](#)

Palavras Chaves :

[câncer](#), [corpo](#), [subjetividade](#), [violência simbólica](#), [arte](#)

Plan

[Introducción](#)

[Cuerpo, relato y enfermedad](#)

[La política de la mirada: el desnudo femenino, belleza y erotismo](#)

[ANEXO](#)

Texte intégral

PDF [Signaler ce document](#)

Violência simbólica, corpo e doença: um contraponto crítico na fotografia de Gabriela Liffschitz

Introducción

1Este trabajo indaga algunas fotografías de Gabriela Liffschitz producidas para la edición de *Efectos colaterales*¹, el cual reproduce una serie de autorretratos y textos. La publicación es continuidad de otra, *Recursos Humanos*², cuyo objetivo puede considerarse como una primera exploración de algo

que marcó y sostuvo la producción de estos textos: el cáncer, el lugar de la mastectomía, la pregunta por la muerte, los cambios corporales y casi en continuidad, un impulso a la exploración de sí misma como intento de narrarse, de constituirse como sujeto. Como Liffschitz menciona “*Antes de ser y representar esa herida en el cuerpo y ubicarme así en concordancia con lo esperable, no podía evitar otras formas de acercamiento, otras formas de pensarla e incluirla en mi vida*”³. En *Efectos Colaterales* refuerza estos interrogantes. No sólo reutiliza fotografías publicadas en *Recursos Humanos* – incorporando algunas inéditas – sino que desliza una mirada de sí misma a partir de lo que María Moreno⁴ ha calificado como la producción de un pensamiento radical sobre el cuerpo, el erotismo y el arte en acción.

2Efectos colaterales está estructurado en cuatro series marcadas por el tratamiento médico que la autora transita y en la cual su cuerpo se posiciona como principal protagonista: “*lo cierto es que ahora mi cuerpo tiene algo para decir*”⁵. No es casual por tanto, que la fotografía de Liffschitz circule dentro de lo que puede ser categorizado como *desnudo femenino*. El cuerpo, intérprete y autor, se inscribe como superficie simbólica y experiencial a ser investigada, cuestionada, objetivada, afectada; como zona a ser recorrida, interrogada, vista [Foto 1].

Foto 1 – Sin nombre



[Agrandir Original \(jpeg, 728k\)](#)

Serie doxorubicina – docetaxel - metadona

Gabriela Liffschitz. Efectos Colaterales.

3Estas cuatro series, nominalizadas a partir de las drogas e intervenciones médicas, pueden concebirse en términos de crítica a la medicina hegemónica que reduce la enfermedad a una situación sin sujeto, escindida de todo proceso histórico, social y cultural⁶. En este contexto, Liffschitz debate la *violencia simbólica*⁷, la violencia indirecta que este proceso impone y se materializa en los cuerpos. Reducir la enfermedad, desde esta mirada clínica, a un ente objetivo, aislable e identificable, oculta las disputas y los sentidos hegemónicos en relación al cuerpo enfermo, el lugar del sujeto y su contexto histórico-cultural. A esto nos remitiremos en el desarrollo del primer apartado.

4En una segunda sección, la cual establece puentes con la primera, abordamos otro aspecto de la violencia simbólica que atraviesa la crítica que asienta Liffschitz en relación a la producción de cánones

hegemónicos relativos al cuerpo femenino, lo "bello", el lugar de la mujer como objeto de la mirada y a la medicalización continua a las cuáles se somete el cuerpo. Sin desconocer toda una tradición, vinculada a los reclamos feministas, que han ubicado el cuerpo en tanto medio y sujeto, un control literal y figurativo sobre él⁵, interesa reflexionar en torno a aspectos como el desnudo, el lugar del erotismo y la belleza desde la fotografía que propone la autora. Lo dicho, permite circunscribir la obra a una dimensión política, en la medida que interpela los cánones culturales que han regido la categoría de desnudo, como así también los ideales de femineidad propuestos. La fotografía visibiliza las instancias de poder implicados, resituando el lugar del erotismo, cuestionando los ideales de belleza y abriendo paso a la discusión de los significantes mismos con los que puede pensarse ella misma en su corporalidad y en sus modos de narrarse.

Cuerpo, relato y enfermedad

"Descubrí muchas cosas debajo del seno, en el hueco que dejó había mucho. Mucho para pensar y mucho para ver. Iluminar esta nueva instancia del cuerpo, sus excursiones exóticas, creo, exponer en juego otra mirada –poniendo a jugar la mía. Lo cierto es que ahora mi cuerpo tiene algo para decir."
Gabriela Liffschitz

⁵La fotografía de Gabriela Liffschitz, según lo relatado por ella misma, se inscribe como narración de sí misma. Su valor se halla no en la calidad de la imagen, en la utilización de técnicas o formatos novedosos, sino más bien, en el trabajo de pensarse, en la captura de instantes a partir de los cuales iniciar una exploración desde su corporalidad atravesada por la experiencia de la enfermedad. Mediante el uso del autorretrato, propone transformar la experiencia de sí misma en una manera de ver y ser vista.

⁶Atravesar el cáncer de mama, junto con las inseguridades que le siguieron, los avatares médicos, los tratamientos, la pregunta por la muerte y por sí misma, propiciaron una exploración de su subjetividad. Las imágenes de Liffschitz se deslizan en esa búsqueda. En las primeras dos series de la obra encontramos fotografías exploratorias tomadas de modo "casero" por la autora [Fotos 2 y 3].

Foto 2 – Sin nombre



[Agrandir Original \(jpeg, 848k\)](#)

Serie ciclofosfamida – metotrexato - fluoruracilo

Gabriela Liffschitz. Efectos Colaterales.

Foto 3 – Sin nombre



[Agrandir Original \(jpeg, 764k\)](#)

Serie ciclofosfamida - metotrexato - fluoruracilo

7La cicatriz y el cuerpo mastectomizado, intervenido quirúrgicamente ocupan un primer plano. Las fotografías fueron realizadas, en estas dos primeras series, en blanco y negro. Posiblemente esta decisión intentó trabajar con los contrastes: una piel blanca, fragilizada, sobre un fondo negro. El valor de la fotografía, sin embargo no reside en los cánones estéticos y perceptuales de la escenificación, sino más bien en el carácter experimental de la puesta fotográfica cuyo centro ocupa el cuerpo femenino mastectomizado. El uso que hace Gabriela Liffschitz en *Efectos colaterales*, concede un especial interés al cuerpo con cáncer, intervenido por el dispositivo médico. Cuestiona así las marcas de la enfermedad en relación con su propia experiencia –no ajena a los modos y modelos de representación que han dominado y a los valores, desde al análisis social y cultural, a partir del cual puede analizarse el *cuerpo*.

8La relación entre medicina y arte, según argumenta Lynda Nead⁹, no resulta accidental. Para la autora, ambos dispositivos son mecanismos que regulan, contienen el poder y los derechos de las mujeres a la autodefinición. Las fotografías han servido para realizar juicios de valor, para expresar preocupaciones del orden social o para reforzar modelos *saludables* de vivir, normativizando conductas e *in-corporando* criterios de salud. Las fotografías pueden actuar, parafraseando a Susan Sontag, como *metáforas patológicas*¹⁰ incrementando el sufrimiento y confiriendo a ciertas enfermedades, como el cáncer o el vih/sida, el estatuto de estigma¹¹. La fotografía de Liffschitz, sin embargo, procura correrse de estos modos de representar la enfermedad, y con ello, de experimentar y convivir con la misma. Configura así un cuerpo político que pone en evidencia la *violencia simbólica* que ha signado modos dominantes de presentación del cuerpo enfermo y que autoriza ciertas voces y no otras para dar testimonio sobre sí mismo.

9Pierre Bourdieu define la violencia simbólica como aquella “violencia amortiguada, insensible e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento ejercida en nombre de un principio simbólico conocido y admitido tanto por el dominador como por el dominado”¹². Lo que de alguna manera el autor comprende por *violencia simbólica*, es este carácter operante desde cierta invisibilidad que va conformando, de modo sutil, dinámicas propias de poder y que configuran cuerpos y subjetividades. En el análisis de la fotografía de Gabriela Liffschitz, lo que la autora se dispone a discutir, en una primera aproximación, es la objetivación que opera desde la práctica médica y que impide pensarla como sujeto. La experiencia de la enfermedad, se reduce en este trayecto como mirada experta sobre un cuerpo fragmentado, que será sólo habilitado en tanto cuerpo a ser evaluado, diagnosticado, intervenido. La medicina nos provee modelos ideales y normativos del cuerpo. El cuerpo objetivado y fragmentado, en tanto totalidad operacional que se disuelve en órganos y tejidos separados, que pueden ser estudiados aisladamente, provee una superficie atomista de la enfermedad y la respuesta terapéutica, privado de su dimensión subjetiva¹³.

10La fotografía ha sido utilizada en la medicina como una forma de representación supuestamente capaz de lograr criterios de veracidad y de objetividad. Este *uso social*¹⁴ que ha pretendido un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible no es natural, sino que nace de las atribuciones que se le han hecho a la fotografía desde sus orígenes como tecnología “realista” y “objetiva”¹⁵. La fotografía médica, en consonancia con otros dispositivos de visualización, ha utilizado estos parámetros para construir *imágenes* como intento de arribar a las visiones más objetivas de las mismas, como posibilidad de avizorar *lo real* de la enfermedad, proponiendo en relación a esto, modos de conocimiento y de “acceso”. Michel Foucault, en *El nacimiento de la clínica*, da cuenta de la ruptura epistemológica que, a fines del siglo XVIII y principios del XIX, inaugura el nacimiento de la clínica médica y con ello una reestructuración entre las relaciones entre lo visible y lo invisible. Este nuevo énfasis en la visualidad, crea la posibilidad de la experiencia clínica como la formulación de un discurso científico sobre el individuo¹⁶, y estrechamente ligado a este aspecto, una noción de verdad asimilada a la producción de imágenes: el momento en que la enfermedad sale a la luz¹⁷. La mirada médica adquirirá en la modernidad un valor supremo asociada a una *voluntad de verdad*: “describir es aprender a ver”.

11La fotografía médica, en su *uso social*, aspira a la reproducción exacta y objetiva de la realidad, confirmándose a sí misma en la *certeza tautológica*¹⁸ acerca de “la enfermedad”, una representación objetiva libre de interpretación [Fotos 1 y 2 del Anexo]. La toma y planos fotográficos utilizados por la medicina intenta servir a este objetivo. En el caso del tratamiento de las mamas, la fotografía usualmente utilizada toma como central el tronco de la persona, desde el cuello hasta la cintura aproximadamente. Para lograr un efecto de objetividad, en ocasiones se insta a “mirar” desde varios

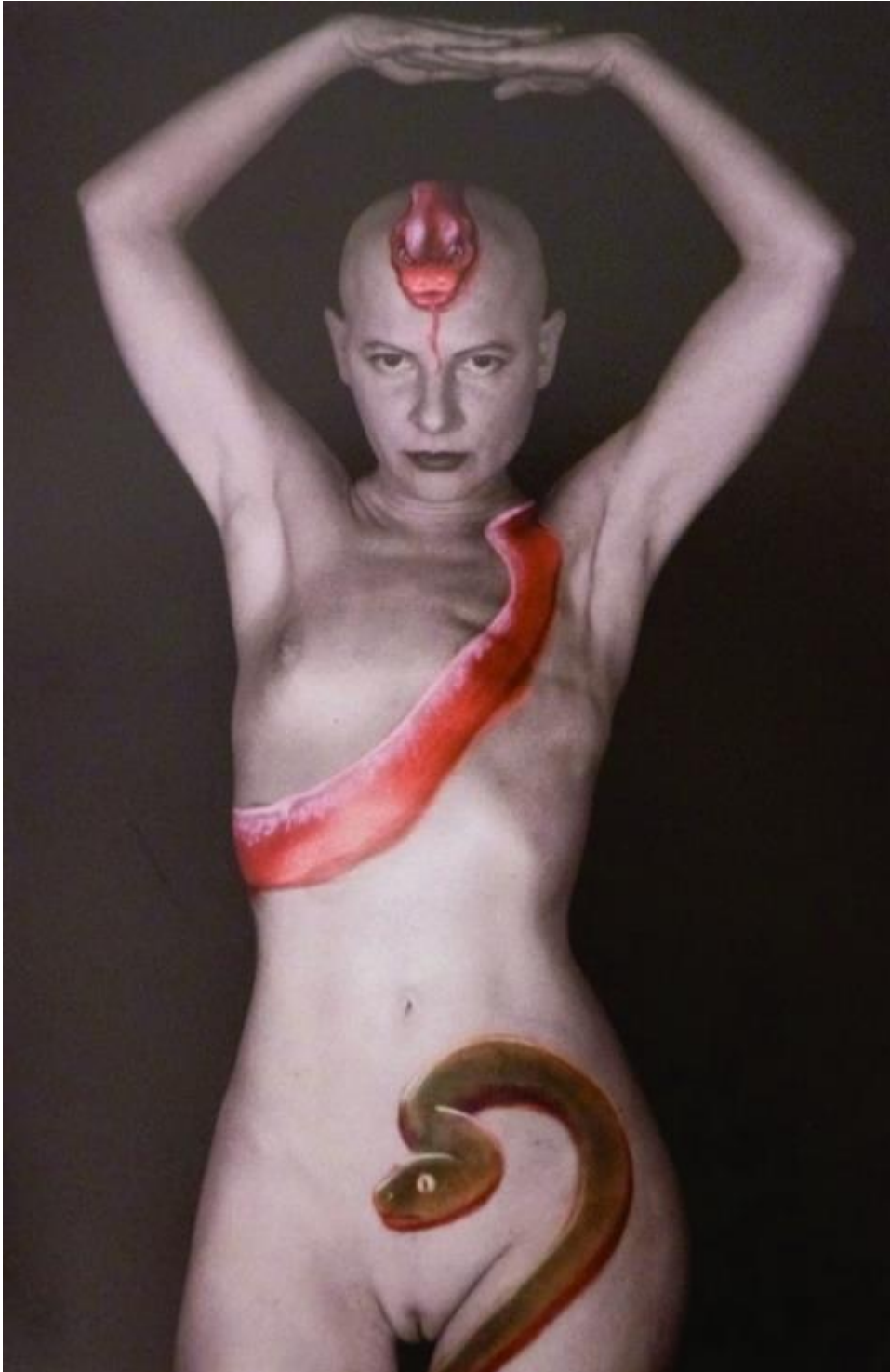
ángulos: se lo realiza desde un ángulo frontal y se agregan fotografías desde un plano frontal y en "3/4" [Foto 1 del Anexo].

12La construcción de estas imágenes desliza uno de los procesos que comienza en el Modernidad en el cual la medicina distancia la enfermedad del enfermo, como proceso de objetivación de la enfermedad. El cuerpo es disociado del hombre que encarna y encerrado en-sí, hay una distancia ontológica que los separa¹⁹. En la fotografía médica no hay sujeto, el cuerpo es propuesto como ajeno y el centro estará en la delimitación de enfermedades perfectamente objetivas y contenidas, pero aún más, el foco es puesto en destacar la anomalía, la enfermedad sancionada culturalmente como "evidencia"²⁰. Opera así un borramiento del carácter simbólico y experiencial del cuerpo. Los beneficios no son pocos, cuánto más pierde el cuerpo su valor moral o se lo concibe diferente del hombre que encarna, más se incrementa su valor técnico y comercial²¹. Como advierte Le Breton, los logros de la medicina y biología abrieron el camino para nuevas prácticas que le han dado al cuerpo valor de objeto, capaz de ser comercializado y vehiculizado para diversos usos: la investigación médica y biológica, la fabricación de productos farmacéuticos, los trasplantes y otros usos de la medicina como las disecciones.

13Este modelo biomédico hegemónico en Occidente, supone además otras características como el individualismo, biologicismo, ahistoricidad, asocialidad, mercantilismo y eficiencia pragmática²². Es este aspecto, la violencia no opera desde la coacción física, sino como poder legitimador que suscita el consenso, una capacidad de imponer, en términos de Bourdieu, *la visión legítima del mundo social y de sus divisiones*²³, de imponer, mediante una batalla simbólica, los medios para comprender el mundo, bajo la eficacia de operar en tanto sentido común. Preexiste por tanto, una cosmovisión hegemónica de la práctica médica que escinde el sujeto de la propia experiencia de la enfermedad y que opera desde la medicalización del cuerpo como instancia normalizadora.

14La fotografía de Gabriela Liffschitz desafía así el modelo que se ejerce a través de la medicina. Encara desde la enfermedad, el yo y el cuerpo no como antagónicos o duales, sino en términos inescindibles. Ella es sujeto de la enfermedad, en su cuerpo y desde las intervenciones que se hicieran sobre él. Vivir su enfermedad, es salirse del lugar asignado para una mujer mastectomizada en la imagen y en la práctica médica, para erigirse como sujeto capaz de elección, de autonomía sobre las representaciones sobre su cuerpo y sobre el modo de convivir con la enfermedad [Foto 4].

Foto 4 – Sin nombre



[Agrandir Original \(jpeg, 800k\)](#)

Serie doxorubicina – docetaxel - metadona

Gabriela Liffschitz. Efectos Colaterales.

15Liffschitz construye su imagen en tanto sujeto de acción y cuestiona los modos en que la medicina participa en la regulación del cuerpo femenino, proponiendo otras alternativas posibles. Este espacio es más bien el de la autonomía y la posibilidad de creación. La gramática que piensa el cuerpo a partir

de la falta y de asimetría, que ubica topográficamente la cicatriz, es discutida y se transforma en signo: *"En medio de mi pecho me nace un signo, no es una línea como la penaba, no es un tajo duro y firme como un rasgo de carácter, es un signo, como una 'z' demasiado horizontal, más bien la tilde de la 'ñ'"*²⁴.

16La puesta visual ubica a Liffschitz en una posición de poder que establece lo que merece ser mirado, controlando la representación. Su fotografía se transfigura así, en la experiencia misma, en *una manera de ver*²⁵ y de mostrar. Liffschitz reconoce que las fotos formaron parte de su trayectoria terapéutica, aspecto que le permitió transformar la experiencia del cáncer descrita por Sontag como lugar de sufrimiento, estigmatizado, temido y sostenido por metáforas bélicas²⁶ a momento de reflexión, búsqueda y acción: *"La distinción no pasaba por estar exento de la adversidad - nunca se lo está - sino por la capacidad de cada uno de transformar las circunstancias en un recurso"*²⁷.

17La fotografía se vuelve así testimonio, relato posible. Reconocida la finitud humana, Liffschitz no la cuestiona, sino que lo utiliza como punto de partida. El relato fotográfico le otorga la inmortalidad que fija la perdurabilidad, a partir de la cual desea ser recordada. En este aspecto, lo que suministra la fotografía no es solo un registro del pasado sino una manera nueva de tratar con el presente²⁸.

18Son los *efectos colaterales*, pero no sólo producto del tratamiento oncológico, sino la posibilidad de indagarse a sí misma, de explorarse y dejarse ver. El sujeto que construye Liffschitz no es de alguien dominado por la enfermedad, sino el de alguien que la transita y que se pregunta qué es entonces el cuerpo: el cuerpo será el relato, no un atributo, sino una praxis²⁹.

19La fotografía de Liffschitz pone al descubierto, lo que habitualmente se esconde [Foto 5]. Si la medicina, mediante un uso social realista, intenta poner en evidencia ese *real* de la enfermedad, esta instancia de extrema visibilidad será sólo reconocida en el espacio médico, en ese momento. Luego será, paradójicamente, encubierta de la mirada social, siendo el dispositivo médico quien brindará las herramientas para ser correctamente disimulada y contenida, estéticamente ofensiva, crea opciones para su invisibilización como la utilización de prótesis o cirugías "reparadoras" o "reconstructivas" o mecanismos menos agresivos como puede ser la utilización de maquillaje facial para disimular los efectos de la medicación: *"Al tranquilizar a los otros, parece, la paciente de cáncer tiene que sentirse también tranquilizada"*³⁰.

Foto 5 – Sin nombre



[Agrandir Original \(jpeg, 796k\)](#)

Serie furosemda

Gabriela Liffschitz. Efectos Colaterales.

20Se desliza en este momento una crítica política a la tradición que hace del padecimiento una cruz y del ocultamiento del estigma de lo incompleto, una virtud femenina³¹. Como muestra John Pultz en uno de sus capítulos abocado a considerar las cuestiones de género y erotismo en la fotografía pictórica de 1850-1918, la imagen, en el contexto de ideología victoriana, ha servido para definir el cuerpo de la mujer como vulnerable a la enfermedad y necesitado de la continua supervisión de los expertos. Arte y medicina han sido definidos como los dispositivos por excelencia para promover modelos de corporalidad deseables, construyendo vulnerabilidades, malestares y tensiones para

quienes no cumplen con estos supuestos o requerimientos expuestos en las representaciones. El cuerpo de la mujer es así redefinido y reordenado, científica y pictóricamente **32**.

21Liffschitz se inscribe al interior de una tradición que cuestiona los modos en que han sido representadas las mujeres que atraviesan una enfermedad y simultáneamente redefine el significado cáncer por fuera de los parámetros biomédicos, concebidos y legitimados como voz experta y unívoca. La posesión de instrumentos simbólicos, habilitó una apropiación diferencial que trastorna los términos reproductivos de la violencia simbólica. La terapia psicoanalítica facilitó, según palabras de la propia autora, una capacidad reflexiva que la disloca de ser sólo cuerpo patologizado e intervenido, habilitándose a la exploración de sí misma como sujeto de deseo. La fotografía de la autora toma así el poder de la mirada, reconstruyendo un modo de ser vista, leída, revelándose contra una normatividad que hace del cuerpo enfermo, un lugar a ser escondido, reprimido, odiado, asediado, carente de deseo e inapropiado para su exposición. La enfermedad subvierte el lugar hegemónico construido y atribuido como padecimiento para buscar nuevos rumbos. Así el cáncer y las diversas intervenciones son transformados por Liffschitz en recurso, una *potencialidad creadora* capaz de ser leída como propuesta política, tal como se discutirá en el próximo apartado.

La política de la mirada: el desnudo femenino, belleza y erotismo

“Ahora, después de la mastectomía, después de saber aquello por lo que muchas mujeres pasaban – con relación a la sexualidad, al erotismo, pero también en relación a su cotidianidad, su imagen, su deseo- ahora lo tenía. Ahora era un acto político, ahora era necesario.”
Gabriela Liffschitz

22El desnudo femenino ha servido para transmitir ciertas reglas y estándares – de belleza, de armonía, de conformidad, de credibilidad, de aptitud, etc. – en la medida en que no hay modo de mirar el cuerpo sin mediación cultural. En este proceso, como ha denunciado el feminismo ya hace al menos un siglo y medio, la construcción de ciertos ideales de belleza, como de erotismo fueron reforzados, desconociendo otros modos de autorrepresentación de las mujeres. Se problematiza en esta sección otro aspecto de la violencia simbólica, a partir de la cual puede pensarse la crítica que asienta Liffschitz en relación a la producción de cánones hegemónicos del cuerpo femenino, lo “bello”, el lugar de la mujer como objeto de la mirada y la medicalización continua a las cuáles se somete el cuerpo.

23La violencia simbólica participa en términos de “expectativas colectivas”, como creencias inculcadas que se transforman en relaciones de dominación y sumisión al interior de relaciones afectivas. En *La dominación masculina* **33**, Bourdieu advierte que la violencia simbólica es aceptada por los dominados en términos legítimos, es decir, aceptan su propia condición de dominación haciendo parecer como naturales las categorías a partir de las cuales se instaura la subordinación. El autor pone como ejemplo las imágenes que “las mujeres de la Cabilia tienen de su sexo como algo deficiente y feo, por no decir repugnante (o, en nuestro universo, en la visión que muchas mujeres tienen de su cuerpo como inadecuado a los cánones estéticos impuestos por la moda) y, más generalmente, en su adhesión a una imagen desvalorizada de la mujer” **34**. Este ejemplo puede ser perfectamente pensado en relación al desnudo femenino y a la configuración estética de cánones para la producción artística.

24La obra de Gabriela Liffschitz resulta acto político en tanto problematiza y visibiliza los marcos en que puede concebirse el desnudo femenino. En la producción de sus propias imágenes la autora presenta, una relación entre desnudo, discurso, subjetividad y cuerpo que trasciende los límites de lo instituido para cuestionar la noción de “cuerpo”, como único e ideal, y para demostrar que el erotismo y la belleza resultan ficciones claramente arbitrarias. El cuerpo enfermo, desde la obra de Liffschitz, discute con los modos en que se lo ha reducido, lugar de vulnerabilidad y supervisión, reclamando una política de la mirada, interpelando los sentidos y ubicando al espectador en posición de escucha.

25En este intento la autora, desde una perspectiva de género, apela a las regulaciones que existen sobre las mujeres a partir del arte, de la medicina y de dispositivos como la publicidad que presentan a la mujer sólo como imagen y le niegan su posición de sujeto y autonomía. Todos estos elementos, que se esgrimen de modo difuso pero también se encuentran institucionalizados, tienden a reforzar la reproducción de modo sutil e imperceptible de la violencia simbólica. Éstos dispositivos tienden a producir *habitus* **35** mediante la interiorización de arbitrios culturales “capaz de perpetuarse y perpetuar en las prácticas los principios de la arbitrariedad cultural interiorizada” **36**.

26Lynda Nead en *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*³⁷, realiza un examen crítico del desnudo femenino. Lo piensa como un medio de contener la feminidad y la sexualidad femenina ya que no sólo propone definiciones individuales de cuerpos sino también normas específicas para ver y para quienes miran. El Arte, como institución y dispositivo, ha sido uno de los principales espacios desde donde el cuerpo es situado en fronteras estéticas que lo validan y que lo separan de aquel que ya no es considerado arte, sino propio del rango de lo obsceno o la pornografía.

27El desnudo ha servido para regular el cuerpo sexual femenino mediante formas, convenciones, creaciones culturales. Nead retoma las producciones de Jaques Derrida y Mary Douglas, quienes le otorgan las herramientas teóricas para analizar el desnudo como modo por excelencia para contener y regular el cuerpo sexual femenino. Construye así una teoría del desnudo basado en la relación entre las fronteras estéticas que lo validan y el cuerpo femenino. Los discursos del arte y de la medicina han participado, en esta dirección, en contener y demarcar el cuerpo femenino, pero también su sexualidad y erotismo.

28La fotografía ha tomado muchas de las poses de la clase natural y de las fronteras a partir de las cuales se inscribe el cuerpo femenino en la representación tradicional de la mujer como objeto de arte. Las imágenes de Gabriela Liffschitz, no han sido ajenas a estos modos de representarse³⁸ [Foto 6].

Foto 6 – Sin nombre



[Agrandir Original \(jpeg, 672k\)](#)

Serie furosemida

Gabriela Liffschitz. Efectos Colaterales.

29El desnudo femenino permanece como un paradigma de la estética de lo bello, un testimonio de totalidad e integridad de la forma, el cuerpo femenino se enmarca en las convenciones del arte, de lo representable³⁹. Esta contención propone la pose como modo prioritario. La cual supone ya un modo de concebir el cuerpo femenino y de articularlo con los marcos garantes de legitimidad. En este aspecto, tal como sostiene Barthes, la fotografía no es significativa sino en la medida en que existe una reserva de actitudes estereotipadas que constituyen elementos de significación ya establecidos, una "gramática histórica" de la connotación iconográfica⁴⁰. La fotografía de Liffschitz resulta así un resabio necesario de la tradición del arte figurativo, de la pose característica del desnudo femenino a partir del siglo XIX: una mujer recostada, dejando contornear la silueta, en un plano en el que puede explorarse su cuerpo y que contrasta con un fondo vacío dándole la primacía de la mirada, objeto apropiado para el arte y el juicio estético.

30A partir del siglo XIX el desnudo femenino adquiere su forma dominante⁴¹. Esta proliferación dialoga con las definiciones de feminidad y sexualidad en las que prevalece la dependencia económica y la pasividad, la mujer es constituida como objeto pasivo de la mirada masculina, utilizada con propósitos de arte y esteticismo⁴², pero también permeada por imágenes que la ligan a la peligrosidad, lo cual adopta la forma de *cruzada moral*⁴³.

31La mujer ha sido percibida como objeto de estudio de especial interés en el siglo XIX y no solamente desde la institución del Arte. En palabras de Mara Viveros: "La medicina de la época consideraba a la mujer como una eterna enferma y presentaba las etapas de su vida como una serie de dolencias"⁴⁴ Las mujeres fueron pensadas desde una naturaleza frágil, con requerimientos de

supervisión y cuidado constante. Pero si las tasas de morbilidad y mortalidad femenina durante el siglo XIX fueron mayores en relación a la masculina, poco se asoció esto a las condiciones de vida y a la atención de la salud impuestas⁴⁵.

32El lugar de la mujer como objeto pasivo de la mirada masculina, retomando el desnudo femenino, ha sido uno de los aspectos que incidió en quitarle todo género al “desnudo” y corresponderlo directamente a lo “femenino” y a un espectador masculino. Es el mismo proceso, en el cual se instala una identidad masculina de artista y *connoisseur*, creador y consumidor del cuerpo femenino⁴⁶. Este sujeto masculino, es por otro lado, heterosexual. Se mantienen así los dualismos, el cuerpo femenino se rebaja al papel de la naturaleza pasiva, a lo desordenado, materia voluble; el artista, fotógrafo masculino, queda referido a las facultades de la creatividad y los procesos mentales racionales que dan forma, proporcionan significado y otorgan orden al cuerpo, construyendo en esta operación un marco estético.

33En el transcurso histórico, asevera la tesis de Nead, el arte se va definiendo en términos de contención de la forma dentro de unos límites, permaneciendo como paradigma de la estética de lo bello, testimonio de totalidad e integridad de la forma. El desnudo, símbolo de la transformación de la alta cultura, será borde entre arte y obscenidad. Pero asimismo, como anticipáramos, en la conformación de estos ideales estéticos, no sólo participan las instituciones artísticas o la crítica de arte, sino también otros dispositivos como la medicina y la anatomía. Se esgrime por tanto una regulación del cuerpo femenino por medio de las definiciones de normas de salud y belleza que se incorporan mediante *habitus*. Este control ha derivado en muchos casos en una noción de vigilancia, que delimita las producciones y los modos de representación. Es este punto en que la fotografía de Gabriela Liffschitz, que pareciera en primera instancia reproducir estos cánones, se configura como espacio de protesta y disloca los límites en los cuales se esgrime el desnudo femenino. En términos de Bourdieu puede decirse que Liffschitz se reapropia de este capital y lo convierte en capital simbólico al poder conferirle valor; reconoce, conoce e incorpora el *habitus* a partir del cual desliza su crítica.

34La consideración del desnudo femenino en tanto borde, como estatuto de *lo bello* y *lo erótico*, merece dar cuenta de algunos aspectos que comienzan mutar y complejizarse a partir del siglo XIX. Por ejemplo, la noción de belleza y atracción física como preocupación propia de las mujeres, comienza a tener mayor importancia durante este siglo no sólo producto del creciente proceso de individualización, sino también producto de nuevos modelos vinculares entre hombres y mujeres. Michelle Perrot⁴⁷ enfatiza que estos ejes resultarán primordiales para entender los matrimonios de la modernidad anclados en el *amor*. Los términos para el intercambio amoroso o la conquista se complejizan, el encanto se convierte en capital: “La mujer es ante todo una imagen”⁴⁸.

35La primacía de la mujer como imagen coincide, hacia fines del siglo XIX, con una mayor habilitación para los espacios de representación del deseo, o más bien, para sugerirlo o confesarlo, como expresa Georges Vigarello⁴⁹. Se trata de una belleza erotizada que hace del desnudo femenino símbolo de su autorización y que comienza vertiginosamente a configurar *representaciones deseables* del cuerpo. A partir de 1920, con la irrupción del cine, se irán agudizando los criterios de belleza, en un juego que va desde la utilización de la luz y los sentidos del espectador hasta la ampliación de las expectativas y deseos de su tiempo⁵⁰.

36La *It girl* de la década del 20 impone una presencia erótica, como lo impone en la década del 30 la *star* del sex appeal⁵¹. La mirada se va fragmentando: la imagen de esa mujer, no sólo la esgrime de su propio yo en un dualismo que persiste, sino que a su vez, supone la atención a ciertas partes del cuerpo: el pecho, las piernas, la mirada – baja para mirar a un hombre –, la manera de caminar, etc. Pero si la belleza en algún momento fue sólo el privilegio de algunas pocas mujeres, en las democracias del período de entre guerras, la belleza, profundizada en la individualización, se ve promovida por la idea cada vez más refinada de que *la belleza se construye*⁵². La utilización de cosméticos, de la ropa y la moda, y la experiencia quirúrgica sobre todo, garantizan la posibilidad de intervención. Pero a esta cirugía “pura” se le reinventa otra, nacida en la Primera Guerra Mundial, la “reparadora”. La que debe borrar las cicatrices, pasar inadvertida, la que esconde toda marca que pueda ubicar la mirada “allí” como lugar indeseable. Aquí también lo que subyace es la tendencia a intensificar las relaciones entre femineidad y salud física. La belleza se medicaliza, cuerpo bello y saludable aparecen como indisociables. Tal como explica Nead, la femineidad deseable ha sido construida específica en términos tanto de salud como de belleza: ser apropiado para la vida es ser apropiado para el arte⁵³ o ser digno de ser fotografiado. Estos son los aspectos que han desatado un *fascismo del cuerpo*, en términos de la autora, en el que aquellos cuerpo que no expresen los cánones hegemónicos, imperfectos o incompletos – un cuerpo mastectomizado en nuestro caso –, sólo

puede ser inscripto en la cultura de consumo invisibilizándolo o sujetándolos a dispositivos precisos, como la fotografía médica en tanto lugar legítimo de expresión de la enfermedad.

37La fotografía de Gabriela Liffschitz irrumpe en esta trama, aunque en un contexto permeado por las luchas feministas que, desde la década del sesenta y setenta del siglo pasado – momento de auge del movimiento –, han intervenido activa y enérgicamente en pos de generar visiones alternativas, contestatarias y politizadas de la experiencia femenina⁵⁴. Desde este contexto, si la medicina plantea una necesidad de corregir, restablecer la belleza o intervenir a fin de recrearla, Liffschitz se deja ver, recorrer, visibilizando ciertas disyuntivas y proponiendo nuevos recorridos. La autora discute así los estereotipos mismos y recrea una visibilidad disimulada y ocultada por los dispositivos de la moda, de la medicina y del mismo arte. En la época de auge de la cirugía estética como seguridad de una *docilidad de la apariencia*⁵⁵, Liffschitz sospecha de criterios unívocos y se lanza a *construir con el cáncer un relato, una imagen*⁵⁶.

38Liffschitz no deja de ver su cuerpo y de comprenderse a través de éste como expresión *privilegiada de la persona, como cuerpo absolutamente subjetivado*, categorías que utiliza Vigarello para dar cuenta de los nuevos procedimientos estéticos. La identidad está más corporizada, sin embargo la subjetividad corporal que propone Liffschitz logra enunciar otros recorridos. Si lo erótico se ha descrito como el *espacio de la representación social de lo permisible*⁵⁷, Liffschitz los delata y propone un cuerpo mastectomizado, que ha pasado por los diferentes tratamientos para el cáncer, pero que continúa siendo deseante y sexualizado. Liffschitz se opone así al espacio permisible en que se ha circunscrito el cuerpo enfermo, desechable e inapropiado para la imagen. En este momento se transforma en un todo, lugar de potencialidad estética y política.

39Aun el cabello, dispuesto por Michelle Perrot como símbolo de la femineidad es cuestionado por Liffschitz [Foto 7]. Las sucesivas fotografías, que van describiendo diferentes momentos en los tratamientos e intervenciones terapéuticos y que finalizan mostrando un cuerpo lampiño intentan dar cuenta de esa puesta en escena sobre la cual se configura una ficción de la femineidad, modos de construcción posibles. Retando así todo esencialismo, Liffschitz se ubica como alternativa para pensar la relación entre el vivir, padecer, tener un cáncer – según como pueda ser concebido – y la relación con el cabello. Si rapar a alguien, como argumenta Perrot puede ser significado como un acto de toma de posesión – como en este caso puede ser por la enfermedad –, de anonimato, y signo de quien es vencido, Liffschitz invita a exactamente lo contrario. No es la enfermedad lo que la toma, sino que es ella quien decide qué hacer y cómo tratar con ella. De igual modo, si el intento de volver anónimo es el principal modo de objetivar la enfermedad y de mostrar su trascendencia desde la medicina, Liffschitz se muestra convirtiendo su obra en acto político de emancipación. De modo que, si Perrot se preocupa por las mujeres que tras una quimioterapia se alarman por verse sin cabello, Liffschitz se preocupa por resignificar y reciclar los modos de pensar la belleza, la femineidad, la enfermedad o el erotismo.

Foto 7 - Sin nombre



[Agrandir Original \(jpeg, 948k\)](#)

Serie furosemida

Gabriela Liffschitz. Efectos Colaterales.

40 Este lugar que construye Liffschitz se erige como lugar de quiebre, el objeto desafía la clasificación y los propios valores se exponen y cuestionan. Liffschitz evidencia lo que está en juego en las luchas simbólicas, esto es, el monopolio de la nominación legítima como proceso situado, histórico y particular⁵⁸.

41 La fotografía de Liffschitz, perpetúa los desarrollos que, desde una perspectiva crítica de género han cuestionado y transformado el lugar el lugar de la mujer, posicionándola como sujeto, otorgándole capacidad de habla y de acción pero también, ubicándola como como sujeto deseante. Define las condiciones y muestra los recursos a partir de los cuales es construida, politiza así el papel de la visibilidad misma. El autorretrato juega aquí un papel sustancial, es *su* cuerpo el que se expone y al

ponerlo en relación con su propia subjetividad, crea un marco de comprensión diferente. En este aspecto, *lo personal es político*, exponiendo los aspectos sociales, culturales y políticos que atraviesan, interpelan y permiten interpretar el cuerpo.

42Es la discusión sobre la corporalidad de las mujeres lo que entra en debate, es un modo de ser vista que discute con los ideales culturales y los modos de autorregulación que se imponen fundamentalmente desde los dispositivos de salud, de la publicidad o del arte. Al proponer otros modos de pensar la belleza y el erotismo, la autora desafía la violencia simbólica que prima sobre ciertos modelos hegemónicos de femineidad deseables – ligados fundamentalmente a la integridad, la salud, la belleza y la juventud –.

43La obra cuestiona una tradición patriarcal de la representación del desnudo femenino, centrada en la pasividad y la mirada voyeurista masculina. Una tradición que ha desconocido cuerpos con enfermedad, cuerpos que no admiten la “reconstrucción” o el disimulo de aquello que ha dejado marcas. En pocas palabras, si la obra de Liffschitz puede ser provocadora, es a partir de los modos en que discute los regímenes de visibilidad misma, poniendo al descubierto la violencia simbólica como visión legítima del mundo social que atraviesa los cuerpos y que se desliza casi imperceptiblemente como *ideología de la belleza*⁵⁹. La periodista y fotógrafa afronta toda exclusión posible, ella misma se expone y se erige como alternativa posible a nuevos modos de crear, de sentir, de disputar. La representación de su cuerpo, la exploración de su subjetividad se enmarca en una política del cuerpo y de la mirada, el cuerpo se vuelve relato y lugar de autonomía al poner el acento en la alternativa siempre posible de reinventarse.

ANEXO

Foto 1



[Agrandir Original \(png, 91 k\)](#)

“Vistas frontal y de tres cuartos de la paciente, 2 meses después de mastectomía subcutánea bilateral profiláctica y colocación de prótesis redondas de solución salina de 400 cc.”

Gutiérrez Gómez, C., et. Al. (2008)

Foto 2



[Agrandir Original \(jpeg, 16k\)](#)

De las Heras, M. (2009)

Bibliographie

Alvarado Pérez, M. "Pose y Montaje en la fotografía mapuche. Retrato fotográfico, representación e identidad" en *Mapuche. Fotografías Siglos XIX y XX. Construcción y montaje de un imaginario*. Santiago de Chile, Pehuén, 2001, p. 13-28.

Barthes, R. "El mensaje fotográfico" en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Buenos Aires, Paidós, 1986, p. 11-30.

Bourdieu, P. "La definición social de la fotografía" en Bourdieu, P. (Comp.) *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Argentina: Editorial Gustavo Gili, 1998. p. 135-172

Bourdieu, P. *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama, 2da. Edición, 2000.

Bourdieu, P. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona, Anagrama, 1997.

Bourdieu, P.; Passeron, J.C. *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Editorial Popular, Madrid, 2002.

Caiozzi A. "La ideología de la belleza femenina: otra forma de violencia contra las mujeres" en *AAVV, Mujeres y violencia: silencios y resistencias. Red Chilena contra la Violencia Doméstica y Sexual*, Chile, 2012 [En línea] [Consultado el 15 de agosto de 2013]. URL: http://192.185.155.234/~nomasvio/nomasviolenciacontramujeres.cl/sites/default/files/mujeres_y_violencia_silencios_y_resistencia.pdf

Cortes Roca, P. "Yo, cualquier Yo: Gabriela Liffschitz, fotógrafa" *Mora* Vol.16, n.1, enero-julio 2010. [En línea] [Consultado el 12 de marzo de 2013] URL: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-001X2010000100004&lng=es&nrm=iso

Fernández, J. M. "La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu: una aproximación crítica" *Cuadernos de Trabajo Social*, Vol. 18: 7-31, 2005. [En línea] [Consultado el 15 de agosto de 2013]

2013]. URL: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:9e6VB1Jb5CUJ:revistas.ucm.es/index.php/CUTS/article/download/CUTS0505110007A/7582+&cd=3&hl=es&ct=clnk&gl=ar>

Ferrante, C. "Cuerpo, discapacidad y violencia simbólica: un acercamiento a la experiencia de la discapacidad motriz como relación de dominación encarnada". *Boletín Onteaiken* N 8, 2009. [En línea] [Consultado el 15 de agosto de 2013]. URL: <http://onteaiken.com.ar/ver/boletin8/1-2.pdf>

Foucault, M. *El nacimiento de la clínica*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2008.

Gutiérrez Gómez, C.; Rivas León, B.; Cárdenas Mejía, A. "Secuelas de mastectomía subcutánea profiláctica: caso clínico. *Cir. plást. iberolatinoam*. Vol. 34, nº4, octubre-diciembre 2008, p. 299-304. [En línea] [Consultado el 3 de abril de 2013]. URL: http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0376-78922008000400007&lng=es&nrm=iso

Le Breton, D. *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2012.

Lifschitz, G. *Efectos Colaterales*. Buenos Aires, Editorial Kapelusz, 2003.

Lifschitz, G. *Recursos Humanos. Textos y fotografías*. Buenos Aires, Filòlibri, 2000.

Menéndez, E. *Morir de alcohol. Saber y hegemonía médica*. México, Alianza, 1988.

Moreno, M. "Gabriela Lifschitz 1963-2004". *Página 12*. 20 de febrero de 2004. [En línea] [Consultado el 12 de marzo de 2013]. URL: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-1030-2004-02-20.html>

Nead, L. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid, Tecnos, 1992.

Ortega, F. *El cuerpo incierto. Corporeidad, tecnologías médicas y cultura contemporánea*. España, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010.

Perrot, M. "El cuerpo" en *Mi historia de las mujeres*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 51-104.

Pultz, J. "1850-1918: género y erotismo en la fotografía pictórica" en *La fotografía y el cuerpo*. Madrid, Akal, 2003, p. 35-63.

Sontag S. *Sobre la fotografía*. Buenos aires, De Bolsillo, 2012.

Sontag, S. *La enfermedad y sus metáforas. El SIDA y sus metáforas*. Buenos Aires, Taurus Pensamiento, 2003.

Vance, C. "El placer y el peligro: hacia una política de la sexualidad" en Vance, C. (Comp.) *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Madrid, Revolución, 1989.

Vigarello, G. *Historia de la Belleza. El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Edición, 2005.

Viggione, A. "Enfermedad, cuerpo: discurso: tres relatos sobre la experiencia" en Figrari, C. y Scribano, A. (comps.) *Cuerpo(s), Subjetividad(es), y Conflicto(s)*, Buenos Aires, Fundación Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad, 2009, p. 119-130.

Viveros, M. "Saberes y dolores secretos. Mujeres, salud e identidad". En *género e identidad. Ensayos sobre lo femenino y lo masculino*. Bogotá, Ediciones Uniandes, 1995, p. 150-167.

Notes

- 1** Liffschitz, G. *Efectos Colaterales*. Buenos Aires, Editorial Kapelusz, 2003.
- 2** Liffschitz, G. *Recursos Humanos. Textos y fotografías*. Buenos Aires, Filòlibri, 2000.
- 3** Liffschitz, G. 2003 *Op. Cit.* (s/r).
- 4** Moreno, M. "Gabriela Liffschitz 1963-2004". *Página 12*. 20 de febrero de 2004. [En línea] [Consultado el 12 de marzo de 2013]. URL: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-1030-2004-02-20.html>
- 5** Liffschitz, G. 2003 *Op. Cit.* (s/r).
- 6** Éste proceso, como profundizaremos en los próximos apartados, forma parte del cambio epistemológico, que a fines del siglo XVIII, funda para Michel Foucault (2008) *el nacimiento de la clínica*.
- 7** Bourdieu, P. *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama. 2da. edición, 2000.
- 8** Pultz, J. "1850-1918: género y erotismo en la fotografía pictórica". En *La fotografía y el cuerpo* (p. 35-63). Madrid, Akal, 2003. p, 128.
- 9** Nead, L. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid, Tecnos, 1992.
- 10** Constituyen así *trampas* que deforman la experiencia del padecer una enfermedad con consecuencias muy concretas en las personas, como inhibirlas a buscar tratamiento a tiempo o realizar las acciones necesarias para arribar a ellos de modo eficiente.
- 11** Sontag, S. *La enfermedad y sus metáforas. El SIDA y sus metáforas*. Buenos Aires, Taurus Pensamiento, 2003.
- 12** Bourdieu, P. 2000. *Op. Cit.* p. 12
- 13** Ortega, F. *El cuerpo incierto. Corporeidad, tecnologías médicas y cultura contemporánea*. España, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010, p. 99.
- 14** Bourdieu, P. "La definición social de la fotografía". En Bourdieu, P. (Comp.) *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Argentina, Editorial Gustavo Gili, 1998, p. 135-172.
- 15** *Ibíd.*, p. 136.
- 16** Ortega, F. 2010 *Op. Cit.*, p. 89.
- 17** Foucault, 2008. *Op. Cit.*
- 18** Bourdieu, 1998. *Op. Cit.*

19 Le Breton, D. *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2012, p. 217.

20 Resulta oportuno mencionar que aun cuando las diversas tecnologías de visualización han cambiado a lo largo de la historia, han operado sistemáticamente, en palabras de Ortega (2010: 115), en una desincorporación de la subjetividad y una virtualización y objetivación del cuerpo. El desplazamiento hacia la objetividad mecánica no corresponde exactamente a la aparición de la fotografía, sino que ésta forma parte de una extensa lista de innovaciones técnicas que desde la cámara obscura hasta los rayos X tratan de extirpar cualquier tipo de mediación entre el objeto y la representación. La fotografía médica, rápidamente difundida desde los años cincuenta del siglo XIX, se establece como criterio de objetividad, lugar de precisión, registro perfecto y fiel. La fotografía médica nace y se consolida como ojo neutro y objetivo que debe corregir todos los errores subjetivos de las ilustraciones médicas.

21 *Ibid.*, p. 219.

22 Menéndez, E. *Morir de alcohol. Saber y hegemonía médica*. México, Alianza, 1988.

23 Bourdieu, P. 2000. *Op. Cit.* p. 124.

24 Liffschitz, G. 2003. *Op. Cit.* (s/r).

25 Sontag, S. 2012. *Op. Cit.*

26 Sontag, S. 2003. *Op. Cit.*

27 Liffschitz, G. 2003. *Op. Cit.* (s/r).

28 Pultz, J., 2003. *Op. Cit.*

29 Cortes Roca, Paola. Yo, cualquier Yo: Gabriela Liffschitz, fotógrafa [En línea]. *Mora* Vol.16, n.1, enero-julio 2010. ISSN 1853-001 Consultado el 12 de marzo de 2013. URL: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-001X2010000100004&lng=es&nrm=iso

30 Nead, 1992. *Op. Cit.* p. 131.

31 Moreno, M. 2004. *Op. Cit.*

32 Pultz, J. 2003. *Op. Cit.*

33 Bourdieu, 2000. *Op. Cit.*

34 *Ibid.* p. 50-51.

35 El concepto de *habitus* que desarrolla Bourdieu resulta importante para comprender la durabilidad de las acciones más tempranas mediante el dominio de la práctica. El *habitus* se inscribe como disposiciones inculcadas en el agente por los aspectos insignificantes de la vida cotidiana, en el comportamiento corporal o en los múltiples modos de ver las cosas o hablar de ellas. De este modo,

el *habitus* relata una incorporación inconsciente y corporal de la *hexis* social. Esto será importante para comprender el desarrollo conceptual de la violencia simbólica que realiza el autor como formas simbólicas adoptadas por los dominados para interpretar el mundo que implica simultáneamente conocimiento y desconocimiento de su carácter de violencia o imposición: "Al aceptar un conjunto de presupuestos fundamentales, prerreflexivos, implícitos en la práctica, los agentes sociales actúan como si el universo social fuese algo natural, ya que las estructuras cognitivas que aplican para interpretar el mundo nacen de las mismas estructuras de este mundo" (Fernández, 2005).

36 Bourdieu, P.; Passeron, J.C. *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Editorial Popular: Madrid, 2002 [1970], p. 47.

37 Nead, 1992. *Op. Cit.*

38 Bourdieu (2000) da cuenta del concepto de *fuerza simbólica* en tanto poder que se ejerce directamente sobre los cuerpos a través de una transformación duradera de los cuerpos y de la producción de disposiciones permanentes que desencadena y despierta. Esto explica la reproducción de ciertas disposiciones o esquemas de percepción en el caso de Liffschitz, de apreciación y acción que constituyen los hábitos, del *habitus* del desnudo femenino desde las representaciones tradicionales de la mujer como objeto del arte y objeto de la mirada masculina, aspectos que se discutirán en párrafos posteriores.

39 Nead, 1992. *Op. Cit.*

40 Barthes, R. 1997. *Op. Cit.* p. 18.

41 Nead explica que fue el modelo masculino el que preponderó en la clase del natural en las academias e institutos europeos hasta fines del siglo XVIII.

42 Pultz, J. 2003. *Op. Cit.* p. 46.

43 Vance, C. "El placer y el peligro: hacia una política de la sexualidad" en Vance, C. (Comp.) *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Madrid, Revolución, 1989, p. 12.

44 Viveros, M. Saberes y dolores secretos. Mujeres, salud e identidad. En *género e identidad. Ensayos sobre lo femenino y lo masculino*. Bogotá: Ediciones Uniandes. p. 150-167, 1995. p. 155.

45 *Ibíd.*

46 Nead, 1992. *Op. Cit.* p. 29-30.

47 Perrot, M. El cuerpo. En *Mi historia de las mujeres* (p. 51-104). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

48 *Ibíd.* p. 62.

49 Vigarello, G. *Historia de la Belleza. El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Edición, 2005.

50 *Ibíd.* p. 213.

51 *Ibid.* p. 217.

52 *Ibid.* p. 224.

53 Nead, 1992. *Op. Cit.* p. 126.

54 Las fotografías de Cindy Sherman, Barbara Kruger, Carole Schneemann y Hannah Wilke resultan ejemplos de estos recorridos.

55 Vigarello, G. 2005. *Op. Cit.*

56 Liffschitz, G. 2003. *Op. Cit.* (s/r).

57 Nead, 1992. *Op. Cit.*

58 Fernández, J.M. 2005. *Op. Cit.*

59 Caiozzi A. La ideología de la belleza femenina: otra forma de violencia contra las mujeres. [En línea] En AAVV, *Mujeres y violencia: silencios y resistencias. Red Chilena contra la Violencia Doméstica y Sexual.* Pp. 13-20, 2012. Consultado el 15 de agosto de 2013. URL: http://www.nomasviolenciacontramujeres.cl/files/mujeres_y_violencia_silencios_y_resistencia.pdf

Table des illustrations



Titre	Foto 1 – Sin nombre
Légende	Serie doxorubicina – docetaxel - metadona
Crédits	Gabriela Liffschitz. Efectos Colaterales.
URL	http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/67483/img-1.jpg
Fichier	image/jpeg, 728k

Titre **Foto 2 – Sin nombre**

Légende Serie ciclofosfamida – metotrexato - fluoruracilo

Crédits Gabriela Liffschitz. Efectos Colaterales.

URL <http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/67483/img-2.jpg>

Fichier image/jpeg, 848k



Titre **Foto 3 – Sin nombre**

Légende Serie ciclofosfamida – metotrexato - fluoruracilo

Crédits Gabriela Liffschitz. Efectos Colaterales.

URL <http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/67483/img-3.jpg>

Fichier image/jpeg, 764k



Titre **Foto 4 – Sin nombre**

Légende Serie doxorubicina – docetaxel - metadona

Crédits Gabriela Liffschitz. Efectos Colaterales.

URL <http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/67483/img-4.jpg>

Fichier image/jpeg, 800k



Titre **Foto 5 – Sin nombre**

Légende Serie furosemida

Crédits Gabriela Liffschitz. Efectos Colaterales.

URL <http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/67483/img-5.jpg>

Fichier image/jpeg, 796k



Titre **Foto 6 – Sin nombre**

Légende Serie furosemida

Crédits Gabriela Liffschitz. Efectos Colaterales.

URL <http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/67483/img-6.jpg>

Fichier image/jpeg, 672k



Titre **Foto 7 - Sin nombre**

Légende Serie furosemida

Crédits Gabriela Liffschitz. Efectos Colaterales.

URL <http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/67483/img-7.jpg>

Fichier image/jpeg, 948k



Titre **Foto 1**

Légende “Vistas frontal y de tres cuartos de la paciente, 2 meses después de mastectomía subcutánea bilateral profiláctica y colocación de prótesis redondas de solución salina de 400 cc.”

Crédits Gutiérrez Gómez, C., et. Al. (2008)

URL <http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/67483/img->

[8.png](#)

Fichier image/png, 91k



Titre **Foto 2**

Crédits De las Heras, M. (2009)

URL <http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/67483/img-9.jpg>

Fichier image/jpeg, 16k

Pour citer cet article

Référence électronique

Leila Martina Passerino, « Violencia simbólica, cuerpo y enfermedad: bosquejos de un contrapunto crítico en la fotografía de Gabriela Liffschitz », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Images, mémoires et sons, mis en ligne le 04 novembre 2014, consulté le 17 mai 2018. URL : <http://journals.openedition.org/nuevomundo/67483> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.67483

Auteur

Leila Martina Passerino

leilapasse@hotmail.com

Licenciada en Comunicación Social (FCEDU-UNER). Doctoranda en Ciencias Sociales CONICET/IIGG-UBA.

Droits d'auteur



Nuevo mundo mundos nuevos est mis à disposition selon les termes de la [licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International](#).