

LAS MUJERES DESDE EL MARCO. LA DOBLE VISIÓN DE LAS MUJERES
EN LA IMAGEN ARTÍSTICA Y LA CULTURA VISUAL
WOMEN ON THE FRAME. THE DOUBLE VISION OF WOMEN IN VISUAL ART AND CULTURE

Silvia Martínez Cano
Dra. en Educación
Máster en Artes Visuales y Educación. Universidad Pontificia de Comillas
Madrid

RESUMEN

El cuerpo femenino ha sido protagonista del arte figurativo de occidente. Ha sido protagonista históricamente como una construcción objetual, en la que las mujeres quedaban determinadas por la mirada de los varones que disponían una identidad controlada, precisa y homogénea. En el siglo XXI, asistimos a un repunte de la presencia masiva en los medios de comunicación de la imagen de la mujer. Se muestra de nuevo el cuerpo femenino como objeto observable, dándole una identidad externa que queda a merced del sujeto dominante y que propone imágenes femeninas hipersexualizadas. Cuando las mujeres se fotografían recrean estas contradicciones, generando inseguridades y situaciones alienantes que rompen la propia identidad. La fotografía saca a la luz las dificultades de las mujeres en situarse frente a si mismas y definir su propia identidad. Hemos preguntado a mujeres de distintas edades y procedencias y las hemos fotografiado pidiéndoles que muestren aquello que quieren exponer de su cuerpo como elementos definidores de su propia identidad. Hemos querido con ello reflexionar sobre la necesidad de dejar a las mujeres ser sujetos activos de su propia conformación personal construyendo iconos femeninos plurales.

Palabras clave: marco, visión, fotografía, identidad, performatividad.

ABSTRACT

Female body has been protagonist of figurative art in Europe history. He has been featured as objetual construction, in which women were determined by the look of men who possessed a controlled identity, precise and homogeneous. In the XXI century, we are witnessing a rise in massive presence in the media image of women. Again, it shows the female body as observable object, giving an external identity that

is at the mercy of the dominant subject and proposed hypersexualized female images. When women are photographed recreate these contradictions, creating uncertainties and situations that break alienating identity. The photography exposes the difficulties of women stand in front of themselves and define their own identity. We asked women of different ages and backgrounds have photographed and asking them to show what they want to expose your body as defining elements of their own identity. We wanted it to reflect on the need to allow women to be active subjects of their own personal identity and to built female and plural icons.

Keywords: frame, vision, photography, identity, performativity.

SUMARIO

1.-Introducción. 2.-La visión del arte, el marco y la observación. 3.-Las mujeres como objetos y sujetos en la imagen artística y en la cultura visual global. 4.-Mujeres desde el marco. 5.-Conclusiones.

Introducción

El cuerpo de la mujer, como símbolo o como representación artística, ha sido a lo largo del tiempo una construcción patriarcal ajena a la identidad femenina e impuesta con violencia durante siglos. El cuerpo femenino ha sido protagonista de la historia del arte figurativo de Occidente. Pero ha sido protagonista como una construcción objetual, en la que las mujeres quedaban determinadas por la mirada de los varones que disponían una identidad controlada, precisa y homogénea. Aunque nuestra reflexión partió de un texto de Jonathan Crary (1999) sobre la mirada y las relaciones que se establecen en ella, la posterior reflexión que queremos compartir, nos fue conduciendo a otras preguntas: ¿quién domina la mirada?, ¿quién interpreta y quién propone una visión determinada? Y más concretamente ¿cómo saber lo que mostramos nosotras, mujeres, y lo que se impone por los paradigmas sociales?, ¿qué juego de visiones y relaciones se establecen cuando se fotografía el cuerpo de una mujer?, ¿qué se exige de ese cuerpo y que muestra voluntariamente ese cuerpo? Por ello no nos conformamos con un desarrollo teórico (Berger, 2000) y su concretización en la visión del cuerpo de las mujeres (Mulvey, 1975), sino que además preguntamos a mujeres reales y las fotografiamos, pidiéndoles que mostraran aquello que querían exponer de su cuerpo como elementos definidores de su propia identidad. Con ello, planteamos unas discretas conclusiones.

La visión en el arte, el marco y la observación

Crary nos hizo preguntarnos sobre el origen de la mirada en las imágenes y en las interrelaciones que se dan entre los implicados en ellas ¿Quién usa las imágenes y como las usa? Berger habla de esto. Cuando miramos, miramos las cosas en relación a lo demás que lo circunda, y lo ponemos en diálogo con nosotros mismos (Berger, 2000: 5). Esto nos permite completar la información que ya tenemos y aprender de lo que hay en nuestro entorno. Al ser conscientes de que «podemos ver», nos ponemos a generar nuestras propias imágenes. Imágenes que tienen una intención, unos significados, más o menos explícitos, y que nos resitúan en el entorno al que van dirigidas. En este sentido, la mirada del constructor de la imagen queda registrada en la propia obra, sea fotografía, pintura, escultura o cualquier otro artefacto.

Por ello, cuando se observa la imagen, miramos la intención del autor también. Sin embargo, podemos decir que la propia imagen puede tener por sí misma más significados e intenciones, porque nace en un contexto preciso, culturalmente codificado, en el que se movilizan una serie de paradigmas en cuanto a la forma de comprender la vida y su sentido. En el propio autor, y en el propio observador, entonces, hay un condicionamiento previo, simbólico, que afecta a la forma de ver la imagen y de situarse en la realidad.

Berger (1972) afirma que la forma de mirar el arte en la actualidad está centrada en el que mira, en su ojo, como centro del universo. Y desde él aislamos imágenes, las separamos del entorno, por ejemplo en el encuadre de la fotografía, centralizamos la atención. A la vez se da un proceso de descontextualización, porque el enmarcado, al aislar, rompe las relaciones de los objetos con el medio, y se constituye como imagen poderosa en sí misma. Cuando fotografiamos a un individuo, le aislamos de su contexto y construimos un universo independiente donde el objeto se expone ante la visión del observador.

Entonces, la pregunta sería cuál es la interacción entre el que crea la imagen y el que forma parte de la imagen. Richon (Green, 2007) aporta a la máxima de Berger, de que la visión va antes que la palabra, una segunda vuelta de tuerca. Defiende que el ser visto por el sujeto fotografiado antecede al ver del observador. Es el objeto el que nos hace ser sujetos. El objeto fotografiado o pintado, desea exponerse a la visión. Por ello, el fotógrafo o el pintor debe atrapar al objeto o al sujeto aislándolo, creando un «vacío en el tiempo y en el cuerpo» (Baudrillard cit. por Richon, en Green, 2007: 84). Tanto en el cine como en la fotografía (también en la pintura), hay tres miradas: la de la cámara que enmarca y sitúa su objetivo, la del observador (público) que recibe una interpretación pero que aporta la suya propia dependiendo de sus propios paradigmas vitales y la del mirado u observado, que

participa de la exhibición personal contribuyendo a la interpretación de la imagen (Mulvey, 1975; Barthes, 1989: 35-36).

Así, la visión es una construcción compleja en la que realidad e interpretación se amalgaman generando narraciones paradigmáticas sobre las imágenes atrapadas. Pero, son estas imágenes falsas?, ¿las imágenes son mentiras?, ¿son construcciones que otros imponen sobre el cuerpo de las mujeres? Las imágenes se van construyendo como mitos y conforman un imaginario que se normativiza en el universo de la cultura visual. Jacques Rancière indaga en esta cuestión:

La imagen no es el doble de una cosa. Es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no-dicho. No es la simple reproducción de lo que ha estado delante del fotógrafo o el cineasta (2010: 98).

En este sentido, la interpretación y el uso de una retórica masculina y de poder, es más importante que la imagen en sí, ya que lo primero condiciona la interpretación de lo segundo. En los procesos de la imagen se originan dos dinámicas. Por un lado, citando a Freud, Mulvey (1975) nos habla de la escoptofilia, que surge del placer de usar a una persona como estimulación sexual a través de la vista. Por otro lado, teniendo en cuenta las teorías de Lacan (1999) la fascinación por observarse a uno mismo e identificarse con la imagen que se tiene en frente, a modo de reflejo. Estas dos sinergias nos hablan de las fuerzas que interactúan entorno a las imágenes que observamos, o más bien que decidimos observar. Pues no sólo son instintos sexuales o egóticos (y en este sentido, pensamos que la teoría de Freud, en la que se basa Mulvey, es muy limitada como explicación única para un fenómeno más complejo¹) sino que estas acciones performativas responden a una interpretación previa de la realidad. Y aquí es donde encontramos el vínculo con los mitos que articulan las realidades sociales y las relaciones entre hombres y mujeres. Vínculos que son tremendamente potentes. Vínculos que exhortan a posar cuando somos observados, a fabricarnos un nuevo cuerpo (Barthes, 1989: 37) que sea placentero al que observa. Una construcción corporal que se identifique con lo deseado, lo esperado, lo querido por las narraciones sociales. Posar para las mujeres supone un ejercicio de sumisión a lo que se espera ser mirado (por los varones, por la sociedad en general). Mayayo (2007: 191) apunta sobre la importancia

¹ Pensamos que no se puede interpretar sólo las relaciones de poder y sumisión del patriarcado desde un punto de vista psico-sexual. A las teorías de Freud habría que matizarlas (de hecho ya han sido matizadas por otros autores) con otras relaciones sociales e históricas que constituyen un modo de ser sujeto (femenino o masculino) en las sociedades. Se puede consultar, por ejemplo Simón Rodríguez, M^a Elena (2009): *Hijas de la igualdad, herederas de injusticias*. Madrid: Narcea, o también Caine, Barbará y Sluga, Glenda (2000). *Género e Historia. Mujeres en el cambio sociocultural europeo, de 1780 a 1920*. Madrid: Narcea.

de la semiótica, en la que la imagen se va cargando de significado, vinculada al análisis psicoanalítico de Mulvey.

Las mujeres como objetos y sujetos en la imagen artística y en la cultura visual global

Si pensamos en el cuerpo de la mujer como representación artística, nos encontramos ante una construcción de la identidad femenina sometida al orden patriarcal durante siglos. El cuerpo femenino ha sido protagonista de la historia del arte figurativo de occidente. Pero ha sido protagonista como una construcción objetual, en la que las mujeres quedaban determinadas por la mirada de los varones que disponían una identidad controlada, precisa y homogénea.

Si hacemos una genealogía del cuerpo de las mujeres, al menos de los dos últimos siglos, podemos observar una evolución desde la representación del cuerpo femenino desde la visión de lo bello, como en la *Venus dormida* de Giorgione (fig. 1) hasta el placer sexual de la visión del cuerpo femenino de *Mujer en el baño* de Ingres (fig. 2). Esta evolución se da, a nuestro entender, a través de dos movimientos interrelacionados.

Por un lado, la manipulación del cuerpo de la mujer como una posesión, por ejemplo *El Origen del mundo* de Courbet (fig. 3), *el Desnudo rojo* de Modigliani (fig. 4) o *Las señoritas*



Fig.1. Giorgione, *Venus dormida*, h. 1510



Fig.2. Ingres, *Mujer en el baño*, 1808



Fig.3. Courbet, *El origen del mundo*, 1866



Fig.4. Modigliani, *Desnudo rojo*, 1917



Fig.5. Picasso, *Las señoritas de Avignon*, 1907

de Avignon de Picasso (fig. 5). Estos cuerpos son aislados de su contexto, violentados y expuestos a la manipulación del autor y la contemplación del observador como posesiones.

Por otro lado, incorporando la voluntad de la mujer en su propia exposición, como *Olimpia* de Manet (fig.6), en muchos casos mirando al artista o a la cámara y al observador, con descaro y provocación. Dichas imágenes convierte a la mujer en protagonista, como



Fig.6. Manet, *Olimpia*, 1863

la poseedora del poder sobre el que observa. Se ejerce sobre ellas un biopoder (Foucault, 1998) que no es represivo, sino incitador, inductor.

La liberación sexual de las décadas de los 70 y 80 permitieron romper algunos límites de género gracias a la acción, entre otras, del arte feminista en retratos, desnudos y narrativas visuales. La crítica a las nociones de sexo y género desde la perspectiva feminista (Butler, 1997) abrió el debate del uso de los cuerpos como motivo artístico y los contenidos implícitos que ello conllevaba. En este sentido los trabajos de Cindy Sherman, por ejemplo, de inversión conscientemente de los modelos clásicos femeninos, de Judy Chicago sobre la subordinación de la mujer en el androcentrismo, o de otras autoras, fueron decisivos para generar una reflexión fenomenológica sobre los códigos corporales.

En estas últimas décadas del siglo XX se generaron procesos de exploración de la feminidad desde la performatividad de la sexualidad. Mientras tanto la globalización absorbía los modelos patriarcales de las sociedades y generaba un movimiento expansivo de los usos mercantilistas del cuerpo de las mujeres. A principios del siglo XXI, asistimos a un repunte de la presencia masiva en los medios de comunicación de la imagen de la mujer (Núñez & García, 2008: 55). Se amplía el uso del cuerpo como biopoder, especialmente el de las mujeres. Las propias estructuras sociales (Deleuze, Guattari) han desarrollado un juego de identidades manipulando las supuestas libertades recién descubiertas de las mujeres, entre ellas la sexual. Desde la idea de la libertad personal, se muestra de nuevo el cuerpo femenino como objeto mostrable y observable, haciendo responsable de su exposición a las mujeres (en un ejercicio de voluntad emancipada «mi cuerpo es mío»), pero manteniendo la visión *voyeurista* que sostiene la hegemonía de la mirada del varón. Se trata de un engaño, en el que la mujer sexualiza su identidad como único valor aceptable socialmente (Cobo, 2011: 91). Esto quiere decir, que el dominio sobre el cuerpo de las mujeres ahora se accede de una forma pública y socialmente admitida, y localizamos esa dominación de forma diaria y temporal en las acciones y lugares cotidianos (Foucault, 1998: 29). Se trata de un juego donde los participantes no retienen el poder, sino que lo redirigen y estimulan a través de la interacción. Y así, lo reproducen y multiplican sus fuerzas (Foucault, 2003: 140). En este caso hablamos de interacciones visuales que utilizan la visión del cuerpo para este cometido.

Vivimos sumergidos en una cultura *hipersexualizada*. La presencia de lo sexual es, en la actualidad, uno de los principales elementos que articula la relación entre hombres y mujeres. Este subrayado de las diferencias sexuales conlleva un trabajo de comparación y valoración de las capacidades de ambos sexos. Enseñar el cuerpo desnudo en una revista o un show televisivo, posar al lado de un cantante de moda con un bikini ínfimo, participar en una fiesta de camisetas mojadas o insinuar la desnudez bajo una camiseta que deja a la vista

la tira del sostén, el hombro y media espalda, se ha normalizado en las imágenes cotidianas que recibimos. Estas acciones cotidianas redirigen el uso y visión del cuerpo. Se ejerce poder, pero a la vez se somete al cuerpo a la tiranía de las estructuras patriarcales que lo usan como instrumento de coacción.

La perfección del cuerpo, alimentado por el paradigma de un «cuerpo sano y bello» perfila las identidades que recorporalizan las relaciones entre sujetos desde los ámbitos de la sexualidad, la interacción y la estética. Se subraya este poder corporal/dominio corporal. Esta esquizofrenia identitaria provoca en muchas mujeres, sobre todo las generaciones jóvenes, una reconsideración de su propia libertad. Es decir, su identidad se fundamenta en el reajuste corporal y sexual a los iconos femeninos objetuales dominantes y una mercantilización de lo físico. La trampa consiste, volviendo a los argumentos de Barthes (1989) en la fusión entre visión del observado y del observador, donde la observada se constituye voluntariamente objeto de deseo como significado e identidad en sí misma. Así, tanto la visión, como el cuerpo se vuelven dóciles, lo que define Foucault como disciplina (2003: 142).

De esta manera se heteronormativiza una imaginería de las mujeres sexualizadas, causada en primera instancia por las propias mujeres. Por lo cual, las reivindicaciones feministas dejan de tener sentido, como reacción ante la opresión de las mujeres. Se ejerce, así, un control sobre el cuerpo y por extensión, sobre las prácticas cotidianas y políticas de las mujeres, desde un velo de libertades y voluntades emancipadas ficticio.

Inevitablemente esta reflexión nos remite a preguntas sobre la visión del cuerpo de las mujeres ¿quién interpreta lo que se expone y lo que se observa? ¿Quién decide como dirigir la voluntad de las mujeres hacia una identidad hipersexualizada? ¿Cómo reubicar las pretensiones feministas en este nuevo marco de dominaciones y docilidades? ¿Es el hombre controlador del cuerpo de la mujer, o es la mujer la que administra su propia imagen en función de la disciplina que le impone las leyes sociales? En este ejercicio de poder, entendemos que los medios de comunicación y los iconos sociales tienen un protagonismo fundamental.

El problema de la participación de las mujeres en la propia exhibición del cuerpo y su dominación tiene consecuencias cotidianas directas. La primera es la proliferación, de nuevo, de iconos femeninos que creíamos superados. Uno de ellos es aquel que presenta a la mujer como *aquella que es comida*. En la publicidad se está volviendo a recuperar el uso del cuerpo de la mujer como objeto sexual para la venta de productos que nada tienen que ver con la mujer (un coche, un reloj...). Se utiliza su cuerpo como un reclamo para el varón, al que se le vende una experiencia sexual que acompaña al producto. En internet y en televisión, se presentan modelos de mujer, normalmente con poca ropa, con curvas y grandes pechos que acompañan a los protagonistas varones. Son objetos de deseo y a la

vez provocación para el varón. Este icono femenino no es del todo pasivo, sino que disfruta interactuando con el hombre en la provocación, ejerce el control al que previamente se ha sometido. En los ámbitos de los medios de comunicación dirigidos a adolescentes es el modelo que prospera. Las jóvenes reciben la consigna de que para estar al lado del varón han de ser bellas y estar sexualmente apetecibles. Este mensaje distorsiona la autoimagen personal de las mujeres jóvenes, que sacrifican gran parte de su tiempo en transformar su imagen para agradar a los varones que las rodean. De esta manera la publicidad contribuye, por un lado, a discriminar a las mujeres como sujetos secundarios en la vida diaria, y por otro a concebir el cuerpo de la mujer como un objeto meramente sexual. La combinación de estas dos reacciones puede ocasionar en las adolescentes problemas como la anorexia, la bulimia y la hiperfagia nerviosa, y otros relacionados con la autoestima, que tienen que ver con el intento de buscar en el propio cuerpo algo que no se es. Tal es el caso de los videos musicales en los que cantantes masculinos se rodean de guapas modelos en bikini, que se mueven provocativamente, llenando la proyección audiovisual de una carga erótica explícita. Una década antes habríamos calificado estas imágenes como degradantes para las mujeres, pero en la actualidad asumimos la cosificación de las mujeres como normal.

Junto a estos iconos conocidos, se incorporan otros más agresivos, en los que se designa a la mujer como *aquella que devora*. Presenta a la mujer en una actitud desenvuelta, dominante y autónoma, que se sirve de sus encantos para buscar su propio placer. Se sabe deseo sexual y abusa de este poder. Pongo dos ejemplos para ilustrarlo. Las famosas *Bratz* o las *Monster High* (muñecas monstruosas) enseñan a las niñas a explotar sus encantos de mujer, vestirse con faldas diminutas, reducir sus cinturas y pintar sus labios de forma sugerente. Bajo esta apariencia se transmite un mensaje que expresa que el poder de las mujeres reside en el dominio de su sexualidad por encima de otras habilidades sociales. Estamos preparando, por tanto, a las

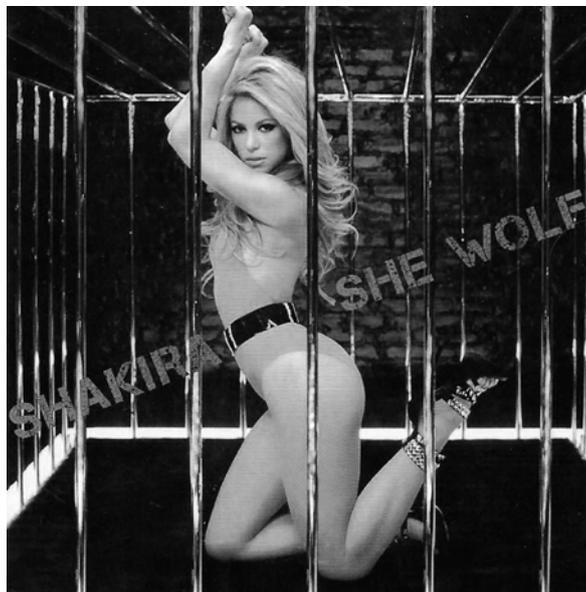


Fig.7. Video *Loba* de Shakira

niñas para que se centren en utilizar su cuerpo como reclamo personal y dejar a un lado otros valores personales. En un ejemplo más juvenil, el video *Loba* de Shakira (fig.7) ilustra una mujer sexualmente agresiva que concentra su personalidad en satisfacer sus propios deseos sexuales.

Tras esta imagen de depredadora, parece estar la conciencia de que la liberación de la mujer pasa solo por su liberación sexual y que aquellas que no dan este paso, no son mujeres plenamente autónomas. No debemos engañarnos en esta cuestión. La visión de la mujer sexualmente liberada esconde detrás una manipulación perversa de la conquista de la autonomía personal femenina a la que muchas mujeres se someten en esa práctica de la disciplina de la que antes hablábamos. Es, además, un engaño para las mujeres jóvenes que pueden pensar que con el simple hecho de tener relaciones sexuales de manera habitual con distintos hombres es suficiente para creer que su presencia como mujer y su participación social están garantizadas.

Hace unos meses, se pudo ver a través de las redes sociales una imagen de la conocida marca H&M (fig. 8), famosa por su ropa barata de usar y tirar, la siguiente imagen:



Fig.8. Fuente: <http://www.nopuedocreer.com/noticias/1613/pantalón-de-putilla/>

Aunque posteriormente, se calificó de error ortográfico (debía poner puntillas y no putillas), la imagen y el revuelo que causó tiene que ver con la constatación de que el uso de la imagen corporal de las mujeres, de la ropa y demás enseres, en muchas ocasiones está destinado a la exhibición como objeto en el que otros, varones, disfruten. Entre las opiniones que circulaban por los foros, se encontraban los escandalizados por tal tipo de publicidad, como la demostración de una degradación total de la mercantilización del cuerpo. Pero también había opiniones que

no se extrañaban de este tipo de mensajes ya que implícitamente en la ropa comerciada están transmitiendo estos mensajes a las adolescentes. Es decir, que existe una ligera conciencia de estas prácticas visuales son un sistema de control y abuso del cuerpo de las mujeres y las niñas (Méndez, 2006: 10) sin necesidad de violencia explícita ni fuerza aparente (Méndez, 2006: 17).

Indagando posteriormente por la red, pudimos darnos cuenta de la cantidad de imágenes que están destinadas a este ejercicio, y cómo se presentan como imágenes cotidianas y normativizadas, sin que por ello haya una crítica real a estos sistemas de disciplina y control.

Nos resultaban interesantes las políticas de censura con otros términos y realidades que se considera que no deben presentarse de forma explícita en los medios. Sin embargo, en la cuestión del cuerpo, la exposición del mismo es absolutamente cotidiana y el uso sexual que se le da está completamente admitido por nuestra imaginaria pública social (Díez Gutiérrez, 2008: 39-40).

Como conclusión a este apartado, quizá el gran reto para combatir este uso y abuso de lo corporal como sometimiento sería encontrar nuevas propuestas de relación e interacción entre los sujetos. El primer paso, como ya apuntábamos antes, debería ser una reubicación de la estrategia feminista de crítica a las relaciones de poder patriarcal en la actualidad. El segundo paso sería generar formas nuevas de aprehender el mundo dando cauce a otras imágenes que generen un poder más participativo y colaborativo: igualdad en la producción de imágenes y de arte, regeneración de roles femeninos y masculinos, establecimiento de un universo iconográfico incluyente. Y desde ahí empoderar a las mujeres para una gestión del cuerpo desde la libertad, la inclusión y la diversidad.

Mujeres desde el marco

En paralelo a esta reflexión teórica, nos preguntábamos qué opinan las mujeres sobre estas cuestiones. Cuando las mujeres muestran su cuerpo, ¿qué muestran? O más bien ¿qué quieren mostrar?, ¿son ellas las que eligen qué mostrar o por el contrario muestran lo que la sociedad les incita a exhibir? Estas preguntas y otras tantas se han materializado en una propuesta visual a través de la fotografía. La idea surgió recordando una publicación artística del Colectivo *Ma Colère* *Mi cuerpo es un campo de batalla* (2009) donde seis mujeres realizan un ejercicio de mirar sus cuerpo y fotografiarlos, hablar de ellos y mostrarlos con toda su ira y con todo su sufrimiento. La publicación es una reflexión en voz alta sobre los espacios desolados en los que se convierten muchas veces los cuerpos de las mujeres. Se nos ocurrió que también mujeres que no estuvieran relacionadas con el ámbito de la imagen podrían hablar de su cuerpo de modo visual.

Mujeres entre 13 y 78 años se han fotografiado para responder a la propuesta: «Muestra de tu cuerpo lo que quieras enseñar a los demás». La propuesta consistía en elegir

entre dos marcos negros fabricados en dos tamaños diferentes, a modo de *paspartout* y situar dentro de ellos alguna parte del cuerpo o varias partes de él, que la participante quisiera mostrar a los demás. Cada mujer debía sujetar su propio marco. De esta manera era fotografiada, colocando los límites de encuadre de la foto en el marco negro, de tal manera que sólo salía en la foto lo que la participante quería. Una vez realizada la fotografía se les enseñaba la imagen para que la aprobaran.

Los objetivos de esta acción eran muy sencillos:

- Primero, observar cuál era la reacción de las mujeres al recibir una propuesta de este tipo.
- Segundo, discriminar qué significados iban ligados al cuerpo y si determinados significados se ligaban a partes del cuerpo específicas.
- Observar la capacidad de las mujeres en hablar de sí mismas y de sus cuerpos.

No se hizo ningún registro de otro tipo, aunque se han tenido en cuenta comentarios y explicaciones de porqué fotografiar una parte y otra no, o porqué elegir un marco grande o pequeño... Se trataba más bien de una acción performativa en la que mujeres sin ninguna intención de producción artística pudieran participar en la construcción de una imagen colectiva del cuerpo femenino, generando significados (Adrián, 2001).

El proceso de fotografiado (fig.9) duró tres semanas, pudiendo ampliar nuestro espectro de edades para una visión más completa. De un total de 53 mujeres, se fotografiaron 48 y 5 decidieron no fotografiarse².

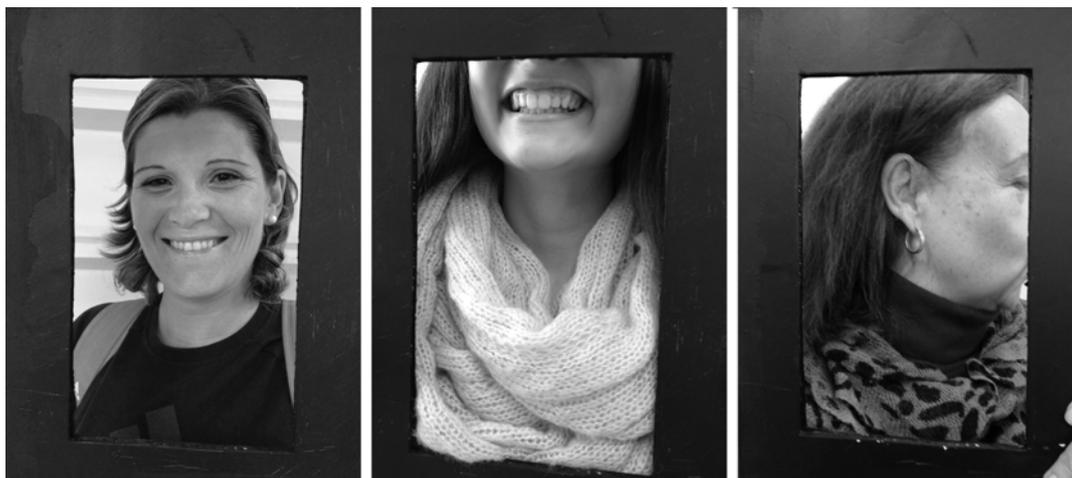


Fig. 9. Nuestra propuesta, *Muestra de tu cuerpo lo que quieras enseñar a los demás*

² Puede verse en <http://youtu.be/S3h98lyFiCM>

El resultado de esta acción ha sido interesante en cuanto a que hay gran diversidad de diálogos con respecto al cuerpo, si bien nos hubiera gustado profundizar más en la recogida y análisis de los datos (visuales y respuestas orales y razonadas). A pesar de ello, hemos podido intuir una serie de premisas que nos han dado sobre qué reflexionar.

1. La mayoría de las veces se preguntaba ¿vale cualquier parte? En algunos casos para fotografiarse una parte poco comprometida del cuerpo, en otras para asegurarse de que no tenían que desnudarse y en otras para constatar justo lo contrario, que podían enseñar cualquier parte desnuda de su cuerpo.

2. Hay partes de cuerpo que se repiten de forma más política, como por ejemplo las manos, que son un recurso correcto para ser fotografiada sin implicarse demasiado. Sin embargo en algunas fotografías la intencionalidad de la imagen va ligada a las manos como forma de expresión de lo personal, sobre todo en aquellas mujeres donde sus profesiones están ligadas al uso de las manos (profesora, médico...).

3. Cuanto más próximo el marco al torso femenino más implicación encontramos en la fotografía. Se intuye el torso como un elemento más personal que las extremidades.

4. En el torso se fotografían elementos relacionados con la sexualidad, como hombros, pechos, cintura o glúteos. La mayoría de ellas lo eligen porque lo reconocen como bello o «bien formado» y se detecta un cierto orgullo en la acción de mostrarlo.

5. Algunas mujeres se fotografían partes físicas que no se ven (nuca, espalda...). Normalmente está ligado a una reflexión sobre lo que no ven de sí mismas y sí los demás. Es un razonamiento más elaborado y conceptual.

6. Abundan las fotos de la cara, ojos, orejas o sonrisas como elementos que mejor definen la identidad personal. Está ligado a la visión que tienen de sí mismas y refieren la imagen directamente a una característica personal o un aspecto definitorio que las hace singulares. En algunos casos sucedía que las fotografiadas hubieran querido que el marco fuera más pequeño y se acercara más a la parte elegida. Todas ellas son partes físicas vinculadas a los sentidos. En esta cuestión se podría profundizar más en próximas experiencias.

7. Algunas pidieron maquillarse o peinarse antes de la instantánea. En otros casos los comentarios estuvieron relacionados con la espontaneidad de la fotografía o la importancia de salir fotografiada correctamente. En ello se detecta una preocupación por la imagen personal frente a la mirada de los otros.

8. Aquellas participantes que enseñaron su pelo coincidían en una edad adolescente. Esta relación nos recordó los estudios de Erika Bornay sobre *La cabellera femenina* (1994) y sus significados sensuales y sexuales. Sería interesante ampliar estos estudios con la variable adolescente, a raíz de este encuentro.

9. En edades juveniles (18-30 años) hubo varios casos de presentación de la fealdad (axila con bello) o como visualización de las deformaciones físicas desde el punto de vista de la estética femenina social imperante (dermatitis crónica aguda). Estos casos son fotografías razonadas como protesta a la iconografía social.

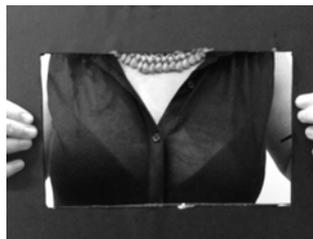
10. Sigue habiendo un sector de mujeres que no quieren mostrar su cuerpo. Esta situación tiene múltiples lecturas. Algunas lo rechazan porque no les gusta fotografiarse, en otros casos porque no se les ocurre qué parte de su cuerpo puede ser apropiada para ser visualizada. En todos los casos de la experiencia se detecta cierta resistencia a mostrarse en relación con la autoestima de la participante.

11. En las edades maduras (de 60 años en adelante) se dan dos tendencias: las que muestran aquellas partes de su cuerpo que ya no son bellas o necesitan de ayuda externa (audífonos, rodillas operadas, sillas de ruedas) o las que quieren mostrar lo más bello que tienen (¡y menos arrugado!).

12. En los casos en que la mujer estaba acompañada de su pareja, sucedió varias veces que la pareja preguntó ¿Pero vestida, no? Al ser un hecho repetitivo nos dio qué



Fig. 10.



Figs. 11, a y b.



Fig. 12.

Nuestra propuesta, *Muestra de tu cuerpo lo que quieras enseñar a los demás*

pensar en cuanto al papel del cuerpo en las relaciones de pareja y la comprensión de los varones en torno al cuerpo de su pareja.

En cuanto a las razones por las que se fotografían una parte u otra, tienen que ver con

- a) la profesión (fig.10): sobre todo las que tenían que ver con las manos (profesora, médico) y la cara (portera).
- b) el estado personal (fig.11): como maternidad, reivindicaciones personales, estado de inconformidad...
- c) la autovisión de la belleza personal: rasgos físicos bellos...
- d) como elemento definitorio de sí mismas o rasgos visual de su personalidad, ligado a elementos sensoriales
- e) lo que más les gusta de su imagen (fig.12).

En general hemos detectado una preocupación mayoritaria por lo que se iba a mostrar en la foto y por una aprobación de la misma desde criterios de belleza personal. En algunos casos nos sucedió que hubo que repetir la fotografía más de cuatro veces porque la participante no terminaba de verse bien.

Conclusiones

La experiencia ha resultado positiva (y divertida) en cuanto que se ha recibido de forma abierta en la mayoría de los casos. Y a la vez ha permitido cierta reflexión teórica de manera informal entre las participantes en dos direcciones. Por un lado, sobre sí mismas y la manera de autocomprenderse y de mostrarse. Algunas mujeres afirmaron que nunca antes habían pensado en cómo se mostraban a los demás, dato que nos confirma las reflexiones desarrolladas brevemente en los dos primeros apartados. Por otro lado, una cierta, aunque superficial, reflexión teórica sobre el cuerpo de las mujeres en los medios de comunicación y en la cultura visual actual. En este sentido, los sentimientos personales y el posicionamiento se acercaban a una ligera conciencia de la no existencia de una total libertad sobre la imagen de sus cuerpos.

Para concluir quisiéramos terminar con dos ideas. La primera nos recuerda que los intereses de las mujeres no coinciden siempre con los modelos icónicos a las que son incitadas a participar por las estrategias patriarcales. A muchas mujeres no les importa en tanto su cuerpo en cuanto a que es imagen de su propia existencia, vivencias y representación de su propia identidad personal.

La segunda nos descubre que la compleja red de disciplina, usando la definición de Foucault, a la que se somete a los cuerpos y las formas de cómo son mirados y utilizados

envuelven a las mujeres en prácticas cotidianas de exhibición personal de las que no son conscientes muchas veces. Sin embargo, es tan fuerte la demanda de los cuerpos sexualizados y es tan estrecha la relación entre poder y sexualidad que tenemos ciertas dificultades en distinguir entre lo que yo, como sujeto personal, quiero mostrar y lo que me suscita o incita el sistema patriarcal.

Nos quedan interrogantes por resolver. Nos gustaría profundizar mucho más. Quizá para una investigación posterior. Pero no nos queda duda de que es necesario reelaborar estrategias de crítica y visualización de los cuerpos de las mujeres para avanzar por el siglo XXI hacia unas relaciones de cuerpo-poder más diversas e incluyentes.

Bibliografía

- ADRIÁN, Jesús (2001) «La mirada del otro: una perspectiva estética», *Enrahonar* 32/33, pp. 245-254.
- BARTHES, Roland (1981) *Retórica de la imagen. Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona: Paidós (29-47) (1ª ed. 1964).
- (1989) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós (1ª ed. 1981).
- BERGER, John (2000) *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili. (1ª ed. 1972).
- BUTLER, Judith (1997) *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, Londres y Nueva York: Routledge.
- (1998) *Actos performativos y constitutivos del género*, en *Debate feminista*, México.
- CRARY, Jonathan (1999) *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MA y Londres: MIT Press. (1ª ed. 1992).
- COBO, Rosa (2011) *Hacia una nueva política sexual. Las mujeres ante la reacción patriarcal*, Madrid: Catarata.
- DÍEZ GUTIÉRREZ, Enrique (2009) «Sexismo y violencia. La socialización a través de los videojuegos», *Feminismo/s*, 14 (2), pp. 35-52.
- FOUCAULT, Michel (1998) *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, México: Siglo XX. (1ª ed. 1977).
- (2002): *Vigilar y castigar*, Buenos Aires: Siglo XX. (1ª ed. 1976).
- (2003): *Historia de la sexualidad. La inquietud de sí*, Madrid: Siglo XX. (1ª ed. 1984).
- GREEN, David (ed.) (2007) *¿Qué ha sido de la fotografía?*, Barcelona: Gustavo Gili.
- GUASCH, Anna María (2000) *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza Editorial.
- MA COLÈRE (2009) *Mi cuerpo es un campo de batalla*, Valencia: Burbuja.

- MAYAYO, Patricia (2007) *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid: Cátedra.
- MÉNDEZ DE LA BRENA, Dresda Emma (2006) *Biopoder como elemento de Seguridad Nacional* (Tesis doctoral) Puebla: Universidad de las Américas. Recuperado de http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lri/mendez_d_de/ [Fecha de consulta: 15/11/2013].
- MULVEY, Laura (1975) «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen* 16 (3), pp. 6–18.
- NÚÑEZ PUENTE, Sonia y Helena GARCÍA JIMÉNEZ (2008) «Apuntes sobre la identidad virtual de género», *Feminismo/s*, 11 (1), pp. 41-58.
- LACAN, Jacques (1999) *El seminario. Las formaciones del inconsciente*, Vol. 5 Madrid: Paidós.
- RANCIÈRE, Jacques (2010) *El observador emancipado*, Buenos Aires: Manantial.

Recibido el 13 de marzo de 2014
Aceptado el 16 de junio de 2014
BIBLID [1139-1219 (2014) 18: 227-243]