



FACULTAD DE ARTE
UNIVERSIDAD FINIS TERRAE

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES

**MEMORIA DE OBRA PARA EL PROYECTO DE
FOTO-PERFORMANCE “PALIMPSESTO”**

Memoria presentada a la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae para optar al grado de

Magíster en Creación e Investigación Fotográfica

Silvana Gajardo

Profesora Guía: Camila Estrella

Santiago de Chile, octubre 2019

CONTENIDO

PÀG.

• RESUMEN	
I. INTRODUCCIÓN	4
II. CONEXIONES TEÓRICAS PRIMARIAS	5
1. <i>Hacia una definición de performance</i>	6-10
2. <i>Estética femenina y estética feminista</i>	10-13
3. <i>Representaciones mediáticas del género femenino</i>	13-24
- <i>En el cine</i>	
- <i>En la publicidad</i>	
4. <i>La imagen femenina actual en la intersección arte y política</i>	24-26
5. <i>¿Cómo adquieren sentido las imágenes?</i>	26-29
III. POTENCIAL DISCURSIVO Y RETÓRICO DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA	30-31
1. <i>Fotografía, representación y ficción</i>	31-34
2. <i>Sobre la performance y su registro</i>	34-37
IV. REFERENTES ARTÍSTICOS	38-44
V. EXPLORACIÓN Y PROCESO DE CREACIÓN	42-43
1. <i>Palimpsesto</i>	44-45
2. <i>Primera acción</i>	45-48
3. <i>Experimentación en el espacio público: una pequeña señal nocturna</i>	49-53
4. <i>Obra instalativa</i>	54-57
VI. CONCLUSIONES	58-59
VII. BIBLIOGRAFÍA	60-62

RESUMEN

La memoria de obra para el proyecto titulado "Palimpsesto", aborda tres principales ejes que son considerados como parte de su proceso de creación. El primero, se refiere a las conexiones y el conocimiento que se van desprendiendo del proceso de investigación sobre la imagen femenina actual en la intersección arte y política. El segundo, gira en torno al potencial discursivo y retórico de la fotografía y se dan algunos ejemplos de artistas latinoamericanas que han inspirado la comprensión de la fotografía como herramienta discursiva disidente. Y el tercero, propone dar cuenta del proceso de experimentación personal al cual la obra debe su existencia, entendiéndose desde la exploración fotográfica hasta el proceso de acción que articula la obra.

La obra mencionada tiene por objeto la construcción de una visualidad subversiva que active la reflexión respecto a la imagen de lo femenino en el espacio público, un escenario posible para la acción política. La operación transcurre desde la puesta en escena de una acción al registro fotográfico, y de este registro a un soporte seriado que circula como obra instalativa. El propósito se ha identificado como una performance singular que deriva en una imagen inesperada, y que circula masificada en las calles del mismo modo que los carteles publicitarios. De esta conexión entre lo femenino en el espacio público y la circulación de imágenes surge el proceso de creación mismo, es lo que construye la obra activando su sentido y las lecturas que de ella se desprenden.

I. INTRODUCCIÓN

¿Cómo pueden las mujeres reivindicar la visualidad de su cuerpo, o su sexo, cuando esa visualidad ha sido construida a la medida de la necesidad de los hombres?

Laura Cottingham, 1998

Quizás la respuesta a esta pregunta equivale a esa búsqueda constante de las artistas feministas de un lenguaje propio para la representación de la mujer en el arte, un lenguaje actual como productora de imágenes y no solo como objeto de representación masculina.

Tal como comenta la profesora Azun Bernardez en su ensayo *Cuerpos imaginarios: de lo visible y lo invisible del cuerpo de las mujeres en la publicidad*, el cuerpo de las mujeres socialmente ha sido asociado al espacio privado, habitualmente visualizado y significado por la mirada masculina, por lo tanto, dentro de las nuevas configuraciones que construyen estos nuevos lenguajes, la presencia simbólica del cuerpo performativo de la artista es sumamente significativo como un elemento re-configurador de la imagen femenina en el espacio político intervenido.

En esta obra se plantea invertir este precepto de lo privado, trasladando lo femenino al espacio público, reconociendo a la performance como herramienta política, y a la vez una propuesta estética, en donde las decisiones formales construyen un discurso.

Desde mi experiencia en práctica, observo que la presencia del cuerpo femenino como productor de arte, tiene connotaciones subversivas ante su carácter que cruza varias disciplinas y provoca extrañeza. En este sentido, se podría constatar una transformación en el imaginario de representación femenina, ya que luego de décadas se ha posicionado a la performance como signo de activismo feminista.

II. CONEXIONES TEÓRICAS



Imagen No. 1: Per for what studies?, 2000. Dibujo de Diana Raznovich

Fuente: Estudios Avanzados de Performance, Introducción de Diane Taylor.

1. *Hacia una definición de performance*

La noción de performance excede el campo artístico¹, ampliándose las aplicaciones del término a diversos ámbitos como el académico, político, científico o de negocios. Sin embargo, quiero referirme a la utilización de ‘*Performance*’ en Latinoamérica, donde el término no tiene equivalente en español, pero tradicionalmente se asocia a las artes. En una introducción a la teoría de la performance Diane Taylor enfatiza en la utilización del término para referirse al “arte del performance” o “arte de acción”. Además, repasa en el uso ambiguo de ‘el performance’ o ‘la performance’ -travestismo que nos invita a pensar acerca del sexo o el género del performance-, y que tiene directa relación con que éste sea utilizado para hablar de dramas sociales y prácticas corporales.

La misma autora menciona que en Latinoamérica, el uso de la palabra performance representa para algunos un nuevo colonialismo, pero otros tantos encontramos en la amplitud del término posibilidades que están ausentes en su traducción por “ejecución” o “actuación”. En otras palabras, es característica de la performance la agilidad para analizar temas que no entran en campos disciplinarios tradicionales, como instrumento de protesta política en donde el cuerpo es principal escenario de provocación social.

Performance refiere a una forma específica de arte, arte en vivo o arte acción que surgió en los años sesenta y setenta para romper con los lazos institucionales y económicos que excluían a artistas sin acceso a teatros, galerías y espacios oficiales o comerciales de arte. De manera repentina un performance podía surgir en cualquier sitio, en cualquier momento. El artista sólo necesitaba su cuerpo, sus palabras, la imaginación para

¹ La performance como práctica artística es retomada luego de la segunda guerra mundial (tiene algunos antecedentes en eventos y festivales realizados por las vanguardias históricas de principios del siglo XX), en Estados Unidos, Europa, Japón y también Latinoamérica. Como objeto de estudio de la crítica artística aparece casi paralelamente a su producción en el campo del arte (desde mediados de la década del 50). En la década del 70, el Departamento de Graduados de Drama de la Universidad de New York, toma la performance como objeto de estudio académico; Departamento que en la década de los 80 cambia de nombre para llamarse Departamento de Estudios de la Performance. Entre 1981 y 1982 se organiza la Conferencia Mundial sobre Ritual y Performance. Y a mediados de los 80 los estudios sobre el tema ya han crecido considerablemente también en otras partes del mundo, Northwestern University, The Centre for Performance Research (Inglaterra), los estudios antropológicos de teatro de Eugenio Barba, Performance Studies International (fundada en 1999), y numerosas publicaciones, entre ellas el Theater Drama Review. Genealogía extraída de Richard SCHECHNER, *Performance, Teoría y Prácticas interculturales*, Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000, pp.11-20. 2 SCHECHNER, Op. Cit., p.19.

expresarse frente a un público que se veía a veces interpelado en el evento de manera involuntaria o inesperada. El performance, antinstitucional, antielitista, anticonsumista, viene a constituir una provocación y un acto político casi por definición, aunque lo político se entienda más como postura de ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática. (Diana Taylor:2011)

Como arte efímero, la performance no depende de gran aparato técnico (como el teatro) para su realización, lo que queda como producto de la performance son objetos y/o documentación audiovisual que también pueden ser considerados parte de la misma. En este sentido, cuando me refiero a arte efímero no es sólo el acto vanguardista efímero sino un acto de transferencia (como señala el teórico Paul Connerton) que permite que la identidad y la memoria colectiva se transmitan a través de ceremonias compartidas.

También Schechner define: Los estudios de performance son intergenéricos, interdisciplinarios, interculturales, inherentemente inestables, resistiendo y rechazando toda definición fija. La “pureza” no constituye su valor. El campo es más dinámico cuando opera entre el teatro y la antropología, el folklore y la sociología, la historia y la teoría de la performance, los estudios de género y el psicoanálisis, las instancias reales de performance y la performatividad, etc. (...) Aceptar el inter significa oponerse a establecer ningún sistema fijo de conocimiento, de valores, o de temas. Los estudios de la performance son inconclusos, abiertos, multívocos y auto-contradictorios. La base teórica subyacente (sobre la idea de performance) son las actividades humanas -sucesos, conductas- que tienen la cualidad de “conducta restaurada”, o “conducta practicada dos veces”; actividades que no se realizan por primera vez sino por segunda vez y ad infinitum. Ese proceso de repetición -ausencia de “originalidad” o “espontaneidad”- es la marca distintiva de la performance, sea en las artes, en el juego, la vida cotidiana, la ceremonia, el ritual, el juego.²

Hubert Besacier sobre performance: “consiste menos en copiar o en representar la realidad que en captar sus fuerzas y en revelarlas, en hacer sensibles en sí mismos el tiempo y la duración de las cosas, en explicar la tensión que recubren lo banal y lo cotidiano. Con la

² Richard SCHECHNER, Performance, Teoría y Prácticas interculturales, Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000. P.78

particularidad de que la agudeza de esta percepción es tanto más fuerte cuanto más tenemos conciencia de la fugacidad del acontecimiento, de su carácter efímero, de su precariedad.”³ Esta definición amplía el fenómeno a aquellos artistas interesados en trabajar rituales y mitos de otras culturas fijados en captar otras fuerzas de la realidad. Explica la posibilidad que ofrece la performance de tomar cierta distancia crítica con respecto a lo expuesto, en la medida que la acción del artista desarticula lo cotidiano, expone lo prohibido, provoca la repulsión y la atracción de zonas no visibles en las prácticas y discursos sociales. Con respecto a esto, Stiles señala: "El arte de la performance desafía a las miradas tradicionales de las artes visuales, el artista pone en escena tópicos como el SIDA, la homosexualidad en una forma que no sólo implica la propia experiencia biográfica sino también toca las experiencias de los espectadores. En este sentido la performance captura las contradicciones políticas y los conflictos de su propio período histórico de forma vívida, amenazando el status quo, la supresión de discordia y el control y administración de los cuerpos".⁴

En conclusión, performance no tiene definiciones ni límites fijos. Es más bien un referente inestable en constante conflicto.

Algunos puntos de inestabilidad han sido descritos por Diane Taylor así:

1) La palabra performance no ha sido aceptada universalmente para referirse a arte en vivo. Aunque ha habido más aceptación en los últimos años, no todos los artistas utilizan la palabra para hablar de su trabajo. Algunos se refieren a proto-happenings, o “efímeros pánicos”, o arte acción, o body-painting, o rituales Fluxus, entre otros nombres. En Latinoamérica, la complicación terminológica se agrava por el hecho de que performance es una palabra extranjera que suena fuera de lugar tanto en español como en portugués, sin considerar por el momento idiomas autóctonos.

2) Estos performances o actos disruptivos tienen largas trayectorias. Algunos estudiosos, como Rose Lee Goldberg, sitúan los antecedentes de performance en las prácticas de los futuristas, dadaístas y surrealistas que se enfocaban más en el proceso creativo que en el producto final. Maris Bustamante y Mónica Mayer, performanceras mexicanas, trazan sus versiones de performance en México en la trayectoria que va desde la llegada del surrealismo a dicho país,

³ Hubert BESACIER, “Reflexiones sobre el fenómeno de la performance”, en Gloria Picazo (coord.), Estudios de performance, Sevilla: Centro Andaluz de Teatro, 1993, p.134.

⁴ STILES, p. 694.

el desarrollo del arte no-objectual, y la inclusión del performance en el curriculum de la Academia de San Carlos (1972). Teóricos como Josefina Alcázar, Fernando Fuentes, y Antonio Prieto ofrecen historias de performance en México mientras que otros trazan las genealogías de estas prácticas en sus respectivos países. En Brasil podríamos pensar en precursores como Flavio de Carvalho que trabajó en los años treinta, y en artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark o Denise Stoklos. Como nos recuerda Rebecca Schneider, siempre hay que hablar en plural al referirse a las historias del surgimiento del performance art para no fetichizar la noción de orígenes, prácticas específicas y autoría. Las trayectorias son muchas y los ámbitos de circulación son distintos. Para algunos, el concepto de performance surge del campo de las artes visuales. Otros lo sitúan en relación al teatro. Para otros, los performances también surgen de la vida cotidiana, iluminando sistemas sociales normativos y a veces represivos (por ejemplo, la noción de género sexual) que históricamente se han aceptado como naturales o transparentes. El cuerpo del artista en performance nos hace re-pensar el cuerpo y el género sexual como construcción social. La práctica del drag (travestismo o transformismo) anuncia que el género sexual es un performance con el que se puede jugar, aunque en la experiencia cotidiana de la mayoría de nosotros/as el género nos limita a ciertas formas específicas de ser y actuar. El concepto de performance se relaciona también con teorías de drama social estudiadas por antropólogos como Victor Turner. Las prácticas de performance cambian tanto como la finalidad, a veces artística, a veces política, a veces ritual. Lo importante es resaltar que el performance surge de varias prácticas artísticas, pero trasciende sus límites; combina muchos elementos para crear algo inesperado, chocante, llamativo.

3) Aun en los casos en que artistas y teóricos reconocen raíces comunes, como el surrealismo, las prácticas cambian según el contexto sociopolítico. El periodo en el que surge la práctica del performance, los años sesenta —una época turbulenta en muchas partes del mundo—, es en Latinoamérica un periodo de extrema violencia, con golpes militares a lo largo de la región, masacres y desapariciones aun en países “estables” como México. El contexto en sí, quiérase o no, convierte toda acción performática en un acto con resonancias locales. De pronto, un acto espontáneo corporal que perturba la cotidianidad se puede ver como un performance de resistencia a la censura. En momentos de dictadura los militares pueden controlar los medios, las editoriales, los guiones, todo menos los cuerpos de ciudadanos que se expresan perfectamente con gestos mínimos. Éste es un ejemplo de cómo el performance, a pesar de las tradiciones y trayectorias compartidas, siempre brota in situ y cobra fuerza local.

Performance, como señalan los diferentes autores mencionados, implica simultáneamente un análisis, proceso, acto, provocación, modo de transmisión, realización y medio de intervención en el mundo. En las palabras del teórico mexicano Antonio Prieto, performance es una “esponja mutante” que absorbe ideas y metodologías de varias disciplinas para aproximarse a nuevas formas de conceptualizar el mundo. “El hecho de que no se pueda definir o contener de manera definitiva es una ventaja para los artistas y teóricos que no pueden realizar sus quehaceres profesionales exclusivamente dentro de estructuras y disciplinas previstas.” (Taylor, 2011)

2. *Estética femenina y estética feminista*

Convencionalmente lo femenino ha ocupado un lugar pasivo en el arte, ha sido considerado en su forma como elemento de contemplación y estimulación para un contingente masculino. Sin embargo, podemos visibilizar una evolución cronológica de la estética feminista que encuentra su punto de partida en los años 70 cuando artistas de diferentes partes del mundo comienzan a abordar un discurso de identidad. Esto no significa que no haya habido previamente mujeres que se negaran a ser el objeto que refleja la imagen esperada por el sujeto masculino, mujeres que mantuvieron una postura resistente o disidente con los modelos establecidos de masculinidad y feminidad, que se rebelaron contra las definiciones de género de su época, que se posicionaron como sujetos y buscaron sentido a su ser mujer en posiciones críticas al sistema, en saberes alternativos o marginales. Se refiere al momento, luego de un largo proceso de deconstrucción, en que las artistas re-descubren el cuerpo como un medio para hacer arte, redimensionando así lo femenino hasta subvertir el rol pasivo por uno activo. Ésta es el área central y muy importante para las artistas feministas, ya que se invierte la relación "mujer objeto de arte" a "sujeto productor de arte". Diversas autoras -como Luce Irigaray y Judith Butler- insisten en la necesidad de invertir las prácticas discursivas masculinas dominantes, de sacudir las estructuras de inteligibilidad que limitan y determinan la construcción de la identidad femenina. Frente a los procesos de normalización que emanan del poder masculino, se ensalza la capacidad crítica del sujeto. El sujeto femenino, no es una cosa, no es una substancia fija e inmutable; más bien, se despliega, se realiza a través de un constante proceso

de resignificación. En otras palabras, el género es performativo y se configura a través de múltiples acciones políticas, lo que significa que el género es un hacer que no remite a una naturaleza ni a una esencia previa.

Desde ese entonces el arte feminista se centra en 3 grandes pilares: la obra de arte entendida como un instrumento de reflexión sobre la experiencia de género, la experimentación de nuevos materiales y formas de expresión anulando la jerarquía de los mismos, y la exploración de la imaginaria vaginal para auto representar la sexualidad femenina de una manera nueva. Así, la mujer recupera el dominio sobre su propia imagen y da paso a una insubordinación que ha incrementado enormemente en los últimos tiempos, a partir de la labor de cuestionamiento sistemático del sistema patriarcal y de la institución como promotor de este, llevada a cabo por el feminismo, o mejor los feminismos. Esta nueva perspectiva, signada por el término "feminismo", puede entenderse como crítica a la cultura en cuanto potencial analítico de la construcción de identidades en tiempos marcados por la muerte de los grandes relatos. Se hace necesario entonces, distinguir entre estética femenina y estética feminista. En el capítulo "Estéticas y políticas del signo" del libro *Masculino/femenino*, Nelly Richard plantea:

La definición de «estética femenina» suele connotar un arte que expresa a la mujer tomada como dato natural (esencial) y no como categoría simbólico-discursiva, formada y deformada por los sistemas de representación cultural. Arte femenino sería el arte representativo de una femineidad universal o de una esencia de lo femenino que ilustre el universo de valores y sentidos (sensibilidad, corporalidad, afectividad, etc.) que el reparto masculino-femenino le ha reservado tradicionalmente a la mujer. Sería aquel arte para el cual lo femenino es el rasgo de distintividad-complementariedad que alterna con lo masculino, sin poner en cuestión la filosofía de la identidad que norma la desigualdad de la relación mujer (naturaleza)/ hombre (cultura, historia, sociedad) sancionada por la ideología sexual dominante. En cambio, la «estética feminista» sería aquella otra estética que postula a la mujer como signo envuelto en una cadena de opresiones y represiones patriarcales que debe ser rota mediante la toma de conciencia de cómo se ejerce y se combate la superioridad masculina. Arte feminista sería el arte que busca corregir las imágenes estereotipadas de lo femenino que lo masculino-hegemónico ha ido rebajando y castigando. Un arte motivado, en sus contenidos y formas, por una crítica a la ideología

sexual dominante. Y más complejamente: un arte que interfiere la cultura visual desde el punto de vista de cómo los códigos de identidad y poder estructuran la representación de la diferencia sexual en beneficio de la masculinidad hegemónica. (1993: 47)

Advierte también Richard sobre los modos en que -estética femenina- y -estética feminista- responden contradictoriamente a la pregunta de cómo se interrelaciona la determinante genérico-sexual con los significados de -femineidad- que la obra busca construir o deconstruir, en el entendido que: "los problemas de identificación, autodefinition, el modo o la mera posibilidad de verse a una misma como sujeto, todos ellos temas que los artistas teóricos masculinos de vanguardia también han estado cuestionando durante casi cien años, al mismo tiempo que intentan subvertir las representaciones dominantes o desafiar su hegemonía con temas centrales para el feminismo" (Teresa de Lauretis, 1992:pag.258). Ese "verse a sí misma como sujeto", continúa Nelly Richard, no significa complacerse como mujer en la imagen de una femineidad plena. Significa más bien operativizar construcciones de sujeto que pueden desplazarse entre los códigos, buscando en cada intersticio de discurso la oportunidad de crear una respuesta estratégica a las categorías institucionales de identidad y de representación desde lo "femenino" como posición-articulación de una subjetividad alternativa disidente. (Richard, 1993: 60)

Eli Bartra, pionera filósofa feminista mexicana, también distingue un arte femenino como aquel que glorifica la condición subalterna sin cuestionar el sistema patriarcal, diferente del arte feminista que enfrenta la ideología dominante visibilizando la opresión de las mujeres.

"El arte feminista es el que representa una lucha, una rebeldía (voluntaria o involuntaria) en contra de la condición subalterna de las mujeres. Y es muy importante volver a señalar que el arte feminista tiene un contenido político específico, pero que todo arte tiene un contenido político e ideológico, la única cuestión es que varía la política de que se trata" (Bartra, 2003: 66)

Junto a la literatura feminista surgen manifestaciones visuales como las de Barbara Kruger, Cindy Sherman, Guerrilla Girls, Judy Chicago, Nancy Spero, Sherrie Levine o Cecilia Vicuña que exigen al espectador un posicionamiento, provocan un desplazamiento imaginario o real por el que la obra es recompuesta en función de las referencias y asociaciones propias del

observador. También podemos observar en ellas que las modalidades tradicionales del arte, como la pintura y la escultura, han sido excluidas como herramientas de expresión feminista, esto como parte del cuestionamiento a los códigos hegemónicos de la historia del arte. En cambio, se han rescatado expresiones consideradas marginales, tales como las instalaciones, la performance y, a partir de ésta, la foto-performance y el video-performance.

Para John Berger: la presencia social de una mujer es de un género diferente de la del hombre. La presencia de un hombre depende de la promesa de poder que él encarna. (...) En cambio, la presencia de una mujer expresa su propia actitud hacia sí misma, y define lo que se le puede o no hacer. Su presencia se manifiesta en sus gestos, voz, opiniones, expresiones, ropas, alrededores elegidos, gusto; en realidad, todo lo que ella pueda hacer es una contribución a su presencia. En el caso de la mujer, la presencia es tan intrínseca a su persona que los hombres tienden a considerarla casi como una emanación física, una especie de calor, de olor o de aureola. (...) Todo lo anterior puede resumirse diciendo: los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres aparecer. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no sólo la mayoría de las relaciones entre hombres y mujeres sino también la relación de las mujeres consigo mismas. El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina. De este modo se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, en una visión.⁵

3. *Representaciones mediáticas del género femenino*

- **En el cine**

La teoría de la imagen cinematográfica se asocia a importantes autores que van desde Walter Benjamin o Gilles Deleuze, hasta la comprensión contemporánea del cine como experiencia filosófica en pensadores como Slavoj Žižek⁶. Sin embargo, mi principal hilo investigativo concuerda con lo planteado -específicamente- por el campo de la Teoría Fílmica Feminista. Ya que, ésta considera que el aparato cinematográfico contribuye a la construcción de la diferencia

⁵ John BERGER, (1972), Modos de ver. p. 53-55.

⁶ Al respecto de Žižek, es relevante señalar que la figura de femme fatale y, su importante crítica realizada a las imágenes producidas por Hollywood, son tópicos muy desarrollados en su obra.

sexual. Sus estudios se centran en los análisis de las imágenes o estereotipos de mujer en las películas desde el origen del medio cinematográfico, con especial interés por comprobar si el cine reflejaba los cambios sociales que se producen con respecto a las mujeres.

Especialmente en los años 70, se intensificaron fuertemente los movimientos de liberación feminista, trayendo consigo la producción de nuevos estudios y análisis tanto en el cine como en diferentes campos de conocimiento. Del cine sabemos que es producido dentro de una sociedad patriarcal, por lo tanto, lo que ha transmitido mayoritariamente es aquella ideología. Las cuestiones que afectaban a la mujer en su relación con el cine han sido problematizadas durante ya 50 años por la Teoría Fílmica Feminista, reivindicando una postura que mira al pasado desde una perspectiva crítica respecto a los estereotipos femeninos. Sobre todo, los utilizados por el cine clásico hollywoodiense de los años 40 y 50.

Según palabras de Claire Jhonston (1973), uno de los principales argumentos extraídos de estos primeros estudios, transmite la idea que “las mujeres no cuentan sus propias historias ni controlan sus propias imágenes, sino que están ideológicamente instaladas en función del patriarcado”. El discurso de la mujer estaba sistemáticamente ausente o reprimido, y el discurso dominante de este medio de comunicación de masas era mayormente masculino.

En el caso del cine de Hollywood, la imagen de las estrellas se utilizó como un subproducto; arma de propaganda del sueño americano. Y, los mecanismos para transmitir dichos anhelos fueron diseñados y financiados por grandes monopolios con la finalidad de aumentar el consumo popular. Es en este momento que surge el concepto de ‘industria cultural’, pues la información comienza a ser serializada y masiva.

De acuerdo con las palabras de Slavoj Zizek (Fiennes, 2006: Reino Unido: M):

El problema que se nos plantea no es si nuestros deseos están satisfechos o no. El problema es saber qué es lo que deseamos. No hay nada de espontaneo o natural en el deseo humano. Nuestros deseos son artificiales. Se nos debe enseñar a desear. El cine es el arte perverso por excelencia: no te da aquello que deseas, te dice cómo desear.⁷

Para graficar esta idea, pienso en las películas norteamericanas y su star system que entraron a Sudamérica en los años 40. Mismos años en los que Rockefeller creaba la Oficina

⁷ Extraído de “The pervert’s guide to cinema”, documental de Sophie Fiennes y Slavoj Zizek, 2006.

del Coordinador de Asuntos Interamericanos, en Estados Unidos. Con la finalidad de organizar programas políticos y económicos dirigidos a América Latina.

Los principales objetivos de esta oficina eran:

1. Neutralizar la propaganda totalitaria en las otras repúblicas americanas.
2. Hacer énfasis y encaminar a la opinión pública hacia los elementos que constituyen la unidad de las Américas.
3. Incrementar el conocimiento y la comprensión de la forma de vida de los demás.

Ciertamente, el cine hollywoodense y las piezas promocionales que lo acompañaron, fueron un instrumento para buscar la identificación de la gente con los valores y la ideología que estaba vigente en el poder. Dentro de los estereotipos construidos por la industria cultural no había ningún interés en “patrocinar a una mujer inteligente y ambiciosa como heroína popular. Una mujer que pudiera competir y posiblemente vencer en un mundo de hombres desafiaría la gravedad emocional, iría contra las nociones vigentes acerca del sexo masculino” (Allen, Gomery, 1995:206). A consecuencia de estos modelos traspasados a los países latinoamericanos, se produjeron nuevos modos de consumo, producción y circulación, y apropiación de las imágenes del *start system* que a su vez repercutieron en la construcción de modos de ser en lo femenino.

En definitiva, los discursos sobre lo femenino, que circularon principalmente en las revistas de la época, replicaban los modos de ser y las nociones de mujer que circulaban a través del cine. A pesar de que los modelos impuestos en Latinoamérica correspondían a estereotipos extranjeros, más adelante se presentó la idea de una mujer más moderna y liberada, lo cual generó nuevas posibilidades de reconstruir el discurso hegemónico. Evidenciando que los dispositivos audiovisuales no solo construyen y administran las normas de la subjetividad, sino que también, pueden reconfigurarlas.

En una segunda fase de los estudios realizados por autoras de la Teoría Fílmica Feminista, se reconoce al psicoanálisis como una herramienta principal en la relación identitaria de las espectadoras y espectadores de cine. Tal como explicó Lacan, la teoría feminista plantea que el cine está moldeado sobre nuestro aparato psíquico inconsciente. Es así

que esta perspectiva teórica se preocupa fundamentalmente de la representación imaginaria que el cine elabora de la mujer. Estos primeros textos tienen origen en la revista cinematográfica inglesa “Screen” a partir del año 1975, inspirando más tarde la creación de “Camera Obscura” en estados Unidos.

Destacan textos como “*Women's Pictures: Feminism and Cinema*” de Anette Kuhn en 1982, “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*” de Laura Mulvey en 1975, o la fundamental obra de Teresa de Lauretis “*Alice Doesn't*” (1984) y “*Technologies of Gender*” (1987). En todos ellos se denuncia un modelo discursivo que evidencia la diferencia sexual en nuestra cultura. Además, la crítica feminista se ha dedicado a analizar los trabajos de directoras que han hallado en el cine nuevas formas de resistencia, alejadas totalmente de los estereotipos transmitidos por el cine clásico ya mencionado anteriormente, y reflejando a la mujer activa; sujeto de acción y protagonista.

Visto desde la distancia que proporciona la actualidad, las denuncias presentes en estos textos siguen manteniendo cierta vigencia respecto a la diferencia de género observada en las representaciones audiovisuales actuales. Sin embargo, también es observable la influencia generada por las teorías y críticas fílmicas feministas, al proponer la realización de un cine diferente, con otro tipo de representaciones que rompan los modelos tradicionales y que reflejen el pensamiento contemporáneo de la mujer.

- **En la publicidad**



Imagen No. 2 Untitled (I shop therefore I am), 1987. Barbara Kruger⁸

Mary Boone Gallery, Nueva York

La publicidad es el modo de circulación de imágenes más pregnante de la vida moderna y responde a la serialización industrial que nos cimenta como sistema capital. En este sentido, y continuando con la metáfora de las luciérnagas, pienso que la publicidad equivale a la luz cegadora del poder; que encandila y dicta referentes para las masas mediante la imposición de un falso criterio sobre lo que es y no es deseable.

La cosificación de las mujeres es una constante en la imagen publicitaria y corresponde a una imagen basada en estereotipos tradicionales; se limitan los roles femeninos a un entorno privado-familiar, o bien, se les presenta como mujer objeto, mujer fatal o en una relación obligada con la estética. Aunque la situación de la mujer en la sociedad ha ido cambiando a lo largo de los años, hay una incongruencia entre el discurso de género cotidiano y el discurso

⁸ Esta artista y escritora nacida en 1945, en Nueva Jersey, basa principalmente su obra en la reflexión y crítica de los medios de comunicación. Especialmente la televisión, aunque en su trayectoria artística la publicidad sea su principal objetivo.

mediático. La reducción del universo femenino a un ámbito familiar, la sugerencia de un universo variable para el género masculino y no para el femenino, y la especialización temática de los contenidos guiados por estereotipos de género, evidencian transformaciones demasiado sutiles en las representaciones de los discursos mediáticos en relación con años anteriores. Es en la publicidad donde estas representaciones estereotipadas tienen mayor presencia. La audiencia femenina, al fin, las está poniendo en entredicho, pero no están superadas ni mucho menos. Incluso, algunas marcas utilizan las polémicas del rechazo como estrategia de marketing.

Son evidentes los nexos estratégicos que existen entre la retórica y la publicidad, pues la industria cultural entiende el enorme poder de los medios de comunicación para producir efectos en la sociedad. Sabemos que la publicidad es un artificio, pero el público entra en el juego, no siempre discerniendo de modo claro lo que es verdad de lo que es fingido porque, de acuerdo con John Berger, la veracidad de la publicidad no se juzga por el cumplimiento real de sus promesas sino por la correspondencia entre sus fantasías y las del espectador-comprador. O sea, su verdadero campo de aplicación no es la realidad sino los ensueños.

También sobre las imágenes publicitarias, John Berger reflexiona algunas observaciones en su último capítulo de *Modos de ver*⁹ :

En las ciudades en que vivimos, todos vemos a diario cientos de imágenes publicitarias. Ningún otro tipo de imagen nos sale al paso con tanta frecuencia. En ningún otro tipo de sociedad de la historia ha habido tal concentración de imágenes, tal densidad de mensajes visuales. Uno puede recordar u olvidar estos mensajes, pero los capta por breves momentos, y durante un instante estimulan la imaginación, sea por medio del recuerdo o de la expectación. La imagen publicitaria es cosa del momento. La vemos al volver una página, al doblar una esquina, cuando un vehículo pasa ante nosotros, o la vemos en una pantalla de televisión mientras esperamos a que acabe la pausa comercial. Las imágenes son también cosa del momento en el sentido de que deben renovarse continuamente para estar el día. Sin embargo, nunca nos hablan del presente. A menudo se refieren al pasado, y siempre al futuro. (P.143)

⁹ Ways of seeing, 1972. Fue una serie de cuatro programas, que después se convirtió en un libro de ensayos. Berger analiza la forma en la que vemos y decodificamos lo que vemos, considerando nuestra cultura y nuestras creencias.

Berger en 1972 constata asombrado la alta concentración de imágenes que experimenta aquel periodo. Analiza su temporalidad y concluye que lo particular de la imagen publicitaria es que generalmente nos habla del futuro.

Según los propios autores, varias ideas desarrolladas en “Modos de ver”, fueron tomadas de los ensayos escritos por Benjamin 40 años antes. Así, en “*La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*” (1930) el filósofo alemán ya anticipaba la influencia que el imaginario colectivo tiene sobre la construcción de anhelos y cómo la imagen intensifica la utopía.

En otro escrito que continúa esta idea, Benjamin cita a Jules Michelet: «Cada época sueña con la siguiente». Y comenta¹⁰:

A la forma de los nuevos medios de producción, que al comienzo todavía está dominada por la forma anterior (Marx) corresponden en la conciencia colectiva imágenes en las que lo nuevo se entrelaza con lo viejo. Estas imágenes son imágenes de anhelos, y en ellas lo colectivo intenta trascender e iluminar la incompletud del orden social de producción. También en estas imágenes de anhelos emerge el impulso positivo por separarse de lo anticuado -que significa, sin embargo, el pasado más reciente-. Estas tendencias hacen retornar la fantasía de la imagen, que conserva al impulso de lo nuevo, hacia el ur-pasado. En el sueño en el que cada época contempla en imágenes la época que vendrá, esta última aparece ligada a los elementos de la ur-historia, es decir a una sociedad sin clases. Sus experiencias, que se almacenan en el inconsciente colectivo, producen en la interpenetración con lo nuevo, la utopía que ha dejado su huella en mil configuraciones de la vida, desde edificios permanentes hasta modas efímeras. (Buck-Morss, 2005: P.113)

Benjamín atesoraba la esperanza revolucionaria en la capacidad de la imaginación para anticipar lo que todavía-no existe. Aún como deseo, la imaginación utópica requiere ser interpretada a través de los objetos materiales en los que encuentra expresión.

En el texto antes citado sobre las imágenes de deseos colectivos, resaltan los condicionamientos psíquicos propios del poder de las imágenes en su capacidad de generar

10

En “Das Passagen-Werk” (traducido como El libro de los pasajes). Proyecto literario inacabado en el que Walter Benjamin trabajó desde 1927 hasta su muerte en 1940.

significado y no simplemente transmitirlo. Benjamin lo llamaba “Simbolismo universal” y acusaba a la industrialización de causar una crisis en la percepción de este, debido a la aceleración del tiempo y la fragmentación del espacio.

Ser destinatario de tantas imágenes publicitarias se ha transformado en un hábito moderno tan normalizado que apenas notamos su impacto total. El capitalismo instrumentaliza a las imágenes en su potencial de producción de valor de tal modo que induce al espectador a imaginar lo que llegara a ser si compra el producto. Sobre esta idea, John Berger hace hincapié en un destinatario femenino y afirma que “Se la induce a imaginarse transformada, por obra y gracia del producto, en objeto de la envidia ajena, envidia que justificaría entonces su amor hacia sí misma. En otras palabras: la imagen publicitaria le roba el amor que siente hacia sí misma tal cual es, y promete devolvérselo si paga el precio del producto.” (P.148)

Además de la utilización de recursos retóricos para persuadir, dentro de la publicidad se observa que la mayor parte de las "ideas creativas" que se encuentran en los avisos con presencia femenina, pueden interpretarse como la transposición de representaciones artísticas clásicas.

¿Tiene el lenguaje de la publicidad algo en común con la pintura al óleo, que dominó el modo de ver europeo durante cuatro siglos, hasta la invención de la cámara? John Berger indicó unos cuantos campos en que la similitud de artificios es clara;

Los gestos de las modelos (maniqués) y los de las figuras mitológicas. El uso romántico de la naturaleza (hojas, árboles, agua) para crear un lugar donde redescubrir la inocencia. La atracción exótica y nostálgica del Mediterráneo. Las poses adoptadas para denotar estereotipos de mujer: madre serena (madonna), secretaria que vive su vida (actriz, amante de rey), anfitriona perfecta (esposa del espectador-propietario), objeto sexual (Venus, ninfa sorprendida), etc. El especial énfasis sexual de las piernas de las mujeres. Los materiales utilizados para indicar lujo: metales grabados, pieles, cueros finos, etc. Los gestos y abrazos de los amantes, vistos frontalmente en beneficio del espectador. El mar, que ofrece una nueva vida. Las posturas físicas de los hombres que sugieren riqueza y virilidad. El tratamiento de la distancia mediante la perspectiva que evoca algo misterioso. La ecuación bebida = éxito. El hombre caballero (jinete) se convierte en motorista. (P. 153)

Históricamente la publicidad se ha nutrido de las fuentes iconográficas del arte y quizás por esto mismo aún las imágenes femeninas remiten a estereotipos tan tradicionales. La similitud entre ambas expresiones se debe a que la publicidad divulga la cultura de la sociedad de consumo y la pintura al óleo era, por encima de todo, una celebración de la propiedad privada. O sea, ambas se inspiran en el mismo principio: *eres lo que tienes*.



Imagen No. 3 campaña Otoño Invierno 2013-2014. Dolce & Gabbana

<https://www.vogue.es/pasarelas/otono-invierno-2013-2014-pret-a-porter/dolce-and-gabbana>

Para ejemplificar, una campaña publicitaria de D&G de 2014 nos muestra un recurso recurrente de la marca; la referencia directa al arte del pasado. La obra "citada" corresponde al periodo de arte bizantino y tal como cualquier otra cita en este ámbito, según Berger, sirve a dos fines. "El arte es un signo de opulencia; se encuadra en la buena vida; forma parte del mobiliario que el mundo atribuye al rico." (P. 149)

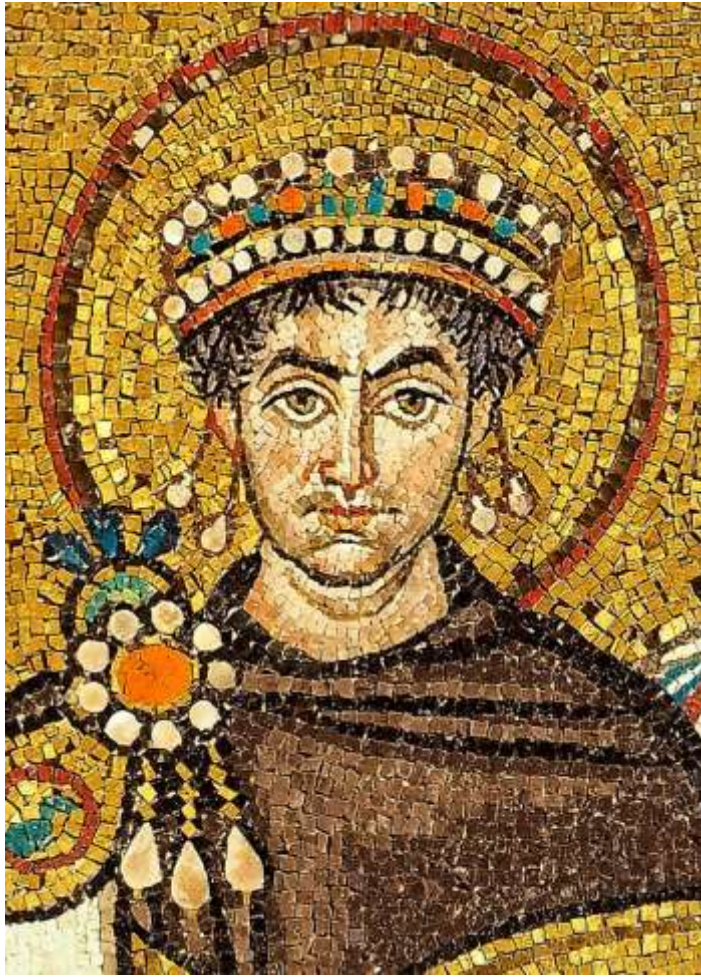


Imagen No. 4 mosaico del emperador Justiniano I, Año 548. Autor desconocido.
Iglesia de San Vital de Rávena

En este caso, el gusto por la riqueza y la suntuosidad ornamental del arte bizantino se convierte en un medio para expresar el lujo, lo sacro, y el carácter semidivino de una marca. En contraste con el dorado, aparecen en trajes negros los sirvientes de una mujer poderosa (podría ser Teodora de Bizancio, prostituta que se convirtió en emperatriz en el año 525).

En una similitud menos directa, pero igual notoria, algunos de los personajes están adulándola a la ‘emperatriz’ y otros están mirando afuera, igual que en la pintura de Velázquez.

¿Qué es lo que llama su atención fuera de la escena? ¿Acaso nos están mirando a nosotros, los espectadores?



Imagen No.5 Las meninas, 1656. Diego Velázquez.

Museo Nacional del Prado

La modelo, cual mujer del arte clásico, tiene las expresiones de un encanto calculado al espectador/a que ella imagina la está mirando. Es cierto que los hombres que aparecen en la fotografía pueden ser sus amantes, pero la atención de la mujer no está centrada en ellos. Ella mira hacia fuera del cuadro, hacia aquel que se considera su auténtico amante: el futuro propietario. Así, aparece la segunda finalidad de los nexos estratégicos entre publicidad y arte:

“la obra de arte sugiere una autoridad cultural, una forma de dignidad, incluso de sabiduría, que es superior a cualquier vulgar interés material” (P.152)

Las estrategias de la imagen en la publicidad y en la pintura se entremezclan hoy, en sus procesos de producción y comercialización. Sin embargo, pienso que la importancia de esta relación publicidad-arte, no está solo en la correspondencia pictórica exacta, sino más bien, en el plano semiótico de los signos utilizados. Y, según lo observado, las actitudes y los valores de las representaciones femeninas (en estas dos áreas) de ayer y hoy, son muy similares, solo que hoy cohabitan con la producción de imágenes contra publicitarias por parte de artistas disidentes.

“El modo esencial de ver a las mu-jeres, el uso esencial al que se destinaban sus imágenes, no ha cambiado. Las mujeres son representadas de un modo completamente distinto a los hombres, y no porque lo femenino sea diferente de lo masculino, sino porque siempre se supone que el espectador "ideal" es varón y la imagen de la mujer está destinada a adularle.” (Pág. 74)

4. La imagen femenina actual en la intersección arte y la política

En contraste con la influencia que los medios de comunicación han ejercido sobre nuestra búsqueda de identidad(es), muchas artistas mujeres han traspasado los límites socialmente establecidos por la tradición, cuestionando abiertamente los monopolios mediáticos, las estrategias publicitarias y el discurso falocéntrico. Desde los años 60 al menos, el arte comienza a ser entendido como un elemento fundamental de provocación social y de difusión de ideas contra el sistema patriarcal. Así, ante el sometimiento social que sufren, las mujeres artistas responden como seres críticos, inteligentes y conscientes del mundo que las rodea.

Dentro de este ambiente de reivindicaciones, la presencia de la artista ha sido fundamental, tanto en el surgimiento de nuevas subjetividades como en la recuperación del poder de construcción de la imagen femenina propia. Así, mediante la decidida utilización política del arte, se abre la posibilidad de romper los valores patriarcales o, al menos, visibilizar el hastío respecto a los roles que supuestamente debemos cumplir.

Para estos fines, ha sido principalmente a través de la fotografía que las mujeres se revelan. Pues la fotografía, tal como un espejo, nos permite ver nuestras imágenes femeninas reflejadas y, además, resignificadas por la utilización de los propios cuerpos como espacios de creación y crítica.

Agregar, además, que el espacio virtual de internet ha sido fundamental (sobre todo en el ámbito específico de redes sociales), para la democratización en la utilización del vídeo y la fotografía. A través de aparatos populares (como un smartphone) se permite a -casi- todas las ciudadanas generar y difundir imágenes propias y ajenas, que a su vez hacen un todo, un ‘diseño de sí mismo’ como describe Boris Groys en “Volverse Publico” (2014). Por consiguiente, se espera que todo el mundo sea su propio autor; responsable por la imagen que presenta a la mirada de los demás.

Hoy, todo el mundo está sujeto a una evaluación estética; todo el mundo tiene que asumir una responsabilidad estética por su apariencia frente al mundo, por el diseño de sí. Lo que alguna vez fue un privilegio y una carga de unos pocos, en esta época de autodiseño se ha convertido en la práctica por excelencia de la cultura de masas. Incluso se puede decir que el diseño de sí es una práctica que une a los artistas con una audiencia semejante de la manera más radical: aunque no todos producen obras, todos son una obra. (P. 40)

Mas aún, Groys menciona que los medios contemporáneos se han erigido, por lejos, como la más poderosa máquina de producción de imágenes -vastamente más extensa y efectiva que el sistema del arte contemporáneo. El gran número de imágenes que genera en nuestra época, cada político, cada héroe deportivo, cada terrorista o estrella de cine es debido a que los medios automáticamente cubren sus actividades. “La máquina de la cobertura mediática no necesita ninguna intervención artística individual ni ninguna decisión artística para ponerse a andar.” (P. 38)

Teniendo en cuenta esto, me pregunto entonces; ¿Puede el arte contemporáneo cambiar las condiciones sociales y políticas dominantes? ¿pueden las nuevas imágenes femeninas trascender y convertirse en una representación psíquica?

Susan Buck-Morss en *Visual Studies & Global Imagination* lo plantea como una pregunta *política*: ¿Cómo pueden las representaciones individuales y psíquicas tener un efecto social y político si no es por medio del acto de compartir las imágenes? ¿Y cómo pueden ser éstas compartidas si no es precisamente a través de esa misma "cultura de la imagen" que amenaza con arrollar nuestras imaginaciones individuales?

Señala Régis Debray¹¹ que las imágenes no solo están mediadas por los medios de producción visual, también son miradas por un posible espectador (a) que les otorga un sentido. No se halla de un lado la imagen y de otro la mirada. "Mirar no es absorber pasivamente, consiste en ordenar lo visible de un modo activo, determinado por la cultura del momento".

Con el fin de contextualizar "la cultura del momento", Debray en "Vida y Muerte de la Imagen" establece tres momentos de la historia de la mirada pues, nos dice el autor, la historia del ojo no "se ajusta" a la historia de las instituciones, de la economía o el armamento. Tiene derecho, aunque sea sólo en Occidente, a una temporalidad propia y más radical.

Entonces:

- Primero fue la mirada mágica, predominante en la época de la escritura.
- Segundo, la mirada estética, propagada después de la invención de la imprenta, y que produjo el arte.
- Y tercero, la mirada económica, desarrollada con lo audiovisual, produciendo lo visual, que es la etapa en la que nos encontramos.

Sobre este tercer punto, Debray desarrolla la idea de etapa de lo visual como un fenómeno mundial que ha sido concebido, desde su fabricación, para la difusión planetaria.

5. *¿Cómo adquieren sentido las imágenes?*

Desde los primeros estudios semióticos se han identificado atributos que la imagen fotográfica comparte con el lenguaje "natural" en cuanto a su capacidad narrativa y discursiva. Sin embargo, esta ciencia de los signos nos ha demostrado que, a pesar del uso predominante del discurso visual actual, no hay un "lenguaje de la fotografía" como sistema único de

¹¹ Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente, 1994.

significación con el cual poder “leer” todas las fotografías, del mismo modo como todos los textos en español finalmente dependen de la lengua española, sino más bien como un sistema plural de códigos de los cuales se sirve la fotografía para significar desde dos perspectivas coexistentes: la del autor y la del receptor.

En la primera fase de la semiología “estructuralista” Roland Barthes prestó especial atención a los receptores de las imágenes, ya que estos, en cuanto seres culturales, nativos del lenguaje, tienden siempre a interpretar y significar todo aquello que ven. Además, como comenta Victor Burgin en su ensayo “Mirar fotografías” (1977), en las interrogantes sobre el sentido de las fotografías siempre estarán presentes las formaciones sociales y psíquicas del autor y del receptor. Formaciones que son “existencialmente simultáneas y coextensivas, pero teorizadas en discursos separados; entre éstos, el marxismo y el psicoanálisis han informado más a la semiótica, con sus intenciones por comprender las determinaciones de la historia y del sujeto en la producción de sentido”

Dice Barthes -en *Lo obvio y lo obtuso*- que las imágenes fotográficas han sido históricamente aceptadas en el imaginario simbólico como el *analogon* perfecto para la realidad. Y que es esta precisión analógica lo que primero define a la fotografía frente al sentido común como una imagen objetiva o *denotada*.

La imagen denotada fue definida por Barthes para referirse a los elementos más explícitos y evidentes presentes en una imagen. En la imagen fotográfica, los elementos literales son aquellos que mantienen estrecha relación con un referente y que podemos enumerar sin valorar su significado: colores, formas, objetos, personajes, paisajes, etc.

Paralelamente, cualquiera sea el ejecutor o ejecutora de una fotografía, será influenciado por valores estéticos que estructuran la mayoría de las elecciones presentes en una composición. Aunque estas elecciones sean aparentemente espontáneas, vienen a revelar intenciones, opiniones y valores culturales desde un punto de vista que es, intrínsecamente, personal.

Esta cualidad que tiene el mensaje fotográfico para ser asimilado -además- como una imagen signo, fue nombrada por Barthes como imagen *connotada* y se refiere a la imagen que puede ser leída e interpretada, más allá de los elementos literales (imagen denotada), y a la cual se pueden atribuir significados. Barthes señala que el código del sistema connotado, aunque

obtuso, está constituido por símbolos universales y por la retórica particular de una época, cruzando ineludiblemente cualquier lectura posible.

Podríamos decir entonces que de la fotografía se revelan mensajes suplementarios en paralelo a lo explícito. Pero, ¿cómo determinan las acciones de la autora o autor estos signos? ¿Cuánto varían los significados desde la emisión a la recepción? ¿Qué relación establecen los receptores con la fotografía? ¿Cómo la ven? ¿Cómo la comprenden? ¿Cómo le atribuyen sentido?

De acuerdo con lo expresado por Hans Belting en *Antropología de la Imagen* (2001), actualmente las cuestiones referentes a la imagen están más relacionadas con los medios masivos que con el arte. Y, por lo tanto, esta masificación a significado que la aplicación de discursos muy disimiles a imágenes del mismo tipo. Entendemos el mundo en imágenes, pero “una imagen es más que un producto de la percepción, es sobre todo el resultado es una simbolización personal o colectiva” (Belting, 2001)

¿Qué es una imagen? Se pregunta Belting con el anhelo de una comprensión abierta. Y en la búsqueda de una respuesta, establece que aquella pregunta no puede ser comprendida sin el “cómo”. En esencia, el “cómo” se convierte en imagen es la verdadera forma del lenguaje de la imagen. Es la comunicación genuina. Sin embargo, esta comunicación va sufriendo alteraciones a través de la historia y de las estructuras políticas en que se insertan. No todas las imágenes significan lo mismo para todos y en todos los tiempos, por lo que Belting invita a una reflexión histórica y no necesariamente mediática de la imagen.

“La transmisión es intencional y consciente, puede convertir las imágenes conductoras oficiales como la Antigüedad en el Renacimiento, en modelos para una orientación. La pervivencia, sin embargo, puede ocurrir a través de medios ocultos e incluso en contra de la voluntad de una cultura”. (pág. 74)

Transmisión y pervivencia conforman la memoria cultural de un pueblo, pero también su capacidad del olvidar. Esto significa que, ante una misma imagen, existe la posibilidad de aceptarla o rechazarla como real, y que la pertenencia (identidad) hacia un espacio puede construir una impresión en sí, como también el espacio puede ser creado en la impresión de la imagen y en consecuencia generar identidad.

En la posición propuesta por Belting, acerca de la transmisión y la pervivencia visual, no se especifican los motivos de cuando una imagen desaparece o persiste. Tampoco precisa las posibles cualidades que expliquen la desaparición y re-aparición de una imagen en una cultura. Pero sí concluye que las imágenes requieren un cuerpo para circular.

Belting sugiere “la historia de la representación humana ha sido la de la representación del cuerpo, y al cuerpo se le ha asignado un juego de roles, en tanto portador de un ser social” (pág. 111). De esta manera, persona, cuerpo e imagen se constituyen como tres elementos inseparables. Así también, el autor presenta la realidad del cuerpo como una forma de dominación política; los totalitarismos fueron construyendo imágenes estereotipadas mientras aniquilaban masivamente a los “otros” corpóreamente extraños. Particularmente en el caso de las mujeres, bajo parámetros de belleza y fealdad, se han establecido potentes guiones culturales.

Si bien hay un poder en la fotografía (como medio moderno de la imagen), podríamos resumir que su significado es la síntesis de dos intenciones: la manifiesta en la imagen misma, y la manifiesta en el observador. O sea, depende de la habilidad del emisor, y de la intencionalidad y los universos particulares de los receptores.

III. POTENCIAL DISCURSIVO¹² DEL DISPOSITIVO¹³ FOTOGRAFICO

“Hablamos en un mundo, vemos en otro. La imagen es simbólica, pero no tiene las propiedades semánticas de la lengua: es la infancia del signo. Esa originalidad le da una fuerza de transmisión sin igual. La imagen sirve porque hace de vínculo. Pero sin comunidad no hay vitalidad simbólica. La privatización de la mirada moderna es para nuestro universo de las imágenes un factor de anemia”.

(Regis Debray , 1994)

"Si realmente quieres verle las alas a una mariposa primero tienes que matarla y luego ponerla en una vitrina. Una vez muerta, y sólo entonces, puedes contemplarla tranquilamente. Pero si quieres conservar la vida, que al fin y al cabo es lo más interesante, sólo veras las alas fugazmente, muy poco tiempo, un abrir y cerrar de ojos. Eso es la imagen. La imagen es una mariposa. Una imagen es algo que vive y que sólo nos muestra su capacidad de verdad en un destello."

(Georges Didi-Huberman, 2010).

En su origen, la creencia común consideró que la fotografía suponía inapelablemente una copia fiel del mundo real. Pues, al operar mediante un proceso mecánico, enunciado mediante leyes, no era manualmente intervenido por el hombre y por lo tanto mantenía un status de objetividad.

Para John Tagg¹⁴ “lo que proporcionó a la fotografía poder para evocar una verdad fue no solamente el privilegio atribuido a los medios mecánicos en las sociedades industriales sino también su movilización dentro de los aparatos emergentes de una nueva y más penetrante forma de estado”. Pues, según su investigación, durante el siglo XIX la fotografía tenía un rol primeramente como archivo de instituciones oficiales del estado capitalista. Instituciones que,

¹² En la acepción tradicional de la palabra, el discurso no es una simple secuencia de palabras, sino un modo de pensamiento que se opone a la intuición. La filosofía contemporánea, especialmente la filosofía del lenguaje, la hermenéutica y el existencialismo consideran el discurso (...) como el campo propio de la constitución del significado en el cual se establece la red de relaciones semánticas con la visión del mundo que presupone (JAPIASSÚ; MARCONDES, 1996)

¹³ “(...) el dispositivo es lo que regula la relación del espectador con sus imágenes en un cierto contexto simbólico. (...) este contexto simbólico es también, necesariamente, un contexto social, puesto que ni los símbolos ni, más ampliamente, la esfera de lo simbólico en general, existen en abstracto, sino que son determinados por las condiciones materiales de las formaciones sociales que los engendran. Así, el estudio del dispositivo es forzosamente un estudio histórico: no hay dispositivos fuera de la historia.” Aumont (1990, p. 202)

¹⁴ John Tagg estudió en profundidad las complejas redes de poder que dotan de significado a la fotografía en su libro El peso de la representación (1988).

con el fin de perpetuar las convenciones de la representación, necesitaban capitalizar visualmente el régimen de "la verdad".

En este mismo sentido, también son numerosas las referencias que hay en la obra de Foucault a la relación poder-imagen. Aunque más que del poder, él prefiere hablar de las relaciones de poder, y en ellas "descubrir puntos de aplicación y los métodos que utilizan". Es decir, comprender a la imagen como una de las estrategias que utiliza el poder.

Foucault introduce la sospecha sobre cómo la imagen se sitúa dentro de un tejido de relaciones que develan formas de operación del poder. Y también se pregunta por posibles formas de resistencia, sugiriendo que "debemos promover nuevas formas de subjetividad, rechazando el tipo de individualidad que se nos ha impuesto durante muchos siglos". Foucault alienta a fabricar otras imágenes y otros modos de ver, a hacer circular, travestir y deformar a las imágenes. Es decir, oponerse a los efectos de poder ligados al saber.

De ahí que, la fotografía no implicaría realidad necesariamente. Bien por el contrario, como ya he mencionado, es una herramienta de la cual también se sirven las redes de poder en su complejo proceso de construcción. Sin embargo, en un camino paralelo, se visualiza la capacidad ficcional que posee el medio fotográfico y, por lo tanto, la posibilidad de proponer estrategias de resistencias desde allí.

1. *Fotografía, representación y ficción*

En Agosto de 1839 la fotografía fue dada a conocer al mundo por la nación francesa, que a su vez concede una generosa retribución económica a Daguerre, a quien -según la historia eurocentrica- se le adjudica la invención de dicho proceso. Sin embargo, varios otros inventores alrededor del mundo estaban también a punto de descubrir la fotografía o ya la habían descubierto¹⁵. Uno de ellos fue Hippolyte Bayard, también francés, pero marginado del auspicio estatal para continuar con sus investigaciones, a pesar de que logró realizar imágenes fotográficas con anterioridad que el Daguerrotipo.

¹⁵ Como es el descubrimiento independiente de la fotografía en Brasil por Hércules Florence.

Para denunciar la injusta situación, en 1840, Bayard crea la que quizás sea la primera ficcionalización de la historia de la fotografía. Como acto de protesta, elaboró una serie de 3 autorretratos conocidos como "Le Noyé" (El Ahogado). En las imágenes aparece Bayard simulando que se ha suicidado en el río y, en el reverso de estas imágenes, un texto explica el motivo de su supuesta decisión: "(...) el gobierno, que dio demasiado al Señor Daguerre, declaró que nada podía hacer por el Señor Bayard y el desdichado decidió ahogarse."

A esta primera escenificación de Bayard, le siguen otras obras realizadas a lo largo del siglo XIX, a través de las cuales se puede constatar una etapa de desarrollo en el campo de la fotografía; tanto en las estrategias de puesta en escena, como en los procedimientos técnicos basados en la manipulación de negativos durante el revelado.

Trabajos como los de Henry Peach Robinson fueron polémicos en la misma época, pues lograban generar una tensión narrativa presentando extrañas imágenes. En "Fading Away" (1858) una joven moribunda sobre su cama es rodeada por sus cercanos burgueses. A pesar de parecer una escena simple, ha sido montada mediante la superposición de 5 negativos. En la escena hay una figura masculina que causa misterio, pues se encuentra de espaldas a la cámara y cuyo vínculo con la joven, por lo tanto, desconocemos. Robinson había recreado la cita de una obra de Shakespeare (Noche de reyes, 1599): "She never told her love, but let concealment, like a worm i'the bud, feed on her damask cheek". Con este antecedente, inmediatamente podemos contextualizar la imagen como una alusión a un deseo reprimido o amor imposible. Sin embargo, lo que más causó escándalo dentro del público que visitó la exposición donde fue exhibida (Cristal Palace de Londres, 1858), fue la osadía de Robinson para trabajar con un tema tan sensible como es la muerte. En este ejemplo se muestra cómo la interpretación está sujeta a los saberes de quienes las observan. Y, que el trabajo ficcional del autor no siempre es reconocido como tal, predominando la idea de la fotografía como medio al que originalmente se le atribuía el peso de la verdad.

En la historia eurocentralista de la fotografía, a estos primeros trabajos de ficción, le siguen el desarrollo de la escenificación pictorialista, los tableau vivant y otras expresiones recurrentes dentro de la sociedad burguesa de la época. Partiendo de la base que los aparatos fotográficos eran objetos exclusivos y propios de la modernidad, es posible comprender el porqué de las diferencias sustanciales entre la sociedad productora de la imagen y la sociedad representada.

¿Qué rol jugaban las representaciones visuales en las narrativas culturales de ese siglo?

Con la intención de expandir la historia hacia el sur, y a modo de ejemplo sobre narrativas culturales, quiero señalar cómo se construyó la retórica de la civilización europea en oposición al salvajismo americano. La producción de imágenes se caracterizó por la construcción de otro exótico, el que es parte de una industria cultural de consumo de imágenes sobre la alteridad.

“Lo no europeo, se representa como un bárbaro sexual de libido animal, como un cuerpo desnudo frente al cuerpo conquistador vestido, como un objeto de estudio frente al que lo describe” nos dice Mónica Eraso en “Notas para una cartografía sexual de la conquista”, para graficar cómo Europa construyó a los habitantes de los territorios a conquistar como corporalidades otras.

Para situarse en esta lógica de poder es importante considerar lo que nos sugiere Boris Kossoy en su ensayo “La Fotografía en Latinoamérica en el Siglo XIX” (1998); habría dos caminos o perspectivas para comprender los procesos de representación social de esta zona geográfica. Uno: considerar el contexto histórico; cualquier innovación tecnológica que surgía en América Latina en ese momento estaba al margen del proceso industrial. No se encontraban las condiciones necesarias para seguir desarrollándose y, por lo tanto, esta situación generó una Latinoamérica importadora y receptiva con las novedades de la industrialización proveniente de Europa y los Estados Unidos.

Dos: considerar “las expectativas que había en Europa en relación a los paisajes y las personas de esta parte de las Américas. Estas expectativas habían sido creadas por las narraciones de viajes y la iconografía que las acompañaba desde principios de siglo XIX.” Kossoy,1998.

Desde la llegada de la fotografía se reforzó el imaginario que ya había sido alimentado mediante grabados, dibujos, pinturas y algunas narraciones contadas por los conquistadores al llegar al “Nuevo Mundo”. La subjetividad dominadora fabricó representaciones latinoamericanas que vacilaban entre lo humano y lo animal, y que contrastaban fuertemente con la cultura -autodenominada- 'civilizada' de Europa.

Retomando las ideas expresadas por Mónica Eraso en su ensayo¹⁶, se revela que la dominación colonizadora también ocurrió en términos sexuales y corporales, y que la poética de la sexualidad indígena se entrelazó con narraciones proto-pornográficas de conquista. Estas prácticas además de inferiorizar a las mujeres y hombres del territorio conquistado, servían para seducir a jóvenes conquistadores ávidos de cumplir sus fantasías sexuales en el nuevo continente.

De acuerdo con la cita de Eraso a Anne MacClintock, “Mucho antes de la era del imperialismo Victoriano, África y las Américas se habían convertido en algo que podríamos llamar porno-tropical para la imaginación europea, una fantástica linterna mágica de la mente, en la que los europeos proyectaban sus miedos y sus deseos sexuales reprimidos.”¹⁷

Considerando que la imagen se convirtió en una herramienta indispensable de esta proyección porno tropical, se hace necesario cuestionar las miradas colonizadoras y las maneras de registro que utilizaron para satisfacer el interés europeo por las imágenes de ese ‘otro’ exótico. Resulta fundamental, además, reconocer e investigar formas de resistencias locales; miradas marginadas que ponen en evidencia un entendimiento de la historia absolutamente diferente.

En su ensayo “Imagen colonizadora/Imagen refractaria” (2017) Jorge Díaz¹⁸ nos sugiere que para investigar sobre Latinoamérica necesariamente tenemos que concentrarnos en las imágenes del continente. Díaz menciona dos tipos de imágenes que son frecuentes en los estudios de performance latinoamericana: la imagen colonizadora y la imagen refractaria. Respecto a la primera, el autor critica los modelos de investigación de las sexualidades del sur bajo la óptica colonial del norte. “Se puede investigar, establecer juicios críticos, aprobar o desaprobar ciertas prácticas solo citando y leyendo principalmente autores estadounidenses que escriben en inglés para hablar de Latinoamérica y establecer sus imágenes colonizadoras”.

Como imagen refractaria, Díaz se refiere directamente al activismo local que construye imágenes disidentes. Haciéndolas circular en espacios tácticos de intervención posibilitando el

¹⁶ Disponible en https://www.academia.edu/7530524/Ordo_Corpis_Notas_para_una_cartograf%C3%ADa_sexual_de_la_conquista

¹⁷ Anne MacClintock, *Imperial Leather*.

¹⁸ Biólogo feminista, activista CUDS: Colectivo Universitario de Disidencia Sexual es un colectivo de activismo artístico que opera desde el año 2002 en Santiago de Chile.

dialogo y poniendo en duda regulaciones y condicionamientos binarios impuestos por la colonización.

2. *Performance y registro.*

“...la modulación de un imaginario radical se constituye como tarea primordial de todo movimiento que desee un devenir emancipatorio, un imaginario radical como un conjunto de significaciones instituyentes que permite la irrupción de nuevos organizadores de sentido, estableciendo líneas de fuga de los disciplinamientos sociales, dando cuenta de los deseos que no se anudan al poder, que desordenan las prácticas, que desdisciplinan los cuerpos, que deslegitiman sus instituciones. Es la capacidad de invención que resiste la captura de los dispositivos de control social. Por eso mismo, cualquier proposición programática que se convierte en ley, se constituye en una interdicción para inventar”.

(Valeria Flores. El Gesto Discordante)

“Inventar es el arte de dislocar, de colocar fuera de lugar o en un lugar inusual o inesperado un objeto, una relación o una situación. Practicante de este arte, para el cual no hay manual ni programa a seguir, más que sostener de manera compulsiva y deliberada las preguntas de la imaginación: ¿por qué? y ¿qué pasaría si...?”

(Adrienne Rich, 2005)

Las imágenes que ceden al sistema binario coexisten con otras imágenes que se manifiestan contra él y lo cuestionan. Replanteamientos de los cuerpos y sus imágenes que ponen en cuestión juicios y sentencias sobre la feminidad, obras donde el género es una problemática que involucra a las estructuras de poder y a las representaciones que éstas hacen del cuerpo.

Inventar lugares (o desorganizar los comunes) incita a la apertura en las posibilidades de representación. El arte de jugar a interrumpir. La idea de producir discontinuidades sobre la

subjetividad, insumisión corporal o cualquier otra micro política de resistencia al control. Traspasar las convenciones que limitan las acciones políticas a ciertos tiempos y espacios.

A pesar de ser efímera por definición; la performance está presente a modo de registro visual en muchas exhibiciones, “la performance atraviesa todas las esferas del arte y parece haberse convertido en sinónimo de arte contemporáneo” dice Chantal Pontbriand¹⁹. Bajo esta perspectiva, la crítica y curadora francesa se pregunta a qué se debe la omnipresencia de la performance y, para responder a esta pregunta, nos incita a pensar a la performance de un modo crítico en el que el arte puede activar la realidad.

También podríamos señalar que esta ubicuidad de la performance mantiene una relación recíproca con la fotografía; la fotografía y el video han sido indudablemente medios fundamentales para la trascendencia de esta expresión. Respecto la relevancia de la documentación visual de la performance, Amelia Jones²⁰ justifica la importancia del conocimiento y experiencias absorbidas a partir de los documentos fotográficos y videográficos. De igual modo, afirma que la relación que establecemos con la performance o con cualquier producto cultural, estará siempre mediatizada, nunca será “directa”.

“La presencia del performer es transferida a la presencia del espectador a través de la cámara. Como interfaz y dispositivo de producción de imágenes, la cámara asume una función dual. (...) Los registros fotográficos y videográficos de actos performativos son siempre una conjunción de las estrategias visuales de sus documentalistas y la voluntad de quienes los han encargado”²¹

Prácticas contemporáneas definidas como foto-performance y video-performance se diferencian de las performances preliminares porque tienden a privilegiar al registro como soporte antes que a la acción registrada. Sin embargo, el registro no agota al acto y éste existe independientemente de aquél. Es observable también, como muchas artistas tienden a diseñar la acción performática en función de los aparatos discursivos, posibilitando que la recepción de la acción pueda ser una experiencia diferente que la recepción del registro. La instancia de la acción trasciende materializada en objeto y su documentación. Lo que era acción ahora es imagen.

¹⁹ “Performance et photographie”, 2005, p. 27.

²⁰ Body Art. Performing the subject. 1998

²¹ Barbara Clausen. “After de act. The (re)presentation of performance art”

Registrar una performance se está pensando como una decisión formal, de la misma manera como se piensan previamente otros elementos y configuraciones de la acción. El entendimiento del aquí y ahora se desplaza hacia una nueva comprensión del proceso en los registros de la realidad. La simultaneidad de lo virtual y lo real definen lo performático en la mirada del sujeto, la sospecha de un lugar planificado y de una realidad creada donde el relato del artista dirige la acción.

Parece evidente que el registro fotográfico puede proveernos de valiosa información sobre las circunstancias fenomenológicas en que la acción ocurrió. Otros documentos también son posibles para transmitir la performance, como pueden ser los documentos escritos, las explicaciones previas o posteriores; también están los restos o los objetos usados por la acción. No siempre la fotografía funciona a la perfección como documento, al igual que el vídeo: no siempre la suma de mayor información da como resultado una mayor comprensión de las cosas. Pero no siempre el objetivo es que las cosas se comprendan.

La performance ha ido adquiriendo una nueva materialidad, su carácter efímero ha mutado hacia lo perpetuo a través de la fotografía, tal vez por eso, varias voces han levantado la sospecha sobre el dispositivo de registro. Cuestiones como ¿Con qué disposición estas fotografías significan volver al objeto de contemplación estética? me surgen para situarme en un nuevo ciclo de materialización del arte.

IV. REFERENTES ARTÍSTICOS²²

- Lygia Clark (1920-1988)



Imagen No. 6 Baba antropofágica, 1973. Performance de Lygia Clark

Fuente : <http://www.medienkunstnetz.de/works/baba-antropofagica/>

Al principio de su carrera artística Clark se dedicó a realizar esculturas de piezas móviles articuladas con bisagras en los que cada espectador decide cómo disponerlo. Mas tarde, cuando se traslada a Paris para continuar sus estudios de arte, comenzó a realizar una obra de carácter conceptual donde se refleja una dimensión más social y participativa.

²² Todas las artistas referidas aquí forman parte de la exhibición Radical Women: Latin American Art, 1960-1985, en Hammer Museum, Los Angeles, USA.

Dictó charlas en La Sorbona y en sus clases desarrolló experiencias grupales con el objetivo de manipular los sentidos. Propuso ejercicios la liberación a través de la expresión y a esto le llamó *Terapia*.

También fue iniciadora del body art. Sus experimentaciones en esta área se centran en las relaciones de la propia artista con personas con patologías psicológicas y en los diálogos que surgían.

“Una persona se estira en el suelo. Alrededor suyo los jóvenes que están arrodillados se ponen en la boca un carrete de hilo de varios colores. Empiezan a estirar con la mano el hilo que cae sobre la persona acostada hasta vaciar el carrete. El hilo sale lleno de saliva y la gente que lo estira empieza a sentir simplemente que está estirando un hilo, pero enseguida tiene la percepción de que está tirando el propio vientre hacia el exterior. Es, sobre todo, la fantasmática del cuerpo lo que me interesa y no el cuerpo en sí. Después, las personas se enzarzan con esa baba y ahí empieza una especie de lucha que es el *défoulement* para romper la baba, acto realizado con agresividad, euforia y alegría e incluso dolor, porque los hilos son demasiado duros para ser rotos. Al acabar pido el *vécu*, que es lo más importante, y así me voy enriqueciendo a través de la elaboración del otro.” Le escribe Lygia Clark a su gran amigo y también artista brasileño Hélio Oiticica en una de sus múltiples cartas.

- Mónica Mayer (1954)



Imagen No. 7 The Normal, 1978. Mónica Mayer

Fuente: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/lo-normal-quiero-hacer-el-amor-the-normal-i-want-to-make-love/>

Mónica Mayer es pionera del arte feminista y la performance en México. A lo largo de su carrera ha sido insistente en su lucha contra la violencia machista, visibilizando situaciones de acoso sexual y violencia de género a través de su obra. Es un aporte fundamental en el debate en torno a temas como la maternidad y la desigualdad doméstica.

- Sylvia Palacios (1941)



Imagen No.8 Passing Through, 1977. Sylvia Palacios Withman

Fuente: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/passing-through-sonnabend-gallery-9211/>

Al igual que otras artistas, Sylvia Palacios comenzó en la década del 60 a utilizar su propio cuerpo como material expresivo. Se desarrolló en el performance experimental y en la danza. En la década del 70 se traslada a Nueva York. Allí forma parte de un grupo emergente de mujeres que buscaban romper las restricciones físicas y sociales del cuerpo femenino.

Palacios basa su obra en experiencias autobiográficas y se centra en la utilización de objetos fabricados por ella misma (o hallados) y la relación de estos con el cuerpo.

- Ana Mendieta (1948-1985)



Imagen No.8 Imagen de Yagul ,1973. Ana Mendieta. Fuente:
<https://www.sfmoma.org/artwork/93.220/>

Imagen No.9 Untitled, Silueta Series, 1975. Ana Mendieta. Fuente:
<http://malba.org.ar/ana-mendieta-alma-silueta-en-fuego-1975/?v=diario>

En la obra de Mendieta generalmente se presenta una relación directa de la artista con la naturaleza. Se camuflaba desnuda con el entorno, deformaba su cuerpo y recreaba escenas de violencia en donde la sangre era un símbolo de muchas cosas, pero además un nexo con sus orígenes cubanos y la santería de este país (actos entre lo pagano y lo católico en los que no faltaba la sangre como herramienta mágica).

Claramente en su relación con la violencia y la iconografía asociada a esta, la artista aludía a la violencia contra las mujeres. Paradójicamente murió a los 36 años luego de caer de su edificio durante una pelea con su esposo.

- Marta María Pérez (1959)

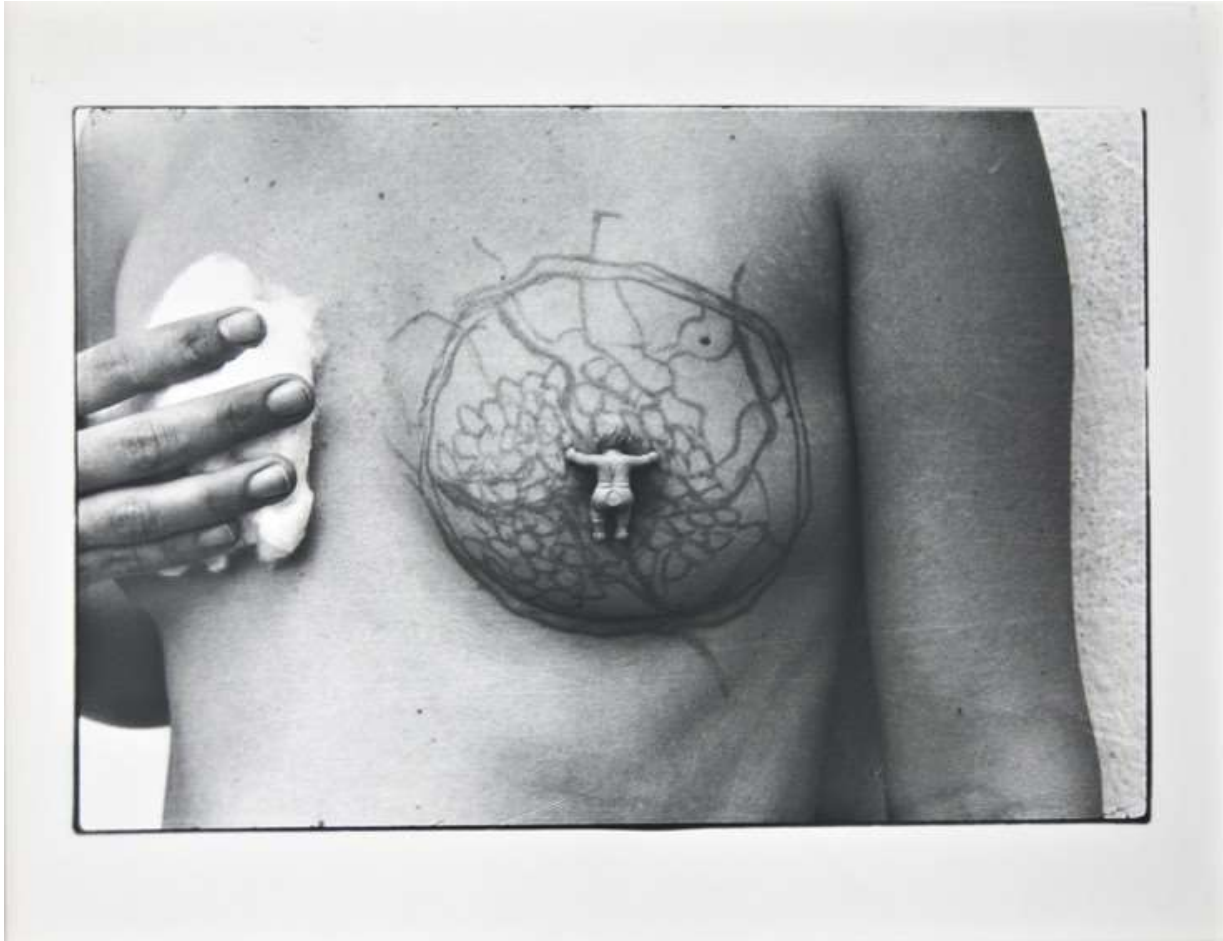


Imagen No.10 De la serie “Recuerdos de nuestro bebé”, 1987. Marta María Pérez

Fuente: <https://martamariaperezbravo.com/>

Marta María Pérez desarrollo una obra considerada dentro de las más originales e interesantes de la fotografía contemporánea. Cuidados montajes en escala de grises en donde exhibe su propio cuerpo y los procesos que este experimenta durante la maternidad.

“Disolver la oposición entre lo real y lo imaginario en la obra de Marta María Pérez Bravo implica establecer una nueva disyunción. Una disyunción de la disyunción. Una anulación de los contrarios en su unidad. No es el triunfo de un término sobre el otro, sino su unificación.” Juan Antonio Molina, curador.

V. EXPLORACIÓN Y PROCESO DE CREACIÓN

1. Palimpsesto

Las estructuras más íntimas del pasado sólo se hacen visibles en el presente cuando son actuadas mediante una luz que brota de la vitalidad de la actualidad.

(Benjamin, 2005: 264)

¿Qué es el cerebro humano sino un palimpsesto inmenso y natural?

(Thomas de Quincey²³, 1845)

En su amplia órbita por diversos dominios de saber, ciencias y disciplinas²⁴, la noción de palimpsesto ha permitido configurar complejas dimensiones. Según la Real Academia, palimpsesto es: "manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente". De manera que, la particularidad del palimpsesto consiste en la coexistencia de escrituras que pertenecen a distintos tiempos históricos, dentro del mismo espacio o sustrato. A consecuencia, el concepto permite problematizar complejas relaciones entre la linealidad y la simultaneidad, cuestionando la disgregación entre lo "nuevo" y lo "viejo".

En la búsqueda de referentes, la riqueza metafórica del concepto se amplía; así, por ejemplo Baudelaire²⁵ en la recreación de los libros de De Quincey, definía el palimpsesto como una alegoría del cerebro humano; una transposición de pensamientos, imágenes y sentimientos. "Todos los ecos de la memoria" activados por experiencias emocionalmente radicales.

Este modelo económico de la superposición artificial promovió en mí, ideas e imágenes sobre el borramiento de los textos y logos estatales. La producción de Palimpsesto vino a materializar específicamente modificaciones a la identidad de la institución.

²³ "Suspira de profundis" Las confesiones de un inglés comedor de opio.

²⁴ El palimpsesto como modelo ha participado en la conformación de diferentes dominios de conocimiento, como la geología, la paleontología, la biología, la arqueología y la psicología.

²⁵ Paraísos artificiales, 1860

Lo suprimido -paradójicamente- es lo que se quiere visibilizar como problemática, desde una perspectiva de desplazamiento que muestra como la historia puede ser frágil, eventual y aleatoria, abriendo la posibilidad de otros presentes y futuros.

2. Primera acción

El impulso de crear empieza –con frecuencia de manera terrible y pavorosa en un túnel de silencio.

(Adrienne Rich)

Exponer las prácticas propias no es necesariamente fácil.

*Puede no sentirse como caer en un abismo,
pero tal vez sí como una especie de crisis.*

(Basu y Macdonald)

La acción es la actividad política por excelencia

Hannah Arendt

Hace ya algunas décadas (afortunadamente) no es algo novedoso pensar en la relación entre el arte y el feminismo. Sin embargo, en mi condición de mujer y fabricante de imágenes, me pareció necesario vivenciar personalmente la acción que mejor materializa esta relación: La performance.

En un comienzo, para activar al máximo el flujo de experiencias, lo más enriquecedor fue intentar dislocar las barreras entre arte y vida. Salir de mi espacio privado y montar escenas en la vía pública fue algo nuevo, y en la vivencia me cuestioné muchas veces si la premeditación con la que se piensan estas acciones se encuentra en la esencia definitoria de Performance. Constaté que a pesar de las similitudes que puede tener la performance con los actos de la vida “real”, el contexto es crucial. Pues, en la distinción entre realidad y performatividad, la manera en que un cuerpo muestra y produce su significación cobra sentido

cuando el acto es consciente. En otras palabras; entender el cuerpo como un proceso activo de encarnación de ciertas posibilidades culturales e históricas y ser consciente que estas posibilidades son continuamente realizables. Como dice Simone de Beauvoir en el *Segundo Sexo*: el cuerpo es una situación histórica y la performance sería una manera de ir haciendo, dramatizando y reproduciendo una situación histórica.



Imagen No.10 Palimpsesto I, acción realizada por Silvana Gajardo en el Ministerio de Salud, Santiago de Chile, 2017.

Las primeras acciones que realicé consistieron en cubrir el logo institucional de varios edificios del Ministerio de Salud con una multitud de globos inflados con gas helio, sostenidos por un personaje con uniforme de X organización imaginaria. En la operación utilicé un vestido y una toca roja que, en su similitud con un uniforme de salud, hizo fácil el acceso al MINSAL. El disfraz confundió a los guardias y carabineros que permanentemente vigilan el edificio. De alguna manera simbólica fue posible invertir la relación de poder, cubriendo la identidad

institucional con globos, objetos lúdicos en estado gaseoso en contraste con la solidez del concreto ministerial.



Imagen No.11 y 12 Palimpsesto I, acción realizada por Silvana Gajardo en diferentes accesos del Ministerio de Salud, Santiago de Chile, 2017.

Judith Butler argumenta que "el cimientto de la identidad de género es la repetición estilizada de actos en el tiempo, y no una identidad aparentemente de una sola pieza. Entonces, en la relación arbitraria de esos actos, en las diferentes maneras posibles de repetición, en la ruptura o repetición subversiva de este estilo, se hallarán posibilidades de transformar el género"²⁶. Butler inspira su conceptualización de género como performance a partir del trabajo de Turner sobre los rituales como dramas sociales. Su modelo dramático también ha sido referente experimental en mi obra, donde los límites entre arte y realidad buscan evanecerse.

3. *Experimentación en el espacio público: una pequeña señal nocturna.*

Para una siguiente performance la idea de palimpsesto se repite, el lugar también se repite, pero ahora todo acontece de noche. En esta segunda puesta en escena el estado gaseoso es representado con una antorcha de humo naranja sostenida por un cuerpo amorfo. Ahora, la figura de lo femenino pierde literalidad, se convierte en una figura más abstracta y subversiva, contenida en una sábana naranja.

Durante 5 minutos el humo cubre el texto ministerial, invirtiendo y alterando efímeramente el orden hegemónico de lo público.

La acción fue realizada a las 4 de la madrugada, un día de semana. El ministerio ahora estaba cerrado, sin guardias, y el carabinero de turno dormitaba en su garita. No más de 3 transeúntes vieron la acción en vivo y eso era esperable. Con premeditación pensé a la cámara fotográfica como la principal espectadora y cómplice de una performance de cuerpos fugases en la noche. Generar un acontecimiento clandestino significó para mi un ritual, una manera de fecundar imágenes en señal de resistencia.

²⁶ "Actos Performativos", Pág. 297

Decisiones formales que gatillaron las reflexiones en torno a la relación entre performance y fotografía. Las preguntas que frecuentemente asomaron fueron: ¿Es la documentación fotográfica solo una fuente secundaria que describe lo que ocurrió en una acción? O, ¿podríamos pensarla como parte constitutiva y ligada a las acciones y, por lo tanto, empezar a ver estos testimonios como fuente primaria de estos procedimientos?





Imagen No.13 y 14 Palimpsesto II, acción realizada por Silvana Gajardo en el Ministerio de Salud, 4am, Santiago de Chile, 2017.

La idea de una *pequeña señal nocturna* es una cita a la metáfora de las luciérnagas que Pier Paolo Pasolini comenta en su texto de 1975²⁷. Aquí toma la presencia de estos bichos como una imagen de la fragilidad humana, pero al mismo tiempo del potencial político, de la capacidad de resistencia de los individuos y de los pueblos sin poder frente a la barbarie y la sinrazón institucionalizadas.

Gracias a una reseña de Luis Durán Guerra²⁸ comprendí que este texto era la génesis del libro de Didi Huberman “Supervivencia de las luciérnagas” (2009). En el artículo de la revista *Escritura e imagen*²⁹ generosamente se señalan varias reflexiones que fueron fundamentales para situar mi obra en concordancia con la metáfora que ambos autores

²⁷ «L’articolo delle lucciole», 1975

²⁸ Universidad de Sevilla, Metafísica y Corrientes Actuales de la Filosofía, Ética y Filosofía Política, Post-Doc

²⁹ Vol. 9 (2013): 359-379

desarrollan en torno a los insectos de luz. Sin embargo, dejo en claro que adhiero al dialogo crítico con que Didi-Huberman, sale al paso del derrotismo cultural de Pasolini, pues, frente a la desaparición de las luciérnagas pronosticada por este, teoriza acerca de las posibilidades de aparición de las “imágenes-luciérnaga”³⁰ en ese espacio político que toda institución del poder deja abierto inadvertidamente para organizar la resistencia.

¿Pero qué son las imágenes-luciérnagas de Didi-Huberman? Durán resume que son imágenes que se traducen en testimonios, profecías, previsiones sobre la historia política, signos, pero también en deseos (“imágenes-deseos”), sueños y relatos.

D.H. construye una definición de las luciérnagas como imágenes supervivientes que cargan consigo una resistencia estética y política:

La cuestión de las luciérnagas sería, pues, ante todo política e histórica. Frente a la luz cegadora del poder, la débil señal luminiscente de las luciérnagas no metaforiza otra cosa que la humanidad por excelencia, la humanidad reducida a su más simple poder de hacernos una señal en la noche. (2012: p. 17)

La fragilidad de la condición humana metaforizada por la débil luz de las luciérnagas. Didi-Huberman elabora en su ensayo una teoría estética de la imagen con una manifiesta motivación política que viene linkeada a la temporalidad. “La imagen sería, así, el resplandor pasajero que franquea, como un cometa, la inmovilidad de todo horizonte. (...) En nuestro propio mundo histórico –lejos, pues, de todos los fines últimos y de todo Juicio Final–, (...) el primer operador político de protesta, de crisis, de crítica o de emancipación debe ser llamado imagen en cuanto que es lo que se revela capaz de franquear el horizonte de las construcciones totalitarias” (p. 91).

³⁰ ¿Qué son las imágenes-luciérnagas de Didi-Huberman?

En su estudio sobre la historia del arte, toma imágenes de diversos insectos –mariposas, phasmidas, polillas, moscas, etc.– para analizar objetos visuales y asignarles un valor respecto a la imagen y su posición en la historia. En *La supervivencia de las luciérnagas* (2009), toma a la luciérnaga como un símbolo para reflexionar sobre el poder de resistencia de distintas manifestaciones artísticas en cuanto a su calidad de imágenes. En ese sentido, lo que se nos plantea es a estos insectos como imágenes que sobreviven.

En definitiva, he intentado repensar a partir del ejemplo de las luciérnagas la dimensión política de la imaginación como lo pone de manifiesto la siguiente cita: “en nuestra manera de imaginar yace fundamentalmente una condición para nuestra manera de hacer política. La imaginación es política, eso es lo que hay que asumir. Recíprocamente, la política no puede prescindir, en uno u otro momento, de la facultad de imaginar”.

“Imágenes no para una “gran política” nietzscheana, sino para una política menor, tan lejos del gobierno teológico-político de la tradición como de la praxis abstracta que surge de una vida liberada del gobierno teológico-político y bio-político” (Luis Durán Guerra, 2013).

Finalmente, quizás lo más interesante de todo esto es analizar cómo la imagen resiste a pesar de todo y no por ser una entidad todopoderosa, sino precisamente por su fragilidad.

Habría que decir también que las performances están emparentadas con las luciérnagas, por la resistencia con la que cargan. Como describe la artista Regina Galindo, “cada acción es un intento de mostrar un aspecto de la realidad, son actos que quieren denunciar o cuestionar (...) Son pequeños actos de resistencia. El cuerpo individual en confrontación y resistencia como metáfora del cuerpo global”. Al igual que Galindo, deseo mantener una actitud crítica y en este sentido es a través de la foto-performance que asumo un rol luminiscente ante los conflictos generados por un sistema desigual.

Como aprendizaje de estas primeras acciones, reafirmo a la performance como una herramienta feminista que, en su complejidad, involucra múltiples disciplinas, pero permanece totalmente autónoma y utilitaria, ya que funciona específicamente como un modo de replantear estrategias hacia una reflexión en torno a los estereotipos sociales androcéntricos.



Imagen No.15 y 16 Palimpsesto II, acción realizada por Silvana Gajardo en el Ministerio de Salud, 4am, Santiago de Chile, 2017.

4. *La obra instalativa*





Imagen No.16 y 17 Palimpsesto, 2017. Silvana Gajardo. Foto-performance / Instalación, Impresión offset, pegado con engrudo. Universidad Finis Terrae

10 mts x 2.70 mts

100 fotografías impresas pegadas con engrudo a la pared. Plataforma con ruedas + 100 impresiones para llevar.



Imagen No.18 y 19 Palimpsesto, 2017. Silvana Gajardo. Foto-performance / Instalación, Impresión offset, pegado con engrudo. Factoría Santa Rosa.

Trata de un proyecto foto-performático que comprende la puesta en escena de un cuerpo femenino frente al ministerio de salud, cubriendo con una bomba de humo el letrero que identifica al gobierno.

La acción nocturna desde un inicio ha sido planeada para el registro fotográfico, la cámara fue situada para un plano frontal y de la serie he seleccionado dos imágenes que dan cuenta de una secuencia que sugiere una acción y una fuga y, cuyo objetivo es visibilizar otros órdenes posibles en la relación mujer-institución pública.

Siguiendo los códigos marginales de la performance feminista y tensionando el termino que da nombre a la obra, para la reproducción de estas imágenes opte por el tipo de impresión más barato en cantidad industrial (offset), en un formato “mercurio”; mismo utilizado corrientemente por la publicidad que empapela la ciudad.

Tras un tiempo, siento que el resultado de mis decisiones formales, se convirtió en una tautología que -inconscientemente- rallaba sobre la idea del palimpsesto: los globos y el humo para tapar el logo institucional del ministerio de salud, las fotografías seriadas como membranas para tapar las paredes, para borrar, para reescribir otra cosa. Operaciones varias que dan nombre a la obra "Palimpsesto" y que proponen una relación entre la poética de la obra y su contexto de producción, comprendiendo que en la contemporaneidad "la imagen no es solo

un elemento formal producido por la cámara fotográfica, sino que ésta se caracteriza por ser el resultado de una simbolización personal y/o colectiva a través de múltiples soportes formales e incluso psíquicos, donde justamente se construyen y alojan las imágenes mentales con las cuales diariamente lidiamos.” (Belting, 2007).

VI. CONCLUSIONES

1. Como resultado del proceso de investigación se verificó que, al menos en los últimos 40 años, las fotografías de diferentes culturas, incluyendo Latinoamérica, han estado desarrollando imágenes del cuerpo femenino, estructurándose paulatinamente un enfoque feminista en el campo del arte. Las representaciones del cuerpo surgen desde una perspectiva que se caracteriza principalmente por el anhelo de dejar atrás estereotipos femeninos establecidos en el transcurso de la historia del arte. Abandonando así la idealización del cuerpo y visualizando otras maneras posibles de creación en donde la mujer se sitúa como sujeto creador de su propia imagería.

2. A pesar del creciente número de artistas que está ejerciendo una postura crítica respecto a su rol biopolítico, aún queda un largo camino hacia la igualdad. Las fuertes raíces que los pilares del patriarcado han ramificado en nuestra cultura siguen haciendo una tarea difícil reivindicar la visualidad femenina. La imagen de la mujer actualmente sigue ligada al poder capitalista-patriarcal. Los patrones de belleza se han ido modificando constantemente, pero siempre conservando su intencionalidad.

3. Bajo el lema “Lo personal es político” el trabajo artístico de las mujeres en las últimas décadas ha sido reafirmado por la crítica feminista en relación a la violencia como una situación continua y global hacia la mujer, iniciando nuevas narraciones y teorías que incitan a un posicionamiento activo por parte de las artistas y su influencia en la transformación del arte contemporáneo.

4. Hoy en día, el lugar que las imágenes ocupan en la cultura del capitalismo es principal. Cada vez más, las tecnologías invitan a la producción diaria de imágenes, tornándose así, en un insumo masivo en el desarrollo de las identidades contemporáneas y de la cultura. En los aspectos positivos de la masificación de los dispositivos fotográficos, encuentro la creciente producción de imágenes refractarias, pues, amplía el universo de posibilidades y de cierta forma resiste como proyecto de emancipación sexual.

5. Aun cuando muchos proyectos consiguen poner en crisis la autonomía de la obra moderna, lo más recurrente es que las instituciones se limiten a los formatos tradicionales de exposición. Del mismo modo, la mercantilización de la obra termina exigiendo un proceso de

materialización en donde la imagen fotográfica trabaja como soporte de difusión y comercialización. Frente a esta contradicción, la performance ha ido mutando y perdiendo su condición de manifestación efímera.

6. Finalmente quisiera reiterar que, a pesar de que la violencia continúa, su visibilización desde las prácticas de producción simbólica colaboran a un proceso progresivo (aunque lento) sobre su desarticulación.

VII. BIBLIOGRAFÍA

- ALLEN y GOMERY, *Teoría y práctica de la historia del cine (1995)*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1995.
- ARENDDT, Hannah, *La Condición humana (1958)*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- BARTHES, Roland , *Lo obvio y lo obtuso (1982)*. Buenos Aires: Paidós, 1986.
- BAUDELAIRE, Charles, *Los Paraísos Artificiales. Acerca del vino y el hachís (1851)*. España: Akal, 2001.
- BELTING, Han, *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica (1935)*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- BESACIER, Hubert, *Reflexiones sobre el fenómeno de la performance*. Sevilla: Centro Andaluz del Teatro, 1993.
- BERGER, John, *Modos de ver*. Edición inglesa, 1972.
- BERNÁRDEZ, Asun, *Cuerpos Imaginarios*. 2000. Disponible en https://eprints.ucm.es/10409/1/exhibicion_o_encubrimiento_cuerpo_mujers_publicidad.pdf
- BUCK-MORSS, Susan, *Visual Studies and Global Imagination*. Disponible en <http://susanbuckmorss.info/text/visual-studies-and-global-imagination/>
- BURGÍN, Víctor, *Mirar fotografías*. 1977. Ensayo disponible en <http://artecontempo.blogspot.com/2005/09/victor-burgin.html>
- BUTLER, Judith
Actos Performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. Debate feminista. México, 1998. http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/018_14.pdf
- *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo (1993)*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- DEBRAY, Régis, *Vida y muerte de la imagen (1992)*. Buenos Aires: Ediciones Paidós Ibérica, 1994.

- DIDI-HUBERMAN, Georges

Supervivencia de las luciérnagas (2002). Traducción de Juan Calatrava, Madrid: Abada Editores, 2012.

Lo que vemos, lo que nos mira (1992). Buenos Aires: Editorial Manantial, 1997.

- FLORES, Valeria

El Gesto Discordante. Texto presentado en el Panel "Estrategias feministas" de las I Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos: "Teorías y Políticas: desde El Segundo Sexo hasta los debates actuales"- Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación - Universidad Nacional de La Plata - 29 y 30 de Octubre de 2009.

Interrupciones. Ensayos de poética activista (2013) Argentina: Editorial Madre Selva, 2013.

- GROYS, Boris, *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (2014). Argentina: Caja negra editora, 2014.

- JONES, Amelia, *Body Art .Performing the Subject* (1998). Minneapolis: University of Minnesota, 1998.

- KOSSOY, Boris, *La Fotografía en Latinoamérica en el Siglo XIX: la experiencia europea y la experiencia exótica*. En Watriss, Wendy & Zamora, Lois Parkinson. *Imagen and Memory: photography from Latin América*. Austin: University of Texas, 1994.

- PASOLINI, Pier Paolo, *El Artículo de las luciérnagas*. 1975. Disponible en <http://pajarorajo.com.ar/?p=23948>

- RICH, Adrienne, *Artes de lo posible. Ensayos y conversaciones*. España: Horas y Horas la editorial, 2005.

- RICHARD, Nelly, *Masculino/Femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Encuadernación desconocida, 1993.

- ROJAS MIX, Miguel, *El Imaginario. Civilización y Cultura del SigloXXI*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006.

- TYLOR, Diane, *Estudios Avanzados de Performance* (2011). México: Fondo de cultura económica, 2011.

- Revista Atlas

Violencia política y de género en Latinoamérica: representaciones críticas desde el arte y la fotografía. Editora: Rita Ferrer. Chile: Salesianos Impresores, 2017