

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Facultad de Letras

Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura, DIAC



“Lo personal es político” en el libro *What can a woman do with a camera?* Una alianza entre fotografía y feminismo.

**Tesis presentada por:
Gabriela Barragán Campos**

**Para obtener el grado de:
Doctora en Arte y Cultura**

**Directora de tesis:
Dra. Ioulia Ahkmadeeva**

Morelia, Michoacán, agosto del 2021



Mi más sincero agradecimiento para la Dra. Ioulia Akhmadeeva, Profesora e Investigadora de la Facultad Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, directora de tesis, cuyas valiosas sugerencias y continuo apoyo animaron la realización de este trabajo de investigación. Agradezco también las aportaciones, el acompañamiento, la confianza y la escucha de la Dra. Alejandra Olvera Rabadán, y las observaciones y recomendaciones, así como las horas de dedicación del Dr. Alejandro Martínez de la Rosa. Asimismo extendiendo mi reconocimiento a cada uno de los profesores del DIAC, de quienes recibí en diferentes momentos distintas enseñanzas, y especialmente al Dr. Juan Carlos González Vidal, coordinador del DIAC por su apoyo constante durante estos años.

Sin duda, llego al final de este ciclo gracias al apoyo incondicional de mi familia, sobre todo de mis papás, Bertha y Félix, y a la confianza que siempre me han dado para darle seguimiento a mis inquietudes y variados intereses. Sin ellos, este trabajo no hubiese sido posible.

De igual manera, mi mayor reconocimiento y gratitud a mis amigas, compañera/os, y demás maestra/os y profesores con los que he coincidido en todos mis años de estudio, y de los cuales sigo aprendiendo algo. Particularmente también me siento en deuda con mis compañeras del doctorado –Ananí, Emilia, Sandra, Saray y Yolanda– por su ayuda, escucha y amistad en este proceso. A cada una, ¡gracias!

Las imágenes que amamos (...) son aquellas que permiten ver y pensar esas zonas mal iluminadas de nuestras prácticas afectivas, sociales e intelectuales.

Régis Durand

Experimentar algo como bello significa: experimentarlo necesariamente en forma errónea.

Friedrich Nietzsche

¿Quién construyó Tebas, la de las siete puertas?
 En los libros se mencionan los nombres de los reyes.
 ¿Acaso los reyes acarrearón las piedras?
 Y Babilonia, tantas veces destruida,
 ¿Quién la construyó otras tantas?
 ¿En que casas de Lima, la resplandeciente de oro, vivían los albañiles?
 ¿A dónde fueron sus constructores la noche que terminaron la Muralla China?
 Roma la magna está llena de arcos de triunfo.
 ¿Quién los construyó?
 ¿A quiénes vencieron los Césares?
 Bizancio, tan loada,
 ¿Acaso sólo tenía palacios para sus habitantes?
 Hasta en la legendaria Atlántida, la noche que fue devorada
 por el mar,
 los que se ahogaban clamaban llamando a sus esclavos.
 El joven Alejandro conquistó la India.
 ¿Él solo?
 César venció a los galos;
 ¿no lo acompañaba siquiera un cocinero?
 Felipe de España lloró cuando se hundió su flota,
 ¿Nadie más lloraría?
 Federico Segundo venció en la Guerra de los Siete Años,
 ¿Quién más venció?
 Cada página una victoria
 ¿Quién guiso el banquete del triunfo?
 Cada década un gran personaje.
 ¿Quién pagaba los gastos?
 A tantas historias, tantas preguntas.

Preguntas de un obrero que lee. Bertolt Brecht

Re-visión, el acto de mirar atrás, de mirar con ojos nuevos, de asimilar un viejo texto desde una orientación crítica, esto es para las mujeres más que un capítulo de historia cultural; es un acto de supervivencia.

Adrianne Rich.

Índice

Resumen.....	p. 10
Abstract.....	p. 11
Introducción.....	p. 12
Capítulo 1. Fundamentos para una aproximación cultural de la fotografía en el pensamiento de Walter Benjamin (1892-1940).....	p. 27
1.1. Sobre las implicaciones culturales y políticas de la fotografía.....	p. 29
1.1.1. El mundo como imagen o cómo la fotografía transformó los modos de ver y percibir el mundo.....	p. 31
1.1.2. El arte, la reproductibilidad técnica y la política.....	p. 36
1.1.3. La necesaria tensión entre arte y fotografía, y los otros usos y posibilidades de la imagen fotográfica.....	p. 40
1.2. La singularidad de la fotografía según Walter Benjamin.....	p. 48
1.2.1. Lo objetivamente de la mirada fotográfica y la fotografía como documento.....	p. 49
1.2.2. La imagen fotográfica como posibilidad de alcanzar una experiencia y enseñanza: la fotografía ‘constructiva’ y la necesidad de la palabra..	p. 56
1.2.3. La exigencia ética de un retrato fotográfico.....	p. 64
1.2.4. El inconsciente óptico.....	p. 67
1.2.5. La fotografía de lo humano y su valor cognitivo.....	p. 70
1.2.6. El espectador y la singularidad radical de las imágenes fotográficas familiares.....	p. 74

Capítulo 2. La fotografía, las mujeres y la crítica feminista del arte. De qué manera la fotografía puede visibilizar problemas y preocupaciones del pensamiento feminista. p. 82

2.1. Aproximaciones a la relación entre arte y feminismo.....	p. 84
2.1.1. “Lo personal es político”, en la vida y en arte.....	p. 85
2.1.2. Intersecciones entre arte y feminismo.....	p. 102
2.1.3. La mirada masculina.....	p. 114
2.2. Mujeres y fotografía.....	p. 121
2.2.1. El origen mítico de las imágenes y las mujeres en la historia de la fotografía.....	p. 122
2.2.2. Las mujeres en la fotografía. 1839-1950. Europa y Norteamérica....	p. 125
2.2.3. Pensar la diferencia sexual a través de la exposición, <i>Sexual Difference: Both Sides of the Camera</i> , curada por Abigail Solomon-Godeau (Wallach Art Gallery, Estados Unidos,1988).....	p. 166

Capítulo 3. Otros usos de la fotografía desde la consigna “lo personal es político”, en el libro *What can a woman do with a camera?* (1995).....p. 193

3.1. Jo Spence (1934-1992) y “lo personal es político”.....	p. 193
3.1.1. Biografía de Jo Spence (1934-1992).....	p. 195
3.1.2. La fotografía como práctica cultural activista.....	p. 217
3.2. <i>What can a woman do with a camera</i> . Una reseña.....	p. 229
3.2.1. Autobiografías fotográficas y desarticulación/recreación del álbum familiar.....	p. 261
3.2.2. Foto-narraciones sobre la vivencia de una enfermedad.....	p. 269
3.2.3. Proyectos grupales o comunitarios.....	p. 279
3.2.4. Algunos comentarios críticos.....	p. 289

Conclusiones.....	p. 300
Referencias.....	p. 310
Apéndice.....	p. 333

RESUMEN

La fotografía ha sido comúnmente conceptualizada como representación y abordada principalmente desde el punto de vista del arte o la técnica desde el siglo pasado, y con la llegada de la tecnología digital ha tendido a predominar el discurso de “la muerte de la fotografía”. Esta investigación, por el contrario, sigue reivindicando su potencia y/o posibilidad como medio de experiencia y conocimiento que puede permitir el diálogo y el pensamiento crítico, a manera de contrapeso de las imágenes que producen y reproducen estereotipos culturales y de género, o que fueron creadas con el único propósito de consumir objetos e información. Y son las ideas de Walter Benjamin sobre la singularidad de la fotografía en *Pequeña historia de la fotografía*, las que sirven de base para una posible perspectiva crítica y al mismo tiempo feminista de la fotografía, desarrollando así algunas ideas sobre cómo la fotografía puede ayudar y ha ayudado a visibilizar cuestiones y preocupaciones feministas, y también se muestra, en sentido contrario, cómo ciertas preocupaciones feministas han creado otras prácticas fotográficas como las autobiografías visuales, las fotonarraciones sobre la experiencia de una enfermedad o los proyectos comunitarios que exigen un cambio de percepción y una transformación colectiva o social. Es concretamente en el libro *What can a woman do with camera?* en el que se perfilan estas formas alternativas de entender a la fotografía, y que la conciben desde la posibilidad de ser una práctica inherentemente crítica y colaborativa.

Palabras clave:

Imagen fotográfica – mujeres – pensamiento crítico – activismo – inclusión y visualización social.

ABSTRACT

Photography is commonly conceptualized as representation and approached primarily from the point of view of art or technique, and in the current century, with the advent of digital technology, the discourse of the death of photography predominates. This research, on the contrary, continues to vindicate the power of photography as a means of experience and knowledge that can enable dialogue and critical thinking. And it is Walter Benjamin's ideas about the uniqueness of photography in *Little History of Photography*, which serve as a foundation for a possible feminist perspective on photography, thus developing some ideas about how photography can help and has helped to make feminist issues and concerns visible, and also shows in the opposite direction how certain feminist concerns have created other photographic practices such as visual autobiographies, photo-narrations about the experience of an illness or community projects that demand a change of perception and collective or social transformation. In the book, *What Can a Woman Do with a camera?*, it is exemplified, thus conceptualizing photography as an inherently critical and collaborative practice.

Introducción

Algo de lo que motivó inicialmente la presente investigación, estuvo y está en relación con todo aquello que pueden hacer las imágenes fotográficas, ya que ellas desempeñan múltiples funciones en la vida cotidiana de cualquier persona, comunidad o sociedad: unas pueden inducir a consumir cosas, otras informan sobre lo que sucede local o internacionalmente, hay otras que documentan sucesos y ofrecen evidencia de algo que ocurrió o está ocurriendo, nos hablan del pasado y de lo que sucedió hace un momento, o ayer, hace meses o años; son también soporte de recuerdos o, inclusive, a través de ellas se pueden explorar inquietudes personales. En otros casos, las imágenes pueden además detonar acciones y acontecimientos con implicaciones éticas y políticas, o bien, pueden influir en la conformación de nuestras identidades –individuales y colectivas– así como en nuestras relaciones con los otros.

¿Hay algo común en esta aparente multiplicidad de imágenes, que circulan y se crean continuamente, que permita hablar de *la imagen* como tal? ¿Es pertinente la pregunta por su naturaleza en estos variados usos y lugares por los que circula? ¿Hay algún rasgo que compartan y que nos autorice a hacer la pregunta sobre *lo fotográfico*? Algunas de estas cuestiones fueron planteadas inicialmente por algunos historiadores de la fotografía en los inicios del medio –muchas veces sin alcanzar a vislumbrar su *potencia*¹, dada su

¹ Con la palabra potencia nos referimos a las dos acepciones básicas que le dio Aristóteles a este término: la primera fue para explicar el poder que tiene una cosa para producir un cambio en otra, la otra se refiere a la capacidad que reside en algo para cambiar, para pasar de un estado a otro (Ferrater Mora, 2014). Como Aristóteles, recurriremos a un ejemplo acorde. En el caso de la fotografía, el primer sentido se refiere a todo aquello que pueden hacer las imágenes, por ejemplo, su capacidad para ampliar los límites de lo que humanamente es posible ver, para cambiar lo que se cree o lo que se está dispuesto a creer, cómo se ve una persona a sí misma, cómo se concibe un grupo, una familia, cómo se hace investigación en cualquiera de las ciencias, o si se percibe o no una guerra, o cómo se combate ésta. El segundo sentido se refiere a la fotografía en sí misma, como instrumento tecnológico que igualmente ha cambiado desde su invención. Un sentido está ligado al otro. Por ejemplo, el alcance de la fotografía era menor cuando, en los primeros años de su invención, solo unas pocas personas tenían los conocimientos, el tiempo y los recursos para aprender y practicar. La propia democratización del medio (posibilitado por su mejora tecnológica) transformó y sigue

incipiente aparición— y, por lo mismo, parece que no fueron capaces de responderlas, dado que la imagen fotográfica se enlazó desde un principio a campos culturales tan diversos y hasta ese momento antagónicos como la ciencia y el arte o los nacientes medios de comunicación de masas, y así terminó siendo reducida sólo a su papel de medio, de asistente o auxiliar, tanto del arte como de la ciencia, intentando comprender su naturaleza en referencia a estos mismos “saberes”, y no como una invención sustancialmente nueva que, de hecho, transformó irremediable y profundamente qué vemos y cómo vemos, así como al propio arte, la historia y la cultura contemporáneas.

Décadas más tarde, y en el “mejor” de los casos, finalmente la fotografía sería asimilada y reivindicada ya como arte en los años 70 (Rosler, 2001; Ribalta 2004), lo que hizo que se le tomara más seriamente como objeto de investigación. La comprensión “popular” del medio ha fluctuado regularmente entre estas posturas (entre ser un auxiliar o ser un arte), no obstante, en cualquier caso, se ha dejado de lado su propia singularidad y potencia que la ha distinguido de los medios artísticos que la precedieron, y cuyo reconocimiento y posibilidad depende de aceptar, en dado caso, que la fotografía sigue oponiéndose y resistiéndose a ser asimilada del todo por el campo del arte.

O como bien afirma Solomon-Godeau (2003) en la introducción de su libro *Photography at the Dock*, si exploramos cualquier biblioteca medianamente especializada en fotografía, o bien, un archivo de libros digitales del mismo tema —considerando el contexto actual—, y si, además, reparamos en la mayor parte de sus títulos, resultará más o menos claro que, desde su origen, la teoría sobre fotografía quedó dividida por un eje que separa, por un lado, subjetividad, arte y belleza, y por el otro, ciencia, verdad, objetividad y

transformando distintos ámbitos culturales. V.gr., esa transformación de la tecnología alrededor de lo fotográfico sigue influyendo la manera de contar las historias familiares, o de cualquier grupo con el que interactuemos significativamente, algo que a su vez afecta nuestra manera de comprender-nos humanamente.

tecnología (aunque obviamente dicho eje siempre ha sido permeable y podrían plantearse distintas ramificaciones que conecten ambos lados). Compuesta de un cuerpo tecnológico y de un alma estética, esta bipartición parece congruente con el pensamiento cartesiano que la hizo posible.

Así, encontramos libros de técnica, de la historia del aparato en sí, y a su vez, los textos monográficos de los artistas/fotógrafos, catálogos de museos. Las historias de la fotografía suelen enfatizar alguna de las dos partes, y si trazan algún puente entre los dos núcleos o componentes, lo hacen de manera un tanto forzada. Las historias del siglo XIX solían centrarse en la parte técnica, mientras que las de mediados y finales del siglo pasado se enfocaron más en la historia de la fotografía como arte, siendo, por tanto, una historia de “nombres”, de aproximaciones biográficas a fotógrafos reconocidos.

Algunas de las fotografías que están más cercanas al eje de la ciencia, la verdad y la objetividad, suelen ser consideradas como “prueba” de que algo “sucedió”, y tradicionalmente se clasifican dentro del llamado género “documental”, teniendo así un estatus epistemológico privilegiado, aun cuando al mismo tiempo se sepa que cualquier fotografía depende del punto de vista del fotógrafo, de la elección de distintas variables como el encuadre, la iluminación o la duración de la exposición, y aun cuando, en algunas ocasiones, años más tarde se haya probado que algunas de esas grandes tomas documentales han sido intervenidas no ya a través del medio en sí mismo, sino que, aquello que han registrado, ha sido francamente posado o puesto en escena.

Esto, a su vez, no significa evidentemente que todas las fotografías sean total y absolutamente una construcción o una falsificación –algo no tan obvio para una parte de la crítica posmoderna de la fotografía que suele negar radicalmente el estatus de la imagen fotográfica como registro o huella y que, paradójicamente, criticando esta

“instrumentalidad” de la fotografía y dudando de su capacidad para registrar verdades, fue como encontró el camino para que la fotografía pudiera ser asimilada en el campo museológico/artístico, fundamentado a su vez en la noción de “autonomía estética”. Por eso, como afirma la historiadora del arte Linda Nochlin (2003), parece razonable suponer entonces que la fotografía tiene una relación un “poquito” más problemática con la realidad que “captura”, si la comparamos con otros medios visuales, y efectivamente, las estrategias críticas de la pintura o el grabado sencillamente no sirven para la fotografía.

Por otra parte, la consolidación de la fotografía como arte se debió también —entre otras causas— a que fue promovida por una institución como el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), una posición que además fue encarnada en la figura de John Szarkowski, su director en las décadas de los 60 y 70, que fue quien llevó este programa moderno de la fotografía a su cúspide a través de diversas exposiciones y publicaciones, fundamentándolo en una concepción formalista derivada de lo que se conoció a principios de siglo como *straight photography* o fotografía directa, y las ideas de Clement Grenberg que éste desarrolló para los campos de la pintura y escultura modernas a mediados de la década de los 30 (Ribalta, 2004; Solomon-Godeau, 2003). La influencia de Szarkowski en el discurso fotográfico se dejó sentir en el énfasis que se le dio a la naturaleza privada del significado fotográfico, y la escisión entre la fotografía en sí y el momento de su producción —algo que conduce a la negación de su vínculo con la corriente de la vida social, convirtiendo así las fotografías en objetos “originales”, con valor estético y económico, algo que, para Martha Rosler (2001), son creencias comunes y obsoletas del mundo de arte tradicional que en algunos casos todavía dominan gran parte de la producción fotográfica.

Este modo cartesiano de conceptualizar la fotografía expuesto hasta aquí, deja ver también el estatus equívoco del objeto fotográfico que, en sí mismo, al ir del supuesto que

considera a la fotografía como una representación transparente de las cosas tal y como son, la fotografía como prueba de que algo “así ha sido”, como huella, hasta su más o menos opuesta concepción que contempla a la imagen fotográfica desde criterios puramente formales o estilísticos –la imagen fotográfica como construcción–, manifiesta la imposibilidad de una simple y llana teoría de la fotografía. Y era precisamente este tipo de teoría que no reduce ni deshace estas paradojas de lo fotográfico, y que más bien las contempla como parte de un fenómeno complejo (ligado a diversos usos y posibilidades² en distintas dimensiones de la cultura), nuestro principal interés como objeto de investigación al inicio del programa.

Esta forma de reflexionar sobre lo fotográfico –si bien, no de forma sistemática– la inauguró Walter Benjamin (1892-1940), cuyo pensamiento tuvo influencia directa en autores muy conocidos de la década de los 70 como John Berger o Susan Sontag, así como en el debate mucho más especializado de la posmodernidad referente a lo fotográfico en la segunda mitad del siglo XX y que asumió una crítica más profunda de los sistemas culturales y sociales de la vida moderna en autores como Victor Burgin o Abigail Solomon Godeau. Incluso, sigue presente en los textos de los últimos años de un reconocido filósofo e historiador del arte, Georges Didi-Huberman. Era esta constelación de autores y los

² En el primer capítulo se empleará la expresión *usos y posibilidades de la fotografía* como una forma de referirse a los distintos modos en que pueden ser utilizadas las imágenes fotográficas en su interacción con distintos campos prácticos de la actividad humana en tanto potencia (sin intentar definirlos). No se emplea la noción *usos y funciones*, precisamente porque, en el caso de la fotografía, los usos y funciones son cambiantes, plurales e inestables, debido a que las imágenes migran de forma constante, escapando fácilmente del control de quien las produce, de los medios que las hacen circular y/o las instituciones que las resguardan. De hecho, es probable que esta cuestión, “usos y funciones de la fotografía” no ha sido desarrollada como tal en sentido estricto, debido a la complejidad y magnitud o imposibilidad de semejante labor en relación a un fenómeno altamente variable. Por eso se considera más apropiado el término *posibilidad*, también abordado en la filosofía de Aristóteles, y que aparece íntimamente ligado a la noción de potencia para señalar una capacidad que puede ser actuada. Incluso, la palabra griega *dýnamis* en la filosofía aristotélica ha sido traducida indistintamente como potencia y posibilidad (Ferrater Mora, 2014). Como sea, la palabra *función* se empleará ocasionalmente para aludir a las causas, propósitos o intenciones de ciertos usos de la fotografía en casos concretos, e *implicaciones* de la fotografía para referirse a las posibles consecuencias de ciertos usos.

conceptos y problematizaciones sobre “lo fotográfico” nuestro interés inicial, dada mi propia formación filosófica y el tipo de investigación que se hace en este campo.

Una vez empezado el programa, la Dra. Ioulia Akhmadeeva me propuso integrar en el marco teórico la perspectiva feminista (dado que en mi tesis de maestría había abordado el movimiento feminista de la década de los 70) con el fin de “acotar” la investigación. Esto implicó un esfuerzo extra y al mismo tiempo supuso centrarnos solo en Walter Benjamin para conceptualizar la fotografía, ya que, de acuerdo a Didi-Huberman (2011b, 2012), los textos de Benjamin, incluida su *Pequeña Historia de la Fotografía*, no han sido leídos con suficiente atención en algunas áreas académicas a las que “no se les ha movido un pelo”, aunque, por otro lado, porque –tampoco puede negarse– muchas de sus ideas siguen siendo puntos de referencia de primer orden en la crítica cultural actual y en la teoría de la fotografía, además de otras áreas (Seoane, 2018; Yacavone, 2017).

Las preguntas generales de la investigación quedaron entonces modificadas, y fueron las siguientes: ¿cómo puede entenderse el vínculo entre fotografía y feminismo?, ¿por qué la fotografía es o debería ser de interés para la teoría feminista? Y en sentido inverso, ¿hay algún aporte del pensamiento feminista sobre las imágenes a la teoría de la fotografía en general?

Acepté además porque, aun cuando ignoraba por completo las críticas y aportes del pensamiento feminista en el campo de la fotografía (que en un primer momento parecen tener poco o nada que ver con la teoría política feminista), empecé a comprender lentamente que dicha perspectiva no se alejaba necesariamente de mi enfoque e interés previo en lo fotográfico, que tenía que ver más con lo que las imágenes pueden hacer, y no tanto con aquel que se interesa por el “qué significan” (proveniente de la historia del arte, y que habría que aclarar, no puede dejarse de lado del todo). Este enfoque y preocupación por

el “qué hacen o qué pueden hacer las imágenes” o cuáles son sus usos y posibilidades, fue primeramente vislumbrado –como ya dijimos– por el mismo Benjamin, y puede entrelazarse en toda su reflexión sobre las cuestiones e implicaciones filosóficas y culturales planteadas por la inserción histórica de la fotografía, es decir, su impacto como prototipo de lo técnico, refiriéndose con ello también a las implicaciones políticas derivadas de esa misma cultura de la reproducción fotográfica (las más “reconocidas” son las que tienen que ver con la democratización del arte y la nueva concepción de éste en su devenir fotográfico).

Este otro enfoque, que también puede llamarse de una forma más elaborada como una nueva *episteme escópica*, en términos de José Luis Brea (2007), quien define este concepto como un sistema de configuraciones que condicionan el campo de lo cognoscible en la dimensión de lo visible (afirmando, además, que a cada época le corresponde cierta *episteme*, es decir, cada época tiene una forma específica de ver, pensar y construir el conocimiento), puede entenderse mejor si se vincula también con el concepto de *inconsciente óptico*, que el mismo Benjamin propuso por primera vez en 1931 y que el propio Brea (2007) formula de la siguiente manera: “hay algo en lo que vemos que no sabemos que vemos, o algo que conocemos en lo que vemos que no sabemos suficientemente que conocemos”. Esta suerte de conciencia del desajuste entre lo visible y lo cognoscible, en el caso del pensamiento feminista enfocado en la fotografía, se tradujo en explorar la forma en que las imágenes construyen visual y socialmente la diferencia sexual (a través de la historia de la pintura, o los mismos medios de comunicación y la publicidad), creando cierto repertorio de formas de representación y subjetividad, sobre todo en Occidente, y cómo éstas influyen o han influido en la percepción, esto es, en cómo son vistas las mujeres y cómo “nos vemos a nosotras mismas”, y no sólo en el ámbito público sino también en la propia esfera privada, llegando así a lo más íntimo configurando

criterios y convenciones por los que las propias mujeres crean o construyen continuamente quiénes son, y por lo que son valoradas o no (John Berger explica este punto a través de la historia del desnudo en la pintura occidental, y lo hace de una forma relativamente sencilla en uno de sus ensayos del conocido texto *Modos de ver*; y por otra parte, el concepto de “mirada masculina” de Laura Mulvey –que será explicado en el cuerpo de este trabajo– debe su origen parcialmente a este mismo concepto benjaminiano).

Benjamin, asimismo, es conocido por su reflexión sobre la pérdida de “aura” en el arte, y que explica a partir de la introducción histórica de la tecnología fotográfica. Si bien esta problemática no es abordada en este trabajo y resulta ya ampliamente tratada, lo importante de esta idea es que ayuda a comprender la necesidad de introducir la noción de espectador. Si la fotografía posibilitó un cambio en el modo de darse de la experiencia artística al diluir la distancia del espectador con la obra, posibilitando el que sean las propias imágenes (y ya no sólo las “obras de arte”) las que van al encuentro con el “receptor”, entonces es que se hace evidente la necesidad de reconocer una inevitable dimensión relacional y experiencial con las imágenes fotográficas.

De esta manera, si puede empezar a esbozarse cierta *singularidad* en la fotografía, ésta no sólo viene dada por la especificidad de espacio y tiempo que puede capturarse, o por la relación causal con lo que representa, sino que además tiene que ver con quién observa la imagen. Es ésta la *singularidad experiencial* que produce una fotografía concreta, independientemente de que la condición de reproductibilidad niegue la *unicidad* de la fotografía, si se entiende ésta como un objeto material e irreproducible (Yacavone, 2017).

Es desde esta perspectiva que deben verse las reflexiones de Walter Benjamin, que a veces parten de su personal experiencia con imágenes concretas, para desde ahí alcanzar un

plano más filosófico y objetivo. Esta idea también es fundamental en la perspectiva feminista, en la que asimismo importa qué “nos” hacen las imágenes cuando las vemos, pero introduciendo el problema de la diferencia sexual. O como dice Linda Nochlin (2003), para ejemplificar este punto: ¿qué se siente cuando *se ve* un desnudo femenino, un “objeto favorito de deleite estético fotográfico”? ¿Cómo “nos” posicionamos ante él o cómo se posiciona un espectador femenino? Como bien comenta Nochlin, –ella como mujer– puede “sentir algo más” que una reacción “puramente” estética cuando se enfrenta a una fotografía en la que aparecen las nalgas de una mujer posicionadas como una naturaleza muerta –en forma similar a un pimiento o un durazno– sin importar cuán “original” sea la toma o qué tan astuta sea la postura o la pose, o cuán delicada sea la iluminación de la impresión en cuestión.

Por tanto, esta necesidad de *posicionarse* ante una imagen viene dada también desde la preocupación del *qué nos hacen* las imágenes fotográficas, o cómo la fotografía en concreto igualmente ha servido para crear y reproducir un repertorio limitado y a veces opresivo o denigrante de formas de subjetividad de las mujeres que se producen en y a través de la representación (también en los medios y en la publicidad). Esta perspectiva que puede denominarse feminista, en el sentido fundamental o mínimo al referirse y preocuparse por la llamada “cuestión de las mujeres”, implica entonces y, sobre todo, buscar en la misma fotografía “otras” formas de mirar que se resistan crítica y creativamente a cualquier tipo de representación estereotipada o limitante de las mujeres.

Entonces, empezando a descubrirse algunas conexiones entre las reflexiones sobre la fotografía de Walter Benjamin y las críticas del pensamiento feminista a la historia del arte, el comité tutorial insistió en la elección de un “objeto de investigación”, una mujer artista o un producto u objeto cultural para analizar. Y así, debido en parte a una revisión

general de mujeres fotógrafas sobresalientes, apareció un texto cuyo título fue bastante sugerente y que parecía necesario revisar considerando el cruce entre fotografía y feminismo, su título: *What can a woman do with a camera?* La primera, y casi inevitable tarea, fue la necesidad de traducir el libro, que al igual que la mayor parte de los aportes de la crítica feminista especializada en fotografía –por alguna razón–, parece haberse desarrollado inicial y prioritariamente en el contexto anglosajón desde la década de los 80.

Un primer acercamiento al libro podría ser engañoso para muchos y dar la impresión de ser solo una yuxtaposición de textos e imágenes que narran la vida, las historias, las ideas y experiencias de mujeres concretas. Una lectura detenida desde su introducción deja ver otro propósito. Es cierto, el libro presenta ejemplos, relatos personales y familiares, pero lo hace para exhortar a las mujeres a usar la fotografía de una forma más personal y creativa, inclusive crítica, o para generar preguntas, y no sólo para registrar sino también para explorar experiencias y crear historias visuales personales, pero, sobre todo, para desde ahí poder cuestionar lo que se ve y vive cotidianamente, lo *normalizado*, posibilitando asimismo contemplar las relaciones entre lo personal y lo familiar en un contexto cada vez más amplio, es decir, cómo se vincula con lo social o “lo político”, tal como es entendido por el movimiento feminista de la década de los 70. El libro presenta otros usos de lo fotográfico a partir de ejemplos concretos, otras prácticas que apuntan a otra forma de concebir la fotografía desde una dimensión experiencial que no solo “interpreta”, “analiza” o toma “posición” ante ciertas imágenes, sino que invita a crearlas y usarlas políticamente, siendo así una especie de propuesta que sienta las bases para una concepción de la fotografía que también incluye la dimensión interpersonal y comunitaria.

Así pues, esta investigación puede ser de interés para aquellas personas que tengan

inquietudes feministas en su cruce o no con la teoría y prácticas fotográficas. Además, la perspectiva feminista en este trabajo se justifica en su propio compromiso político que, en última instancia, trabaja para transformar la realidad –caracterizada por la desigualdad– a favor de la liberación de las mujeres.

De esta manera, considerando nuestro interés inicial en conjunción con la exploración de la crítica feminista aplicada al campo de la fotografía, se concibieron tres capítulos para esta investigación, de los cuales, los dos primeros son un marco teórico general que aporta herramientas conceptuales para comprender la propuesta que se presenta en el tercer capítulo a través del libro *What can a woman do with a camera?*

Se aclara que, en la presente investigación, los términos *fotografía* y *feminismo* se manejan con una aparente indeterminación o maleabilidad en la medida en que la fotografía, entendida desde el pensamiento de Walter Benjamin, no es tanto un objeto como un acontecimiento o fenómeno variable (en sus usos e implicaciones) que se articula de modos también diversos con distintas dimensiones de la cultura, y que, aun cuando él mismo defina ciertas especificidades de esta “tecnología”, éstas no determinan clara o coherentemente todo aquello que suele identificarse con el término. El feminismo, por otro lado, se distingue por no ser un pensamiento ni un movimiento unificado, y es más bien un conjunto de teorías y prácticas que se alimentan de concepciones cambiantes de sexualidad y género, pero que se asume aquí en su sentido ético mínimo como un pensamiento y un movimiento concerniente a las “mujeres” y, en última instancia, a la reivindicación igualitaria de todas las personas.

La hipótesis que se tuvo preliminarmente en esta investigación (una vez reformulado el protocolo), es que la teoría o pensamiento feminista revela otras formas de

mirar y pensar críticamente a partir de algunas imágenes fotográficas. Esta presuposición que se hizo al principio, si bien resulta congruente con lo desarrollado en el segundo capítulo, no alcanza a explicar suficientemente el último capítulo. Sin embargo, sí ayuda a comprender aquello que es propuesto en el libro *What can a woman do with a camera?*, ya que en éste el *mirar y pensar críticamente a partir de las imágenes*, posibilitado por el pensamiento y el movimiento feminista, se convierte en premisa, y lo que se plantea ahí es un trabajo con el ámbito más personal: el interrogarse partiendo de las fotografías privadas y/o el álbum familiar.

El libro se enfoca críticamente en las prácticas fotográficas cotidianas, aquellas que paradójicamente no suelen contemplarse seriamente, e invita a cuestionarlas radicalmente al tiempo que sugiere visibilizar áreas de lo privado/doméstico/personal que no suelen representarse, haciéndolo a través de imágenes y textos, y exhortando además a la producción o creación de fotografías propias que dismantelen los estereotipos que reproducen las instituciones (la familia, la religión, la tradición), la publicidad o los medios, y desde ahí imaginar y posibilitar un cambio paulatino en la autopercepción y en los modos de relación social.

El marco teórico de la tesis está fundamentado en la *interpretación crítica y conceptual*³ de uno de los textos más importantes de Walter Benjamin en relación con la fotografía, a saber, *Pequeña Historia de la Fotografía*, además de otros textos, y el apoyo de alguna/os autores contemporáneos suyos o afines con su pensamiento, incluidos algunos intérpretes de su obra. En el capítulo 2, los recursos bibliográficos fundamentales son textos

³ Aquí se hace referencia a una perspectiva hermenéutico-filosófica, en la tradición gadameriana que no puede traducirse en una metodología porque no distingue tajantemente sujeto y objeto, y por tanto, se sustrae a una concepción positivista, objetivista y neutral del conocimiento al concebirlo como algo constitutivamente interpretativo. Véase: Gadamer, H. (2007). *Verdad y Método I*. Sígueme. (Original publicado en 1960).

pioneros de la teoría del arte y la crítica feminista, por ejemplo, *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?* de Linda Nochlin, *Placer visual y cine narrativo* de Laura Mulvey, y *Sexual Difference: Both Sides of the Camera* de Abigail Solomon-Godeau, así como el texto de Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historia del arte*. Para el capítulo 3, que se centra en el libro *What can a woman do with a camera?*, también fue necesario tomar en consideración la autobiografía de Jo Spence, *Putting myself in the picture. A political, personal and photographic autobiography*, entre otras autoras, colaboradoras tuyas, o bien, teóricas que se han ocupado de algunas de sus ideas.

Orientaciones metodológicas para la aproximación a algunas imágenes. Con respecto a la mayor parte de las fotografías presentadas en el capítulo 2, además de la perspectiva feminista, se realizó cierta contextualización crítico-hermenéutica acorde a lo que sugiere Walter Benjamin⁴ cuando advierte la necesidad de un “comentario explicativo”

⁴ Los principios de la hermenéutica gadameriana parecen congruentes a la misma aproximación que propone Walter Benjamin para las fotografías, al enfatizar la importancia del espectador o intérprete y sus preconcepciones. Sin embargo, es probable que la razón por la que no suele reconocerse a Benjamin como un precursor de una posible hermenéutica, es porque es más recurrente que se lea su texto *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, y no tanto su *Pequeña Historia de la Fotografía* y otros textos suyos, en los que puede perfilarse más fácilmente su perspectiva proto-fenomenológica que puede ser asociada directamente con la hermenéutica (Yacavone, 2017). Esto mismo, paradójicamente, lo distingue de la propia tradición hermenéutica gadameriana porque Benjamin no intenta ni intentaría una teoría general de la comprensión (en la que suele haber una predominancia del lenguaje o la palabra como modo fundamental de aprehensión del mundo). En cambio, en Benjamin hay un interés vital por lo óptico y la dimensión de lo visible que no es reductible al lenguaje (Azoulay, 2007; Benjamin, 2005; Brondo, 2016; Didi-Huberman, 2012), y que se hace patente en su idea del inconsciente óptico, lo no visible, lo no conocido; o como cuando afirma que “el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en una fotografía la chispa minúscula de azar, de aquí y ahora, con la que la realidad ha chamuscado, por así decirlo, su carácter de imagen” (Benjamin, 2005, p. 26). O como lo refiere Didi-Huberman (2012) en relación a una constelación de autores afines a él mismo y a Benjamin (desde Aristóteles, pasando por Aby Warburg, Sergei Eisenstein o Georges Bataille, hasta Jean-Luc Nancy): “hay personas más proclives a mirar, a observar... atribuyen a las formas una verdadera fuerza” vital que siempre se escapa y se resiste a ser aprehendida (pp. 14-17). Creemos que ésta es una diferencia fundamental respecto a una posible hermenéutica (general) de las imágenes que se nombre como tal y la perspectiva benjaminiana que no es una teoría sistemática, y que de hecho tampoco intenta serlo. El pensamiento de Benjamin más bien es pionero de los llamados Estudios Visuales (que puede utilizar distintas orientaciones metodológicas como el psicoanálisis, el marxismo, el feminismo, la propia hermenéutica o la fenomenología, entre otras), y se interesa, entre otras cosas, por lo invisible, lo táctil, lo desapercibido, los gestos, lo no dicho o las prácticas diarias del ver (Mitchell, 2003). En este sentido tal vez pueda hablarse en Benjamin de una hermenéutica fenomenológica (Buck-Morss, 2005) o de una hermenéutica de lo concreto (Romero Cuevas, 2004). Para este asunto puede también consultarse: Jay, M. (2003). El

que supere la separación entre imágenes y textos. Como se verá, Benjamin plantea un acercamiento subjetivo y/o personal a las fotografías, que puede ser al mismo tiempo filosófico, concibiendo a las imágenes como una cuestión de experiencia y conocimiento (algo que, como ya se dijo, antecede y es congruente con la perspectiva feminista). No obstante, a veces se recurrió a estudios concretos de algunas teóricas feministas y su “mirada” a algunas fotografías o pinturas, para “aprender a ver” desde esta perspectiva.

Así, la interpretación que se hace de algunas imágenes, sobre todo en el apartado 2.2, comparten un fundamento filosófico común al articularse desde “nuestra” mirada, no obstante, adecuándose al tipo de argumentación desarrollado. De igual modo, es importante precisar que, aún cuando el feminismo y la hermenéutica no tengan aspiraciones “explicacionistas”, y por tanto sus plantamientos sean poco o nada favorables para concretar una metodología en sentido estricto, esto no significa que no se haya tomado en consideración un cierto análisis de la composición o estructura de la imagen como criterio regulador de la interpretación.

En este sentido, fue de gran ayuda tener nociones mínimas generales de otras perspectivas metodológicas para el estudio o análisis de material visual, lo cual nos permitió vislumbrar algunos aspectos positivos y algunos límites de cada una de ellas. En este aspecto, los seminarios impartidos por la Dra. María Eugenia Rabadán Villalpando y la Dra. Carmen V. Vidaurre Arenas, en los que se abordaron diversas metodologías de análisis del arte, fueron de gran ayuda.

En cuanto a la organización y estructura de la tesis, se presenta de la siguiente manera:

ascenso de la hermenéutica y la crisis del ocularcentrismo. En *Campos de fuerza, entre la historia intelectual y la crítica cultural* (pp. 195-220). Paidós.

El capítulo 1 responde a las preguntas: ¿qué cambios en la cultura y en el arte trajo consigo la inserción histórica de la fotografía?, ¿en qué sentido hay una tensión entre arte y fotografía y por qué es necesario mantenerla?, ¿cómo entender la fotografía en relación con la cultura?, ¿por qué es importante entender su singularidad y no asimilarla fácilmente como un medio al servicio del arte o de la ciencia?, ¿cómo entender esa singularidad en el pensamiento de Walter Benjamin?

El capítulo 2 aborda las siguientes cuestiones: ¿qué significa “lo personal es político” en el movimiento, arte y pensamiento feministas?, ¿por qué la fotografía es o debería ser de interés para la teoría y crítica feminista?, ¿en qué consiste la mirada masculina?, ¿pueden las imágenes visibilizar y plantear inquietudes y problemas de la vida de las mujeres y/o del movimiento feminista?, ¿cómo pensar con las imágenes, o a partir de ellas, la construcción de la diferencia sexual?

Las interrogantes que responden al tercer y último capítulo son: ¿en qué medida el pensamiento, o ciertas inquietudes feministas, han concebido otra manera de entender y practicar la fotografía?, ¿por qué es importante empezar a cuestionar las fotografías personales?, ¿qué tipo de prácticas fotográficas propone el libro *What can a woman do with a camera?* y cuáles son sus implicaciones políticas?, ¿en qué medida la creación de una foto-narración de la enfermedad, o el explorar y empezar a cuestionar las fotografías del álbum familiar, permite seguir pensando aquello que *hacen* las imágenes fotográficas?

Por último, el apéndice presenta la traducción –realizada personalmente– del libro *What can a woman do with a camera?* editado por Joan Solomon y Jo Spence, para fines de lectura o consulta.

Capítulo 1

Fundamentos para una posible teoría cultural de la fotografía en el pensamiento de Walter Benjamin (1892-1940)

Tomar fotografía de un caleidoscopio.

William H. Fox Talbot (nota manuscrita fechada 18 de febrero de 1839)⁵.

Este capítulo dedicado a Walter Benjamin tiene por objetivo situar los planteamientos y conceptos sobre la fotografía en este pensador, sobre todo aquellos que se sitúan alrededor de la década de los treinta, y que están contenidos en su *Pequeña historia de la fotografía*, texto escrito en 1931 y considerado uno de los más influyentes y originales en teoría de la fotografía. En este texto, Benjamin se acerca a la fotografía (y a lo fotográfico como prototipo de lo técnico) en tanto “acontecimiento” singular, sin tratar de asimilarlo a un sistema de pensamiento previo y más bien haciéndolo emerger como uno de los más importantes fenómenos histórico-culturales de los últimos tiempos. En parte, esto hace que su teoría no sea sistemática, como tampoco lo es su pensamiento. En general, su forma abierta de reflexionar hace que su propia manera de abordar la fotografía se entreteja con otros de sus intereses que atraviesan lo social, lo histórico, lo estético, y su relación con la

⁵ Esta nota de William H. Fox Talbot es tomada del libro *Sobre la fotografía* de Susan Sontag (1981). Es la cita que cierra el último capítulo titulado “Breve antología de citas. Homenaje a W. B.”, dedicado a Walter Benjamin (p. 217).

política. Su planteamiento, suficientemente valorado en la década de los setenta en los países anglosajones, fue retomado por varias de las teorías de la fotografía en las llamadas “segundas vanguardias”, y se mantiene como punto de referencia actual al oponerse a las posturas contemporáneas que suelen asimilar fácilmente la fotografía al arte.

Paradójicamente, muchos de sus “nuevos conceptos” parecen haber tenido suertes muy diversas y han tardado en llegar a algunos espacios institucionales (Carrasco, 2016; Didi-Huberman, 2011b, 2012; Ribalta, 2004; Yacavone, 2017).

Por otro lado, en este apartado también se abordarán algunas otras ideas relacionadas con lo fotográfico situadas en su más conocido ensayo, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, escrito en 1936. Los planteamientos y consideraciones de Benjamin, sobre todo a través de este texto y en conexión con el resto de su obra, incluso después del surgimiento de las tecnologías digitales en la última década del siglo XX y su rápida expansión durante los últimos 20 años –y aun cuando se distingan de la producción óptica-química o analógica de la fotografía a la que hace alusión en sus textos–, siguen siendo puntos de referencia académica y crítica de primer orden (Yacavone, 2017).

Asimismo, consideramos necesario iniciar por estas reflexiones benjaminianas sobre la fotografía puesto que ellas muestran de un modo radicalmente distinto las relaciones posibles entre arte y fotografía, y, sobre todo, porque comprende la propia potencia de ésta por oposición o resistencia a lo que históricamente se entiende y se ha entendido como arte: la obra única y original, la idea del “*L’art pour l’art*” (Benjamin, 2005, p. 102). Dicho en otras palabras, la fotografía se insertó como una manera completamente nueva de entender la reproductibilidad técnica de las imágenes, de tal manera que terminó transformando el mismo concepto de arte.

Así, este primer apartado está dedicado a lo que, hasta ese momento –como bien apunta Benjamin en la parte introductoria de su texto– había sido descuidado en las primeras décadas y desde la invención del medio: las implicaciones culturales y políticas de la fotografía, abordadas desde una perspectiva crítico-filosófica.

1.1. Sobre las implicaciones culturales y políticas de la fotografía

En su *Pequeña historia de la fotografía*, Walter Benjamin plantea algunas preguntas interesantes y, consideramos, todavía vigentes sobre la relación entre arte y fotografía; al hacerlo, se resiste a las respuestas fáciles que se dieron en aquel momento y que se siguen dando actualmente. Para Benjamin, hay una tensión inevitable entre arte y fotografía, ya que el arte expresaba –en el momento en que surge el “nuevo medio”– una lógica distinta del modo de producción de imágenes basado en la habilidad artesanal. En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, afirmó que, “En el proceso de la reproducción plástica la fotografía liberó por primera vez a la mano de los más importantes cometidos artísticos, que en lo sucesivo recaerían exclusivamente en el ojo al mirar por el objetivo” (2005, p. 94). Algo que, por otro lado, tuvo como consecuencia una transfiguración o ruptura en el arte a partir de la invención del medio fotográfico, puesto que “en el preciso instante en que Daguerre consiguió fijar las imágenes de la *camera obscura*, el técnico despidió a los pintores” (2005, p. 33).

De esta manera, el concepto de fotografía en Benjamin está inextricablemente ligado al debate histórico que se generó desde su anunciación pública en Francia en 1839. En *Pequeña historia*, Benjamin afirmó:

La niebla que envuelve los principios de la fotografía no es ni mucho menos tan espesa como la que cubre el comienzo de la imprenta. Quizá en el caso de la

fotografía fuera más obvio que había llegado el momento de inventarla, y así lo presintieron varios hombres que perseguían por separado el mismo objetivo: fijar las imágenes de la *camera obscura*, que eran conocidas al menos desde Leonardo. (2005, p. 21)

Aun cuando el autor no aclara explícitamente porqué había llegado el “momento de inventarla”, tal vez se refería precisamente a que los principios de la cámara oscura se conocían desde el Renacimiento y, por otro lado, a que –al menos desde 1725– se conocía asimismo la sensibilidad de las sales de plata a la luz, así que el hecho de que la fotografía no se inventara antes sigue siendo el mayor misterio de su historia (Gernsheim, 1982, citado por Batchen, 2004, pp. 29-30). Por otro lado, el que Benjamin compare este medio con el surgimiento de la imprenta, muy probablemente se deba a que ambos dispositivos técnicos posibilitaron una transformación fundamental en varios órdenes, pasando desde una mecanización en la distribución del conocimiento y, por tanto, la democratización de éste hasta cierta transfiguración en las formas de sensibilidad; ambas ideas ligadas a su noción de reproductibilidad.

En este contexto quizás deba entenderse la importancia fundamental que Benjamin le da al conocimiento sobre la imagen fotográfica, ya que hacia el final de la *Pequeña historia* hará referencia a las palabras del fotógrafo de origen húngaro, teórico y profesor de la Bauhaus, Moholy-Nagy: “No el que ignore la escritura, sino el que ignore la fotografía, será el analfabeto del futuro (Moholy Nagy, 1928, citado en Benjamin, 2005, p. 53)”. Por eso, desde las consideraciones de Benjamin, sería mínimamente necesario intentar pensar las maneras en que la fotografía ha transformado la propia percepción humana. Si bien es una pregunta abierta y compleja, y que pareciera que solo hasta hace poco ha empezado a responderse de forma más sistemática desde una historia cultural más amplia (Heiferman,

2012, p. 13), el mismo Benjamin fue uno de los primeros –junto con Moholy-Nagy– en vislumbrar cómo la capacidad reproductiva de las imágenes, posibilitada por el modelo de la tecnología fotográfica, transformaría los distintos ámbitos de la vida humana: en lo cotidiano, en la vida social y cultural, y “todas” las disciplinas humanas (Moholy-Nagy, 2003, pp. 185-197).

1.1.1. El mundo como imagen o cómo la fotografía ha transformado los modos de ver⁶ y percibir el mundo

Así, desde la perspectiva de Benjamin, el desarrollo de la fotografía implicó un cambio que no sólo podía ser visto en términos de una historia de las ideas, y que más que una prótesis de la vista, supuso una reforma de este sentido, originando otra experiencia del mundo. Por lo mismo, sostuvo que:

“traer más cerca” de nosotros las cosas (o, más bien, de las masas), es una inclinación actual tan apasionada, como la de superar lo irrepetible en cualquier situación, reproduciéndolo. Día a día se hace más acuciante la necesidad de

⁶ La frase o expresión *modos de ver* se refiere al hecho de que: “Nunca miramos solo una cosa: siempre miramos las cosas en relación con nosotros mismos” (Berger, 2016, p. 9), y es conocida por ser el título de un programa televisivo de cuatro episodios dirigidos por John Berger en 1972 para la British Broadcasting Corporation (BBC). Los episodios de *Ways of seeing*, luego fueron adaptados a un libro del mismo nombre que puede ser considerado más que una referencia fundamental en la teoría del arte, ya que combina semiótica, marxismo, psicoanálisis y un enfoque crítico y feminista de la cultura de la imagen (Jones, 2010), al tiempo que hace una crítica a la sacralización del arte y la alta cultura. El libro, engañosamente sencillo y escrito intencionalmente de forma no académica, expone cómo nuestras condiciones subjetivas y culturales, determinadas por la propia tecnología reproductiva y los medios masivos de comunicación, afectan nuestros modos de ver e interpretar el arte, las imágenes y el mundo. Y al final del ensayo inaugural, John Berger (2016) reconoce que muchas ideas que ahí se plantean, fueron expuestas por primera vez en el ensayo *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* de W. Benjamin (p. 34). Y tanto Benjamin como Berger son considerados precursores –entre otros autores– de los llamados Estudios Visuales, disciplina que viene a ocuparse precisamente de los “procesos de construcción cultural de la visualidad” (Brea, 2005; Contreras, 2017). Aunque este apartado no cita explícitamente el texto de Berger, ni es utilizado para desarrollarlo, sí influyó en nuestra comprensión general de algunas ideas benjaminianas y puede recomendarse como un texto “introdutorio” a la cuestión de *el mundo como imagen*: aunque “explicamos este mundo con palabras [...] éstas nunca pueden anular el hecho de que estamos rodeados por él” (Berger, 2016, p. 7).

adueñarse del objeto en la máxima cercanía de la imagen o, más bien, de la copia⁷.

[...] Quitarle la envoltura a los objetos, hacer trizas su aura, es el rasgo característico de una percepción cuya sensibilidad para todo lo igual del mundo ha crecido tanto que incluso se lo arranca a lo singular mediante la reproducción.

(2005, p. 42)

Si la fotografía transforma el mundo en una imagen, algo susceptible de migrar, circular y compartirse, entonces se transforma nuestra manera de mirar el mismo mundo, que es traído a nosotros “más cerca” a través de las imágenes. En este traer “más cerca” las cosas, en el que la cámara misma mira por nosotros y nos enseña a ver, está el riesgo de dejar de ver al mundo mismo, *superando lo irrepetible de cada situación*. Así, los medios acercan los lugares, las personas y los acontecimientos entre sí, y al hacerlo, paradójicamente acrecientan e invisibilizan esa misma distancia. Semejante paradoja es inherente a la noción de *aura* que Benjamin perfila en *Pequeña Historia*, y que enuncia en *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* como la “aparición irrepetible de una lejanía por cerca que pueda hallarse” (Benjamín, 2005, p. 99). Dado que Benjamin siempre escribió en apuros, y también por su propio estilo metafórico, fragmentario, aforístico, algunas de sus ideas no fueron suficientemente desarrolladas (Buck-Morss, 2005; Seoane, 2018). De ahí que recurramos a autores contemporáneos de Benjamin con los que sostuvo un lenguaje, un diálogo y preocupaciones en común en torno a la fotografía para explicar mejor este punto.

De este modo, aparte de Moholy-Nagy, podríamos mencionar a Siegfried Kracauer y a Ernst Jünger –también alemanes teóricos de la fotografía– que, junto con Benjamin,

⁷ El fragmento que sustrajimos dice así: “Y la copia, tal como la suministran los periódicos ilustrados y los noticiarios, se distingue de la imagen sin ningún género de dudas. La singularidad y la permanencia aparecen tan estrechamente entrelazadas en esta última como fugacidad y la posibilidad de repetición en aquélla” (Benjamin, 2005, p. 42).

conformaron la primera generación de pensadores que abordaron la fotografía como un medio autónomo y sui géneris, no relacionado necesariamente con las habituales preocupaciones de artistas y científicos del siglo XIX que debatían en ese momento la ‘naturaleza’ del medio (Cadava, 2014). Kracauer, mucho menos optimista que Moholy-Nagy y más preocupado por el impacto social de la fotografía como medio de comunicación de masas, entrevió otros efectos alienadores de la fotografía. El cambio en la sensibilidad que produce la fotografía, según Benjamin, puede comprenderse mejor recurriendo a esta reflexión de Kracauer (2006):

En las revistas ilustradas, la gente ve el mundo que las mismas revistas le impiden percibir. El continuum temporal desde la perspectiva de la cámara recubre la apariencia espacial del objeto reconocido, la semejanza con él borra los contornos de su “historia”. Nunca hasta ahora una época ha informado menos sobre sí misma. La institución de las revistas ilustradas es, en las manos de la sociedad dominante, uno de los más poderosos instrumentos de huelga contra el conocimiento. (pp. 291-292)

Coleccionar el mundo en imágenes, o como dice Benjamin (2005), “traer más de cerca de nosotros las cosas”, fenómeno que asocia al surgimiento de las masas en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (pp. 99-100), es también, paradójicamente –en la medida en que ese acercar *las cosas* es posibilitado por la misma reproductibilidad de imágenes–, una invisibilización de la misma lejanía y de lo singular del acontecimiento, convirtiéndolo en una *percepción de lo igual*. Kracauer enfatiza también que es precisamente la reproductibilidad lo que dificulta o impide que entendamos y “experimentemos” aquello del mundo que aparece en imágenes. De esta forma, paradójicamente nunca ha habido una época “tan informada sobre sí misma”, con tantas

imágenes sobre los distintos acontecimientos del mundo que, por lo mismo, obstaculizan o contrarían la posibilidad de comprensión y *conocimiento* (Cadava, 2014, p. 38).

Por su parte, Ernst Jünger al caracterizar un “acontecimiento” como algo que puede ser reproducido, en la medida en que la cámara lo captura y lo convierte en una imagen, a su vez lo transforma en un objeto más, separándolo del tiempo y espacio que le dieron su origen. En su ensayo *Sobre el dolor*, Jünger (1995) afirmó:

Allí donde hoy se produce un acontecimiento, siempre está rodeado de un cerco de objetivos fotográficos y de micrófonos e iluminado por las explosiones, parecidas a llamaradas, de los flashes. En muchos casos el propio acontecimiento pasa completamente a segundo plano en favor de su «transmisión», es decir, se convierte en gran medida en un objeto. [...] El acontecimiento no se halla ligado ni a su espacio particular ni a su tiempo particular, ya que puede ser reflejado como en un espejo en todos los sitios y repetido tantas veces cuantas se quiera. Son indicios que apuntan a la existencia de una gran distancia. (p. 73)

La transmisión del acontecimiento a través de la imagen, y gracias a su reproductibilidad y circulación en lo fotográfico, hace que quede desfasado del tiempo y espacio en el que fue registrado (nos aleja de su historia). Y es esta misma cosificación ligada a la reproductibilidad, la que además posibilita el que el dolor como posible efecto perceptivo de un acontecimiento pueda ser transformado casi en una ilusión: a mayor cosificación, mayor intensidad de dolor puede ser soportado (Jünger, 1995, p. 74). Basta con observar el comportamiento de los que asisten a la proyección de un filme, o de quienes contemplan un conjunto de imágenes de diversa índole en donde se intercalen “asuntos gratos” y catástrofes humanas o medio ambientales, ¿o qué es lo que sugiere que “su participación transcurra en silencio”? (Jünger, 1995, p. 75).

Según Jünger (1995), a partir de la Primera Guerra Mundial no quedó fuera ningún acontecimiento significativo que no fuese también registrado por ese ojo mecánico⁸ (p. 71). La llegada de la fotografía digital a finales del siglo XX no ha cambiado el sentido fundamental de esta idea, que también tiene que ver con el argumento de Benjamin, de que la fotografía no solo pone de manifiesto una simple imagen del mundo, sino más radicalmente la misma conversión del mundo en imágenes (Carrasco, 2016, p. 159). O bien, como dijo Sontag (1981) –que no es contemporánea de Benjamin pero cuyo libro *Sobre la fotografía*, es considerado una de las mejores prolongaciones del pensamiento benjaminiano–: “Al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de qué vale la pena mirar y qué tenemos derecho a observar. Son una gramática y, aún más importante, una ética de la visión.” (p.13). Las fotografías nos ayudan a dar forma a nuestras nociones de lo que es real, de lo que se considera “normal”, e inclusive de lo que es posible (de lo que está “mal” o fuera de la norma). Las fotografías también pueden alterar y ampliar nuestra visión, habría que recalcar que también limitan nuestras nociones de lo que vale la pena mirar y de aquello que deberíamos ver, aún en estos tiempos en los que en un mes o un año se producen muchas más imágenes fotográficas que las que se produjeron durante varias décadas pasadas con la tecnología analógica; las imágenes que vemos, nos damos cuenta o no, norman y educan nuestras miradas. Así, si es a través de la misma cámara y de sus imágenes como aprendemos a mirar el mundo, entonces otro gran riesgo es que nosotros mismos nos podamos convertir,

⁸ Este fenómeno vinculado a la emergencia de la llamada fotografía de prensa, empezó a finales del siglo XIX, en Europa y en Estados Unidos, así como en México. Y como “acontecimiento significativo” que comenzó poco antes de la Primera Guerra Mundial, debe también reconocerse a la Revolución Mexicana como un suceso histórico ampliamente fotografiado, en el que la propia fotografía jugó diferentes roles en su acontecer mismo. En este sentido, Debrouse (1998) afirma: “Ésta es una de las diferencias clave con lo que sucede en Europa durante la guerra mundial y en la recién creada URSS: la Revolución mexicana está siendo fotografiada desde todos los puntos de vista, desde todas las ideologías” (Debrouse, 1998, p. 222).

y a veces nos transformemos, en una extensión de esas mismas “gramáticas del ver”, al recrear representaciones estereotipadas sobre, por ejemplo, el cuerpo, una comunidad, la idea de nación o líder, algo que también fue una preocupación en Benjamin (Cadava, 2014, pp. 30-33).

Junto a estas potencialidades “negativas” que Benjamin vislumbró en la “fotografiabilidad” del mundo, también entrevió otro tipo de posibilidades desde las mismas tecnologías basadas en lo fotográfico. Esta aparente ambigüedad y polivalencia en la obra de Benjamin en realidad se corresponde con la complejidad y la riqueza de su pensamiento, derivado esto de su forma de reflexionar que procedió por contradicciones y tensiones, y que nunca intentó reconciliar en su afán de no perder un relieve crítico y filosófico en sus ideas (Berdet, 2016).

1.1.2. El arte, la reproductibilidad técnica y la política

La fotografía, además –con un obturador más flexible que el del ojo humano, y usando las ampliaciones–, abrió la posibilidad de hacer visibles detalles que no podían ser captados por la mirada humana, mostrando “mundos de imágenes que habitan en lo minúsculo, lo suficientemente ocultos e interpretables como para haber hallado refugio en los sueños de la vigilia” (Benjamin, 2005, p. 28). Es en estos recursos y en la propia reproductibilidad de las imágenes que Benjamin entrevió la posibilidad de un nuevo modo de participación y creación en el arte, considerándose esta multiplicabilidad técnica como un factor inherente a la “nueva” constitución de éste.

De ahí que Benjamin (2005) contempló, entre otras potencialidades, que la fotografía “ayuda al hombre a adquirir ese grado de dominio sobre las obras [de arte] sin el cual no podría utilizarlas” (p. 49), es decir, la reproductibilidad de las imágenes y de las

obras a través de la fotografía hicieron posible la disolución del valor aurático, incrementando las posibilidades de exhibición y circulación de éstas, teniendo un alcance y recepción públicos. Fue en este sentido que para Benjamin (2005) la fotografía y su capacidad reproductiva dotaron al arte de una dimensión genuinamente política, tanto que, de aquí en adelante, la cuestión de la obra de arte ya no podrá ser analizada desde esta perspectiva, sin dejar de tomar en cuenta esta misma dimensión:

La técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. [...] además, actualiza lo reproducido al permitir a la reproducción salir al encuentro del receptor en cualquier contexto en que se halle. Estos dos procesos dan lugar a una poderosa subversión de lo transmitido por tradición: una sacudida de la tradición que constituye el reverso de la crisis actual y hace posible la regeneración de la humanidad. (pp. 97-98)

La fotografía, pues, al promover la pérdida del aura de la obra de arte y desplazar su experiencia fuera de los límites del ritual de culto que regula la experiencia estética, posibilitó una transformación en la disposición del espectador, en el modo de darse la experiencia artística al diluirse la distancia con que la obra de arte, en su exigencia de culto, le requería, permitiendo asimismo una secularización de la experiencia artística. Por tanto, hubo un quiebre del ordenamiento ontológico de la jerarquía ideal del orden de la representación sobre los objetos del mundo: “la irradiación de la copia infinita rompe esta estructura que ponía las obras de arte en el cielo remoto de las ideas esenciales y eternas – vigilando desde allí el buen orden moral de este mundo sublunar” (Brea, 1996). ¿Cuál es la consecuencia política de esto? La posibilidad de una ampliación de la experiencia vital, de un mayor conocimiento que tiene cada ser humano de sí mismo y del mundo (Jimenez, 2016) –aunque el mismo Benjamin reconozca las otras consecuencias no necesariamente

positivas de la tecnología fotográfica mencionadas anteriormente y que tienen que ver con un uso manipulativo del medio, sumadas la estetización o mitificación de la realidad social por parte del fascismo, el capitalismo⁹ y el nacionalsocialismo. Por eso al final de *La Obra de Arte en la Era de su Reproductibilidad Técnica*, Benjamin (2003) opone a la *estetización de la política*¹⁰ puesta en práctica por el fascismo, la *politización del arte* o de la imagen (p. 99).

Y ¿a qué se refería Benjamin por *politización del arte*? Primeramente habría que aclarar que “politización del arte” no designa en su pensamiento un arte con cierto contenido político de algún tipo. Aunque Benjamin no lo desarrolla puntualmente en *La Obra de Arte en la Era de su Reproductibilidad Técnica*, puede inferirse que además de hacer referencia a la democratización del arte posibilitada por los “nuevos” medios de reproducción (que aumentan sus posibilidades de exhibición en oposición a un disfrute privado) y las consecuencias anteriormente mencionadas, que dicho sea de paso, no es cosa menor, dicha expresión también alude de acuerdo a Didi-Huberman (2018b), a la necesidad

⁹ En el caso del capitalismo, hay múltiples estudios y análisis sobre la transmisión de ciertas ideas, valores y creencias convenientes para el mantenimiento y expansión del propio sistema económico que se transmiten a través del caudal de imágenes que circulan y se reproducen en el cine comercial, las noticias televisivas, los anuncios y en general los medios de comunicación masiva. Su consideración panorámica es quizá demasiado amplia para ser mencionada aquí, pero los llamados Estudios Visuales y muchos artistas se han ocupado de este tipo de imágenes en la medida en que se asume que casi cualquier imagen es susceptible de ser analizada desde una perspectiva política (Clark, 2000).

¹⁰ Por *estetización de la política* Benjamin (2003) entiende la transferencia de criterios estéticos “autónomos” –de *l’art pour l’art*– al campo de lo político, esto es, concebir su ejercicio bajo el primado de valores estéticos, esto es, entenderlo como una creación artística más allá de cualquier consideración ética o social, y que en el caso de regímenes totalitarios han llevado a la idealización y exaltación de la guerra y la violencia (Cadava, 2014). Un segundo sentido de esta expresión también hace referencia a cómo el fascismo y el nazismo prestaron mucha atención al aspecto o apariencia estilística de sus construcciones arquitectónicas, manifestaciones y eventos públicos que organizaban y presentaban en tanto espectáculos, en los que cada detalle cuidadosamente premeditado contribuía a una forma teatral y ritual, situando a la gente de cierta manera que les contagiaba o transfería cierto sentimiento de identidad y compromiso común, predisponiéndolos así a una manipulación que primeramente era emocional. El propia teatralidad de Hitler o Mussolini puede considerarse bajo esta perspectiva, quienes además supieron aprovechar la reproductibilidad del cine y la radio para la propagación de sus ideas (Clark, 2000).

de construir los medios estéticos necesarios para una crítica de la representación¹¹ que conlleve de igual forma una crítica de la ilusión¹², esto es, construir las condiciones para una recepción crítica de la imagen o de la propia obra de arte que faculte paralelamente el entender la realidad y la historia no como algo dado, natural o unitario sino también como un ensamblaje, el producto de una construcción en conflicto, es decir, no ideal –no acabada ni cerrada, (Benjamin, 2003; Didi-Huberman, 2008b; Jiménez, 2016). Así, de acuerdo al mismo Benjamin (2005), esto llevara a la obra de arte (y a las imágenes), “a funciones totalmente nuevas, entre las cuales nosotros somos conscientes de la artística, que se destaca como la que quizá algún día se llegue a reconocer como accesorio”¹³ (p. 106). Así,

¹¹ De acuerdo a Ramírez (2002b), las concepciones representacionistas del arte se han dado de forma explícita o implícita a la mayor parte de la historia del arte, y éstas designan tanto una perspectiva teórica, es decir, una posición sobre lo que en realidad “es” el arte, de su función gnoseológica y de su naturaleza antropológica y social-, como una actitud *normativa* que define cómo debe ser la actividad artística. El representacionismo considera no sólo que el arte consiste en representar la realidad sino aún más que ésta es su tarea y función correcta. Y pueden distinguirse básicamente tres teorías representacionistas del arte en función de lo que se asuma como “objeto” a representar: la realidad exterior, la realidad subjetiva o la realidad socio-cultural, es decir, en este último caso entender el arte como un acto comunicativo (pp.150-151).

¹² Esta crítica de la representación fue realizada en el campo de las artes visuales, la literatura, el teatro, la fotografía y el cine de vanguardia a través del principio de montaje (además de otras estrategias). El montaje, al enfatizar el carácter de la imagen como artificio (ya que hace evidente la construcción de una imagen, usando fragmentos de otras) interrumpe el carácter ilusorio que puede producir la fotografía, de ser un espejo de lo real. El rasgo crítico y revolucionario del montaje como un principio constructivo articula según Benjamin, una doble relación: entre el fragmento y el ensambladura final, y el que se da entre los dos horizontes temporales, el pasado del fragmento y el presente en una nueva configuración. Por tanto los montajes creados por las vanguardias podían detonar un cambio o *politización de la percepción* (Jiménez, 2016). Fue una práctica nombrada así por los dadaístas Raoul Hausman (1886-1971), George Grosz (1893-1959), John Heartfield (1891-1968), Johannes Baader (1875-1955) y Hannah Höch (1889-1978) ya que *montage* en alemán significa ajuste o cadena de montaje, lo cual reflejaba la crítica al rol del artista como creador que tenían los propios dadaístas, considerándose más a sí mismos como ingenieros o mecánicos (Ades, 2002). Por otro lado y en el caso del fotomontaje, ha sido la obra de Heartfield la más conocida en usar este ensamblaje de imágenes y/o palabras para romper con la percepción unitaria de una imagen como algo que “es” real o es la cosa misma, ya que una imagen fotográfica siempre presenta una visión parcial, recortada o enmarcada que al mismo tiempo oculta o deja fuera algo de lo real. Resumiendo, el montaje ofrece así una propedéutica para la lectura crítica de la realidad social (Jiménez, 2016).

¹³ Así, acorde a lo expuesto, puede afirmarse contundentemente que el mismo Benjamin (2003) previó este uso de los medios de comunicación para implicar al público de nuevas maneras en esta “otra” y también nueva configuración de la “obra de arte” y de las imágenes, y que empezó a darse *de facto*, en las últimas décadas del siglo XX; y a su vez el mismo pensamiento benjaminiano tuvo gran influencia en el debate y arte de la posmodernidad crítica y el arte contemporáneo a partir de la década de los 70 (Felshin, 2001; Marxen, 2018; Ribalta, 2004). Fue a través de este debate que Benjamin también influyó en las propias prácticas culturales activistas que emergieron en el mismo periodo y que unieron los dos sentidos de la politización del

el valor crítico de este tipo de obras no será algo fijo, ni estará dado en sí mismo, no será un valor inmutable sino que cambiara con el “aquí y ahora” que establece las condiciones de la obra para su recepción (Jímenez, 2016, p. 148). Y por lo mismo esta politización del arte sería o *es* en dado caso, más una tarea continua que un hecho consumado.

1.1.3. La necesaria tensión entre arte y fotografía, y los otros usos y posibilidades de la imagen fotográfica

Benjamin recuerda que François Arago, uno de los científicos más respetados y conocidos de Francia a mediados del siglo XIX, y secretario de la Academia de Ciencias en esa época, quien anunció de hecho la invención del llamado daguerrotipo, sabía que aun cuando el surgimiento de la fotografía obedecía a ciertos fines de ese momento histórico,

arte: democratización y debate público (o perspectiva crítica) a través de éste. Un buen ejemplo de esto será la actividad fotográfica realizada por las *Hackney Flashers*, un colectivo de fotógrafas feministas inglesas que desafiaron la función “artística” de la fotografía (su esteticismo) y el arte como una “expresión individual” (ver Klorman-Eraqi, N. (2017) *The Hackney Flashers: Photography as a Socialist Feminist Endeavour. Photography and Culture*, 10(1), 53-71. o el apartado 3.1.1. de esta investigación). No obstante hay que aclarar que históricamente, el activismo artístico-cultural que se dio sobre todo en países anglosajones pero que también llegaría a México con pocos años de diferencia, aprendió también del activismo político (no necesariamente artístico) de mediados de la década de los 60 en su uso creativo de las imágenes interpuestas públicamente –quienes se inspiraron en la previa experiencia del Movimiento de los Derechos Civiles en su utilización de los medios de comunicación en “beneficio propio”, para poner en la mesa de discusión pública cuestiones esenciales a su movimiento (Felshin, 2001). Solo por mencionar otros ejemplos acordes a estas características, sobresalen también artistas y colectivos feministas como Mierle Laderman Ukeles, Suzanne Lacy, Pola Weiss Álvarez, Mónica Mayer, y los grupos *Guerrilla Girls* o *Polvo de Gallina Negra*, así como parte de la teoría y prácticas fotográficas propuestas por Jo Spence desde mediados de los 70. Varias obras de algunas de ellas serán mencionadas o brevemente comprendidas en los próximos capítulos, sobre todo el trabajo de Jo Spence en el tercero. El tipo de creaciones de estas “artistas” se re-encuentran o fusionan con otras actividades culturales que no son consideradas arte (tal y cómo sucedía en la época “del arte anterior al arte”, es decir, en el momento histórico en el que ni el arte ni los artistas “existían” en sentido estricto o cuando lo que se conoce como “arte” no estaba separado del resto de la cultura) (Benjamin, 2003, p. 54; Ramírez, 2002a, pp. 34-39). Algunas de estas obras, al dejar entrever cierta utilidad práctica, entran en conflicto con las concepciones tradicionales del arte (por lo que podrían catalogarse como “posmodernas” o “contemporáneas”), y a diferencia del momento “del arte anterior al arte”, suman una perspectiva crítico-cognitiva que no era o no es posible en las sociedades antiguas o premodernas. Esta forma de interpretar la historia del arte constituida por tres etapas –premoderna, moderna y transmoderna o posmoderna–, y de comprender la constitución de los fenómenos estético-artístico fue desarrollada en la década de los 90 por autores como Félix Guattari en su ensayo *El nuevo paradigma estético* y Arthur Danto en su libro *Después del fin del arte*. Esos tres momentos históricos no solo pueden leerse como sucesivos, sino como simultáneos (Ramírez, 2002a) y parecen estar presentes implícitamente en algunas reflexiones de Benjamin. Sin embargo vale la pena aclarar que, partiendo de postulados estricta y explícitamente benjaminianos, una concepción radicalmente distinta y mucho más compleja de la temporalidad en el arte (que se sustrae al modelo lineal y positivista de la historia) se encuentra en el pensamiento de Georges Didi-Huberman.

simultáneamente alcanzó a prever que la emancipación de ésta en poco tiempo, se abriría paso a nuevas posibilidades totalmente ajenas a su carácter instrumental. Así, citado por Benjamin (2005), Arago (s.f.) afirmó: “cuando los inventores de un instrumento nuevo [...] lo aplican a la observación de la naturaleza, lo que esperan es siempre poca cosa en comparación con la serie de descubrimientos consecutivos cuyo origen ha sido dicho instrumento.” (p. 23).

De esta manera fue como, a partir de 1860, la pregunta ‘¿es la fotografía un arte?’ generaría todo un debate al que también aludió Benjamin en su *Pequeña historia*. El gran número de escritos que lo hicieron patente¹⁴ apelaron sobre todo a la dimensión técnica que caracterizó a la fotografía desde un inicio, y por otro lado, a su consideración como amenaza para la creación y valoración artísticas, y es que, en realidad, este debate se originó precisamente por el modo en que los usos prácticos y estéticos de fotografía del siglo XIX vinieron a sustituir o sobreponerse con los de la pintura (Bajac, 2011; Carrasco, 2016).

Sin embargo, Benjamin evidenció que durante esta discusión que versaba sobre la “naturaleza” de la fotografía, al iniciarse la era de la imagen eficientemente reproducible en los medios públicos de circulación en la segunda mitad del siglo XIX, esto es, en el periodo de su industrialización, el mismo procedimiento que había cuestionado los fundamentos mismos de la obra de arte se veía ahora obligado a justificarse “ante el mismo tribunal que éste derrocaba” (Benjamin, 2005, p. 23). En otras palabras, esto significó que aun cuando se consideró al dispositivo fotográfico como una herramienta capaz de “transmitir la muerte y volverlo todo negro” (Bajac, 2011, p. 149), al suprimir de raíz la

¹⁴ Algunos textos de esta época, de John Ruskin, Eugène Delacroix, Charles Baudelaire, Odilon Redon, Edmon y Jules Goncourt, son ejemplo de este debate (Bajac, 2011, pp. 146-149).

posibilidad de un arte imitativo, irónica y paradójicamente y, en un movimiento inverso –de acuerdo a la interpretación de Benjamin–, la fotografía tuvo que someterse al discurso artístico para legitimarse en tanto auxiliar y medio de expresión para el arte, eliminando, en la medida de lo posible, su esencial carácter mecánico. Benjamin (2005) recuerda que:

A partir de 1880 los fotógrafos situaban su cometido más bien en simular el aura por medio de todos los artificios del retoque y especialmente gracias al empleo de la goma bicromatada [...]. Y es así como se puso de moda, sobre todo en el *Jugendstil*, un tono crepuscular interrumpido por reflejos artificiales. (p. 37)

Signo de esta sujeción fue el vocabulario empleado en estas discusiones, que era el de la crítica pictórica; en la práctica se intentó diluir la distancia entre las imágenes fotográficas y las pinturas a través del uso de estas técnicas “*artesanales*” y las referencias explícitas a temas pictóricos. Tal sujeción podría traducirse en una regla mínima: el fotógrafo hacía arte en la medida en que no hacía fotografía¹⁵. Así, muchos de los discursos críticos e históricos del medio anclados todavía en los planteamientos de la historia del arte y la estética del siglo XIX, basados a su vez en la pintura, intentaron sobre todo establecer justificaciones normativas, tanto en lo referente a la justificación artística de la fotografía

¹⁵ Michel Poivert tiene una interpretación del debate inicial en la historia de los discursos críticos de la fotografía y es, en cierta manera, contraria a la de Walter Benjamin, pero su mirada es la de un crítico actual que tal vez intenta re-interpretar la historia del medio bajo sus propios parámetros. “La historia de un arte fotográfico en el siglo XIX saca a la luz múltiples estrategias que consisten en desplazar las convenciones y los modelos del medio artístico para adaptarlos a las imposiciones técnicas a las que se enfrentaban los fotógrafos. La vía artística no significa la subordinación de la fotografía a la autoridad incondicional de las bellas artes. [...] la fotografía artística participa, más que imitarlas, las tendencias de cada época” (Gunthert y Poivert, 2009, p. 180). Lo cierto es que la interpretación de Benjamin, en este punto, es también compartida por otros teóricos y críticos de ese periodo (Bajac, 2011). Como sea, el hecho de que Sontag (1981) afirme sarcásticamente que “los fotógrafos hacen las declaraciones más contradictorias sobre la especie de conocimiento que poseen y la especie de arte que practican” (p. 125), una observación que tal vez pueda extenderse a los teóricos de la fotografía, pueda interpretarse como la confirmación de la diversidad de usos de lo fotográfico y la complejidad de lo que Barthes (1986) llamó la *paradoja fotográfica*, es decir, la coexistencia de un mensaje sin código (lo análogo) y otro con código (el “arte”, el tratamiento o la sintaxis de la imagen fotográfica), algo que Benjamin reconocería primero, pero en sus propios términos.

como, por lo contrario, a los que se oponían a su inclusión en el campo de las artes (Carrasco, 2016).

Ambas posiciones fueron encarnadas en las ideas que sostuvo el pintor y escultor belga Antoine Wiertz (que como figura de la época, representó a quienes estaban dispuestos a convertir el daguerrotipo en un medio artístico), en contraste con la posición del poeta y crítico de arte, Charles Baudelaire (que aludió a la posición de los que veían en el uso del dispositivo fotográfico un peligro para la subsistencia del arte). Benjamin (2005) describe también ese debate citando primero a Wiertz (s.f.):

[...] Que no se piense que el daguerrotipo mata el arte... Cuando el daguerrotipo, esta criatura colosal, haya alcanzado la madurez, cuando toda su fuerza y su poder se hayan desarrollado, entonces el genio del arte le pondrá de repente la mano sobre el cuello, exclamando: '¡Mío! ¡tú eres ahora mío! Vamos a trabajar juntos'. (p. 51)

La posición de Wiertz celebró la invención del daguerrotipo, yendo a contracorriente de quienes temían el fin del arte en manos de la fotografía. Para este pintor, se trató no tanto de un enfrentamiento radical entre arte y técnica, sino más bien de la colaboración de la fotografía como instrumento al servicio de la ciencia y el arte. Así, aun cuando profetizó razonablemente los usos científicos del aparato, así como su integración con los fines artísticos, Benjamin mostró cómo Wiertz nunca llegó a considerar seria y detenidamente si eventualmente las prácticas artísticas y científicas se concebirían de forma distinta en función de la fotografía. Para este pintor, tarde o temprano se superaría la aversión del arte a la notoria y emergente posición que la técnica empezó a ocupar en el siglo XIX y, de hecho, así sucedió.

La postura contraria es la manifiesta en el texto de Baudelaire, «El público moderno y la fotografía», publicado originalmente como una carta al director de una revista francesa

en 1859. Esta posición subraya, en contraste, los principios modernos de la fotografía: su condición industrial y su carácter mecánicamente mimético. Benjamin (2005) cita a Baudelaire (s.f.):

En estos días deplorables se ha producido una industria nueva que ha contribuido no poco a confirmar a la estupidez en su fe... de que el arte es y no puede ser más que la reproducción exacta de la naturaleza [...]. Si se permite a la fotografía sustituir al arte en algunas de sus funciones, pronto lo habrá suplantado o corrompido por entero, gracias a la alianza natural que encontrará en la estupidez de la multitud. Es pues preciso que vuelva a su verdadera obligación, que es ser la sirviente de las ciencias y de las artes. (p. 52)

De acuerdo con Benjamin, la hostilidad en los argumentos de Baudelaire, curiosamente, subrayaron y permitieron identificar las características singularmente modernas y novedosas de lo fotográfico que sus mismos defensores no lograron vislumbrar. Y así, aun cuando Baudelaire hizo una fuerte crítica a la oferta “realista” de la fotografía para una multitud no educada, el final de la cita hace patente que tanto Wiertz como Baudelaire compartieron un mismo deseo: la servidumbre de la fotografía a un sujeto artístico, a la figura de “autor”. Si parecen dos posiciones excluyentes, una que integra arte y fotografía, la otra que busca diferenciarles, tuvieron en común un mismo anhelo: invocar el principio de un sujeto que crea, la idea de un *autor* cuyo lugar queda suspendido en esta nueva técnica que no tardara en anunciarse con la frase “solo apriete un botón”. “Ninguno de los dos (ni Wiertz ni Baudelaire) supieron darse cuenta entonces de las direcciones hacia donde, en su autenticidad, apuntaba implícitamente la fotografía” (Benjamin, 2005, p. 52). Entre ambos extremos se encuentra la posición de Benjamin, que no concibió la total integración de arte y fotografía, antes bien, afirmó y creyó conveniente mantener la tensión

existente entre el campo artístico y el moderno aparato. La pérdida de autenticidad a través de la reproducción fotográfica, algo que reconoce Benjamin en algunas manifestaciones, posibilitó también un cierto equilibrio dinámico entre las dos posiciones: ni la total integración ni la completa exclusión. Ésta es la idea que retomamos del pensamiento de Benjamin: el antagonismo entre arte y fotografía es fundamental y debe recordarse si todavía se quiere pensar una historia y una conceptualización que sea ‘fiel’ a las mismas condiciones del medio.

Por ende, como telón de fondo a esta *historia*, podríamos decir que Benjamin se preocupó por plantear este debate desde una perspectiva más bien filosófica: o se valora la novedad histórica que introdujo la fotografía, esto es, la reproductibilidad y sus implicaciones en la cultura y en la obra de arte y en su conceptualización –lo que significa replantear originalmente los términos del problema–, o bien, se obliga al nuevo medio a que se subordine nuevamente al tribunal de la pintura, anulándose así la diferencia esencial entre arte y fotografía. Esta segunda opción conlleva asumir que el medio fotográfico y el arte pueden coexistir como si no hubiera ninguna tensión entre ellos. Pero para Benjamin lo que se está jugando no está en responder si la fotografía es arte o no. Para él, el punto decisivo es si el arte se puede o no hacer con fotografía, y cómo ésta al representar una nueva innovación técnica en el ámbito de la reproducción que no tiene comparación con las técnicas que le anteceden, transforma las mismas posibilidades del arte, erigiéndose asimismo en un nuevo punto de anclaje desde el cual se puede repensar y extender el campo artístico. Benjamin (2005) además hizo otra observación interesante que en general ha sido pasada por alto, recurriendo a Alfred Lichtwark (1907), un historiador del arte contemporáneo suyo:

“Ninguna obra de arte se contempla en nuestro tiempo con tanta atención como los retratos de uno mismo, de los parientes próximos y amigos, de la amada”, escribió Lichtwark (...), desplazando así la investigación desde el terreno de las distinciones estéticas al de las funciones sociales. Y solo a partir de este punto podrá avanzar. Resulta significativo que el debate se haya enconado sobre todo cuando lo que estaba en juego era la estética de la “fotografía en cuanto arte”, mientras que, por ejemplo, apenas se dedicaba una ojeada al hecho social, mucho menos discutible, del arte como fotografía. Y sin embargo, la reproducción fotográfica de obras de arte ha repercutido mucho más sobre la función del arte mismo que la configuración más o menos artística de una fotografía, para la cual la vivencia no es más que el “botín de la cámara”. [...] [Así], lo que está en juego cambia por completo si de la fotografía como arte nos volvemos hacia el arte como fotografía. [...] [Y] si algo caracteriza en la actualidad las relaciones entre arte y fotografía es la tensión sin resolver suscitada entre ambos por la fotografía de las obras de arte. (pp. 48-49)

Es por eso que Benjamin se sorprende que el debate se haya sobre todo centrado en la fotografía como arte, dejándose de lado además (como puede verse en la referencia a Lichtwark) la reflexión sobre los usos privados y sociales de la fotografía, ya que ésta también transformó no sólo las formas de preservar y construir las historias personales y familiares, o cómo y qué tanto se recuerda, sino también cómo se ve una persona y una familia a sí misma y cómo desean mostrarse ante los otros, nuevas formas de mirar que se sobrepusieron al interés por el destino del arte. Y aunque Benjamin no ahonda más en esta observación, es consciente de alguna manera de estas implicaciones¹⁶.

¹⁶ Por lo mismo, en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, Benjamin (2003) hará referencia a cómo el aura o “valor de culto” se transferirá a la producción inicial de retratos que se da en la

Era importante reconstruir este contexto histórico descrito por Benjamin, en su recuento de los casi primeros cien años de la invención de la fotografía, ya que ese mismo debate no va a ser tan distinto en ocasiones, en momentos posteriores, inclusive en la actualidad. El inconveniente radica en que cuando se legitima una técnica como arte y/o medio artístico, se suele negar entonces esos otros usos y posibilidades o funciones potenciales que tuvo y que tiene la fotografía, y de los cuales nunca termina de desprenderse. Tan es así que, inclusive en las últimas décadas y aún en la actualidad, muchos de quienes siguen escribiendo, pensando y exhibiendo sobre fotografía, lo continúan haciendo y abordan la fotografía como si fuese otra manera de hacer una pintura, dibujo, impresión o grabado (Foresta, 2012, p. 7).

De esta forma, siendo el discurso más sostenido y promovido el que tiende a centrarse en las imágenes fotográficas hechas como arte, así como el que también se interesa en las pocas imágenes vernáculas que han logrado ascender también a la categoría de arte, y sin dejar de reconocer que esto ha ayudado a fomentar una seria consideración del medio; esto ha impedido a su vez una comprensión más justa y cercana a la fotografía como un fenómeno complejo, ubicuo y múltiple, esencialmente ligado a diversos usos y disciplinas que es lo que le dan su profundo significado cultural (Heiferman, 2012, p. 12; Foresta, 2012, p. 7).

fotografía. Ahí afirma que: “No es de ninguna manera casual que el retrato sea la principal ocupación de la fotografía en sus comienzos. El valor de culto de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres amados, lejanos o fallecidos” (Benjamin, 2003, p. 58). Esta observación no excluye el hecho de que la fotografía transformó lo que era el privilegio de unos cuantos (que podían poseer retratos dibujados o pintados), para que pudiera ser paulatinamente un nuevo derecho democrático, haciendo accesible a una creciente mayoría la posesión de una imagen personal y por tanto democratizando de igual manera, el sentimiento de la propia importancia (Debroise, 1998, p. 35; Tagg, 2005, pp. 53-55).

1.2. La singularidad de la fotografía según Walter Benjamin

Aquello que caracteriza a las reflexiones sobre la fotografía en la obra de Benjamin emergerá del análisis de su propia experiencia con imágenes fotográficas concretas, es decir, Benjamin argumenta entretejiendo sus ideas con el vínculo personal que crea con algunas fotografías. Esta es la parte propiamente distintiva de la teoría de Benjamin que, desde una perspectiva profundamente personal y subjetiva, se acerca a ciertas imágenes para pensar con ellas o a partir de ellas. Para Benjamin, la presencia del espectador es un factor clave en cualquier reflexión o consideración sobre la fotografía, y en general esta perspectiva es acorde con la orientación fenomenológica general de su pensamiento, que en su *Pequeña historia* se encuentra todavía oculta y en fase embrionaria (Yacavone, 2017, p. 32).

Justamente, esta parte subjetiva se cruza continuamente con sus observaciones y reflexiones más bien filosóficas o teóricas, que asumen una perspectiva histórica y de crítica cultural, y es en este punto preciso en el que se muestra más claramente la singularidad de lo fotográfico que deja entrever Benjamin, aun cuando ese cruce produzca tensiones –algo que no es, sino el modo de pensamiento benjaminiano que procede por contradicciones y que, como bien afirma George Didi-Huberman (2008a), “a contrapelo de actitudes anti-dialécticas, fundadas en la generalización y el endurecimiento de las oposiciones” muestra lo que la imagen exige a quien la mira: un arte de equilibrista entre la explicación y la implicación, ya que una mirada conlleva el *ser-afectado*, el implicarse como sujeto.

De hecho, Kathrin Yacavone (2017) sostiene esta misma interpretación en el pensamiento de Benjamin sobre lo fotográfico: “la singularidad de la fotografía, en el sentido más profundo de la palabra es, de hecho, la singularidad experiencial de una

fotografía concreta” (p. 35), o como lo sostuvo Berger a partir de Benjamin, al decir que nunca miramos solo “algo”, si no que siempre vemos la relación entre las cosas y “nosotros mismos”, y tomar una imagen “en serio” requiere reflexionar y posicionarse ante ella precisamente como espectador (Berger, 2005). Esta *singularidad* de lo fotográfico se manifiesta asimismo en ciertas especificidades-posibilidades que, combinadas de manera variable en cada imagen, complejizan aquello que pueden ofrecernos.

1.2.1. Lo objetivante de la mirada fotográfica y la fotografía como documento

Estas preguntas que se generaron en torno al arte y la fotografía, la tensión que se generó por el cambio que hubo en el desarrollo histórico de la pintura ligado a la exclusión definitiva de lo táctil, de acuerdo a la interpretación de Benjamin, también estuvo ligado a otra característica que él entrevió en la fotografía: “su capacidad de presentar una nueva realidad, de apuntar a aquello que hay de verdaderamente *objetivante* en la mirada” (Carrasco, 2016, p. 161), que para él sería lo que distingue a esta técnica de todos los otros modos reproductivos anteriores y que consiste en la capacidad del aparato para proporcionar un registro histórico o documental veraz, que apunta además a la posibilidad del papel crítico que la fotografía puede desempeñar ante la cultura y ciertas formaciones ideológicas (Yacavone, 2017, p. 83). Para dejar claro esto en el pensamiento de Benjamin, es absolutamente fundamental resaltar que la fotografía como documento y como posibilidad de esta nueva mirada debe verse en contraposición tanto a las fotografías sobre-sentimentalizadas –Benjamin se refiere a los retratos fotográficos convencionales propios de inicios del siglo XX y su “sofocante atmósfera”, y en general a las fotografías que suelen integrar un álbum familiar, esas fotos falsamente posadas, algunas de estudio que utilizan decorados (crítica que se origina en su propio recuerdo personal)–, como a las imágenes en

las que sobresalen las cualidades estéticas y que él llama “fotografía creativa” –imágenes fotográficas de “grandes vistas”, de los “llamados lugares turísticos” o “las típicas vistas embellecidas de ciudades sumidas en una noche azul con la luna retocada”, aunque también se refiere a las imágenes al servicio de la moda y la publicidad, aquellas cuyo lema es “el mundo es bello” (2005, p. 50).

Con ello hace una crítica indirecta a un fotógrafo como Albert Renger-Patzsch, el representante más característico de la llamada *Nueva Objetividad*¹⁷ (*neue Sachlichkeit*) y quien escribió un fotolibro-manifiesto del mismo nombre. Dicha apreciación será reiterada en su texto de 1934, *El autor como productor*. Las fotografías de Renger-Patzsch, de acuerdo a Benjamin (2004), son un claro ejemplo del “arte por el arte” ya que no captan el contexto humano de lo que muestran y más bien son más “precursoras de su propia corrupción que de su valor cognitivo”. Benjamin le reprocha además el hacer de la miseria un objeto de placer, ignorando la dimensión socio-política de la fotografía en un momento muy crítico de la historia alemana (p. 10)¹⁸.

Lo interesante es que, en el periodo en el que escribe Benjamin estas reflexiones, otros textos contemporáneos del medio fotográfico solían valorar a las primeras fotografías

¹⁷ En los años 20 surgió en Alemania la corriente Nueva Objetividad, y fue un estilo artístico que abarcó pintura, dibujo y fotografía y se preocupó por captar objetivamente la realidad, con cierta tendencia hacia lo social (Colorado Nates, 2020).

¹⁸ Esta crítica de Benjamin a Renger-Patzsch algunos la consideran injusta. Ver: Rüter, U. (1997) The Reception of Albert Renger-Patzsch's *Die Welt ist schön*, *History of Photography*, 21(3), 192-196. Curiosamente, la concepción de *l'art pour l'art* es muy clara en el comentario que acompaña a las fotografías de Renger-Patzsch en el sitio web del MOMA (2018, 23 de diciembre): “Benjamin's reproach of Renger-Patzsch was valid to the extent that comparisons between natural and manmade objects in the book do tend to draw attention to their formal structure. It is, however, an injustice to reduce Renger-Patzsch's aesthetic to a superficial interest in cataloguing the forms of the objects that inhabit our world. Rather, like [Edward] Weston, his was a search for the underlying essence and universality of those objects” (MOMA, 2005). Sin embargo podría decirse que la Nueva Objetividad tuvo un primer momento interesado en ofrecer un conocimiento de la vida cotidiana de los obreros alemanes, sus fábricas y las formas modernas de producción, pero fue cambiando hacia una estetización de la vida moderna (Jiménez, 2016, p. 148). Puede decirse que ésta es la comparación “entre líneas” que realiza Walter Benjamin, entre las fotografías de Albert Renger-Patzsch y las de August Sander.

(daguerrotipos, calotipos e imágenes procesadas a través del colodión húmedo) por su condición artística, un impulso que no desaparecerá hasta la actualidad. Desde una posición benjaminiana, se podría decir que, si se cae en la tentación de considerar a la fotografía solo desde una posición estética (composición, valor, relación con otras obras fotográficas similares, autoría u originalidad), y se deja casi de lado la cuestión de la documentalidad, esto llega a tener como consecuencia el que, al entrar a formar parte de las galerías, las colecciones y los museos, las fotografías son entonces arrancadas de sus contextos históricos y/o culturales de creación, y no sólo eso, sino que al ser expuestas como creaciones “individuales” en las paredes de un museo o de una galería, resaltándose su originalidad y/o belleza en el campo del arte, entonces se corre el riesgo –y casi siempre ha sucedido así–, que dichas fotografías, al ser elevadas al status de “Gran Arte” adquieran paralelamente un nuevo tipo de aura asociado solo a su valor estético y económico (Nochlin, 2003), siendo además esterilizadas de su potencia política¹⁹. O como bien dijo

¹⁹ En este sentido, W.J.T. Mitchell (2009), muy similar lo que postula Solomon Godeau (2003), sitúa las concepciones más conocidas sobre la fotografía en dos polos opuestos: o bien como una “transcripción puramente visual de la realidad” (ejemplo de esta concepción es la de la fotografía como *mensaje sin código* que se presenta en *La cámara lúcida*, de Roland Barthes), o bien como lenguaje, código, ficción, construcción, arte (en este otro polo se encuentra el pensamiento del fotógrafo español Joan Fontcuberta, sobre todo su conocido libro *El beso de Judas. Fotografía y Verdad*, en el que cuestiona radicalmente la consideración de la fotografía como índice o reflejo de lo real, y como documento). Son las teorías que rodean a este último extremo las más populares actualmente, pero también las más complejas y las que más se ufanan de haber superado las presuposiciones “ingenuas” que durante mucho tiempo rodearon al medio. De hecho, nos dice Mitchell, cada vez es más difícil encontrar a algún autor que sostenga que la fotografía posee una relación especial con la realidad que representa, una relación causal y estructural capaz de reflejarla, y muy probablemente esto se deba al predominio de los modelos lingüísticos y semánticos en las humanidades. Sin embargo, desde una posición como la de Benjamin, la fotografía abarca ambos polos. Por tanto su teoría no es esencialista: la fotografía puede decir “la verdad”, es decir, puede proporcionar un registro o documento “histórico” pero también puede mentir dado que la fotografía se construye de muchas maneras, y Benjamin mismo es consciente de esto. Como sea, es importante enfatizar la necesidad de seguir confiriéndole a la fotografía su potencia de ser testigo documental. Fred Ritchin (2010), un importante editor y teórico de la fotografía norteamericano confirma que, “si se pone en duda la función estenográfica de la fotografía, y la fidelidad de aquello que registra ya no se da por hecho, entonces utilizarla para otorgar credibilidad a la puesta en escena de líderes y celebridades o limitarla a imágenes genéricas que conforman la jerga periodística (líder solemne, viuda afligida, niño desnutrido, explosión ardiente, etcétera) hará de su propósito algo claramente ceremonioso. Si no se puede confiar en la fotografía documental por lo menos como cita de la apariencia, entonces la fotografía habrá perdido su valor, si bien altamente imperfecto, como árbitro social y útil de los hechos, incluido lo accidental y espontáneo, y se convertirá en un mero símbolo del oportunismo”

Martha Rosler (2001) en su ensayo *Espectadores, compradores, marchantes y creadores: reflexiones sobre el público*: “la negación de que el significado de las fotografías resida en su vínculo con la corriente de la vida social es lo que hace que la fotografía conserve el rango de objeto, de mero artículo de valor que cuelga de una pared” (p. 334).

En el ámbito fotográfico esa forma de entender la fotografía desde un modelo que algunos llamaron *modernismo formalista*²⁰ –derivado principalmente del formalismo norteamericano y de la propuesta de Clement Greenberg para el desarrollo de la pintura y la escultura modernistas– fue lo que hizo posible finalmente la legitimación de la fotografía como arte, a través sobre todo de una institución con tanta influencia como el Museo Moderno de Arte (MoMA) de Nueva York.

(pp. 39-40). O como bien afirma Ribalta (2018): “la pregunta decisiva es si la fotografía sin realismo es posible culturalmente y deseable desde el punto de vista político. La historia de la fotografía en la cultura moderna es la de un medio híbrido y contradictorio, pero inherentemente realista, que está unido «ontológicamente» a la noción de documento, testimonio y representación histórica” (p. 61). Algo que además, de acuerdo a Martha Rosler (2004), simplemente se necesita y continuará independientemente de que no se teorice en el mundo del arte (Ribalta, 2018, p. 63).

²⁰ Se le llama modernismo formalista a una teoría y práctica de las artes plásticas que comenzó en la época de la posguerra en Estados Unidos. Clement Greenberg, su principal teórico entendía a la pintura como una arte que tenía como fundamento la voluntad de exploración y depuración de sus propios medios. Sus argumentos neokantianos se originaron en la necesidad de apuntalar los límites entre el gran “arte” y las imágenes de la cultura popular, afirmando que las obras de arte eran autónomas a las dimensiones políticas o sociales y por tanto su significado era inherente a su estructura y contenido, alineándose de alguna manera con la intencionalidad de los artistas (Jones, 2010). Así, en lo que se conoció como “pintura de tipo americano” se utilizaron lienzos de gran formato, ya que siendo uno de sus principios el abandono de la ilusión de profundidad, los pintores estaban obligados a moverse a lo largo de la superficie plana del cuadro para contar un tipo de historia “puramente” visual: lo que contaba era solo la forma, negándose a asignarle un significado que no fuese meramente sensible (Greenberg, 2006, pp. 65-92). Este modernismo estadounidense se diferenció del modernismo europeo (asociado al pensamiento del dramaturgo Bertolt Brecht y también teorizado por el mismo Benjamin), ya que éste último estaba epistemológicamente comprometido con el realismo, pero era crítico de la tradición y representación realista (una consecuencia teórica de esta crítica será el llamado “efecto de distanciamiento”, una estrategia para lograr un forma diferente de conocimiento “realista” y que será retomado o reformulado por algunas artistas feministas como Jo Spence). El modernismo europeo asumía una posición materialista histórica, es decir, reconocía las condiciones sociales del arte y por tanto su sentido político era explícito (Pollock, 2013).

Para que la fotografía pudiera pasar por un proceso de legitimación era necesario que recogiera la antorcha del formalismo y del distanciamiento respecto de las preocupaciones del mundo real, pues estaba obligada a establecer su propia escisión entre la alta cultura y la cultura de segunda categoría. (Rosler, 2001, p. 330)

Hay que aclarar que, si bien Benjamin mismo no parece indiferente a la belleza de las fotografías, su enfoque será radicalmente distinto. Así, lo que menos le interesa es reconocerles inequívocamente esa “intencionalidad artística” y lo que fundamentalmente le importa es aquello *nuevo* que hacen ver (es decir, que no reproduzcan clichés visuales, lo cual se define en función del contexto socio-histórico), y su posible alcance social y político derivado de ello (Benjamin, 2005; Didi-Huberman, 2012).

En *Pequeña historia*, Benjamin (2005) reflexiona sobre las fotografías de Eugène Atget –tomadas a partir de 1890– que serán para él, en ese momento, las que mejor registran lo desapercibido, lo olvidado o que se ha dado por sentado, siendo capaces de “desmaquillar la realidad” –algo que años más tarde los surrealistas asociarían con la coincidencia, el azar y los objetos encontrados, y que se dio gracias a que Atget tuvo la facultad de “fundirse con las cosas y estar en el lugar” (Benjamin, 2005; Didi-Huberman, 2012). Su obra –que no debe perderse de vista según Benjamin como protosurrealista–, “prepara un saludable extrañamiento del entorno para el hombre” (p. 42), es decir, sus imágenes se vacían de lo accesorio, mostrando atmósferas desnudas y despojadas de figuras humanas que hacen posible mirar ese mundo desde cierta distancia desnaturalizada.

Al igual que muchos otros autores consideraron a Atget el padre de la fotografía documental (Gunthert y Poivert, 2009, p. 375), Benjamin también lo contemplará como uno de los fotógrafos más sobresalientes que captó los “indicios” del cambio de siglo, de un París moderno que estaba transformándose y de las improntas de un nuevo capitalismo

industrial que transfiguraría inevitablemente la condición humana.



Atget E. (1910-11). Marché des Carmes, Place Maubert. Dominio público. <http://www.artnet.fr/artistes/berenice-abbott-and-eugene-atget/>

Al final de *Pequeña historia*, Benjamin agrega otro comentario que nos lleva a nuestro siguiente punto, haciendo nuevamente referencia a la obra de Atget:

La cámara se empequeñece cada vez más, cada vez está más dispuesta a fijar imágenes fugaces y secretas cuyo *shock* deja en suspenso el mecanismo asociativo del espectador. En este momento tiene que intervenir el pie que acompaña a la imagen, leyenda que incorpora la fotografía a la literaturización de todas las

condiciones vitales y sin la que cualquier construcción fotográfica se quedaría necesariamente en una mera aproximación. (2005, p. 52)

Al decir que la '*cámara se empequeñece cada vez más*' probablemente se refiere a que la aparición de aparatos fotográficos más fácilmente manipulables hacia finales del siglo XIX y principios del XX –que permitió que se pudieran hacer cada vez más fotografías, aumentando asimismo su circulación por y a través de un público cada vez más amplio y no necesariamente especializado– produjo un efecto indeseable (un fenómeno que se repetiría un siglo después con la aparición de los teléfonos móviles): el tener la posibilidad de captar fácilmente *instantáneas* no conlleva la capacidad para poder asimilarlas, ocasionando así una especie de trastorno o *shock*. El efecto de *shock*, según la filósofa y especialista en el pensamiento de Benjamin, Susan Buck-Morss (2005), se refiere a un *impasse* o entumecimiento de los sentidos, a una “crisis de percepción” debida a la sobre-estimulación en la vida moderna, en la que hay una sobre-exposición a las imágenes, “ojos que ven demasiado”, pero que por lo mismo no registran nada. En una forma de auto-protección, los ojos se desensibilizan, pasando el sistema cognitivo de una organización sinestésica (que capta y utiliza los sentidos) a una *anestésica* (adormecimiento de éstos), lo que disuelve a su vez la capacidad del organismo humano para responder políticamente. Así lo enuncia Buck-Morss (2005):

La inversión dialéctica por la cual la estética pasa de ser un modo cognitivo de estar "en contacto" con la realidad a ser una manera de bloquear la realidad, destruye el poder del organismo humano de responder políticamente, incluso cuando está en juego la autopreservación: "(...) quien ya no quiere hacer ninguna experiencia (...) no está ya en situación de distinguir el amigo probado del enemigo mortal". (p. 190)

Y es precisamente la palabra el “pie de foto” o un comentario explicativo lo que, según Benjamin (2005), puede mostrar y, en cierto sentido, debe hacer decir *algo* de forma contundente a una fotografía, si es que se quiere hacer un uso político de ella (pp. 52-53), es decir, el uso de este tipo de montajes entre palabra e imagen, o como las llama Didi-Huberman (2008b), “pequeñas máquinas dialécticas” pueden rehabilitar los sentidos y la memoria, y restablecer el contacto con la realidad²¹.

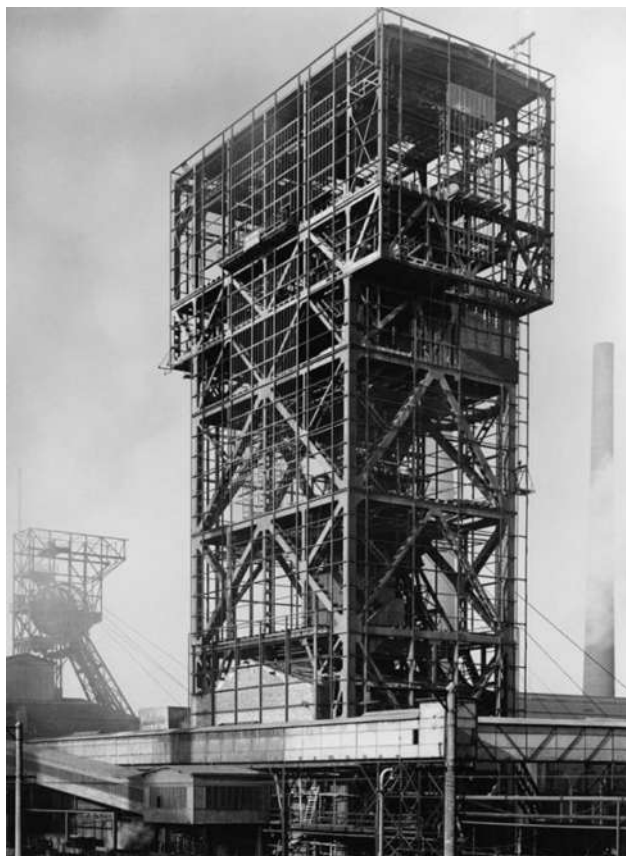
1.2.2. La imagen fotográfica como posibilidad de alcanzar una experiencia y enseñanza: la fotografía ‘constructiva’ y la necesidad de la palabra

Benjamin de este modo confirma y expresa la complejidad de toda *legibilidad de las imágenes* (Didi-Huberman, 2013, p. 34) y quiere persuadir así de la necesidad de un comentario explicativo, de las palabras para poder alcanzar lo que él llama *una experiencia y una enseñanza*. Opone este tipo de fotografía que él llama *constructiva* a lo que denominó fotografía *creativa* (aquella que tiene como objetivo *agradar y sugerir*, que es la fotografía que tiene una intención artística pero incluye la que está al servicio de la moda y de la publicidad). Benjamin (2005) censura ésta a favor de la primera, y para ello cita a Brecht:

Una simple ‘réplica de la realidad’ nos dice sobre la realidad menos que nunca. Una foto de la fábrica de Krupp o de AEG apenas nos enseña nada sobre tales instituciones. La realidad propiamente dicha ha recaído en lo funcional. La cosificación de las relaciones humanas, como sucede en la fábrica, ya impide ver las que no están en primera línea. Es por lo tanto un hecho que hay que ‘construir algo’,

²¹ El trabajo de la artista norteamericana Barbara Kruger, uno de los más reconocidos dentro del arte contemporáneo desde la década de los setenta, crea este tipo de montajes, utilizando muchas veces fotografías de la misma publicidad y los medios de comunicación, que suelen difundir ciertos clichés y prejuicios sociales. Kruger los mezcla con textos que hacen emerger una crítica a los mismos medios y los estereotipos que reproducen, en la medida en que también re-crean y hacen visible la violencia y el poder que ejercen los medios (Bouhaber, 2017; Grosenick, 2001).

algo ‘artificial’, ‘fabricado’. (pp. 50-51)



Renger-Patzsch, A (1951). *Zeche "Heinrich-Robert", Turmförderung, Pelkum bei Hamm*
 [Castillete de la mina de carbón Heinrich-Robert en Pelkum, cerca de Hamm].
 Archivo Albert Renger-Patzsch / Fundación Ann y Jürgen Wilde, Pinakothek der Moderne,
 Munich © Albert Renger-Patzsch / Archivo Ann y Jürgen Wilde, Zülrich / ADAGP, París
 2017. http://www.jeudepaume.org/pdf/PK_Renger-Patzsch.pdf

Así, en este caso, se yuxtapone la misma cita que hace Benjamin de Brecht, como posible leyenda, pie de página o “comentario explicativo” con una fotografía de Renger-Patzsch, ya que la cita sola si bien es clara, no tiene la misma fuerza si no se contrapone con una fotografía semejante a la que alude. Además, poco antes de hacer alusión a las palabras del dramaturgo alemán, hace también mención de la fotografía creativa identificándola con el tipo de fotografías que hace Renger-Patzsch para decir que una fotografía de una fábrica no da cuenta de las consecuencias negativas del progreso industrial y tecnológico, y en este caso, de la *cosificación de las relaciones humanas*.

La historiadora del arte Abigail Solomon-Godeau (2003), por su parte, relata algo que ayuda bien a ilustrar este mismo punto, el problema de la legibilidad de las imágenes y el peligro de la fotografía *creativa*, o la consideración exclusiva de la fotografía como *arte*, es decir, el énfasis que se ha dado a la naturaleza privada del significado fotográfico, y la escisión entre la fotografía en sí y el momento de su producción, algo que para Martha Rosler (2001) es una creencia común y obsoleta del mundo de arte tradicional que en algunos casos todavía domina gran parte de la producción fotográfica.

En su libro *Photography at the dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, Solomon-Godeau (2003) trae a colación una anécdota de John Szarkowsky, director del Museo de Arte Moderno de Nueva York en las décadas de los sesenta y setenta, quien en algún momento le contaba ‘a los editores de una revista de arte que [él] había estado mirando algunos estudios de movimiento y tiempo (conocidas también como ciclografías) de un tipo llamado Gilbreth’. Les dice que los encuentra ‘fantásticos y revolucionarios’, como ‘todo lo que sucedía por aquel entonces en la fotografía’, cuando en realidad –argumenta Solomon-Godeau– Szarkowsky omite o ignora que dichas fotos fueron encargadas y utilizadas con el fin de incrementar la productividad de los obreros en la industria de aquel entonces, teniendo además como consecuencia el que, cuando los trabajadores no producían acorde a esos ritmos ideales, racionalizados y objetivos que se obtenían gracias al modelo fotográfico-científico de Frank Gilbereth, corrían el riesgo de ser despedidos. Obviamente Solomon-Godeau también destaca como un punto significativo el que Lilian Gilbereth, colaboradora estrecha de su esposo, no haya sido integrada en el relato de Szarkowsky –otra de las “comunes” omisiones en la historia del arte. Asimismo, Solomon-Godeau genera unas preguntas muy semejantes al cuestionamiento de Benjamin que, si bien muestran que ambos comparten una raigambre marxista, no anulan su

argumento.

Podríamos decir entonces que la *experiencia y enseñanza* que conforma Solomon-Godeau (2003) la comparte, al tiempo que genera este tipo de preguntas: ¿este tipo de imágenes podrían parecer atractivas, fantásticas o “revolucionarias” para alguien que ha trabajado casi toda su vida en una cadena de montaje o en una maquiladora?, ¿cambia nuestra apreciación de una imagen así cuando conocemos este contexto que suele ser ignorado por la crítica fotográfica y la historia del medio?

Si la “autenticidad de la fotografía” presenta ciertos riesgos al no decir “algo” necesariamente, teniendo además la posibilidad de que algunas imágenes mientan, sean oscuras o inciertas, Benjamin propone enfrentar estos riesgos dialectizando las imágenes con la práctica de la escritura, algo que también puede prevenir o deshacer el estado de *shock* en el que las imágenes pueden sumir a los espectadores (Didi-Huberman, 2012). Es cuando dice “¿no se convertirá el pie en uno de los componentes esenciales de la fotografía?” (2005, p. 53). De esta manera cuando habla de ‘construir algo’, se refiere a que las imágenes fotográficas exigen al espectador un trabajo y un esfuerzo para hacerlas *experiencia* y, desde ahí, leerlas, analizarlas o interpretarlas. O como afirma Didi-Huberman (2008a) en clave benjaminiana,

Se precisa forma para que la mirada acceda al lenguaje y a la elaboración, única manera, para esa mirada, de “entregar una experiencia y una enseñanza”, es decir, una posibilidad de explicación, de conocimiento, de relación ética: nosotros mismos debemos, entonces, *implicarnos en*, para tener una oportunidad –dando forma a nuestra experiencia, reformulando nuestro lenguaje– de *explicarnos con*. (p. 42)

De este modo, Benjamin proporciona una clave teórica precisa y relativamente sencilla de las fotografías que pueden entregar *una experiencia y una enseñanza*, que tiene como

propósito distinguir los “simples reportajes” cuyos clichés visuales sólo producen por asociación clichés lingüísticos en quién los mira. Para Benjamin, el *analfabetismo de la imagen* consistirá precisamente en producir clichés visuales y lingüísticos. En cambio, cuando se esté frente a una experiencia y una enseñanza visual, un mostrar distintivamente fotográfico, la *legibilidad* de las imágenes ya no será algo inmediato, ni fácil, ya que deja en suspenso precisamente las formas habituales que se tienen para describirlas y darles sentido (Didi-Huberman, 2008a, 2012).

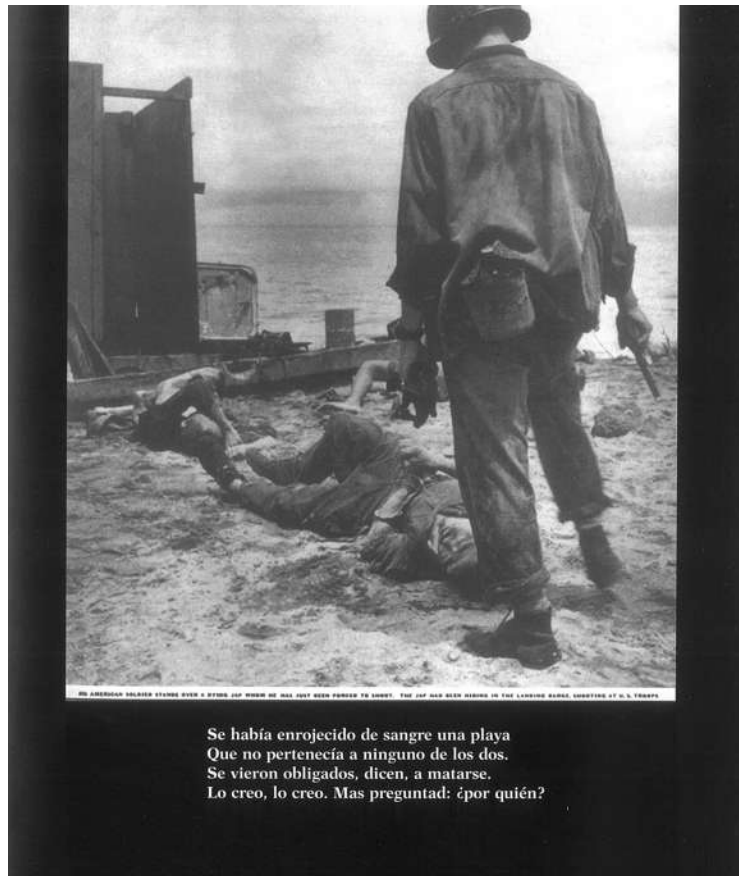
Dicho con otras palabras, frente a este mirar no habitual que puede darse ante una fotografía (ya que mirar no es simplemente ver ni observar con mayor o menor “competencia”), se debe ir *creando*, dando otra forma de “experiencia” a través de las palabras que se entrelazan a ese mismo mirar, teniendo cuidado de tomar distancia de nuestras formas dadas y fijas de conocimiento. Se trata así, de acuerdo a Benjamin, de encontrar una transición, una conexión entre el mirar como experiencia sensible y la práctica de la escritura, una capacidad creativa que exhorta a desarrollar no sólo a todo fotógrafo, sino a cualquiera que no quiera permanecer ignorante en un momento de la historia en el que la superposición de imágenes y palabras llega a un punto culmen con la capacidad reproductiva que abre el modelo fotográfico.

Es lo que el mismo Benjamin hizo en gran parte de su obra, que no debería leerse sin referencia a ciertas imágenes (y también objetos materiales) –aunque generalmente han sido publicados sin el acompañamiento de estas citas o referencias visuales (Azoulay, 2007). O por poner otro ejemplo, lo que su amigo, el dramaturgo y poeta alemán Bertolt Brecht, también realizó en su obra *Kriegsfibel* (traducido al español como *ABC o Abecedario de la Guerra*), pequeños montajes, *recomposiciones formales* de imágenes con pequeñas piezas poéticas que realizó durante el tiempo que pasó como exiliado, y como

medio para hacer una crítica de la violencia. Se trata de otro modo de ‘imágenes constructivas’, que ejemplifican bien la voluntad de *politizar las imágenes*. Didi-Huberman (2008b) afirma:

Cuando las posiciones brechtianas parecen, hoy más que nunca, “pasadas de moda”, conviene observar hasta qué punto fueron concordantes con las de Walter Benjamin, interlocutor privilegiado que reconocía en Brecht el ejemplo característico de una *escritura de exilio* capaz de mantener sus exigencias formales mientras interviene directamente en el terreno de los análisis y las tomas de posición políticas. (p. 12)

En esta obra que, además, podría ser considerada la más benjaminiana de Brecht (Didi-Huberman, 2008b, p. 110) y que tuvo como propósito mostrar su propia posición política en un contexto continuo de conflictos armados, Brecht creó este montaje de imágenes y pequeñas piezas poéticas a partir de recortes de periódicos y revistas —en su mayor parte—, que él mismo seleccionó, recortó y a los que les escribió un segundo “pie de foto”. Resulta también un ejemplo interesante porque en la pequeña introducción del *ABC*, su editora Ruth Berlau anuncia que “este libro pretende enseñar a leer imágenes”, algo que es un rastro de su concordancia con el pensamiento benjaminiano. La imagen número 47 es ésta:



Brecht, B. (2004). *ABC de la guerra*, placa 47, p. 107 [Foto directa de libro].
 “Un soldado americano contempla a un japonés moribundo al que se vio obligado a matar.
 El japonés se había escondido en una lancha de desembarco y disparó contra las tropas
 estadounidenses” [Pie de foto original].
 “Se había enrojecido de sangre una playa
 Que no pertenecía a ninguno de los dos.
 Se vieron obligados, dicen, a matarse.
 Lo creo, lo creo. Mas preguntad: ¿por quién?” [Texto de Brecht].
 (Brecht, 2004, pp. 106-107).

La publicación del *ABC de la Guerra* incluyó para cada imagen dos “pies de foto”.
 Los mostrados en las contra-páginas son los que originalmente acompañaron a las
 fotografías cuando aparecieron en los periódicos o revistas que utilizó Brecht. Los que
 escribió él, una vez que recortó dichas imágenes, aparecen reubicados en la parte baja de
 cada fotografía. Así, “un soldado americano contempla a un japonés moribundo al que se

vio obligado a matar. El japonés se había escondido en una lancha de desembarco y disparó contra las tropas estadounidenses” (Brecht, 2004, p. 106) es un primer nivel de lectura de la fotografía anterior. Brecht, en cambio –y como podemos ver en el *fotoepigrama* anterior (como él mismo nombró a esta forma de escritura)–, profundiza en esa “verdad” y afirma con sus palabras que ambos soldados son medios o instrumentos que se vieron obligados a matar, a matarse, obedeciendo *a quién sabe quién*, ese inubicable poder de las potencias imperialistas.

A pesar de no ser el espacio para desarrollar este punto en el caso de Brecht, este ejemplo tomado del *ABC de la Guerra* nos puede ayudar para clarificar el porqué la necesidad de la conjunción de imagen fotográfica y texto, una idea que también aparece en el ensayo, *El autor como productor*. Ahí afirma Benjamin (2004) que:

sólo la superación de los ámbitos de competencia en el proceso de producción intelectual (...) vuelve políticamente eficaz a esta producción; y las dos fuerzas productivas que estén siendo separadas por el límite de competencias levantado entre ellas son precisamente las que deben derribarlo conjuntamente. (p. 9)

Este ensayo –que fue originalmente un discurso de Benjamin pronunciado en 1934 en el Institut pour l’Étude du Fascisme de París en un contexto en el que Hitler acababa de proclamarse Führer, asumiendo el cargo de jefe de Estado y comandante de las fuerzas armadas en Alemania–, señala además el punto culmen de esta postura de la función tanto documental como política de la fotografía, sugiriendo además que las imágenes fotográficas en un montaje palabra-imagen tienen la posibilidad de superar la distancia que ha habido entre imágenes y textos, siendo esta separación un claro mecanismo de control al que hay que resistirse y superar (Azoulay, 2007; Benjamin, 2004; Yacavone 2017).

1.2.3. *La exigencia ética de un retrato fotográfico*

Aun cuando Benjamin está dialogando explícita o implícitamente con teóricos y escritores anteriores y contemporáneos en la mayor parte de sus reflexiones sobre lo fotográfico, se apartará en general de éstos en cuanto a la valoración de los retratos fotográficos de finales del siglo XIX. Su estimación por este tipo de fotografías puede comprenderse en parte si se toma en consideración su profundo y amplio interés –que mantuvo durante toda su obra– por los fenómenos culturales de finales de este mismo siglo. Y lo que diferencia, según él, a las primeras fotografías de aquellas que empezaron a considerarse artísticas hacia 1850, es la aparición de su propia temporalidad en las primeras, su propio *hic et nunc* que lleva a preguntarse por el nombre de la persona retratada, por la huella singular e irreplicable de tiempo que queda en la imagen como componente misterioso, una marca por la que “jamás entrará por completo en el mundo del arte”. Este *hic et nunc* se lo adjudica a que, en esas primeras fotografías, las placas que se utilizaban eran menos sensibles a la luz y requerían largos tiempos de exposición al aire libre, obligando a quienes posaban a vivir *dentro del instante*, a *crecer en el interior de la imagen* (Benjamin, 2005).

Esta cualidad de la fotografía como una huella que preserva algo del sujeto retratado, convirtiéndola en una especie de fuerza vital, simultáneamente pasada y presente que puede confrontar a quien la contempla de una manera radicalmente distinta debido a la presencia y naturaleza del retratado que permanece en tanto que huella, Benjamin lo expresa de esta manera:

En la fotografía en cambio nos sale al encuentro algo nuevo y especial: en esa pescadora de New Haven que mira al suelo con un pudor tan indolente, tan seductor, queda algo que no se agota en el testimonio del arte del fotógrafo Hill,

algo que se resiste a ser silenciado y que reclama sin contemplaciones el nombre de la que vivió aquí y está aquí todavía realmente, sin querer entrar nunca en el “arte” del todo. (2005, p. 24)



Hill, D.O. (1843-1846). *Pescadores de Newhaven*. Creative Commons.
<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/27652/mrs-elizabeth-johnstone-hall-newhaven-fishwife>

Así, en lugar de destacar los rasgos estéticos tradicionalmente valorados como la composición, su estilo o la iconografía, Benjamin resaltará el poderoso efecto psicológico de este retrato que, debido a la también llamada capacidad *objetivante* de la fotografía, logra algo que no puede conseguir un retrato pintado ya que, en éste, el interés del espectador por la identidad de la persona retratada suele diluirse con el tiempo (Yacavone, 2017). En cambio, la fotografía de retrato suele dejar de lado la apreciación de las

capacidades del fotógrafo y el valor puramente estético y artístico de la imagen, y es capaz de atraer la atención en la huella singular que la persona dejó en un momento particular y que, aun siendo parte del pasado, paradójicamente sigue siendo presente para quien la contempla en tanto imagen fotográfica.

Ahora bien, el hecho de que Benjamin haya elegido una fotografía de una pescadora desconocida, diciendo de ella que hace emerger la necesidad de saber su nombre para quien sea espectador, demuestra que Benjamin quiere dejar claro que el tipo de presencia e identidad de una persona retratada en una fotografía abre un nuevo tipo de relación entre el espectador y la imagen, algo que no existía en la pintura, ya que no se trata tampoco y simplemente de identificar objetivamente quién es, sino de reconocer a la persona en su singularidad y su mundo en su integridad.

Esta valoración del retrato en la fotografía, Benjamin solo la dedica a las primeras imágenes de este género. Sin embargo, un filósofo como Giorgio Agamben (2005) extenderá esta idea como una característica universal de este género, y afirmará que toda fotografía de retrato exige conocer el nombre del retratado:

Incluso si la persona fotografiada estuviera hoy del todo olvidada, incluso si su nombre estuviera borrado para siempre de la memoria de los hombres, incluso si a pesar de todo eso –o, quizás, precisamente por ello, esa persona, ese rostro exige su nombre, exige no ser olvidado. (citado por Yacavone, 2017, p. 97)

Y esta exigencia ética –que solo puede ser reconocida y otorgada por un espectador a posteriori– se hace más patente cuando estas fotografías se consideran en correspondencia con una idea de Benjamin que aparece en su texto “Sobre el concepto de historia”. En la séptima tesis afirma que “no hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie” (Benjamin, 2008, p. 42), y si se considera que cualquier fotografía puede ser

potencialmente en este sentido una *ceniza*, una ruina histórica, esta exigencia ética que Agamben plantea para toda fotografía de retrato deja también entrever su fundamento en cierta necesidad de justicia histórica.

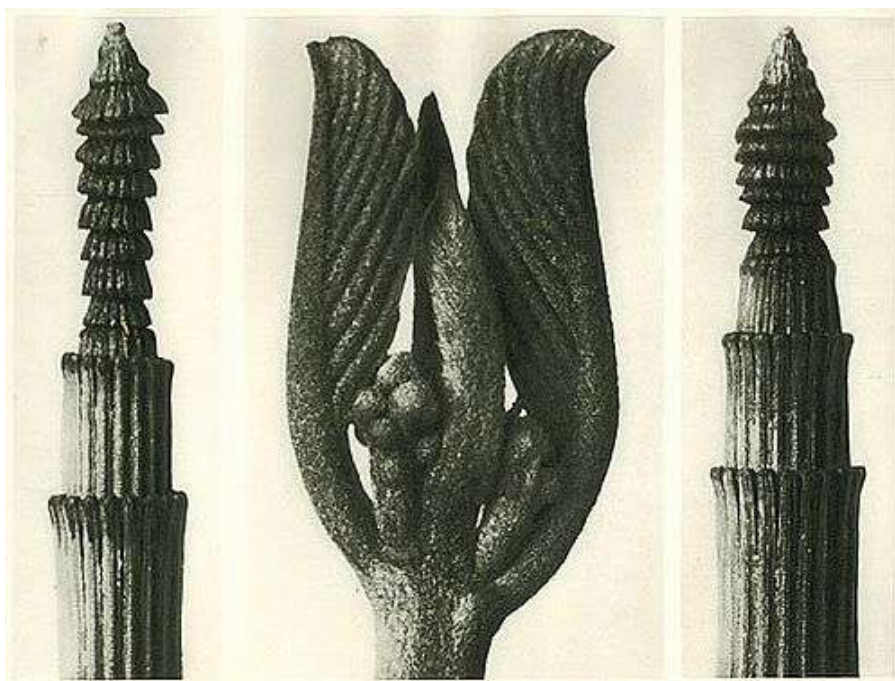
1.2.4. El inconsciente óptico

Otra idea a través de la cual se entrevé algo fundamental para acercarse a la conformación técnica del aparato, es lo que Benjamin denominó *inconsciente óptico*. Este concepto tiene que ver, según él, sobre cómo la naturaleza le habla a la cámara, a diferencia de cómo le habla al ojo humano, ya que gracias a la cámara y sus instrumentos auxiliares (las tomas lentas y las ampliaciones) se crea un espacio constituido inconscientemente que reemplaza al espacio percibido por la conciencia humana (2005, p. 26). Así como con el psicoanálisis emergió el concepto de inconsciente, la experimentación con las posibilidades técnicas y ópticas del aparato fotográfico proporcionó una nueva visión o nuevas formas de percepción de la vida que, de otra manera, escaparían a los modos de ver humanos. Un ejemplo son las fotos de plantas hechas por el fotógrafo alemán Karl Blossfeldt y que Benjamin ya había comentado en una reseña que tituló “Algo nuevo acerca de las flores” en 1928. Ellas hacen visibles texturas celulares, composiciones estructurales que solían ser de interés únicamente para la técnica y la medicina:

mundos de imágenes que habitan en lo minúsculo, lo suficientemente ocultos e interpretables como para haber hallado refugio en los sueños de la vigilia, pero que ahora, al aumentar de tamaño y volverse formulables, hacen ver cómo la diferencia entre la técnica y la magia es enteramente una variable histórica. (2005, p. 28)

Estas imágenes de Blossfeldt, a juicio de Benjamin, muestran de la mejor manera y mucho más que un “paisaje sentimentalizado” o un “retrato lleno de espiritualidad”, las potencias

inherentes a la naturaleza del medio, en este caso la cualidad objetivante que se mencionó como primera característica fundamental y que tiene relación directa con este “inconsciente óptico”.



Karl Blossfeldt, K. (1929). *Urformen der Kunst*. Fuente: Rijksmuseum. Dominio Público.
<https://publicdomainreview.org/collection/karl-blossfeldt-s-urformen-der-kunst-1928>

Esta idea de inconsciente óptico Benjamin también la desarrollará a partir de una foto de Karl Daulthendey en la que éste retrata a su padre y su esposa. Benjamin percibe así que la mirada de la mujer al dirigirse a una lejanía indeterminada, parece presagiar el momento en el que se quitará la vida tiempo después. Esta atribución de Benjamin, aunque es errónea –ya que confundió a la futura y segunda esposa del padre de Dauthendey con la primera (Yacavone, 2017) –, no deja de revelar asimismo ese encuentro singular entre espectador e imagen fotográfica que Benjamin postula, así como evidencia los efectos psicológicos particulares que puede desencadenar una fotografía –resultado de la relación

del medio con la realidad que aprehende y contiene— a través de un complejo proceso de percepción que tiene lugar en esa misma interacción en la que interviene la imaginación y el afecto.



Dautheney, K. (1857). *El fotógrafo Karl Dautheney, padre del poeta, y su esposa.*
<http://www.telos.tv/as-we-are/>

Aunque algunas de las observaciones sobre las fotografías que se hacen en *Pequeña historia* parecen sólo comentarios al margen, una lectura atenta a las mismas puede mostrar el asombro que seguramente sintieron aquellos contemporáneos a la invención del daguerrotipo y revelan cómo el acto de *ver* “nos” descubre y “nos” devuelve un “algo” que si bien está sostenido en una pérdida (esos personajes ya no ‘viven’), ese “algo” “nos” mira y “nos” implica, o por decirlo con otras palabras, aquello que “se” ve en una fotografía

también dice “algo” de quien ve la fotografía. Benjamin cita a Dauthendey (s.f.):

Al principio no nos atrevíamos a contemplar detenidamente las primeras imágenes que confeccionó. Nos daba miedo la nitidez de esos personajes y creíamos que sus pequeños rostros podían, desde la imagen, vernos a nosotros: tan desconcertante era el efecto de la nitidez insólita y de la insólita fidelidad a la naturaleza de las primeras imágenes de los daguerrotipos. (2005, p. 29)

De ahí que esta irreductibilidad y especificidad de la fotografía no venga tanto del *en sí* de la fotografía, del “esto ha sido” sino de la conjunción entre *lo real y lo inconsciente* posibilitada por el artefacto fotográfico (Didi-Huberman, 2012, p. 29) que produce a su vez una experiencia presente del acto de mirar –en un aquí y ahora–, un momento de un pasado indeterminado²².

1.2.5. La fotografía de lo humano y su valor cognitivo

La fotografía de August Sander (1876-1964), de acuerdo a Benjamin, reintroduce el rostro humano de una forma nueva y distinta que no tiene nada que ver con los retratos que siguen las normas de la pintura. Más aún, para la fotografía no es posible la renuncia a la representabilidad de lo humano, y Sander encarna la forma idónea de hacer fotografías en su obra “El hombre del siglo XX” (proyecto que quedó inacabado) y en la que se propuso encontrar arquetipos que representaran todas las clases sociales, profesiones, vocaciones, desde aristócratas a artistas de circo y soldados de la Alemania a principios del siglo XX. Aunque este conjunto de retratos pertenece a una época y en un contexto cultural e histórico específicos, éstos pueden ser leídos desde una perspectiva mucho más amplia,

²² El concepto de inconsciente óptico fue desarrollado por Rosalind Krauss (1993) en el campo del arte, en su libro del mismo nombre, *El inconsciente óptico*, y por Marianne Hirsch (2012) para el trabajo con los álbumes familiares, *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*.

según Benjamin. Y continúa:

El autor no ha emprendido esta descomunal tarea en cuanto erudito ni asesorado por los teóricos de la raza o por los investigadores sociales sino, (...) “a partir de la observación inmediata”. Sin duda debe haber sido una observación sin prejuicios, incluso audaz, pero al mismo tiempo delicada, es decir, como corresponde a las palabras de Goethe: “Hay un delicado modo experimental de proceder, tan íntimamente identificado con el objeto que se convierte por ello en teoría”.

(Benjamin, 2005, p. 46)

Atendiendo a Benjamin, la cámara puede captar el rostro con significados enteramente nuevos: es su capacidad *objetivante* la que hace evidente el valor cognitivo de la imagen y que por tanto pueda mostrar percepciones fisionómicas, políticas o científicas –que Benjamin no solo ve en las fotografías de Sander sino también en las de Blossfeldt o Germain Krull– que se hacen visibles gracias a que, quien maneja la cámara no está interesado en sobresalir, encontrándose por lo mismo “a la altura de su instrumento” –recurriendo a las palabras de Benjamin–, es decir, hay un casi *fundirse con las cosas*, un casi *anonimato* de quien fotografía que hace posible ese registro, ese testimonio de los *hombres mismos*, translúcidamente documental (Berger, 2015). Walter Benjamin describe de tal manera a este tipo de fotógrafos: “La generación que no estaba empeñada en pasar a la posteridad en fotografías, sino que, ante tales actividades, prefirió retirarse pudorosamente a su espacio vital (...), y que por eso mismo permitió que dicho espacio vital llegara a la placa” (Benjamin, 2005, p.44).

Didi-Huberman asimismo explica este punto al afirmar que aquí también puede verse nuevamente la *doble distancia* que nos exige una imagen, recurriendo a ese “arte de

equilibrista”, porque en todo conocimiento de cuestiones humanas, somos al mismo tiempo objeto y sujeto, lo observado y el observador, lo *distanciado* y lo *concernido*, algo que formuló Benjamin y que, según él, lo muestra claramente alguien como August Sander, cuya “observación sin prejuicios” y sistematicidad parecieron haber evitado las trampas de la empatía, llegando más bien a una *comprensión implicativa* (2012, pp. 34-35). Y desde la postura de quien mira la fotografía, afirma Didi-Huberman: “...no quiere decir, por cierto, que “uno se lo crea”, sino que el objeto de conocimiento en ese momento, se reconoce al estar íntimamente implicado en la constitución misma del sujeto que conoce.” (2008b, pp. 44-45). Es decir, podemos conocer porque nos reconocemos en aquello que miramos, lo que no significa que “uno crea” necesariamente todo lo que ‘cree ver’. El riesgo está ahí, en la identificación, riesgo que no hay que negar, sino más bien asumir.

Y habiendo un modo “delicado” de proceder, se puede enfrentar ese mismo riesgo con la ayuda de la explicación –la crítica, el análisis, la comparación. Didi-Huberman extenderá esta reflexión de Benjamin, afirmando que, si se reconoce que toda mirada supone la implicación, el ser-*afectado* en tanto sujeto, entonces en nuestro encuentro con cierto tipo de imágenes, una emoción puede sobrevenir con fuerza, en tanto *espectadores de un naufragio* o espectadores implicados. Y desde una íntegra actitud filosófica, no se evitará mirar ese tipo de imágenes para deshacerse de las emociones que emergen y de la confusión o desorientación que también sobreviene con ellas, intentando suplirlas con alguna explicación racional. Más bien, ante aquellas imágenes que puedan exaltar los ánimos, afirma Didi-Huberman, hay que fundar su comprensión, su explicación “en la mirada y la emoción en que trama esa experiencia” (2008b, p. 46). En el caso de las fotografías que presenta Sander, esas emociones que pueda suscitar son más bien sutiles.



Sander. A. (1914). *Jungbauern* [Jóvenes campesinos]. ©La Colección Fotográfica/SK Stiftung Kultur - Archivo August Sander, Colonia; DACS, Londres, 2018.
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/sander-young-farmers-al00014>

Hay otras imágenes de Sander con el mismo nombre, pero ésta es tal vez la más conocida de toda su obra y también suele aparecer con el título, “Jóvenes campesinos camino de un baile” (Serra, 2004). Podría uno *implicarse* de una manera un tanto lúdica, y decir que en esta fotografía los gestos de los jóvenes campesinos expresan la forma en que *te sientes* cuando estás con *tus* mejores amigos luciendo *tus* mejores galas. De hecho, eso es lo que la hace atractiva, *esa* forma de mostrarse de unos jóvenes que van a un baile, algo que contrasta con el fondo natural de la imagen, sin signos de modernización. Pero en este

caso, también resulta pertinente un análisis de John Berger sobre esta fotografía, quien reflexiona en otra línea, haciendo un ejercicio comparativo con otras imágenes del mismo proyecto, en un pequeño texto llamado “El traje y la fotografía”. Este pequeño ensayo inicia con dos preguntas hipotéticas:

¿Qué les decía August Sander a sus retratados antes de fotografiarlos? ¿Y cómo se lo decía para que todos lo creyeran por igual? Todos ellos miran a la cámara con la misma expresión en los ojos. En la medida en que hay diferencias, éstas son el resultado de la experiencia y carácter del fotografiado. (Berger, 2015, pp. 51-60)

Algo que confirma el valor documental que le otorga Berger a estas mismas fotografías. Y muy en la línea con el pensamiento marxista, Berger analizará la hegemonía de clase a través del uso de la vestimenta (en este caso el traje masculino), los caracteres físicos (gestos y posturas) y la formación social de quienes aparecen ahí. El análisis es interesante porque invita en un primer momento a tapar los rostros para ver solo las posturas físicas y los gestos, y a la inversa, mirar solo los rostros para ver lo que puede inferirse de sus expresiones. A partir de ahí dirá por ejemplo que, “La contradicción física es obvia. Por un lado, unos cuerpos que se sienten totalmente identificados con el esfuerzo, unos cuerpos que están acostumbrados a un movimiento de abanico incesante; y por el otro, unas ropas que idealizan lo sedentario, lo discreto, la ausencia de fuerza” (Berger, 2015).

No se pretende aquí seguir toda la interpretación que hace Berger de esta fotografía, como sea, es otro ejemplo de un *mirar implicativo*, esto es, Berger utilizó el propio cuerpo como un recurso, y se ayudó de la explicación como guía (Didi-Huberman, 2008b, p. 43).

1.2.6. El espectador y la singularidad radical de las imágenes fotográficas familiares

En donde va a ser más clara la singularidad experiencial de la fotografía que subraya el

pensamiento de Benjamin, es en el modo de vincularse y describir ciertos retratos de su propia infancia –el tipo de fotografías comunes a muchos álbumes familiares occidentales desde finales del siglo XIX, singularidad que emerge en este caso del encuentro y relación entre lo único e individual que presenta el retrato (su propia fotografía de niño) y el recordar del observador (en este caso Benjamin) aunado a su percepción vivida en el presente de dicho encuentro.

Alrededor de 1860 la cámara se fue convirtiendo en un aparato cada vez más pequeño y sencillo de manipular y los procesos de revelado de igual manera cada vez más fáciles y accesibles hicieron que una creciente mayoría de la clase media recurriese a la fotografía cada vez más para retratarse a sí misma. Esto fue lo que provocó la introducción y popularización de los álbumes familiares como una manera de conferirles un sentimiento de identidad e importancia.



[Fotografía tipo *carte-de-visite*], George y Walter Benjamin en Schreiberhau, alrededor de 1902.

© Österreichische Nationalbibliothek, Vienna.

<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/five-ways-being-painting-a7820431.html>

Y Benjamin, nacido en 1892, recurriría a sus propios recuerdos para criticar y burlarse de la artificiosidad de este tipo de colecciones de imágenes, incluidos los posados y la sobriedad que igualmente rodeaba esta costumbre emergente. Así se refiere a los álbumes familiares:

Se encontraban con preferencia en los lugares más gélidos de la casa, sobre consolas o veladores en los recibidores, encuadernados en piel con repulsivas incrustaciones metálicas y hojas de un dedo de espesor y con los cantos dorados, en las que se distribuían figuras bufamente vestidas o cubiertas de cordones y lazos: el tío Alex o la tita Rika, Trudi cuando todavía era pequeña, papá recién llegado de la universidad. Y, por último, para consumir la ignominia, nosotros mismos como tirolese de salón, lanzando gorgoritos, balanceando el sombrero contra un fondo de neveros pintados, o bien como atildados marineros (una pierna recta y la otra doblada, como debe ser), apoyados en un poste pulido. (Benjamin, 2005, p. 35)

Y aunque no se ha encontrado alguna fotografía que coincida de forma exacta con la descripción de Benjamin en estas últimas líneas (Yacavone, 2017), o precisamente por esa razón, esto muestra el tipo de interacción que se crea con este tipo de imágenes, en este caso las fotografías familiares, que se miran desde el afecto y el recuerdo, y que pueden oponerse, en su teatralidad, a la capacidad objetivante que tiene la fotografía y que Benjamin valora como una de sus potencias. Las sensaciones y percepciones personales que él mismo relata no se corresponden tampoco con el último resquicio del valor de culto que él reconoce para las fotografías de los seres amados, lejanos o fallecidos. ¿Podrá entonces inferirse desde aquí una crítica seminal en Benjamin a este tipo de prácticas naturalizadas, estereotipadas y reaccionarias que tienen por objeto dar un sentido de

identidad individual y familiar fijos a través del uso de la fotografía?²³

Esto podría así argumentarse cuando, en uno de sus relatos autobiográficos de su niñez, afirma que “no sabía qué hacer cuando se me exigía semejanza conmigo mismo, como sucedía en el estudio del fotógrafo” (Benjamin, 2005, p. 56), e igualmente puede leerse entre líneas cuando, en *Pequeña historia*, en el mismo párrafo en el que habla de su álbum familiar, hace referencia en seguida a un retrato infantil de Franz Kafka en el que, desde un mirar también implicativo, desde su propio cuerpo, afirma que éste parece quedar casi asfixiado en el fondo artificioso que lo rodea, y que si no desaparece o muere del todo es porque sus ojos inmensamente tristes contrastan y sobresalen de la escenificación más que ficticia en la que Kafka-niño fue incrustado. Así lo refiere Benjamin (2005):

... entonces cuando surgieron aquellos estudios con sus cortinones y sus palmeras, con sus tapices y caballetes, a medio camino entre la ejecución y la representación, entre la cámara de tortura y el salón del trono, de los que aporta un testimonio conmovedor una foto temprana de Kafka. En una especie de paisaje de invernadero aparece en ella un muchacho de aproximadamente seis años embutido en un traje infantil, que se podría calificar de humillante, recargado de pasamanerías. Frondas de palmeras miran fijamente desde el fondo. Y, como si importase hacer aún más pegajosos y sofocantes estos trópicos acolchados, lleva el modelo en la mano izquierda un sombrero desmesuradamente grande de ala ancha,

²³ Cadava (2014) también respondería positivamente a esta pregunta, ya que según él, dado que es posible considerar que todos los textos de Benjamin son una crítica a la estetización de la realidad social realizada por el fascismo y el nazismo, incluidas todas sus imágenes estereotipadas con las que intentaban crear un sentido de pertenencia en referencia a un “ser común”, entonces todos sus escritos –inclusive en los que habla sobre su niñez– deben leerse como actos eminentemente políticos, no obstante no estén articulados explícitamente en esos términos y para ello cita a Adorno quién considera que si bien “las imágenes de *Infancia en Berlín* – con toda su “chocante cercanía” – “no son idílicas ni contemplativas” es porque, como él mismo señala, “sobre ellas cae la sombra del Reich hitleriano” (p. 33).

como el de los españoles. Desde luego que Kafka desaparecería en semejante escenificación, si sus ojos inmensamente tristes no dominaran ese paisaje que les ha sido destinado. (pp. 35-36)



[Fotografía de Franz Kafka]. *Sin título*. (ca. 1887).

Copyright © 2020 Franz Kafka Museum.

<https://callelorco.com/2017/09/02/una-especie-de-transparencia-anticipada-del-ser-w-g-sebald/>

Cuando habla de los estudios fotográficos “a medio camino entre la ejecución y la representación”, parece de hecho referirse a que cuando una persona entra a ese tipo de espacio, está destinado a una especie de muerte del sí mismo, o por lo menos a la conversión en algo diferente de sí. De esta manera la exhortación por parte del fotógrafo a que sea “él mismo”, es decir, el recuerdo de las palabras que le dirigía el fotógrafo a Benjamin cuando niño, resulta algo más que ajeno y extraño a lo que experimentaba a esa edad, en su deseo y necesidad de imitar lo externo, lo otro y lo distinto (Cadava, 2014).

Por otro lado, la reflexión citada arriba vuelve a mostrar cómo Benjamin centra a la fotografía en el sujeto espectador, reiterando y fundamentando la singularidad fotográfica

en quién observa (en este caso él), aun cuando la fotografía de Kafka, y sus fotografías familiares parezcan quedar al margen de las otras consideraciones sobre el medio apuntadas atrás²⁴. Así, lo que Benjamin considera más valioso en una fotografía traspasa los aspectos formales y perceptuales de la imagen y se sitúa “en el lugar donde sucede un acontecimiento vital profundo y singular para el observador”, es decir, cuando éste último puede desenterrar su propia historia oculta en la fotografía del otro (o de sí mismo como otro), integrándola en un nuevo *continuum temporal*, algo que el propio Benjamin transformaría en escritura (Yacavone, 2017).

* * *

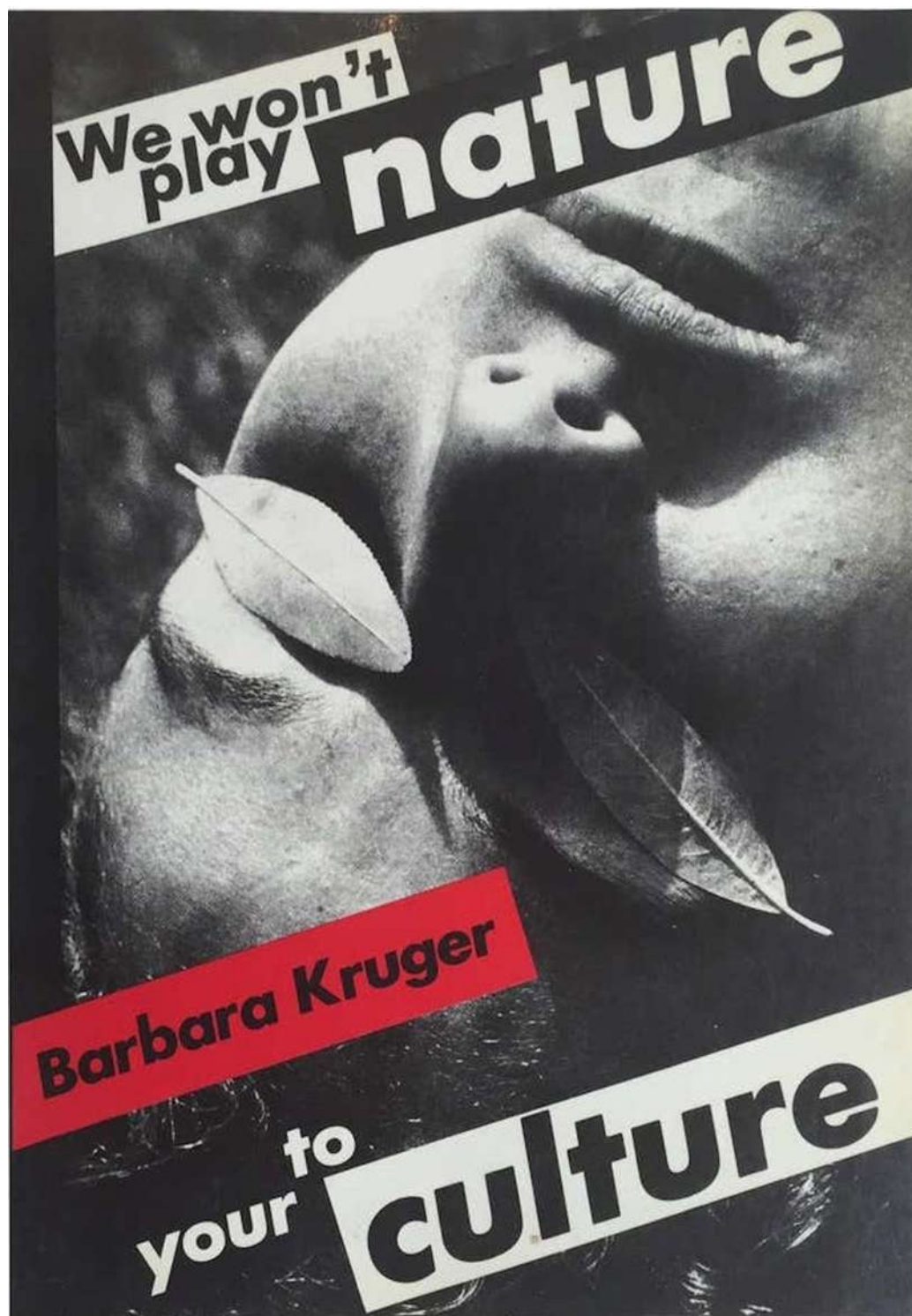
Hasta aquí las principales reflexiones de Walter Benjamin sobre la fotografía y todas aquellas cuestiones que giran en torno a ella como un fenómeno o acontecimiento complejo y paradójico, su tecnología reproductiva, su tensión con el discurso del arte y la paulatina transfiguración de éste a partir de la inserción histórica de la fotografía, la reforma que trajo a la visión y a los modos de ver y percibir humanos, ampliando y complejizando nuestra manera de ver el mundo, ya que las imágenes no sólo moldean nuestra visión, sino también pueden limitar nuestra propia comprensión de lo humano, algo que Benjamin intuyó cuando se preocupó por las imágenes estereotipadas de su época, ya fuesen las de los medios de comunicación, el mercado o los gobiernos totalitarios. Además,

²⁴ De hecho, Yacavone (2017) afirma que la importancia personal que le otorga Benjamin al mismo retrato de Kafka se revela a través de sus distintas apariciones en otros de sus textos, lo que sugiere claramente que para él, esta imagen era algo más que un simple documento histórico de “gusto burgués”. La inclinación de Benjamin por esta fotografía no excluye la exigencia ética que Agamben deriva del propio planteamiento benjaminiano para todo retrato fotográfico, antes bien la confirma reconociendo en ese otro, un “otro yo”. Y Yacavone misma alude en este sentido a un artículo titulado “Acts of Self-Portraiture: Benjamin’s Confessional and Literary Writing”, en el que se analizan dinámicas semejantes en sus *escritos confesionales y literarios*, y en los que se defiende que Benjamin hace referencia a la noción de un yo que sólo deviene en sí mismo en la forma de otro y como otro, lo que a su vez deriva en la idea de un yo dinámico. Richter, G. (2004), Acts of Self-Portraiture: Benjamin’s Confessional and Literary Writing. En Ferris, D. S. (ed.), *The Cambridge Companion to Walter Benjamin* (pp. 221-237). Cambridge.

su reconocimiento de lo que hace singular a la fotografía, en tanto su posibilidad o potencia de ser un documento, huella o registro histórico; de mostrar algo nuevo (inconsciente óptico); de revelar además los rostros humanos de nuevas maneras; y la posibilidad que ofrece de alcanzar *una experiencia y una enseñanza*–, pueden servir como *marcadores conceptuales*²⁵ para una integración más justa de la fotografía (y ya no solo de manera “servil”) a otras disciplinas y campos, incluida la crítica feminista de la fotografía, ya que legitima un posicionamiento que puede fluctuar desde lo personal hasta lo más general o crítico-filosófico, algo que es requerido por el pensamiento feminista cuando se pregunta por el lugar de las mujeres en las historias y discursos hegemónicos. Por otro lado, su forma de concebir radicalmente la singularidad experiencial de las fotografías familiares sirve de fundamento conceptual para las propuestas y prácticas fotográficas que se describen en el libro *What can a woman do with a camera*, algo que se aborda en el capítulo 3.

Dado que el pensamiento de Benjamin también sentó las bases para una crítica al propio concepto de arte, y entrevió otras formas de concebirlo que serán fundamentales para el pensamiento y prácticas artísticas de la segunda mitad del siglo XX, incluidas las de muchas artistas feministas, es y será siempre un punto de referencia para una mejor comprensión de muchas de las manifestaciones y prácticas fotográficas contemporáneas que tienen relación o se definen por oposición o resistencia al campo institucional del arte.

²⁵ Benjamin reivindica un uso de las ideas que tenga sentido por sus *posiciones* respecto a las cosas (a manera de una constelación), y no como leyes o tesis unívocas o universales por las que puedan clasificarse racionalmente las cosas (Didi-Huberman, 2008b, p. 54). Por eso utilizamos la palabra *marcador*, para dejar claro que estas ideas benjaminianas (que caracterizan la singularidad de la fotografía) no se traducen como puntos de un posible método para leer imágenes. Más bien pueden considerarse como un conjunto de señalamientos o “faros” mediante los cuales, uno puede orientarse para navegar entre una imagen y la experiencia de ella, entre lo que vemos y lo que interpretamos de ella y a partir de ella.



Kruger, B. (1983). *Sin título (We won't play nature to your culture)*

[No vamos a jugar el rol de la naturaleza en tu cultura].

Catálogo de tapa blanda de la exposición "Barbara Kruger: We won't play nature to your culture". Cortesía de la Galería Thomas Erben. <https://ocula.com/art-galleries/thomas-erben-gallery/artworks/barbara-kruger/untitled-we-wont-play-nature-to-your-culture/>

Capítulo 2

La fotografía, las mujeres y la crítica feminista del arte. De qué manera la fotografía puede visibilizar problemas y preocupaciones del movimiento feminista

En este capítulo se comprenderá de forma general cómo la fotografía, a través de algunas imágenes, algunas de ellas hechas por mujeres²⁶, pueden hacer visible problemas e inquietudes del movimiento y del pensamiento feminista. A diferencia de lo que suele entenderse cuando se usa la expresión “las mujeres en la fotografía” en libros o catálogos de arte y que casi siempre solo se refiere, o bien a la mujeres como objeto de la mirada fotográfica, o bien a la historia de mujeres fotógrafas que no han sido suficientemente visibilizadas, se intenta contextualizar críticamente a las imágenes fotográficas desde lo que muestran, como una manera de reflexionar sobre las experiencias de las mujeres y los

²⁶ Sin suponer en esta investigación una sola forma de entender la diferencia sexual, esto es, evitando caer en una trampa esencialista, tampoco se asume una crítica radical a la subjetividad como la que asume Judith Butler quien parece concebir el concepto “mujer” como una categoría ilusoria creada por hábitos de lenguaje. El problema de su postura es que termina despolitizando la categoría de género y al propio movimiento feminista. Como bien afirma Mayayo (2003), en este enfoque que caracteriza a gran parte del feminismo del siglo XX, y que sigue teniendo una fuerza dominante en la academia en los países anglosajones y en Latinoamérica no hay cabida ni para el sujeto, el sexo, el género o la sexualidad previas a los discursos que los configuran, ni hay una identidad de género más allá de los signos a través de los cuales se expresa. Pero si se quiere mantener la legitimidad y cierta unidad del movimiento feminista (en tanto lucha y crítica del sistema jerárquico sexo/género) aun cuando se reconozca que en teoría hay diversos feminismos y aun cuando se admita la necesidad de problematizar la categoría “mujer” y cómo se engarza con otras categorías, como la clase, la raza o la edad en la conformación de la identidad, es igualmente necesario mantener alguna noción mínima de una identidad colectiva *mujeres* (Mayayo, 2003, p. 130).

Una posición más congruente y razonable en este sentido parece ser la de Teresa de Lauretis, quien a partir de la necesidad de comprender y responder efectivamente a problemas de violencia y opresión basadas en el género, como la violación y la pobreza, o la desigualdad cultural y salarial que se da prácticamente a nivel global, si bien concibe al género como una construcción, a diferencia de Butler, pone el énfasis en lo histórico. Así, concibe a las condiciones que constituyen la diferencia sexual determinadas más bien por el pasado y por mucho que alguien pueda re-inscribir el guión de su género o reproducir esos mismos estereotipos desde una postura irónica –una forma de resistencia según Butler–, los otros, la mayoría de las veces, continúan interpretando y leyendo de acuerdo a una lente heredada. Es decir, a una mujer antes de nombrársele así, se le ve de esa manera, a través de una acumulación histórica de formas de observar y mirar (Lauretis, 2014; Mayayo, 2003; Raymond, 2017).

problemas en torno a ello, reafirmando así el valor cognitivo de la fotografía de lo humano que reconoció Walter Benjamin y desde ahí sentar las bases para hacer de las propias imágenes una cuestión de conocimiento²⁷.

En el primer apartado se exponen obras fundamentales del arte feminista que tuvieron como origen la consigna feminista de la década de los setenta, *lo personal es político* y cómo fue trasladada esta misma reivindicación al campo académico, sobre todo al campo de la historia del arte y las líneas de investigación que se desprendieron de ello.

De ahí se hace un ejercicio semejante al que se hizo en un principio para la historia del arte:

²⁷ La crítica e historiadora de la fotografía Abigail Solomon-Godeau (2003) observó agudamente que en el contexto anglosajón, la fotografía artística y la crítica de ésta tardaron en integrar los análisis teóricos feministas, a pesar de que éstos mismos y la teoría cinematográfica ya se habían vinculado desde los años 70's (siendo el texto más conocido, *Placer visual y Cine narrativo*, de Laura Mulvey escrito en 1973). Es probable que la misma reflexión pueda hacerse extensiva al contexto mexicano en el que, en las últimas exposiciones importantes sobre el tema "mujeres y fotografía" (y que se realizaron ya entrado el siglo XXI) no parece ser tan claro el puente entre las imágenes y la crítica, es decir, se hace mención de mujeres fotógrafas o de fotografías relacionadas con el tema de las mujeres, pero parece que hay cierta desproporción entre la importancia y espacio que se les da a las fotografías, y la reflexión real que puede darse a partir de ellas, es decir, parece no erigirse contundentemente desde las propias imágenes un discurso que alimente la teoría y crítica feministas y/o que retroalimente a la historia y a la teoría del propio medio. Como sea, habría que considerar que el auge del movimiento feminista no sólo en nuestro país, sino en muchas otras partes del mundo en los últimos años, esta reconfigurando esta falta de puentes entre teoría, crítica e imágenes (y prácticas) fotográficas que solo se da en algunos nichos académicos. Creemos que la actual ola dará la pauta para que la importancia que se le da a las imágenes fotográficas en la vida cotidiana, se empareje con la reflexión crítica sobre ellas y a partir de ellas. Este punto sería así un ejercicio continuo, y lo que se presenta aquí es un ejemplo mínimo de cruce entre las imágenes y las palabras, esto sin dejar de reconocer la importancia de visibilizar a las mujeres fotógrafas y sus aportaciones al arte y al movimiento de mujeres.

Por lo mismo, vale la pena tener presentes los antecedentes de publicaciones sobre esta cuestión en el contexto mexicano. Las primeras publicaciones identificables son un número de la revista de fotografía mexicana llamada *Fotomundo*, de 1975, dedicado a mujeres fotógrafas y un catálogo de una exposición también de mujeres fotógrafas realizada en 1983 titulada *Cómo nos vemos nosotras*, publicado por el Instituto Francés de América Latina. Hay además otros dos libros-catálogos de exposiciones publicados en el año 2012: *Mujeres detrás de la Lente*, curada por Emma Cecilia García Krinsky y, *Fotógrafas en México. 1872-1060* curada por José Antonio Rodríguez. Al parecer éstas últimas dos exposiciones con sus respectivas publicaciones tuvieron como propósito una revisión y revalorización más bien histórica de las mujeres fotógrafas en México y en ambas publicaciones parece darse por sentado en cierta medida una "óptica femenina" como resultado directo de esta integración de miradas a través de imágenes fotográficas hechas por mujeres pero sin este cruce directo y explícito entre el discurso y la mirada a las fotografías. La tercera edición del Festival Internacional de Fotografía FOTOMÉXICO en 2019, organizado por el Centro de la Imagen se dedicó también a revisar la temática relacionada con mujeres, abriendo la posibilidad y dejando el antecedente para una investigación amplia que tenga como punto de partida las propias imágenes. Y por supuesto, hay numerosos artículos académicos, libros y tesis que se enfocan en la obra de diversas fotógrafas y artistas, y en los que este puente entre la teoría y las imágenes varía ampliamente.

identificar algunas mujeres fotógrafas, muchas de ellas excluidas en las primeras historias del medio, y sentar preguntas o reflexiones desde algunas de sus imágenes fotográficas – por sí mismas o como parte de un discurso más amplio–, y contemplar cómo subvierten ciertos estereotipos de género, o bien, cómo potencialmente pueden revertir un pensamiento sexista, visibilizando problemas y preocupaciones del movimiento y del pensamiento feminista. Esto no significa que este capítulo sostenga que todas las imágenes fotográficas hechas por mujeres tengan este potencial. Por eso el último apartado retoma una exposición curada por Abigail Solomon-Godeau que puede verse como una especie de réplica a cualquier postura esencialista o que intente afirmar de una manera ingenua que las fotografías tomadas por mujeres tienen un valor o mirada distintivamente femenino o feminista, y más bien intenta pensar la diferencia sexual en el campo de la fotografía contradiciendo o complicando los presupuestos que suelen darse cuando se piensa en la fotografía realizada por “mujeres”.

2.1. Aproximaciones a la relación entre arte y feminismo

Este primer apartado explica de forma muy general, los puntos en común entre las primeras manifestaciones de arte que pueden considerarse feministas y los problemas/ideas que dieron origen a los movimientos de mujeres que estuvieron presentes en muchos países occidentales en la década de los 70, sobre todo motivados por la consigna “lo personal es político”, y cómo se trasladará ésta al campo académico surgiendo así la crítica feminista a la historia del arte. Asimismo, se expone brevemente un concepto central ligado al campo de lo fotográfico: la llamada mirada masculina, concepto creado por la teórica de cine Laura Mulvey, y su relación con las ideas de John Berger sobre el desnudo en la historia de

la pintura occidental, críticas pioneras en los debates feministas sobre la representación del cuerpo de las mujeres.

2.1.1. “Lo personal es político”, en la vida y en el arte

“Dos sistemas básicos: Desarrollo y Mantenimiento. El trago amargo de cada revolución: después de la revolución, ¿quién va a recoger la basura del suelo el lunes por la mañana?”

Mierle Laderman Ukeles, *Manifiesto de Arte del Mantenimiento*, 1969.

Una consigna fundamental de los movimientos de mujeres durante las décadas de los sesenta y setenta, *lo personal es político*, ha condensado de forma relativamente sencilla, experiencias e ideas variadas y complejas. Así, en aquella época y en la mayor parte del mundo (al menos en las grandes metrópolis, incluida la Cd. de México), una de las expectativas del activismo feminista y los movimientos afines en valores (movimientos auto-organizados que buscaban una igualdad más sustancial en la esfera política) era que las mujeres pudieran comprender que las condiciones que creían que eran “personales”, que sólo le sucedían a “una”, de hecho, eran parte de una estructura social general que determinaba y afectaba la vida de la mayoría de ellas (Phillips, 1996, p.122). Si las mujeres tomaban conciencia colectivamente, compartiendo sus historias “personales” y sus malestares, a partir de ahí emergerían reflexiones políticas que tarde o temprano, conducirían a imaginar y ensayar otras formas posibles de relación social, diseñando estrategias y acciones colectivas, y disipando así la sensación de muchas mujeres, de encontrarse solas, aisladas y sin poder.

En una comparación que iba a ser frecuentemente invocada en los primeros años, seguían el modelo de una reunión de amigas –eran pues un tanto informales–, por lo que estaban estructuradas flexiblemente. Anne Phillips relata cómo el movimiento feminista en esos años surgió en un contexto de radicalismo generalizado:

Este no es un movimiento al que uno se “incorpora”. No hay estructuras rígidas ni credenciales para los miembros. El movimiento de Liberación de Mujeres existe allí donde tres o cuatro amigas o vecinas deciden reunirse regularmente para tomar café y hablar sobre sus vidas personales. También existe en las celdas de las cárceles de mujeres, en las colas de la seguridad social, en el supermercado, la fábrica, el convento, la granja, la sala de maternidad, la esquina de la calle, el asilo de ancianas, la cocina, el grupo de estenografía, la cama. Existe en tu mente, y en las introspecciones políticas y personales con que tú puedes contribuir a cambiar y configurar y ayudar a su crecimiento. (Morgan, 1970 citado por Phillips, 1996, p. 125)

Más allá del idealismo de esta imagen, lo interesante era que el involucramiento en el movimiento no se veía como algo exterior, sino que lo experimentaban como una extensión de la vida cotidiana, siendo precisamente la amistad lo que vinculaba a las mujeres que participaban en él. Esta vinculación entre política y *philia* favoreció el propio activismo de las que eran más jóvenes y suele considerarse un rasgo distintivo del movimiento de liberación de las mujeres (Mansbridge, 1980, citada por Phillips, 1996, p.125).

La consigna “lo personal es político” hizo visible el interés de las feministas para que se problematizaran cuestiones “naturalizadas” y que por tanto solían ser confinadas al ámbito de lo privado y de la moralidad individual (asuntos relacionados con la violencia doméstica o sexual, la economía doméstica o las prerrogativas de los varones en el

matrimonio), pero tal vez más importante aún, se preocuparon también por la reconstrucción o reconstitución de la propia subjetividad de las mujeres (Ergas, 2000, p. 608), algo que se ha mantenido en el propio movimiento hasta la actualidad.

En México, las mujeres también se reunieron para conversar y compartir experiencias, y lo llamaron “rescate de la experiencia”, o mejor aún, *política de la experiencia* (Sánchez, 1990, p. 58; Villegas, 1981, p. 299). En Estados Unidos se utilizó el término *political therapy* para referirse al trasfondo y consecuencias políticas que tenían estas reuniones (Manonelles, 2016). Y una feminista norteamericana como Carol Hanisch en su ensayo *The Personal is Political*, originalmente publicado en 1970, texto que escribió como respuesta a las críticas que empezaron a recibir las feministas al organizar eventos de “terapia personal” para hablar sólo de cuestiones privadas, se esforzó por demostrar precisamente que el término “terapia” no debía ser vaciado de su dimensión política. Hanisch afirmó ahí que el término podía ser engañoso al dar a entender que se trataba de una enfermedad individual, cuando en realidad se trataba de condiciones objetivas que oprimen a las mujeres (Manonelles, 2018, p. 164). “¡Las mujeres tienen problemas!, no están enfermas”, afirmó Hanisch (2006, p. 2).

En diferentes países, muchas de las mujeres que participaron en los también llamados grupos de autoconciencia (*consciousness-raising*), estaban en sus veinte o treinta años, generalmente tenían educación superior y eran de clase media o alta. En el caso de Latinoamérica, se trataba de jóvenes que habían tenido contacto con el movimiento europeo o norteamericano previamente (Sánchez, 1990; Bartra, 2000). Esta poca representatividad fue reconocida como una debilidad inicial del movimiento y se procuraría resarcirla en las años y décadas subsiguientes.

De hecho, desde aquel momento el reto para las mujeres que se consideraban feministas, incluidas las artistas, fue, y sigue siendo, el mantener ese mismo sentido de compromiso colectivo e incluyente frente a los desafíos de un sexismo y una misoginia institucionalizadas.

El feminismo, efectivamente, siempre ha impugnado la separación y oposición entre las esferas pública y privada en la teoría y práctica liberal. Respecto a esta tendencia a considerar que lo privado o personal, y lo público o político son esferas totalmente separadas, Carole Pateman afirmó en su libro *El contrato sexual*:

La experiencia cotidiana de las mujeres confirma esta separación, aunque, simultáneamente esta experiencia niega y afirma la conexión integral entre ambas esferas. La separación de lo privado y lo público es tanto una parte de nuestras vidas reales como una mixtificación ideológica de la realidad liberal-patriarcal. (Pateman, 1996, p. 47)

Algunas obras de artistas feministas que abordan “lo personal es político”. Uno de los primeros escritos en el campo del arte que pone en evidencia esta separación/conexión entre la vida privada y la vida pública, y que ahora es reconocido como un documento pionero en la historia del arte feminista, es el llamado *Manifiesto del Arte del Mantenimiento*, de 1969, que escribió Mierle Laderman Ukeles.

Después de que Ukeles experimentó lo difícilmente compatible que es desarrollar una carrera artística y estar casada y tener hijos, escribió este manifiesto y propuso que el mantenimiento es el asunto fundamental de la vida, labor que toma muchísimo tiempo y que es el peor remunerado. O en el campo del arte –en palabras de Ukeles (1969)–, ¿quién mantiene las obras y los museos limpios? Esta ingeniosa y también lúcida declaración, bellamente mecanografiada en tres páginas y media, está dividida en dos partes. En la

primera, Ukeles establece la distinción entre lo que ella llama dos sistemas básicos: Desarrollo y Mantenimiento. El primero, ella lo asocia a la vanguardia y se ocupa de "la creación individual pura; lo nuevo; cambio; progreso, avance, excitación, vuelo o fuga". El segundo, indica tareas generalmente asociadas al ámbito privado, a las mujeres y al trabajo doméstico y a las clases sociales más desfavorecidas: "quitar el polvo a la creación individual pura; preservar lo nuevo; sostener el cambio; proteger el progreso; defender y prolongar el avance; renovar la emoción; repetir el recorrido". El problema, para Ukeles, es que nuestra cultura valora el "desarrollo", mientras que el "mantenimiento" es lo que "se lleva todo el maldito tiempo" (Robinson et al., 2018; Ukeles, 1969).

Soy un artista. Soy una mujer. Soy una esposa.

Soy madre (orden aleatorio).

Lavo, limpio, cocino, renuevo, mantengo, preservo etc. También (hasta ahora por separado) hago arte. Ahora lo único que haré son estas tareas de mantenimiento cotidianas, y las llevaré a la conciencia, las exhibiré, como Arte²⁸.

(Mierle Laderman Ukeles, *Manifiesto de Arte del Mantenimiento*, 1969)

Ukeles impugnó la separación y oposición entre las cuestiones importantes y "excitantes" que también se pueden identificar con las instituciones culturales, la política, la vida pública, los medios de comunicación y la educación por un lado y, por el otro, todas las labores asociadas a la supervivencia humana, el trabajo doméstico y "de cuidados" que generalmente se asignan a las mujeres y a las clases más desfavorecidas. De esta forma, esta artista introdujo las categorías de "género" y "clase" en su crítica a la división sexual del trabajo. Ukeles cuestionó radicalmente el campo de la "alta" cultura, del "arte por el

²⁸ La traducción es nuestra.

arte” y lo que implica su preservación, visibilizando cómo el fundamento de ese trabajo “productivo” está en el reproductivo.



Ukeles, M.L. (1973), *Washing/Tracks/ Maintenance: Outside*. [fotografía de registro].
http://projects.mcah.columbia.edu/courses/fa/htm/fa_ck_ukeles_1.htm#top

Después de eso, entre 1973 y 1976, Ukeles realizaría ese tipo de actividades en espacios públicos a través de *performances*, limpiando calles y pisos de museos, y “cuidando” las salas de exposición.

Lo radical y disruptivo de su acción se habría perdido si hubiera pintado a una mujer, afanada es cierto, pero al óleo. De haberse esculpido a sí misma en el trabajo de barrer, los críticos y espectadores habrían advertido los materiales, la

composición, la paleta de colores: es probable que el fetiche del objeto artístico hubiera ocultado no sólo el fastidio que supone el trabajo doméstico, sino su carácter efímero. (Barba, 2017a)

Estas acciones, que eran una especie de homenaje, tenían como propósito incitar a los espectadores a reflexionar sobre la importancia y valor de ese tipo de labores en tanto que actividades culturales, siendo otra de sus intervenciones clave *Touch Sanitation Performance* (1979-80), en la que se propuso conocer y agradecer personalmente su labor a los recolectores de basura de la ciudad de Nueva York. Durante un año, se les unió en sus recorridos por toda la ciudad y saludó a 8,500 trabajadores en total (Kennedy, 2016).

En México vale la pena mencionar a Mónica Mayer como una de las primeras artistas que mostró una postura clara en relación con el movimiento feminista. En su obra *El tendedero*, presentada por primera vez en 1977, en una exposición colectiva en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, Mayer abordó la relación entre la mujer y la ciudad desde materiales sociológicos. Imitando una estructura de líneas para colgar ropa limpia, forma asociada a lo cotidiano y lo doméstico; esta artista presentó los resultados de una encuesta que llevó a cabo entre mujeres de la misma ciudad. Ellas tenían que completar la frase: “Como mujer, lo que más me disgusta de la ciudad es...”. Más de 700 mujeres de distintas edades, clases sociales y ocupaciones respondieron en papeles de color rosa que se colgaron con ganchos de ropa sobre la instalación en forma de tendedero. Fue así como se abrió un diálogo sobre la violencia sexual que las mujeres experimentaban en los espacios públicos. Las respuestas colgadas en tanto datos recabados objetivos entraban en tensión con la forma doméstica del tendedero exhibido. La elección de Mayer de presentar los resultados de su investigación usando cierta poética del quehacer doméstico no fue gratuita,

ya que invitaba a los espectadores a la participación directa, pudiendo agregar nuevos comentarios (Giunta, 2018, pp. 163-164).

El procedimiento que usó Mayer deja ver que nunca pretendió hablar por las mujeres, no las representó ni las conceptualizó acorde a lo que ella quería decir como artista. Antes bien, fueron ellas quienes escribieron y colaboraron para que la obra cobrara sentido. El carácter interactivo y democrático está totalmente presente en este trabajo de Mayer, cuestionando indirectamente la idea de “genio” al ceder el control de la obra y dar voz a quienes de otra manera serían invisibles (Barba, 2017b). Además contraviene explícitamente aquellos prejuicios históricos de que las mujeres deben guardar silencio porque las voces femeninas no tienen valor (Beard, 2018). Los “tendederos” de Mayer se han reactivado varias veces en distintas partes del mundo, siendo un dispositivo usado por los grupos feministas para precisamente hacer visible y hacer públicos, temas que suelen etiquetarse como íntimos, domésticos o privados. Esta obra antecede a la “época de oro del arte feminista en México”, que más bien tuvo lugar en la década de los ochenta (Mayer, 2007, p. 407).



Mayer, M. (1978). *El tendedero*. [fotografía de registro, parte de la serie documental de *El tendedero*, carpeta 1/5, documentos 1978-1979]. Producción de la carpeta en 2014.
<https://muac.unam.mx/objeto/el-tendedero>

También en los años setentas en el contexto mexicano, el trabajo del Colectivo Cine Mujer, integrado por estudiantes del Centro de Estudios Universitarios Cinematográficos (CUEC) –entre ellas Guadalupe Sánchez Sosa, Ángeles Necoechea y María Novaro–, se reunía a la manera de un grupo de autoconciencia y, en correspondencia a ello, su interés estaba en temas feministas usando el documental, la ficción, la animación y un tratamiento singular de la imagen (Barba, 2017a). La estructura del cine dedicado a mostrar las vidas y experiencias de las mujeres y para las mujeres las solía presentar fuertes y mirando directamente a la cámara, hablando de las mismas preocupaciones que siguen atravesando a las mujeres en el ámbito íntimo y privado (violación, aborto, violencia de género, trabajo

doméstico, desigualdad laboral). Surgió así “una nueva iconografía de los cuerpos de las mujeres y de su espacio, que implícitamente desafía la representación visual que se hacía de ellas tradicionalmente” (Bartra, 2008, p. 164).

En 1982, el Colectivo Cine Mujer produjo una película llamada *Vida de Ángel*, sobre mujeres de bajos recursos y el trabajo doméstico. En el año 2006, Guadalupe Sánchez Sosa se dio cuenta que la problemática abordada en la película era aún vigente y decidió hacer una nueva obra con la hoja de contactos, pegándola en una caja negra de 90 cm x 70 cm x 30 cm. (Barba, 2017a). Al interior de la caja puede verse un juego de perspectivas que simulan una habitación. La mujer parece estar parada en el propio juego de negativos en los que ella misma aparece barriendo interminablemente. La misma imagen repetida de la mujer trabajando aparece en el “techo”, y la “vista de la ventana” reafirma lo que simula: la mujer en el “afuera”, sigue tendiendo ropa, tal y como lo hacen muchas mujeres que salen a trabajar al ámbito público, pero siguen haciendo labores de limpieza y cuidado para “otros”, manteniéndose la invisibilidad y la falta de valoración de lo que hacen.



Sánchez Sosa, G. (2006). *La historia sin fin*. [fotografía de registro]. Imagen tomada de: <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/politica/detras-un-gran-hombre-hay-una-mujer-no-remunerada#&gid=1&pid=4>

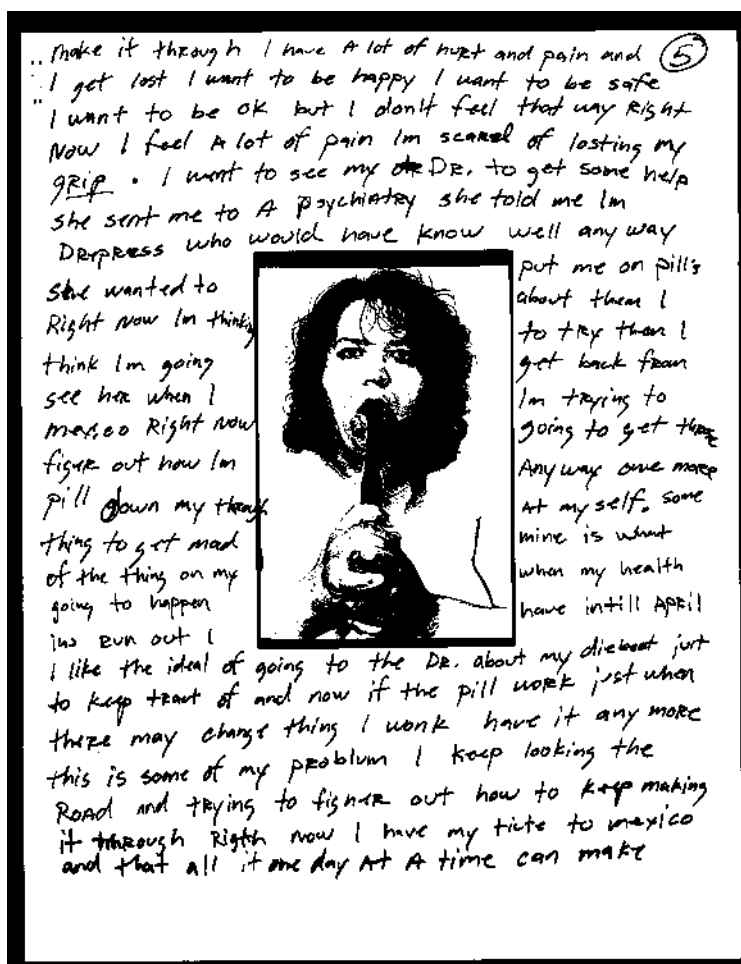
Hay que aclarar que no todas las artistas han considerado el ámbito privado y doméstico como algo necesariamente negativo o como un espacio de confinamiento para las mujeres. Algunas artistas feministas reflexionaron de otra manera sobre la maternidad, lo manual y las tareas domésticas, y comenzaron a reconceptualizarlo también como un espacio creativo. Y al hacerlo, también re-articularon los términos de lo que puede llegar a ser una obra de arte. Esto puede verse claramente en el trabajo producido en el *Women's Postal Art Event* (1975-77), que comprendía una multitud de pequeños objetos hechos por numerosas mujeres que se enviaban por correo en todo el Reino Unido. Los objetos eran

usualmente hechos de materiales baratos, recogidos, re-usados o reciclados de la misma casa. Expuestos como una colección en el Institute of Contemporary Art en Londres en 1977, estos objetos no sólo representaron un catálogo de perspectivas sobre lo doméstico, fueron además la huella de un conjunto de conversaciones que en su momento proporcionaron apoyo a mujeres que de otra manera vivían o se sentían aisladas (Robinson et al., 2018, p. 96).

Otro de los temas fundamentales en el arte feminista, que es la parte más íntima y personal, fue y todavía lo es en muchos casos, el cuerpo. Probablemente la conciencia de la importancia fundamental de este tema apareció por primera vez en los movimientos de reforma de la vestimenta del siglo XIX (Robinson et al., 2018, p. 202) que en mayor o menor medida estuvieron ligados a la invención de la bicicleta que, a su vez, posibilitó una mayor libertad de movimiento y un aumento de sus derechos como ciudadanas. Una parte de la historia cultural que muestra una vez más cómo lo más personal es también político. El feminismo ha sido especialmente consciente de la socialización a la que la mayor parte de las mujeres son sometidas desde pequeñas para que se sientan incómodas en su propia carne y estén siempre pendientes de cómo se ven o cómo se muestran ante la mirada de los otros, respondiendo también a ciertas pautas de comportamiento.

Además, siendo el cuerpo un lugar desde el cual puede explorarse la feminidad, la maternidad o la sexualidad, y la propia subjetividad, el autorretrato ha sido especialmente usado por las mujeres artistas, considerándose como uno de los principales géneros en el campo del arte sobre “lo personal es político” (Borzello, 2002, citado por Koobak, 2013, p. 78). Particularmente, las artistas feministas de las décadas de los setenta y ochenta usaron los autorretratos fotográficos para cuestionar y plantear preguntas sobre la identidad y su propia subjetividad como mujeres, y en el caso de mujeres artistas que se identificaron con

grupos marginados, éste se convirtió específicamente en un medio importante de visibilidad (Reckitt y Phelan, 2010).



Aguilar, L. (1992). *Carta Personal a Pat Martel*. Departamento de Colecciones Especiales de la Universidad de Stanford.
<https://aperture.org/editorial/laura-aguilar-yxta-maya-murray/>

Laura Aguilar, artista nacida en los Estados Unidos en 1959, trató de confrontar y deshacer prejuicios y estereotipos sociales y, al mismo tiempo, se confrontó a sí misma a través de la mayor parte de su obra, la cual incluye una serie de cartas personales que forman parte de las Colecciones Especiales de la Universidad de Stanford. Aguilar creció en un ambiente hostil a su identidad *queer*: con una discapacidad de aprendizaje, siendo

“gorda” o grande físicamente, lesbiana, mexicana y pobre. Así, se sintió siempre “inadecuada” e invisible, y no sólo en el mundo del arte (Murray, 2019). Con sus fotografías exploró las realidades vividas por personas de comunidades marginadas a las que ella misma pertenecía: mujeres, gays, latinas, personas de clase trabajadora y también con problemas de aprendizaje.

En sus autorretratos, que en su mayor parte van acompañadas de textos, expresa este sentimiento derivado de su aparente incapacidad para entenderse a sí misma y a los demás, en otros cuestiona abiertamente los estereotipos de belleza convencionales. El autorretrato en el que aparece sosteniendo una pistola en su mano, es parte de su serie *Don't Tell Her Art Can't Hurt*, de 1993. En otra imagen de esa misma serie aparece un texto debajo que dice: "Si eres una persona de color y te enorgulleces de ti misma y de tu cultura, utilizas tu arte para dar una voz, para mostrar lo positivo. ¿O cómo se construyen los puentes si las puertas están cerradas a tu voz y a tu visión?" (Durón, 2018). Esas palabras parecen contravenir lo que muestra la imagen de la pistola, pero que en esa misma paradoja se evidencia no solo su dolor, sino también su coraje y deseo de autoafirmación, su empeño en revelar “algo” que de otra manera permanecería invisible en la cultura norteamericana de la que al mismo tiempo formó parte.



Martin, R. y Goodridge, K. (2001). "After women have lost their genital function", Sigmund Freud, *The Disposition to Obsessional Neurosis*, 1913. De la serie *Outrageous Agers*. [Fotografía directa de libro]. (Robinson et al., 2018, p. 206).

Esta fotografía de Rosy Martin y Kay Goodridge, fotógrafas y artistas visuales, pertenece a una serie de diez obras de “escritura visual” llamada *Outrageous Agers*. En ellas, aparecen proyectados en cuerpos femeninos –que posan con cierta referencia a figuras clave de la historia del arte– fragmentos de obras de distintos autores (Sigmund Freud, Sylvia Plath, Lucy Irigaray o Judith Butler son algunos de ellos). La serie hace alusión a cómo la carne misma es el soporte de esas “inscripciones” de los discursos médicos, psicoanalíticos y culturales, sean prescriptivos o disruptivos, que hay sobre los cuerpos de las mujeres (Martín, s.f.). En la fotografía anterior aparece proyectado un

fragmento de una obra de Freud, de 1813, que afirma: Después de que las mujeres han perdido su función genital, su carácter a menudo sufre una alteración peculiar. Se vuelven pendencieras, abusivas y dominantes, mezquinas y tacañas; es decir, muestran rasgos típicamente sádicos y anal-eróticos que no poseían antes, durante su período de femineidad. Los escritores de comedia y satíricos han dirigido en todas las épocas sus invectivas contra el "viejo dragón" en el que se han transformado la encantadora muchacha, la amorosa esposa y la tierna madre²⁹.

Esta reflexión de Freud, si bien parece caduca, deja ver al mismo tiempo algunos de los estereotipos negativos que todavía persisten sobre los cuerpos “femeninos” que ya no son considerados jóvenes. La misma cita y la pose de la Afrodita o ‘Venus Púdica’ con su clásica postura “femenina” es desafiada en la imagen misma, a través de la presencia de un cuerpo vivo y maduro (Martín, s.f.). Dice Rosy Martín de su propia obra que al ser una imagen fotográfica tomada desde un ángulo bajo (o ‘contrapicado’), da una sensación de poder al cuerpo, retando a las mismas palabras. La mano empuñada no cubre, sino que resiste y refuta cualquier “pérdida de función genital”. Y añade que la autoridad de la prescripción normativa de Freud se ve socavada por la exuberancia y la presencia de la vitalidad de un cuerpo que inhala y exhala, el cuerpo vivo. En la imagen no todo el texto es fácilmente visible, y está distorsionado por un cuerpo que lo excede y lo supera. *La carne vence a la palabra. El cuerpo responde*, afirma Martín (s.f.).

²⁹ La traducción es nuestra. La cita original en inglés está en el sitio web que alberga la obra: “After women have lost their genital function their character often undergoes a peculiar alteration. They become quarrelsome, vexatious and overbearing, petty and stingy; that is to say that they exhibit typically sadistic and anal-erotic traits which they did not possess earlier, during their period of womanliness. Writers of comedy and satirists have in all ages directed their invectives against the 'old dragon' into which the charming girl, the loving wife and tender mother have been transformed”. Freud, S, (1913), *The Disposition to Obsessional Neurosis*. http://www.outrageousagers.co.uk/io_quotes2.html

La cantidad de obras de creadoras feministas que han abordado directa o indirectamente esta consigna, problematizando y mostrando los diferentes modos de relación entre lo personal y lo político, desde la década de los sesenta y setenta, y hasta la actualidad, es enorme. Y es que aún cuando parte del movimiento feminista a principios del siglo XXI pareció olvidar la consigna del movimiento de las décadas anteriores, limitándose a abordar cuestiones de competencia, logro o asimilación individual en las estructuras existentes –el llamado “feminismo liberal” que precisamente no pone en cuestión “lo personal” y se limita a aceptar el *statu quo*–, muchas artistas al mismo tiempo han seguido respondiendo a cuestiones personales similares a las que afectaron a artistas de aquellas décadas, introduciendo nuevamente los mismos temas: el cuerpo, la maternidad, la sexualidad y el hogar. La razón está en que obviamente lo político, lo público y lo institucional siguen retroalimentando lo personal (Robinson et al., 2018), y en que, como algunas feministas afirman –si bien lo personal se ha transformado–, un cambio mucho más sustancial en lo público y lo institucional sigue pendiente.

Hay que reconocer sin embargo que, si bien se han creado muchas nuevas políticas culturales, sociales y económicas que vinculan lo personal y lo político, todavía hay muchos retos pendientes. En el campo de la investigación humanística, una de las primeras transformaciones que fue posibilitada por los grupos de autoconciencia, fue buscar la visibilización de las mujeres en la historia. Los grupos de autoconciencia hicieron evidente la opresión y desigualdad de todas las mujeres aún cuando pertenecieran a diferentes culturas, clases o distintos periodos históricos. Así, en la década de los setenta surgieron diferentes propuestas para reconstruir las vidas de las mujeres en el área académica.

2.1.2. Intersecciones entre arte y feminismo

Puede parecer una verdad de “sentido común” que, durante la mayor parte de la historia de la humanidad, las mujeres siempre han estado presentes creando imágenes visuales que pueden verse hoy como parte integrante de lo que se conoce como “Historia del Arte” (dibujo, pintura, escultura). En la mayoría de los países, el feminismo parece ya haberse integrado indiscutible y definitivamente no sólo en las leyes y en las políticas culturales, o en la academia, a través de lo que se conoce como teoría de género, sino que además ha permeado distintos debates –todavía abiertos– en todos medios de comunicación, y se cuela en las conversaciones más informales y cotidianas –especialmente en los últimos tres años.

Sin embargo, si preguntamos a una estudiante promedio o a una persona no especializada en arte si puede nombrar ella misma una cantidad de mujeres artistas en proporción directa a los que conoce como artistas varones, es probable que note una desigualdad significativa o estructural –más todavía si se apela a diferentes periodos históricos. Esa fue la pregunta que se hizo Linda Nochlin en 1971, en el conocido ensayo *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?*, texto pionero en la crítica de arte con orientación feminista, que abrió una nueva línea de investigación historiográfica y que por otro lado puede considerarse la articulación teórico-política en la historia del arte que tomó la consigna de la década anterior, ‘lo personal es político’ para hacer una revisión al interior de la disciplina (Reckitt y Phelan, 2010; Robinson et al., 2018).

Además, esta pregunta aún planteada hace casi 50 años, aunque pueda parecer anacrónica para algunos, para otros puede seguir siendo una cuestión inesperada, incómoda o nueva de alguna manera. Resulta además pertinente en el contexto mexicano, ya que de acuerdo a la artista feminista Mónica Mayer (2007), aún cuando “los principales debates

teóricos del arte en Estados Unidos y Europa invariablemente reconocen las constantes aportaciones de la teoría feminista del arte, pocos críticos mexicanos le han entrado al debate” (p. 404). Lo que resulta evidente cuando se nota la diferencia de publicaciones en el tema en el contexto latinoamericano en comparación al anglosajón, por ejemplo. Y resulta más interesante si no se deja como un mero dato, y se intenta comprender la razón de este fenómeno, que muy posiblemente tiene su explicación en el hecho de que hay problemas fácticos mucho más acuciantes no sólo en nuestro país, sino en todo Latinoamérica, como la violencia de género, la desaparición de mujeres o los feminicidios, problemas que parecen ser, sin lugar a dudas, mucho más vitales en los que enfocarse, considerándose probablemente que el interés teórico y crítico por las distintas prácticas artísticas, su constitución o los modos en que se narra y participa en la historia del arte y cómo influye esto en la construcción de la subjetividad de las mujeres, es algo menos apremiante.

No obstante, es precisamente esta última razón por la que no es ni más ni menos urgente, sino simple e igualmente necesario hacer esta misma revisión, ya que es precisamente desde la historia del arte y sus prácticas artísticas, así como desde las imágenes mismas en general –más allá de si son artísticas o no–, como en gran parte se construyen las subjetividades, los cuerpos y las maneras de concebir la vida y las relaciones sociales, y que al ser más visibles unas que otras o al seguir “transparentándose” y naturalizándose modos de relación desiguales a través de las imágenes, se siguen perpetuando las condiciones para muchos de los problemas que enfrenta el movimiento feminista (Gutiérrez, 2015).

Entonces, sigamos: ¿por qué no hay casi artistas mujeres con la genialidad adjudicada a los artistas varones? ¿cómo puede explicarse ese *faltante*? Repasemos algunas

de las posibles respuestas que previó la misma Nochlin en su ensayo, como si la pregunta fuese planteada abiertamente en la actualidad, y como medio para ir clarificando algunos de los problemas y cuestiones fundamentales en torno a la relación entre arte y feminismo.

El rastreo mínimo de esta relación será utilizado como recurso para acercarse al vínculo entre fotografía y feminismo, intentando dejar planteado en este segundo capítulo un mapa mínimo en torno a sus posibles conexiones y las preguntas que pueden generarse, explorando cómo la fotografía ha ayudado al movimiento feminista (mostrando otras miradas de las mujeres sobre las mujeres) y cómo éste a su vez ha dado forma a ciertas maneras de entender la práctica fotográfica, que será abordado también en el tercer capítulo.

¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? Una primera reacción a la pregunta –como se dijo anteriormente– podría ir desde una auténtica sorpresa al no haberse reparado en esa diferencia, hasta una reacción de extrañeza por creerse que la pregunta puede ser respondida fácilmente. Otra reacción más “ilustrada”, basándose en esa misma falta de constatación en los libros sobre la existencia de *extraordinarias* mujeres artistas, podría atreverse a afirmar que si no ha habido tantas mujeres con logros significativos es “evidentemente” porque *ellas* han sido incapaces de tal grandeza, y tal vez intente ir más lejos, buscando fundamentar sus aseveraciones en demostraciones “científicas” o explicaciones “racionales”, ¿o quien no ha conocido a alguien que se haya atrevido a sostener ese punto de vista?

Históricamente, ha habido *hombres ilustres* que llegaron a sostener esa idea. Sí, tal vez esta última reacción o intento de respuesta resulte cada vez menos frecuente y casi inconcebible en la actualidad, sobre todo porque resultaría políticamente “incorrecta”, sin embargo, si se toma como evidencia el trabajo de las *Guerrilla Girls*, un colectivo artístico

anónimo, activista, integrado por mujeres artistas que a mediados de los ochenta se dedicaron a poner en evidencia el sexismo y la falta de representación de grupos minoritarios en general, en el mercado y en algunas instituciones del arte (Grosenick, 2001, pp. 180-185), o cuando se sigue considerando las denuncias relativamente “locales” y “ocasionales” de colectivos de mujeres artistas en la actualidad, o datos duros y actuales a nivel mundial; como por ejemplo el que demuestra que entre 3,400 galerías de todo el mundo sólo un 48% admite dar espacio a menos de un 25% de mujeres, y sólo un 10% exponen igual o más mujeres artistas que hombres (Molina, 2019), entonces, puede inferirse con relativa facilidad que, o bien sigue habiendo *personas* en los más importantes espacios de decisión que mantienen *algunos pequeños prejuicios* hacia el arte hecho por mujeres y hacia las “mujeres artistas”, y/o bien las propias instituciones, sus normas, la manera cómo han ido integrado sus acervos y archivos, y sus distintas prácticas, no han integrado los nuevos aires de la crítica feminista a la historia del arte, determinando así este tipo de desigualdad entre hombres y mujeres en el campo del arte.

Ahora bien, suponiendo que alguien que intente responder a la pregunta *¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* cuente con cierta sensibilidad feminista, es probable que se apresure y se esfuerce en traer a colación ejemplos de mujeres artistas destacadas, o bien no lo suficientemente reconocidas en la historia del arte. Algo que es fácilmente imaginable actualmente, porque ya *contamos* con reconocidas y “grandes” mujeres artistas como Artemisia Gentileschi, Frida Kahlo o Georgia O’Keefe, pero que al final siguen siendo las menos³⁰.

³⁰ Además, colocar y encender los reflectores en unas cuantas mujeres y equipararlas con “genios” (como se ha hecho con la vida y obra de Frida Kahlo que ya es reconocida mundialmente no solo como artista, sino que antes bien se ha convertido en todo un símbolo de la cultura mexicana y, a partir de su imagen y pinturas, se

Al respecto, afirma Nochlin (2007): “la primera reacción feminista es involucrarse en la actividad normal del académico especialista que defiende la importancia de su propio, menor o descuidado, tema de investigación” (p. 19). De hecho, esta primera “reacción” que Nochlin califica como “ingenua” se corresponde efectivamente con investigaciones históricas especializadas en el tema “mujeres artistas”. Este tipo de estudios se han preocupado por crear otro modelo historiográfico que rescata sus biografías, quiénes eran, qué hacían, su relación con otros artistas contemporáneos y sus aportaciones de acuerdo a los mismos estándares de la historia del arte (Nochlin, 2007). Y estamos de acuerdo con Nochlin en no subestimar las aportaciones académicas derivadas de esta reacción, en las que ella misma se vio involucrada en años posteriores a la publicación de este primer ensayo suyo pionero en el tema, pero al mismo tiempo también reconoce que no son suficientes ya que los presupuestos de la pregunta *¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* quedarían intactos.

Otro intento de respuesta feminista más sofisticada que podría plantearse a la pregunta esbozada por Nochlin, implicaría la afirmación de que, en el campo del arte, las mujeres han mostrado un tipo diferente de maestría o grandeza al que presentan las obras hechas por varones. Este arte que podría calificarse como *femenino*, porque se basa supuestamente en las experiencias y condiciones de vida de las propias mujeres, puede implicar la afirmación de una identidad sexual femenina (lo cual implicaría una especie de falso supuesto ‘esencialista’) o un tipo de expresividad distinto basado en esa diferencia (Nochlin, 2017). Ejemplos de este tipo se pueden encontrar en algunas obras del arte

han creado múltiples productos mercadotécnicos) termina por reproducir lo que ha hecho la historia del arte, siendo más bien una trampa que sigue invisibilizando a muchas otras mujeres artistas (Barba, 2018), e inclusive puede influir –y no de la mejor manera- en la forma de entender el arte a nivel masivo.

feminista estadounidense que se produjeron en la década de los setenta, siendo una instalación emblemática *The Party* de Judy Chicago, aún cuando algunas feministas, a diferencia de Nochlin, no identifiquen el término “mujer” con una asunción simplista de la diferencia sexual, y más bien lo hagan corresponder a una serie de roles socialmente prescritos, que varían histórica y culturalmente, asociados solo convencional y arbitrariamente a esa misma diferencia.

Esto, a su vez, hace emerger –en la línea argumental de Nochlin– la necesidad de distinguir entre el llamado *arte feminista*, el *arte de mujeres* y el arte que tiene que ver con la teoría de género (que no es mencionado en su ensayo pero que es pertinente mencionar), denominaciones que pueden aparecer cuando se discute el tema “arte y mujeres”, y “arte y feminismo”. Desde la perspectiva de Nochlin, y en general es un principio compartido por la crítica feminista del arte, no tendría porque haber algo en común en el arte producido por mujeres a lo largo de la historia, aún cuando pudiese haber coincidencia en un ámbito temático, ya que para Nochlin eso no es suficiente ni se traduce a nada que lo distinga estilísticamente (2007, pp. 19-20). Por eso, cuando se articula una exposición de “arte de mujeres”, el criterio puede dar la apariencia de responder a una cuestión puramente genital y, en este sentido, ha sido útil cuando se ha querido visibilizar el trabajo artístico de las mujeres (Mayer, 2012, citada por Antivilo, 2013, p. 150). No obstante, se debe tener claro que, aún cuando se recurra a este fundamento o justificación mínimamente feminista para articular una exposición o libro en este sentido, siempre estará el riesgo en que se perciba y se trate a las obras hechas por mujeres como si simplemente fuesen ejemplos de alguna cualidad femenina, que es precisamente uno de los primeros blancos del pensamiento feminista. Por eso reafirma Pollock (2013): “Desde ya que resulta obligatorio introducir el

término, aunque más no sea para que se sepa que hay un arte hecho por mujeres”(p. 74).

En cuanto al *arte feminista*, atendiendo a Nochlin (2007), éste podría identificarse precisamente porque sería un arte producido por un grupo de mujeres conscientemente aliadas, intencionalmente elocuente y dispuesto a generar una conciencia de grupo de la experiencia femenina. Una simple ojeada a libros sobre *arte y feminismo* desmienten esta idea, y las distintas y complejas formas de entender el feminismo y el mismo concepto de arte, han dado origen a una variedad de obras que no necesariamente tienen algo en común, o lo único que comparten precisamente es el ser definidas como feministas por quienes las hacen o quienes las identifican como tales.

En cambio, el arte que tiene que ver con la teoría de género puede incluir a artistas hombres y mujeres, y su contenido está relacionado con cuestiones de identidad, roles de género o sexo, pero que no necesariamente toman una posición política (Mayer, 2012, citada por Antivilo, 2013). Sin embargo esto no significa que ni siquiera compartan otros presupuestos. Por eso Pollock (2013) sugiere abandonar formulaciones tipo *arte y relaciones de género* (y cualquiera otra que implique generalizaciones como ‘*arte y su contexto social*’ o ‘*arte y sociedad*’) porque cualquier argumento que generaliza, reduce, tipifica o sugiere la idea de reflejo es ciego a ver y enfrentar la singularidad de las obras, la especificidad de quiénes las producen y de los periodos o momentos históricos que nunca son entidades fijas o monolíticas.

Ahora bien, volviendo a la pregunta inicial –y en esto al parecer sigue siendo parcialmente válido el análisis de Nochlin si se asumen sus propias premisas–, si no ha habido “extraordinarias” mujeres artistas equivalentes a Miguel Ángel, Rembrandt,

Delacroix, Picasso o Warhol, como tampoco ha habido ‘extraordinarios’ artistas hombres que no sean blancos o europeos (no hay artistas “genios” que sean indígenas o afroamericanos), es porque precisamente la falta no está de hecho en la biología ni en el sexo, sino en la educación, que para Nochlin es, en términos generales, todo lo que nos sucede desde el momento en que entramos en el mundo de la cultura. Así, afirma que

la cuestión de la igualdad de la mujer –en las artes como en cualquier otro ámbito– no recae en la benevolencia o voluntad enferma de los hombres en particular y tampoco en la confianza en sí misma o envilecimiento de las mujeres en particular, pero sí en la naturaleza misma de nuestras estructuras institucionales y la visión de la realidad que imponen a los seres humanos que forman parte de ellas. (2007, p. 23)

El por qué no ha habido extraordinarias mujeres artistas no puede pues explicarse tampoco en las voluntades individuales, sino en las condiciones sociales e históricas que han definido el campo del arte con base en la misma exclusión de éste, de las mujeres y los otros no occidentales –mujeres y hombres. Así, la pregunta misma en realidad pone en evidencia la punta del iceberg de diversos prejuicios y falsos conceptos que existen en la historia del arte, especialmente aquellos referidos a las condiciones del “talento” o las habilidades humanas, y el rol que juegan las estructuras sociales en todo esto (Nochlin, 2007, p. 23). Por ejemplo, Nochlin se referirá a la imposibilidad histórica de las mujeres para que se formasen como pintoras en un estudio del Renacimiento, o para completar su formación en el dibujo al natural, utilizando un modelo desnudo en las academias clásicas.

De hecho, validar la pregunta *por qué no ha habido grandes mujeres artistas*,

implicaría afirmar el estatus normativo de los artistas hombres (blancos y occidentales) y su arte, es decir, creer en la superioridad de éstos camuflándose en las categorías de arte y artista (Pollock, 2013, p. 20). O como dijo alguna vez irónicamente Simone De Beauvoir (2015) en su conocida obra *El segundo sexo*: “hay mujeres que están locas y hay mujeres con talento, pero ninguna de ellas tiene esta locura en el talento que se llama genio” (p. 879). Por eso “a decir verdad, no se nace genio: se llega a serlo, y la condición femenina ha hecho imposible hasta ahora este devenir” (De Beauvoir, 2015, pp. 215-216). De ahí que Nochlin (2007) defina la genialidad como un “honor” que se construye por el número de monografías especializadas enfocadas en el artista en cuestión (p. 24).

Por tanto, la pregunta por las mujeres en la historia o también llamada “cuestión de las mujeres”, como argumenta Nochlin, lejos de ser una cuestión marginal y añadida a una historia del arte como disciplina seria e incuestionable, se ha convertido “en un catalizador, en un instrumento intelectual que explora las suposiciones básicas y ‘naturales’ proporcionando un paradigma para otro tipo de cuestionamientos internos y, a la vez, detona las mismas asociaciones en paradigmas establecidos por aproximaciones radicales en otros campos” (Nochlin, 2007, p. 18).

Historia de la ciencia, historia de la filosofía, historia de la música o la literatura en tanto disciplinas académicas, también se han visto trastocadas poco a poco. Sin embargo, todavía hay cierta resistencia, ya que los estudios sociales y feministas en las artes visuales tienden a contemplarse como enfoques sociológicos, ajenos al “arte puro”.

De esta manera, cuando Nochlin entrevistó que la historia del arte como disciplina no podía dar cuenta suficiente y satisfactoriamente a la pregunta por el lugar de las mujeres en

el arte, sugirió la necesidad de un cambio de paradigma, según la interpretación de Griselda Pollock (2013). Esta investigadora, también pionera en la teoría del arte feminista, rememora la noción fundamental de paradigma (definida en el conocido libro de Thomas Kuhn) como un conjunto de objetivos, presupuestos, conocimientos y valores comunes dentro de una comunidad científica, que define asimismo sus propios procesos de investigación y sus límites, y arguye que un cambio de paradigma es requerido o se da cuando una forma prevaleciente de investigación y elaboración de explicaciones es insuficiente para dar cuenta de ciertos fenómenos que una ciencia o conjunto de disciplinas tiene el propósito de analizar.

Así, según Pollock (2013), los mismos historiadores de arte en la década de los setenta, entre ellos la misma Nochlin, tomaron prestada esa noción para poder explicar la crisis que a comienzos de esa década padeció el campo de la historia del arte, en la que se disolvieron algunos de sus principios y convenciones (p. 20), pero hará una crítica aún más radical que Nochlin, al cuestionar la misma pertinencia de hacer una historia del arte de mujeres que siga recurriendo a nociones de estilo o iconografía, o a la vinculación o pertenencia a movimientos o corrientes artísticas. Desde su punto de vista, tampoco se podría tomar como criterio ni siquiera la calidad de las obras. Para Pollock, esta forma de pensar se convierte en una camisa de fuerza que hace que los estudios sobre artistas mujeres reproduzcan y refuercen la posición normativa de los artistas hombres y su arte (p. 12). Más bien enfatiza que si sólo vemos la historia de las mujeres como una lucha creciente por su inclusión, y la disolución de los grandes obstáculos, estamos cayendo en la trampa de reafirmar las normas supuestas, establecidas y a menudo inconscientes del campo tal como ha sido moldeado por los hombres y el dominio masculino.

Estas respuestas/reflexiones/planteamientos feministas pioneros de Linda Nochlin y Griselda Pollock se pueden hacer corresponder con al menos dos líneas fundamentales de investigación, análisis y teoría feministas en el campo del arte que se han desarrollado en las últimas décadas (Gutiérrez, 2015; Mayayo, 2003; Nochlin, 2007; Pollock, 2013):

- 1) Investigaciones históricas especializadas en “mujeres artistas”, lo que ha implicado cuestionar el marco social e ideológico que constituyó el campo del arte occidental. Esta línea además de intentar poner en evidencia el lugar de las mujeres en las historias hegemónicas y en el campo del arte en general, han buscado denunciar las lógicas androcéntricas en las teorías y en las instituciones del arte y la cultura.
- 2) Investigaciones en torno a la construcción (histórica y cultural) de la diferencia sexual. Una línea que originalmente se centró en una búsqueda de los modos de expresividad específicos de las mujeres, una “naturaleza femenina” o una diferencia esencial en el “arte de mujeres”, y que se transformó rápidamente en una crítica a este mismo supuesto, es decir, un cuestionamiento radical a la universalización de las experiencias y representaciones de un sólo sujeto mujer³¹. La problemática ahora se ha centrado en el análisis de la construcción de la diferencia sexual (que idealmente debe incluir la manera como se conforma psíquicamente esta diferencia), a través no sólo de las relaciones sociales sino de cualquier representación cultural –en este caso a través de las imágenes visuales– y el rol que juegan éstas en las relaciones de poder-género³²

³¹ Lo mismo sucedió en la propia teoría feminista que quedó marcada por divisiones de género, raza, clase, etnicidad.

³² Cuando se hable de *relaciones de poder* en el curso de esta investigación, nos referiremos al sentido general de esta expresión en el pensamiento de Michel Foucault, quien no lo entiende como una facultad o bien que se

(Pollock, 2013).

Así, reconociendo que uno de los asuntos iniciales de cualquier estudio y crítica feminista en las artes visuales ha consistido en visibilizar a mujeres artistas y en analizar la construcción de la diferencia sexual en el campo de las representaciones en un segundo momento, dentro de esta última línea también se requiere la consideración del lugar de las mujeres en tanto creadoras de ciertas miradas que también han sido soslayadas en la historia, y no sólo en tanto productoras o creadoras de arte, sino también en tanto espectadoras.

posea, sino como aquello que aparece en el tejido o conjunto de relaciones en las que *se está* y desde las cuales cualquier sujeto se constituye y actúa, es decir “el tejido social es, entre otras cosas, tejido de relaciones de poder que lo atraviesan y lo constituyen” (Ortiz-Osés y Lanceros, 2006, p. 468). En el ámbito educativo, en la familia, en todo tipo de relaciones institucionales o no, electivas o no, afectivas, eróticas, cotidianas hay relaciones de poder efectivas y operantes que determinan la interacción entre las personas, y asimismo hay saberes, discursos, tradiciones a través de los cuales se estructuran y regulan esas mismas relaciones. Así, todos estamos atravesados por las relaciones de poder, siendo el cuerpo el medio a través del cual ejercemos poder sobre otros y el medio por el que de igual manera se ejerce el poder sobre nosotros. La perspectiva foucaultiana puede verse así como una alternativa para analizar las relaciones entre poder y género en el nivel micropolítico. De ahí que lo privado, lo doméstico, las distintas concepciones de sexualidad, las formas para disciplinar el cuerpo, todas ellas dimensiones atravesadas por el poder y que tienen una íntima relación con ciertos saberes y sus representaciones sean puntos especiales de interés en el pensamiento feminista (Ortiz-Osés y Lanceros, 2006; Piedra Guillén, 2004).

2.1.3. *La mirada masculina*

Un concepto central en los análisis feministas de las imágenes es la llamada *mirada masculina*, cuyo origen está en el artículo de Laura Mulvey (2001) titulado “Placer visual y cine narrativo” publicado en la importante revista británica *Screen*, en 1975, en pleno auge de la llamada tercera ola feminista, y considerado un texto fundamental en las teorías feministas del cine. Dicho texto trataba de explicar cómo había aparecido representada la mujer en el cine –sobre todo en el cine clásico de Hollywood–, y por otro lado intentaba comprender el rol que se les atribuye a las mujeres también en el llamado séptimo arte. Si bien este ensayo de Mulvey se refiere exclusivamente a ese campo, y se refirió a cierto tipo de producciones, las ideas que desarrolló ahí también han sido aplicadas al estudio de la cultura visual en general, y por tanto también a la fotografía y a la publicidad. En este apartado trataremos de adaptar sus ideas a las imágenes fijas, en concreto, a la fotografía.

Así, para ejemplificar a que se refiere esta también llamada *male gaze*, recurrimos a una conocida fotografía de Robert Doisneau, *Un regard oblique*, de 1948. En esta imagen situada en París, se ve a un matrimonio de clase media, parado frente a un aparador de una galería de arte. Mientras parece que la mujer observa el cuadro que está justo delante de ellos (aunque solo se percibe la parte posterior del cuadro para quien contempla la fotografía), su esposo con la cabeza y la mirada ligeramente desviadas, observa otro cuadro situado a un costado, el de un desnudo femenino.



Doisneau, R. (1948). *Un regard oblique*.

© Atelier Robert Doisneau

<https://collections.artsmia.org/art/37306/un-regard-oblique-paris-robert-doisneau>

El hombre no se encuentra situado así en la posición central de la fotografía, más bien todo lo contrario, se ubica en su margen derecho, pero aún así es su mirada la que estructura todo el argumento narrativo de la misma. Por tanto no es que la mujer en la fotografía no mire, pero aquello que mira no es visible para el espectador. La historiadora del arte feminista Patricia Mayayo (2003) afirma al respecto:

La mirada femenina se define así como vacía, atrapada entre dos polos que trazan el eje masculino de la visión. En efecto, el objeto de la mirada del varón sí que se halla claramente subrayado: la presencia del desnudo femenino, plenamente visible, hace que nos identifiquemos inmediatamente, en tanto que espectadores, con la mirada masculina. La mujer queda al margen de un triángulo imaginario de complicidades que se teje entre el cuadro, el hombre y el espectador. De este modo, el placer que

experimenta este último se produce a través de una negación de la mirada de la mujer, que no está ahí sino como blanco de una broma sexual construida a sus expensas (pp. 183-184).

Esta negación de la mirada femenina, también explicada por primera vez en el texto de Laura Mulvey (2001), viene de introducir explícitamente el problema de la diferencia sexual en el/la espectador/a –utilizando el psicoanálisis–, articulando así la especificidad de su rol en las imágenes. Esta teórica, entre otros críticos de los setenta, enfatizó que el/la espectador/a no puede concebirse como un mero receptor de significados, sino que, por el contrario, éste se constituye en sujeto, en ese mismo acto de “recepción”, reafirmando su posición sexuada, que en el caso de esta fotografía es *negada*. Así, desde esta perspectiva, esta imagen revela y refuerza la interpretación de la diferencia sexual que se da en muchas imágenes que abordan las formas eróticas del mirar (Mayayo, 2003, pp. 190-191; Linker, 2001, p. 395).

Desde este enfoque es que Mulvey intenta explicar el tipo de placer que produce el cine “clásico” estadounidense (y por tanto cierto tipo de imágenes). Para explicarlo recurre a más conceptos psicoanalíticos: por un lado, hay un impulso escopofílico que nace del placer de observar, de contemplar secretamente la vida privada de una serie de personajes que son independientes de la existencia de quien mira y, por otro lado, hay un impulso narcisista que se origina de la identificación de quien mira con lo que ve (lo que produce un “efecto de realidad”). Aplicada esta idea a la fotografía de Doisneau, el placer escopofílico se muestra explícitamente en la mirada del varón que aparece en el extremo derecho (y que mira el cuadro de la mujer desnuda) y en la mirada de quien contempla la fotografía. El placer narcisista se da en la identificación del/a espectador/a de la fotografía con el mismo personaje varón, que en este caso aparece manifiestamente.

En otras imágenes fijas, esta identificación con el espectador masculino (que fue quien hizo la imagen y/o a quien estaba destinada) no es explícita en la mayoría de los casos. Ambos placeres, aunque parecen ser contradictorios, ya que la escopofilia implica la separación entre el sujeto que mira y el objeto mirado, y el narcisismo, supone una fusión e identificación total entre el espectador y el espectáculo, son en realidad complementarios. (Mulvey, 2001; Mayayo, 2003).

Mulvey establece además la existencia de tres tipos de mirada: la de la cámara (que en el cine dominante se niega con la intención de crear un mundo convincente), la de los personajes en la imagen proyectada —y que se miran entre sí—, y la del público (que, como dijimos anteriormente, idealmente ha sido un espectador masculino y tiende a identificarse voyeurísticamente con la mirada del protagonista que se posiciona frente a la mujer que aparece como objeto). A partir de ahí, Mulvey advierte una dicotomía activo/pasivo en la cual el personaje masculino es el sujeto activo de la narración, mientras que la mujer es el objeto de la mirada espectacular masculina. De este modo, la mujer se posiciona como imagen y el hombre como portador de la mirada (Mulvey, 1975, p. 370).

Por otro lado, habría que aclarar que esta concepción de la mirada masculina es una configuración *inconsciente* de un punto de vista y no depende de que haya un varón detrás de la cámara, antes bien se ha constituido como parte del dispositivo fotográfico y cinematográfico. Por ejemplo, podríamos pensar en una mujer que se identifica o acepta ser un objeto de deseo para esa mirada, y se autorretrata al mismo tiempo asumiendo la posición de ese deseo masculino asimilado en su propia mirada (como se da en muchas *selfies* en la actualidad). Un caso así, puede mostrar que una mujer en esta posición probablemente se niega a sí misma la posibilidad de salirse de esta triangulación que niega su propio deseo.

Así, en esta misma línea de problematización, John Berger en uno de sus ensayos clásicos de 1972, *Modos de ver*, también fue uno de los primeros en abordar esta cuestión. Berger sugirió que lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas (2016, p. 8.), concibiendo el significado de las representaciones visuales como algo que tiene lugar en un proceso de intercambio entre éstas (el "modo de ver" que propone una imagen) y el "modo de ver" del espectador, cuyas creencias y saberes informan la manera en que éste interpreta la obra. Berger también ofreció una crítica explícitamente feminista del imaginario visual, tanto en la cultura de masas como en las formas del "gran arte". En *Modos de ver* (2006), afirma:

En la forma artística del desnudo europeo, los pintores y los espectadores propietarios solían ser hombres, y las personas tratadas como objetos eran normalmente mujeres. Esta relación desigual está tan profundamente arraigada en nuestra cultura que todavía estructura la conciencia de muchas mujeres. Hacen consigo lo que los hombres hacen con ellas. Supervisan, como los hombres, su propia feminidad. (p. 63)

Otra de las primeras reflexiones –no necesariamente teóricas pero que pueden complementar estas ideas de Berger–, y que también son un antecedente en el campo del arte ayudando a entender este asunto sobre la conformación del sujeto mujer, la encontramos en Hans Bellmer, un artista y fotógrafo surrealista a mediados de los años 30's. Él, influenciado también por las teorías freudianas, afirmó esta misma idea que, décadas después, sería desarrollada por otras artistas y teóricos, esto es que "la imagen de la mujer deseada está condicionada por la imagen del hombre que la desea" (Muthesius & Riemschneider, 1998, citado por Muñoz-Muñoz y González Moreno, 2013, p. 43), lo que implica plantear que el cuerpo femenino existe primeramente como una representación; una

representación que, por otro lado, tiene una historia que se condiciona a sí misma. Bellmer construyó muñecas y utilizó maniquíes de cuerpos femeninos para cambiarlos de posición continuamente y fotografiarlos. Sus fotografías producen así, formas femeninas sin vida, cuerpos de mujer rotos y fragmentados, posicionados según una fantasía masculina. De esta manera, la obra de Bellmer afirma abiertamente el proceso psicológico de la objetivación del cuerpo de las mujeres (Pultz, 2003, p. 76).



Bellmer, H. (ca. 1935). *La Poupée*. Spencer Museum of Art / University of Kansas.
<http://www.luminous-lint.com/app/image/72159579111767298594/>

Entonces tal es la pregunta: ¿es posible salirse de esta polaridad activo/masculino y pasivo/femenino que se ha dado en gran parte de la historia occidental de las imágenes (de acuerdo a Berger) y en el cine (según Mulvey)?

Precisamente, es a partir de este tipo de categorías que el texto de Mulvey ha recibido diversas críticas y revisiones (por ejemplo la heteronormatividad implicada en su planteamiento y la aparente categoría de lo femenino identificada fijamente con lo pasivo). Sin embargo, a pesar de esto, el concepto de mirada masculina sigue en vigor en la medida que sigue siendo funcional para algunos análisis. Por eso es importante comprender su origen en el texto de Mulvey y lo que tiene en común con el planteamiento de John Berger, puesto que ambos explican –a través del psicoanálisis, aunque Berger no lo haga explícitamente– que las imágenes visuales no sólo estructuran y reproducen las relaciones de poder-género (mediante la representación repetida de mujeres como objetos del deseo masculino en muchas de las pinturas occidentales del desnudo) sino que llevan estas relaciones dentro de su propia estructura. La perspectiva de ambos introduce el problema de la diferencia sexual en la mirada, marcando así la centralidad del feminismo como una perspectiva crítica y necesaria, no solo para la historia del arte, sino para la cultura visual en general (Mayayo, 2003; Jones, 2010).

Ahora bien, se podría decir que sí ha habido modos alternativos a la “mirada masculina” en la historia de la fotografía, sí se han dado otras formas de mirar que han subvertido el modo masculino de ver a las mujeres (incluso el mismo Berger muestra algunos ejemplos excepcionales en la historia de la pintura occidental hechos por “hombres”). El siguiente apartado no tiene sólo como propósito reinsertar una relación de mujeres fotógrafas excluidas, algunas de ellas en las historias de los primeros cien años del medio, sino además reflexionar a partir de algunas de sus imágenes para mostrar esa otra mirada.

2.2. Mujeres y Fotografía

Este apartado contempla de forma general la participación de las mujeres en el campo de la fotografía en los primeros cien años de su invención. El propósito no es presentar datos exhaustivos de cómo y cuando las mujeres se integraron en el oficio, sino solo señalar y reconocer —a través de la información disponible— que participaron y se integraron paulatinamente, y cómo la fotografía ayudó algunas veces a la propia independencia de algunas de ellas, o cómo ellas contemplaron al propio aparato en relación con su género, pero sobre todo cómo algunas mujeres fotógrafas mostraron a través de sus imágenes cierta sensibilidad feminista desde los inicios³³. Por lo mismo, la relación de mujeres fotógrafas que son consideradas, son precisamente aquellas que se interesaron por fotografiar otras mujeres y/o que se fotografiaron a sí mismas.

Se asume que el análisis de las relaciones de poder-género en el campo de las artes visuales, implica no solo hacer visibles a las mujeres como creadoras de imágenes, sino precisamente evidenciar cómo su posición como sujetos puede posibilitar y, de hecho, ha creado otras formas de ver (modos de mirar que a veces han sido pasados por alto y que ayudan a dismantelar o complejizar las ideas corrientes sobre lo femenino y la experiencia de las mujeres, o lo que pueda significar *ser mujer*). Esto no implica dejar de problematizar o analizar cómo se construye la “diferencia sexual” también en el campo de la fotografía (objetivo del último sub-apartado). Se trata así de reflexionar desde una postura que no intenta resolver la tensión inherente a dos posiciones que son aparentemente contrarias en el interior del pensamiento feminista.

³³ Definimos cierta sensibilidad feminista como aquella actitud mínima que se opone a un pensamiento sexista o estereotipado sobre las mujeres.

2.2.1. El origen mítico de las imágenes y las mujeres en la historia de la fotografía

En la editorial de la revista *Exit* titulada “Mirada de mujer”, la crítica de arte española Rosa Olivares (2017) evoca una idea que tiene relación con el apartado anterior, y que, si bien ha sido cuestionada suficientemente, fácilmente vuelve a invisibilizarse: la historia del arte se construyó a partir de la mirada de los varones (p. 8). Suele darse por sentado a veces, por indicar una creencia común y poco cuestionada, aunque absurda y derivada de esta idea, que las pinturas rupestres que existen en cualquier parte del mundo están hechas por la mirada y las manos de los hombres. Son las versiones “oficiales” que aparecían en la mayor parte de los libros y museos de “antropología”, una de las disciplinas, entre otras, que hasta hace pocos años empezaron a deshacerse de ciertos sesgos androcéntricos que fundamentaban sus historias.

Lo cierto es que, si volvemos a preguntarnos por el origen de las imágenes y acudimos a una especie de mito “clásico”, tal vez éste pueda leerse en clave *un tanto* feminista: un texto antiguo de Plinio el Viejo dedicado al origen de la pintura, narra cómo una joven llamada Cora, hija de un alfarero Butades, estando junto a su amado antes de ausentarse para ir a la guerra, sostiene una llama con la mano izquierda, mientras con su mano derecha sostiene un trozo de carbón: sin mirarlo a él, se inclina por sobre su cabeza para delinear la sombra que su cuerpo proyecta en el muro: “La joven «mira ausente» a quien ama, aunque él se encuentra, actualmente, frente a ella. Nada más que, mientras está él ante sus ojos, ella anticipa su partida; imagina su muerte; aun en presencia suya, lo echa de menos, *desea* al hombre que está ahí” (Quignard, 2015, p. 11).

El sentido de esta historia tal vez nos ayude a comprender el sentido antropológico del origen de las imágenes: evocar/imaginar la figura de la presencia/ausencia de aquellos que pueden morir o de los que simplemente tienen que partir. Así, podría entreeverse otro

sentido de las imágenes que no estaría ligado necesariamente a los nociones que tradicionalmente ha definido la historia del arte para algunas pinturas y esculturas, sobre todo en los periodos “clásicos”. Vemos sorprendentemente que, el origen de una imagen puede estar, de acuerdo al pensamiento clásico, en la anticipación del deseo y el dolor de alguien (una mujer) que ve partir a su amado a la guerra y que, por eso, delinea el contorno de su rostro. Y es que no es difícil imaginar que, a pesar de la ausencia de las mujeres en la historia del arte, éstas han sido desde siempre hacedoras de imágenes, y que las imágenes han tenido diversos propósitos ligados a otras cuestiones más vitales, relacionadas con evocar la presencia de lo ausente. Como afirma Belting (2005):

Las imágenes viven tradicionalmente de la *ausencia del cuerpo*, ya sea temporal (es decir, espacial) o, en el caso de la muerte, final. Esta ausencia no significa que las imágenes revoquen los cuerpos ausentes y los hagan volver. Más bien, sustituyen la ausencia del cuerpo con un tipo diferente de presencia. La *presencia icónica* todavía mantiene la ausencia de un cuerpo y lo convierte en lo que debemos llamar *ausencia visible*. Las imágenes viven de la paradoja de representar *la presencia de una ausencia* o viceversa (lo que también se aplica a la telepresencia en los *media* actuales. (p. 158)

No hay pues un propósito necesariamente artístico en los orígenes de la representación visual. La silueta como huella de un cuerpo y la imagen como principio de semejanza tiene una matriz antropológica, que en esta especie de mito de Plinio el Viejo es simbolizada por el contorno que marca una mujer por detrás de la cabeza del hombre que ama, que desea y que está por irse. Quignard (2014) alude al significado de la palabra deseo, tal y como la define Cicerón en las *Cuestiones tusculanas V: Desiderium est libido videndi ejus qui non*

adsit. “Deseo es la libido de ver alguien que no está ahí” (s.f.). La imagen como deseo tiene qué ver con el ansia de ver a quien no está, a quien se encuentra temporal o definitivamente ausente. Este tipo de re-interpretaciones para entender el propósito de las imágenes son importantes también porque la representación siempre ha sido además un asunto de poder (Didi-Huberman, 2011; Diéguez, 2016).

Y si, como afirmó Walter Benjamin (2008), que “no hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie” (p. 42), se trata entonces no sólo de reconocer otros posibles sentidos para las imágenes o de admitir que las mujeres también han sido creadoras, sino de incluso conceder el que las imágenes mismas o artefactos visuales son siempre, y en este sentido, huellas pero también cenizas, muestran y ocultan: son registros y documentos no solo de cultura, sino de la misma “barbarie”, haciendo (in)visibles desapariciones, destierros o faltas³⁴. Por eso, hacer visibles “las presencias de esas ausencias o la ausencias de esas presencias”, se vuelva una tarea fundamental. De ahí también por ejemplo que, el feminismo como tal, no se defina acabadamente, o que, la crítica del arte feminista *asuma como tarea suya cepillar la historia a contrapelo* (Benjamin, 2008, p. 43), corrigiendo además continuamente sus “errores” u omisiones y poniendo en juego distintas prácticas historiográficas (Giunta, 2018; Pollock, 2013; Reckitt y Phelan, 2010; Robinson et al., 2018).

³⁴ La búsqueda de los desaparecidos durante la dictadura argentina, iniciada por las Madres de la Plaza de Mayo, y lo que se conoció pocos años después como el *siluetazo*, la más recordada de las acciones o prácticas estético-políticas que se dieron a partir de ese suceso, y que consistió en trazar siluetas humanas sobre papeles que más tarde fueron pegados verticalmente en los edificios y espacios públicos de Buenos Aires, para dar presencia y visibilidad a los muertos y desaparecidos durante la dictadura, es un ejemplo literal de esta idea (Patruno, 2011).

2.2.2. *Las mujeres en la fotografía, 1839-1950*³⁵. *Europa y Norteamérica*

...el feminismo –un movimiento social de las mujeres para las mujeres– descubrió la inexistencia de la mujer, o mejor dicho, la paradoja de un ser que está ausente y a la vez prisionero del discurso, sobre quién se discute constantemente, pero permanece, de por sí, inexpresable; un ser espectacularmente exhibido, pero a la vez no representado o irrepresentable, invisible, pero constituido como objeto y garantía de la visión: un ser cuya existencia y especificidad al mismo tiempo se afirman y niegan, se ponen en duda y se controlan.

Teresa De Lauretis (1987), *Sujetos excéntricos*, p. 111.

Podemos partir de este reconocimiento: la infravaloración e invisibilización de las mujeres no sólo en el plano simbólico. Muchas de las actividades que sí suelen asociarse explícitamente a las mujeres en las comunidades consideradas pre-modernas, como la cerámica, los textiles o la artesanía en general, también han sido devaluadas social y económicamente, inclusive en la actualidad. Y asimismo los oficios, quehaceres y profesiones que son desempeñados también mayoritariamente por las mujeres en cualquier grupo o sociedad contemporáneas (labores domésticas y trabajos de cuidado y/o atención a

³⁵ El lapso de tiempo es aproximativo y obedece al tipo de producción fotográfica realizada en ese periodo, de la cual hay suficiente información disponible y por lo mismo su contextualización crítica es mucho más factible, pero cuyas obras no suelen contemplarse como una cuestión que explícitamente aporte a la reflexión feminista (ya que la producción de este periodo suele contemplarse si acaso, desde el rescate de la historia de las “mujeres”, pero sin “tomarse en serio” las fotografías realizadas por ellas). Además, este periodo casi se corresponde con el mismo periodo del que Benjamin se ocupó y dado el número de fotografías reconocidas, era mucho más viable tener una visión panorámica que en los años posteriores en los que realmente la cantidad de fotografías y su producción se multiplicó tanto, que complicaría la tarea de una posible selección o exigiría la combinación de distintos criterios. Como sea, la carencia de propuestas posteriores a ese intervalo se ve parcialmente subsanada por algunas obras integradas en el sección 2.2.3. en el que se aborda la exposición curada por Abigail Solomon-Godeau sobre la construcción de la diferencia sexual en el campo fotográfico. Entonces, en cuanto a la selección de las mujeres fotografías en este apartado, las “elegidas” lo fueron en función de si su trabajo es visible (si está disponible en libros o en línea) y si es relativamente reconocido –se tomaron como referencia algunos libros que abordan esa historia (Krinsky, 2012; Rodríguez, 2012; Roseblum, 2003). En cuanto a las imágenes, siguen siendo tan numerosas, que cualquier repertorio podría ser juzgado como insuficiente o arbitrario. La orientación mínima para su elección dependió de aquello que mostrase visualmente, si planteaba algún tipo de gesto, pregunta, problema o cuestión que subvirtiera los estereotipos femeninos y que pudiese ser articulado desde una mirada feminista. Así, el propósito de este apartado no tiene que ver propiamente con una enumeración exhaustiva de mujeres fotógrafas de este periodo y más bien aspira a alcanzar una visión mínimamente general que presente sus aportaciones y lo que puede pensarse desde una perspectiva feminista partiendo de algunas imágenes realizadas por ellas.

otros), y a pesar de su valor vital, solían y suelen todavía invisibilizarse y devaluarse cultural, política y económicamente.

Esta falta de valoración se ha traducido en una falta considerable de iconografía del mundo privado y diverso de la vida de las mujeres y más que nada en una insuficiencia de imágenes visuales creadas por ellas mismas³⁶. Y esta invisibilidad aunada a la prevalencia de la objetivación del cuerpo femenino en el desnudo (uno de los más importantes géneros en la historia de la pintura occidental), tuvo cierta influencia en las primeras décadas de la historia del medio fotográfico sobre todo en lo referente a publicidad y medios de comunicación masiva. Precisamente hablando del desnudo femenino, en su ensayo pionero sobre el desnudo femenino, John Berger (2016) hizo una afirmación que sigue siendo válida para el presente: “Las actitudes y los valores que conformaron esa tradición se expresan hoy a través de otros medios de comunicación ampliamente difundidos: publicidad, prensa, televisión” (pp.47-64).

Así es, las mujeres han sido y fueron principalmente cosificadas en las imágenes fotográficas como objetos de belleza (por ejemplo, en el siglo XIX era común coleccionar copias de tarjetas de visita producidas en masa, de mujeres del espectáculo para crear una colección de imágenes “personal”). Por lo que la fotografía también jugó su parte en el muy arraigado mito del artista o genio masculino, en el que la mujer se definió correlativamente como la bella musa –que generalmente encarnaba los ideales tradicionales de la feminidad– e inspiradora de la creatividad masculina (Berger, 2016; Nead, 2002).

No obstante, un medio que posibilitaría y reforzaría esta sujeción de las mujeres al

³⁶ Hay que reconocer, no obstante, que esto ha cambiado drásticamente en los últimos años. Hay una creciente emergencia de mujeres fotógrafas que fotografían a mujeres y libros específicamente enfocados en el tema.

rol de modelo para una mirada masculina, también se puso al servicio de las propias mujeres para su autoexpresión y transformación (Latimer y Riches, 2013). De hecho, las mujeres estuvieron siempre presentes en el campo de la fotografía, en todas sus facetas, aun cuando los historiadores contribuyeron a que a veces se creyera lo contrario, minimizando su papel como fotógrafas (Grupo FEM, 2010, p. 13). Por mencionar un ejemplo de esto, ya una revista en la década de 1890 había declarado: «La fotografía está tan adaptada a las habilidades de las mujeres» que «parece extraño que no la hayan adoptado desde el principio» (Rosemblum, 2003, p. 11). Ello demuestra una especie de contradicción entre cierta percepción social que prevaleció durante muchos años y los hechos. Junto a esto, habría que admitir —y tampoco es contradictorio con lo anteriormente dicho— que en los primeros años del medio, unas pocas mujeres acomodadas en distintos países son a las que se les “permitió” participar en actividades relacionadas con el nuevo medio, ya que en ese momento se consideraba una actividad científica y por tanto ejercida mayoritariamente por varones. Además la fotografía requería espacio para trabajar, dinero para comprar equipo y tiempo para practicar.

Para comenzar, habría que mencionar a Friederike Wilhelmine von Wunsch, quien afirmó en 1839 haber inventado un proceso fotográfico para la producción de retratos fotográficos, aunque solo se cuenta con su propio testimonio (Grupo FEM, 2010, p. 13). Constance Talbot, la esposa de William Henry Fox Talbot, inventora del proceso negativo-positivo, experimentó con la técnica fotográfica, aunque ni ella ni varias de sus familiares mujeres que la acompañaron, tuvieron mucho éxito (Rosemblum, 2003). Sólo Anna Atkins (1799-1871) produjo dos compendios científicos que consisten en cianotipos de algas y helechos (hechos a la luz de la materia real, colocados en papel sensibilizado con sales de

hierro) a mediados de la década de 1840. Su esfuerzo parece haber sido el primer proyecto científico extendido en emplear un método fotográfico de ilustración en calidad profesional (Latimer y Riches, 2013; Roseblum, 2003).

Como sea, la historiadora del arte, Lynda Nead (2002) confirma esta presencia generalizada de las mujeres en el campo de la fotografía, desde los inicios del siglo XIX: se encargaron además de recopilarlas o retocarlas, de ordenarlas siendo archivistas familiares no oficiales en el ámbito privado. En las industrias que crecieron paulatinamente para suministrar material fotográfico también emplearon a las mujeres para producir los papeles de albúmina con enorme demanda en aquel periodo. En ambos lados del Atlántico, trabajaron en el desarrollo e impresión de planchas de vidrio en estudios y establecimientos comerciales. En especial, las tareas que requerían paciencia y atención a los detalles para las que las mujeres se consideraban naturalmente aptas, hizo que se les considerara mejores como retocadoras, eliminando arrugas o agregando color a los daguerrotipos e impresiones en papel; lo más probable es que su buena disposición a recibir un salario inferior al de los hombres las perfilara para esa labor (Latimer y Riches, 2013; Roseblum, 2003).

Otras mujeres fotógrafas, saliendo del ámbito familiar, y aún a pesar de su contexto en la época victoriana, utilizaron la fotografía para explorar su propia identidad y los valores sociales que imperaban en el momento, entre ellas, las más conocidas tal vez sean Julia Margaret Cameron (1815-1879) y Virginia Oldoini, Condesa de Castiglione (1837-1899). En los debates iniciales sobre los avances técnicos del medio, ambientes predominantemente también masculinos, hubo también al menos una mujer en los primeros años que se logró colar: Lady Elizabeth Eastlake (1809-1893), quien pudo publicar sus

reflexiones en la *London Quarterly Review*, en 1857, mostrando así su propia y profunda comprensión del medio fotográfico (Grupo FEM, 2010, pp. 13-14).

Dedicarse a la fotografía a mediados del siglo XIX, implicaba más que una afición. A menudo fue cuestión de prueba, error, paciencia y perseverancia porque un “ojo artístico” no era suficiente si no se contaba con los principios básicos de la ciencia práctica de la fotografía. Estas primeras mujeres fotógrafas no se dejaron intimidar por los desafíos técnicos que enfrentaron, y sus fotografías conscientemente o no, conformaron un notable corpus que muchas veces se convirtió en un campo de experimentación y creatividad. Otras mujeres también del siglo XIX fueron en cambio atraídas por los daguerrotipos como una forma de ganarse la vida, generalmente haciendo retratos de familias y personajes públicos.

La mayoría de las fotografías de esta época, aunque suelen ser considerados trabajos de aficionadas ya que habían sido hechas con el propósito de ser compartidas entre amigos y familiares, redefinieron la visión de las mujeres en el siglo XX. Además, algunas de las primeras fotógrafas generalmente no tuvieron en cuenta las críticas y las expectativas de un jefe o de un público (que con frecuencia sí influyeron en la elección del tema para las pintoras). Ellas se valieron a menudo de sus hermanas, amigas, hijas o niñeras para tomar fotografías en sus hogares –ayudando a generar una atmósfera íntima en sus imágenes (Roseblum, 2003).

Hacia finales de siglo, cada vez más mujeres contemplaron a la fotografía como un oficio o profesión, o una manera de ser económicamente autónomas³⁷. Catharine Weed

Barnes Ward (1851-1913) dio conferencias y escribió artículos en la revista *American*

³⁷ Un caso aparte pero que vale la pena resaltar fue el de la abolicionista y sufragista estadounidense Sojourner Truth (1797-1883), una de las primeras mujeres en usar la fotografía para publicitarse y ganarse la vida al tiempo que luchaba en contra de la esclavitud y a favor de los derechos de las mujeres. Para financiar sus giras como predicadora y activista, hizo uso de su propio retrato del que poseía los derechos, vendiendo sus *cartes-de-vist*, detrás de las cuales podía leerse “Vendo la sombra para apoyar la sustancia”(Blakemore, 2016).

Amateur Photographer, instando a las mujeres a comprometerse con el oficio (Denny, 2012).

De hecho, cada vez hubo más mujeres presentes en todo el campo. Y entrando el nuevo siglo³⁸, las mujeres incursionaron como fotógrafas en las más diversas áreas: desde el arte, la fotografía documental, pasando por el fotoperiodismo, hasta las aplicaciones comerciales y científicas (Latimer y Riches, 2013; Grupo FEM, 2010, p.15). Ejemplo de una fotógrafa polifacética en este periodo fue Frances Benjamin Johnston (1864-1952), quien además fue también una autora prolífica que publicó varios libros y numerosos artículos sobre la práctica fotográfica femenina en revistas populares norteamericanas, como *Demorest's Family Magazine* y *Cosmopolitan* (Jones, 2013), siendo especialmente conocido su artículo *What a Woman Can Do with a Camera*, publicado en 1897 en un periódico dirigido a mujeres en el que se evidencia su conciencia como una mujer pionera en el uso de la fotografía (Gaylord et al., 2016). Ahí, Benjamin Johnston (1897) escribió: “Photography as a profession should appeal particularly to women, and in it there are great opportunities for a good-paying business –but only under very well defined conditions”, por lo que en el mismo texto daba algunos consejos para montar un estudio y comentaba sobre los modelos de cámaras más apropiados para dicho fin, dando además explicaciones sobre cómo instalar un cuarto oscuro o comentando las cualidades personales necesarias para el oficio. De esta forma instaba a las mujeres a dedicarse a la fotografía como un modo

³⁸ Como dato, de acuerdo a la investigación de Eli Bartra (1996), en el año 1900 en México hubo 30 fotógrafas (4 de las cuales estaban establecidas en la capital del país) en contraste con Estados Unidos, en donde, en el mismo año se sabe que había cientos de mujeres ejerciendo la profesión de fotógrafas. Según ella, en Estados Unidos se tiene registro que desde 1840 hasta 1900 hubo 1600 fotógrafas, entre el 1.6% y el 1.8% del total de fotógrafos (p. 94). Los datos contrastan con los de otro artículo, en el que se afirma de acuerdo a un censo de los Estados Unidos, que el número de mujeres que practican la fotografía profesionalmente en ese mismo país, aumentó de 228 en el año 1870 a 3580 en 1900 (Latimer y Riches, 2013). A pesar de la gran diferencia en los números, lo que sí puede afirmarse y es relativamente claro si se exploran los distintos libros de la historia de las mujeres en la fotografía, es que, en ese país vecino, las mujeres empezaron mucho antes a formarse, a escribir y a dedicarse a la fotografía.

de vida y como una vía para la emancipación y la independencia económica (Benjamin Johnston, 1897; Ferrer Valero, 2020). Otra fotógrafa norteamericana que también exhortó a las mujeres a usar la cámara y a dejar de estereotipar a las mujeres según su sexo, fue Imogen Cunningham (1883-1976), quien en 1913 publicó un ensayo titulado “Photography as a Profession for Women” (Pultz, 2003, p. 70).

Hubo inclusive aportaciones en la teoría y en la historia de la fotografía por parte de Lucia Moholy (1894-1989), quien escribió una historia cultural del medio titulada *A Hundred Years of Photography, 1839-1939*, que apareció en 1939. Otro libro conocido es el de Gisèle Freund (1908-2000), *Photographie et Société* (traducida al español como *La Fotografía como Documento Social*), publicado originalmente en 1974, el cual ha sido una referencia hasta la actualidad (Vabre, 2020).

Desafortunadamente, los logros de aquellas que ganaron cierto reconocimiento en el pasado o que hicieron un trabajo que es digno de estudiarse, han sido muchas veces borrados en algunas historias de la fotografía. Por otro lado, la manera en que algunas mujeres fotógrafas miraron a las propias mujeres, si bien fue dejado de lado, se ha ido retomando en algunos estudios debido al interés en la llamada “mirada femenina”, que ha suscitado un sinnúmero de publicaciones dedicadas a mujeres fotógrafas a partir de los años setenta y ochenta en países anglosajones, y muchas más en países latinoamericanos.

En este apartado solo reseñaremos algunas de las pioneras que han abordado también como objeto de su práctica fotográfica el cuerpo de las mujeres, desde el que además puede explorarse y pueden plantearse preguntas sobre la identidad, la feminidad, la maternidad, la sexualidad o la propia subjetividad de las mujeres. Esta perspectiva puede ser ingenua a la luz del pensamiento feminista que prevalece en la actualidad, sólo si se cuestiona radicalmente, como lo hace Butler.

Mujeres mirando mujeres en los primeros cien años de la fotografía. Un ejercicio reflexivo³⁹. Fue el retrato uno de los géneros en el que las mujeres ocuparon un lugar más destacado en el campo de la fotografía. La fabricación de daguerrotipos proporcionó a hombres y mujeres en general un medio de subsistencia que no requería grandes inversiones de dinero y tiempo, y que por tanto podía abandonarse fácilmente cuando ya no era económicamente viable. En todo el norte de Europa y en los Estados Unidos, las mujeres trabajaron de forma independiente –como lo hizo Marie Chambefort (1818-1875), en Francia– o con un pariente o esposo –al igual que Berthe Wehnert Beckmann (1815-1901), en Alemania y los Estados Unidos, manteniendo o trabajando en estudios de fotografía y viajando en estudios móviles.

Después de la década de 1850, cuando se introdujo una nueva tecnología que incluía planchas de vidrio, papel de sensibilización con colodión de plata y papel de impresión de albúmina, un mayor número de mujeres poseía o eran co-propietarias de los negocios que producían miles y miles de retratos. Con unas pocas excepciones notables, las imágenes de retratos comerciales realizadas por mujeres no fueron notablemente diferentes de la gran cantidad de imágenes hechas por practicantes masculinos; uno debe examinar el logotipo o nombre para determinar si el autor era hombre o mujer (Rosemblum, 2003).

Por otro lado, a mediados de siglo XIX, la fotografía se consideró un pasatiempo adecuado para las mujeres aristócratas de Europa. En Gran Bretaña, Clementina Hawarden (1822-1865), madre de ocho niños, fue una mujer de clase alta que convirtió el primer piso

³⁹ Aclaración: si bien no se sabe con certeza si las fotografías que integran este apartado sostenían explícitamente ciertos valores asociados al movimiento feminista y en algunos casos de hecho podría inferirse que no fue así, y dado que, lo que define exactamente a tal teoría varía ampliamente, lo que sí debe admitirse es que cada una -a su manera- mostró cómo se veía a sí misma en tanto mujer o cómo veía a otras mujeres, y desde ahí es que se intenta realizar una contextualización crítica feminista de las fotografías presentadas en este apartado.

de su casa de Londres en un gran estudio en el que produjo la mayor parte de sus casi 800 imágenes que son conocidas, entre 1850 y 1865 (año de su muerte). Esto demuestra mucho más que un simple interés por el nuevo medio, ya que ella preparaba sus propias placas, mezclaba sus químicos y hacía sus propias impresiones. Por lo mismo puede sorprender que Hawarden no haya dejado ningún registro explicando lo que hacía o para qué lo hacía, no siendo clara su motivación, ya que en ese momento la fotografía todavía no era reconocida como arte, pero a partir de lo que puede verse en sus imágenes puede inferirse que Hawarden nunca se alejó del papel de madre aristócrata, ya que en sus obras más destacadas siempre aparece su casa y sus hijas. Sin embargo, y paradójicamente, lo que evidencia su amplia producción, pero también su mirada, es cierta subversión al ideal de la madre victoriana (Gunthert y Poivert, 2009; Raymond, 2017).



Hawarden. C. (c 1860). Retrato de Isabella Grace y Clementina Maude. RBKC Library.
<https://rbkclocalstudies.wordpress.com/2012/10/04/the-first-fashion-photographer-clementina-lady-hawarden/>

Aunque Hawarden solo usó un espejo para jugar con la luz y la reflexión, creó composiciones bastantes sugerentes y enigmáticas. En este retrato de sus hijas, Isabella y Clementina, Hawarden parece jugar con una figura doble, como si se tratase de dos momentos distintos de una misma mujer (algo que hace en gran parte de su obra). La fuerza en esta fotografía radica en cierta ambigüedad y tensión indefinibles pero observables: el

espejo, capaz de reflejar más luz, devuelve el rostro de la misma figura y del bello espacio doméstico en el que se encuentran.

La imagen incluso sugiere una vida interna mucho más compleja de las mujeres, a pesar de o precisamente por, parecer vivir una vida confinada a lo doméstico (de hecho, Hawarden creó la mayoría de sus obras más conocidas en el mismo estudio de su casa). Los gestos y las posturas de los cuerpos son meditativos, y la posición del brazo levantado de la figura derecha insinúa también cierta resistencia a dicho espacio, siendo todos ellos gestos germinales de rebelión que atraviesan la historia⁴⁰, diría Didi-Huberman, aunque este autor no hable directamente de la obra de Hawarden (Didi-Huberman y Mizrahi, 2018).

Además, afirma Raymond (2017), sus imágenes insisten en permanecer en el lugar del límite, de la separación: en la ventana, en la puerta, en el espejo, afirmándose un cierto espacio de mujeres, un espacio íntimo sin referencia al deseo masculino que, por la misma razón, probablemente no hubiese podido ser registrado por un fotógrafo varón. Hawarden obtuvo cierto grado de reconocimiento en su vida y fue galardonada con una medalla de plata en las dos ocasiones que expuso en la Sociedad Fotográfica en 1863 y 1864.

⁴⁰ Precisamente son estos gestos incipientes de inquietud y resistencia los que pueden producir cierto extrañamiento en esta imagen de Hawarden, y que al mismo tiempo la distinguen –de acuerdo a nuestro punto de vista- de muchas pinturas naturalistas, impresionistas y costumbristas del mismo periodo que representan la vida cotidiana de las mujeres en espacios domésticos, muchas de ellas pintadas por varones (tanto en Europa como en América). Por otro lado, dado que nunca se ven imágenes aisladamente –una puede evocar siempre otras, por semejanza o analogía–, es necesario rastrear, en un segundo momento, las diferencias entre éstas, las rupturas, los gestos y narrativas alternativas que permitan cuestionar los relatos canónicos de la Historia del Arte. Esta es otra manera de *cepillar la historia a contrapelo*. Didi-Huberman (2012) lo afirma de este modo: “Saber mirar una imagen sería, en cierto modo, ser capaz de distinguir *ahí donde la imagen arde*, ahí donde su eventual belleza reserva un lugar a un ‘signo secreto’, a una crisis no apaciguada, a un síntoma. Ahí donde la ceniza no se ha enfriado” (p. 26), en clara relación al pensamiento benjaminiano. Para este autor las imágenes han servido como una especie de registro o memoria de lo que humanamente nos ha hecho “arder”, y la historia de las artes visuales podría leerse como una inmensa historia de las emociones figuradas, de los gestos que seguimos efectuando sin percatarnos de que vienen de muy lejos. “Estos gestos son como fósiles en movimiento. Tienen una muy larga -y muy inconsciente- historia [...] y las imágenes son especies de cristales en las cuales se concentran muchas cosas y en particular esos gestos muy antiguos, esas expresiones colectivas de las emociones que atraviesan la historia” (Didi-Huberman, 2016, p. 39-40).

Julia Margaret Cameron (1815-1879), también británica, llegó a la fotografía relativamente tarde en su vida, cuando su hija le regaló una cámara a la edad de 48 años. Como una auténtica principiante, Cameron escribió relatando sus primeros intentos: ‘No sabía dónde colocar mi cámara oscura, cómo enfocar a la modelo y eché a perder mi primera foto, muy a mi pesar, frotando mi mano sobre el lado más delicado del vidrio’. En realidad, no pasaría mucho tiempo para que desarrollará bien ciertas habilidades, aprovechando sus primeros errores para crear un enfoque nebuloso deliberado que se convirtió en el sello distintivo de su trabajo. Con un círculo notable de conocidos, ella capturó algunas de las figuras más destacadas de la cultura de su época, entre ellas, el matemático y astrónomo John Herschel (1792-1871) y el filósofo escocés Thomas Carlyle (1795-1881). Sus retratos de mujeres se inspiraron en temas de historia, literatura y mitología, mostrando además una marcada influencia del movimiento prerrafaelita. En su mayor parte, el trabajo de Cameron refleja las actitudes victorianas predominantes sobre los personajes y los roles de las mujeres, matizados por sus propia experiencia y personalidad (Daniel, 2004; Roseblum, 2003).



Cameron, J.M. (ca. 1872), *Pomona*. New York Times.
<https://www.nytimes.com/2013/08/23/arts/design/julia-margaret-cameron-at-the-metropolitan-museum-of-art.html>

En esta fotografía, la joven Alice Liddell (1852-1934), mitificada como *Pomona*, diosa romana de los jardines y encarnación de la abundancia, posó teniendo como fondo lo que parece un denso follaje. Liddell –quién de niña fue la “musa” y modelo frecuente del conocido escritor Lewis Carroll (seudónimo de Charles Lutwidge Dodgson, 1832-1898)– modeló para Cameron varias veces en 1872. *Pomona* parece ser una alusión específica a la fotografía *The Beggar Maid* de Carroll, en la que Liddell aparece en un fondo semejante, también con la mano en la cintura y mirando directamente a la cámara. La diferencia es que, en la fotografía de Cameron, la figura de Liddell aparece re-encuadrada, en un plano más cercano que permite verla en una visión semejante a la que tendríamos cuando dialogamos con una persona, en contraste con la de Carroll, en la que la diferencia de poder

es clara al hacerla posar representando una mendiga, con el vestido rasgado cayendo desde su hombro, dejando ver parte de su pecho y sus hombros desnudos (Jones, 2020).



Dogson, C. L. (1858), *Alice Liddell as "The Beggar Maid"*. The Metropolitan Museum of Art.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283092>

Mientras que la fotografía de Carroll muestra a Liddell pequeña, atractiva y erotizada, en *Pomona* luce desafiante, dueña de sí misma, madura, en parte porque Cameron la fotografía con una ligera inclinación hacia arriba (Raymond, 2017). Así, se podría decir que cuando Cameron muestra a Liddell como una *Pomona*, diosa de la abundancia –por contraste a la “niña mendiga” de Carroll, que posa dócilmente y con una cierta dosis de erotismo desde el punto de vista de algunos espectadores–, va más allá de esa mirada masculina, y más bien la confronta de una manera un tanto intimidante, mirando a través de los ojos de la misma Alice Liddell (Raymond, 2017).

Tanto Julia Cameron como Clementina Hawarden estuvieron a la vanguardia en la práctica fotográfica y manifestaron un compromiso definitivo con la creación de imágenes fotográficas. Ambas demostraron un talento singular para la experimentación creativa en un momento en que la fotografía estaba apenas desarrollándose y en una época en la que las mujeres eran consideradas biológicamente incapaces de logros intelectuales o artísticos serios. Aún así, ellas destacaron en este nuevo medio y, como puede verse en las imágenes anteriores, lo utilizaron para construir una imagen más compleja de lo que puede significar ser mujer, recreada a través de su propia mirada, abriendo así un camino para otras mujeres que poco a poco se irían integrando en el campo de la fotografía (Gunthert y Poivert, 2009; Raymond, 2017).

A medida que la fotografía se desarrolló, surgió un movimiento conocido como *pictorialismo*, y que emergió para contrarrestar lo que se pensaba que eran los aspectos mecánicos del medio fotográfico –su claridad y definición, además de cierta coloración gris dura y el hecho de que un negativo podría duplicarse indefinidamente y casi sin variaciones. Desplegándose en la última parte del siglo XIX, el pictorialismo promovió un acercamiento estético al medio en general y al retrato en particular. Se estableció como contrapeso a la popularidad de la fotografía instantánea, que fue posible gracias a la aparición de cámaras manuales, y al creciente uso de imágenes con fines ilustrativos, comerciales e industriales. Las fotografías consideradas artísticas se lograron con retoques manuales, pigmentos de colores, papeles poco comunes y se montaron en bellos álbumes y portarretratos. Los retratos en este estilo se hicieron especialmente atractivos en las grandes ciudades, donde las personas de la clase alta deseaban imágenes de sí mismas que mejoraran su estatus, mostrando su “individualidad” y buscando el reconocimiento social (Bajar, 2011; Debroise, 1998; Roseblum, 2003).

A finales del siglo XIX, las mujeres estadounidenses comenzaron especialmente a desempeñar un papel más visible en la fotografía. La publicidad de George Eastman Company las invitó a usar la cámara Kodak (que introdujo en el mercado, el rollo de película en 1888) para convertirse en conservadoras de los recuerdos y memorias de la familia, pero muchas descubrieron más que un simple pasatiempo. Alejándose un poco de este rol, recurrieron a equipos más grandes y aprendieron las técnicas de revelado e impresión (Latimer y Riches, 2013; Roseblum, 2003).

Los avances en la tecnología del aparato no fueron el único factor en la incorporación de las mujeres a la profesión fotográfica. Con la disponibilidad de alimentos y ropa producidos industrialmente (y la importación de ayuda de inmigrantes en el caso de países como Estados Unidos e Inglaterra), las mujeres de clase media se encontraron menos atadas a las tareas domésticas. Así, con más tiempo libre, muchas mujeres prestaron atención a las llamadas de las sufragistas para ser más conscientes de sus propias necesidades y condiciones de vida. Algunas de ellas entendieron el quehacer fotográfico como un medio de expresión personal, otras como una ocupación profesional, o ambas cosas. Varios escritores señalaban que la fotografía permitiría a las mujeres seguir cumpliendo con sus “deberes” asociados a su rol de género, el de madres y esposas, ya que la fotografía era menos demandante que la pintura o la escultura (Roseblum, 2013). Muchas mujeres motivaron así a otras mujeres a seguir este mismo camino. Entre ellas destacaron, como ya se dijo anteriormente, Catharine Weed Barnes (1851-1913) y Frances Benjamin Johnston (1864-1952). Ésta última, además, reunió el trabajo de veintiocho mujeres para exhibirlas en el Tercer Congreso Internacional de Fotografía que coincidió con la Exposición Universal de 1900 en París (Latimer y Riches, 2013).

Vale la pena resaltar que, a finales de siglo, Johnston se retrató de manera totalmente subversiva, mostrando así su rebeldía contra las convenciones victorianas: sosteniendo un cigarrillo con la mano derecha y una jarra de cerveza con la izquierda; mostrando sus tobillos, sus piernas y parte de su ropa interior. Por otro lado, su manera de posar un tanto masculina y relajada, era algo que no se esperaba de la mujer victoriana. En la imagen no aparece su cámara pero sí pueden verse una fila de sus propias fotografías en la repisa, en la que aparecen personajes masculinos a la manera de antecesores (Ferrer Valero, 2020).



Benjamin Johnston, F. (ca, 1896). *Autorretrato (como Mujer Nueva)*. Library of Congress Prints y Photographs Division Washington.
<https://www.loc.gov/resource/ppmsca.38981/>

En cambio, en otra fotografía que parece opuesta, pero del mismo periodo, tomada al parecer en el mismo año, Johnston se muestra a sí misma como una mujer “propia” convencional.



Johnston, F. B. (ca, 1890). *Autorretrato como una apropiada dama victoriana*. Library of Congress Prints y Photographs Division Washington.
<https://www.loc.gov/resource/cph.3a47721/>

Uno puesto junto al otro, *Autorretrato (como Mujer Nueva)* y *Autorretrato como una apropiada dama victoriana*, revelan las dos vidas que llevó Johnston en esa década (Tabler, 2017). Por un lado, aparentemente se movía con facilidad entre los círculos de altos funcionarios del gobierno estadounidense y, por otro, sus amigos y asociados que eran artistas, poetas, dramaturgos y actores cuyos estilos de vida eran “contrarios” a los valores victorianos que Johnston públicamente también mostraba o asumía (Clio Visualizing

History [CVH]. s.f.). Es curioso que la fotografía de Johnston como “mujer nueva” sea la más conocida y la más comentada. Sin embargo, es necesario acercarse a ella teniendo en consideración ese *otro* autorretrato que, o bien, puede afirmar un lado menos rebelde y menos conocido de la vida de Johnston, o bien, representa otra manera de burlarse de la sociedad y moral victorianas. Ambas imágenes no se excluyen totalmente, y no necesariamente “sugiere(n) que no se haya sentido tan cómoda consigo misma” (Tabler, 2017), ya que los documentos personales que guarda la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos no revelan mucho en este sentido (CVH, s.f.).

Poco tiempo después, Johnston se retrataría como un caballero con su bicicleta. Esto puede ejemplificar cómo la práctica del autorretrato fotográfico en esta época posibilitó su comprensión no sólo como un discurso sobre la identidad, sino también sobre su contrario: la falta de ésta, o la transformación de las identidades. Debroise (1998) cita a los historiadores Jean François Chevrier y Jean Sagne (1984) para afirmar esta idea: “El autorretrato puesto en escena introdujo el exceso de las fantasías en el mundo cómodo de las identidades y los datos objetivos” (p. 54).

En México sobresalió Natalia Baquedano (1872-1936), quien trabajó a finales del s. XIX y principios del XX, siendo una de las primeras mujeres en abrir un estudio fotográfico en la Cd. de México, cuando se independizó de su familia. El tema preferido de Baquedano fueron las mujeres, a quienes retrató de una forma dinámica, a veces lúdica, en contraste con los retratos de la época que tomaban los fotógrafos varones (Bartra, 1996).



Baquedano, N. (ca. 1900.). Retrato de un infante no identificado. Archivo Shanti Lesur. [Fotografía directa de artículo]. (Bartra, 1996, p. 98).
<https://www.redalyc.org/pdf/267/26700607.pdf>

Sobre esta fotografía, en la que puede verse una mujer sentada con su pequeña/o de dos años, quien porta unas pequeñas alas y con una de sus manos cubre los ojos de la mujer, la investigadora Eli Bartra (1996) considera que es “particularmente inquietante y un poco fuera de lo común”, porque según ella –desde su propia interpretación feminista– es probable que no se trate de un retrato sino de una alegoría del amor en general, del “ciego amor maternal”, pudiendo sugerir que “la maternidad es una especie de *handicap*, de impedimento o desventaja” aún cuando dicha fotografía fue encontrada en el archivo familiar, no dejando de ser probable al mismo tiempo que se trate de un retrato de alguien de la familia (p. 99). ¿Sería válido buscar un sentido más abierto de dicha interpretación – como alegoría del amor– pero siguiendo el mismo impulso dinámico que subraya Bartra,

para afirmar que tal vez la imagen sugiera que el amor implica ambos movimientos, un casi simultáneo abrir y cerrar los ojos, un conocimiento y un no-conocimiento?

Baquadano obtuvo cierto prestigio con sus retratos, adelantándose en algunas de sus tomas al cartel comercial (García Krinsky, 2012, p.14). La crítica de arte Raquel Tibol (2002) observó que ella “se adelantó al concepto de secuencia cuando tomó como modelo a su hermana Clemencia y la siguió con su cámara a través del tiempo (adolescencia, matrimonio, enfermedad) hasta conformar una biografía visual” (p. 235).

De hecho, las mujeres retratistas fueron especialmente valoradas por las habilidades que desarrollaron dedicándose a la fotografía. Después de que dejó de estar de moda el retrato en los estudios comerciales a principios del siglo XX, empezaron a hacerse retratos en el hogar, donde se consideraba más prudente invitar a amigas o mujeres de la familia para hacerlo en el interior, en los estudios privados. La valoración de la infancia en ese momento también jugó un papel importante en esta transición, ya que las familias educadas y de clase media buscaron fotografías que reflejaran sus nuevas actitudes sobre la crianza de los más pequeños. Las fotografías mostraron a menudo mujeres y madres jugando y leyendo a sus hija/os. Se consideraba que las mujeres eran más empáticas que los hombres y, por lo tanto, más capaces de expresar el vínculo que implicaba la maternidad (Roseblum, 2003, p. 13).

En Nueva York, Gertrude Käsebier (1842-1934), fue una de las pictorialistas mejor pagadas y bien conocidas cuyo trabajo refleja estas ideas. Modelos varones son retratados de manera directa y sin emociones, mientras que las emociones y la interacción son características palpables en sus muchas imágenes de mujeres e infantes. A partir de la foto de Käsebier llamada *Discussing in the Manger*, un crítico sostuvo que ningún fotógrafo

varón, por muy talentoso que fuera, podría capturar una imagen así; solo una mujer sería capaz de captar visualmente el vínculo amoroso que se da entre una madre y su hija o hijo.

También se llegó a considerar, acorde a las creencias de la época, que la “calidad estética” de los nuevos retratos se debía a las habilidades artísticas inherentes a las mujeres. Sin embargo, ese reconocimiento en realidad también podría explicarse en su formación artística, algo a lo que recién habían accedido algunas mujeres; muchas de ellas, de clase media, y que aspiraban a convertirse en artistas, habían tenido esa prerrogativa, ya que las restricciones convencionales les impedían seguir una carrera profesional seria como la pintura o la escultura. Käsebier se dedicó a la fotografía cuando recién cumplió 40 años y estudió arte en el *Pratt Institute*. Aprovechó su amplio conocimiento de las corrientes pictóricas para su propia obra (Roseblum, 2003).

El clima social en Europa en los primeros años del siglo XX fue menos favorable para otras profesiones. Sin embargo, no sólo en el viejo continente sino también en países latinoamericanos, varias mujeres llegaron a tener sus propios negocios fotográficos. Las mujeres más jóvenes que ganaron experiencia como aprendices en estos estudios finalmente pudieron distinguirse como retratistas. Otra de ellas, la inglesa Yevonde Cumbers Middleton (1893-1975), conocida como Madame Yevonde, era una defensora de los derechos de las mujeres y una inteligente empresaria. Intentó poner su propio sello en el retrato transformando a sus modelos en figuras mitológicas, recordando un tanto el concepto de Cameron, y pronosticando el trabajo posterior de Cindy Sherman (1954). Una más, Dorothy Wilding (1893-1976), comenzó como aprendiz de retoque y finalmente se convirtió en retratista de la familia real también en Inglaterra. Tanto ella como Yevonde estuvieron entre las primeras mujeres europeas en encontrar un nicho para retratar a celebridades ricas y famosas.

Tras los cambios violentos que introdujo la Primera Guerra Mundial en el continente, la entrada de mujeres en la profesión, a menudo en estudios de retratos familiares, también se hizo más común. Incluso antes de la guerra, Minya Diez-Dührkoop (1873-1929), había agregado un toque artístico al trabajo que emanaba del famoso estudio de su padre en Hamburgo, Alemania; después de su muerte en 1918, ella se hizo cargo del negocio. Wanda Wulz (1903-1984), se convirtió en parte de la firma familiar en Trieste, Italia, pero buscó su estilo propio a través de la fotografía experimental.

En la década de 1930, las mujeres europeas trabajaban en las principales ciudades, generalmente ganaban un salario básico como retratistas o fotógrafas comerciales y, hacia el final de la década, como fotoperiodistas. Aunque algunas enfrentaron problemas económicos y fueron discriminadas por sus homólogos masculinos en París, sus carreras hicieron patente una mayor inclusión de las mujeres en la profesión, un cambio producido tanto por el movimiento de mujeres como por las dislocaciones sociales ocasionadas por la guerra.

En muchos países europeos, las fotógrafas no podían dejar de ser conscientes del estilo distintivo que involucraba a casi todas las artistas visuales de la época. Llamado de diversas maneras, el nuevo realismo, *neue sachlichkeit*, *art moderne* o *art deco*, atrajo tanto a retratistas como a fotógrafas industriales y comerciales. Los retratos de Aenne Biermann (1898-1933), Florence Henri (1893-1982) y Lucia Moholy (1894-1989) realizados durante la década de 1930, y de Liselotte Strelow (1908-1981) realizados hasta la década de 1950, suelen presentar a la modelo en un *primerísimo primer plano*, exenta de cualquier fondo o entorno reconocible. La atención al patrón, el contorno y la textura en lugar del estado de ánimo y la expresión interior, crea el atractivo de la imagen. Como sea, diferentes

fotógrafas manejaron este estilo de manera particular, por ejemplo Annelise Kretschmer (1903-1987) y Dora Maar (1907-1997).



Maar, D. (seudónimo) (ca. 1936). *Sin título (Retrato de doble exposición)*.
 © Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris
<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/59896/Dora-Maar-Double-Portrait-Paris>

En este doble retrato, Dora Maar (seudónimo de Henriette Théodora Markovitch) reunió y empalmó dos negativos de la misma modelo, uno frontal y otro de perfil, sacados de una revista de sombreros de primavera, y pintó el fondo y lo que, al parecer, es un sombrero directamente en el negativo. Algo que resulta curioso es que el rostro de esta imagen evoca y anticipa las pinturas de Picasso de caras femeninas, especialmente sus pinturas de 1938, en las que la misma Maar fue modelo (The Cleveland Museum of Art

[CMA], s.f.). Y aun cuando la imagen de este rostro dividido no corresponda a Maar, resulta sugerente interpretarle de esa manera: como una especie de autorretrato que expresa cierta dualidad íntima en la noción de un yo cambiante y vulnerable, de luces y sombras, lo opuesto a la idea occidental de éste como algo sustancial y estable.

Varias mujeres europeas se concentraron en fotografiar a las pioneras del movimiento de la danza moderna, disciplina en la que las mujeres, bailarinas y coreógrafas han sido predominantes, y que directa o indirectamente han hecho la labor de traducir los distintos planteamientos feministas al lenguaje del movimiento⁴¹. Las fotografías que lo documentan también expresan estas distintas conceptualizaciones del cuerpo y la sexualidad (Carvalho, 2020; Copeland, 1982).

La fotógrafa alemana de danza Charlotte Rudolph (1896-1983) se distinguió por hacer fotografías “borrosas”, fantasmales, y no fijas ni en pose cuando retrató a las bailarinas de danza moderna más conocidas de la época. Elli Souyioultzoglou-Seraïdari (1899-1998), mejor conocida como Nelly’s, quien se convertiría en una reconocida fotoperiodista en su Grecia natal, estudió en Alemania donde tuvo influencia del movimiento pictorialista. Su obra puede ser vista en el contexto de la historia de la danza moderna que en parte emergió oponiéndose a las restricciones –tanto físicas como psicológicas e intelectuales– impuestas a las mujeres por la cultura y moral victorianas (Copeland 1982; Roseblum, 2003) y, para otros, sólo puede ser contemplada desde la lógica interna del nacionalismo griego (Sierra Rodríguez, 2019). Lo cierto es que sus fotografías sí manifiestan su educación clásica y admiración por la Antigua Grecia, y las

⁴¹ De acuerdo a Ines Carvalho (2020), en la actual ola feminista -fuertemente influenciada por el movimiento #MeToo- la danza sigue dialogando con el pensamiento y movimientos feministas a través de las “lentes” de la fluidez de género, y la atención a problemas relacionados con la discriminación y la violencia. Afirma que en una era tan globalizada como la nuestra, la danza es más plural que nunca y sigue ayudando a debatir sobre lo que significa ser e identificarse como mujer, y no sólo en el campo de la danza.

primeras que tomó de la bailarina Mona Païva en el Partenón, en 1925, admiradas por muchos, también fueron bastante polémicas entre la población más conservadora de ese país por aquella época (Thomaidou, 2018). Su “atrevimiento” puede ser dimensionado si imaginamos la reacción en la época actual a una sesión de fotos de desnudos en cualquier templo antiguo.



Souyioultzoglou-Seraïdari, E. (ca. 1930), *La bailarina Nikolska en el Partenón*.
<https://neoskopos.com/en/120717/ancient-hellenic-spirit-revived-in-melbourne/>

Las corrientes de la danza moderna, en particular aquellas lideradas por mujeres, continuaron involucrando a mujeres fotógrafas. Barbara Morgan (1900-1992), una pintora convertida en fotógrafa, probablemente se dio cuenta de las tendencias en la fotografía

modernista gracias a su estudio detallado de las publicaciones periódicas europeas, en particular las de Alemania (Roseblum, 2003). A partir de 1935, se concentró en la documentación e interpretación del trabajo de distintas bailarinas y coreógrafas (Newhall, 2002), incluyendo la documentación de los rituales de danza de los Navajos y los indios Pueblo, siendo su trabajo sobre Martha Graham el más conocido. A Graham la convenció para colaborar en el que sería su primer libro de fotografías y que se llamó *Martha Graham: Sixteen Dances in Photographs* que apareció en 1941. El retrato de Martha Graham en el ballet "Carta al Mundo" de 1940 puede ser considerada una fotografía que ayudó a posicionar a la danza moderna en el centro del escenario norteamericano (Acocella, 2011).

De manera similar, las mujeres obtuvieron un sentido de libertad en esta nueva aptitud para fotografiar el cuerpo desnudo, generalmente el de otra mujer. Tradicionalmente, los hombres habían sido disuadidos de involucrarse en este “motivo”, a menos que proporcionaran imágenes muy discretas que pudieran atraer a un gusto artístico elevado. Poco después del cambio de siglo, la pictorialista estadounidense Anne Brigman (1869-1959), hizo posar a sus amigos desnudos en entornos abiertos. Como miembro de la *Photo-Secession*, Brigman había exhibido y reproducido su trabajo en *Camera Work*.

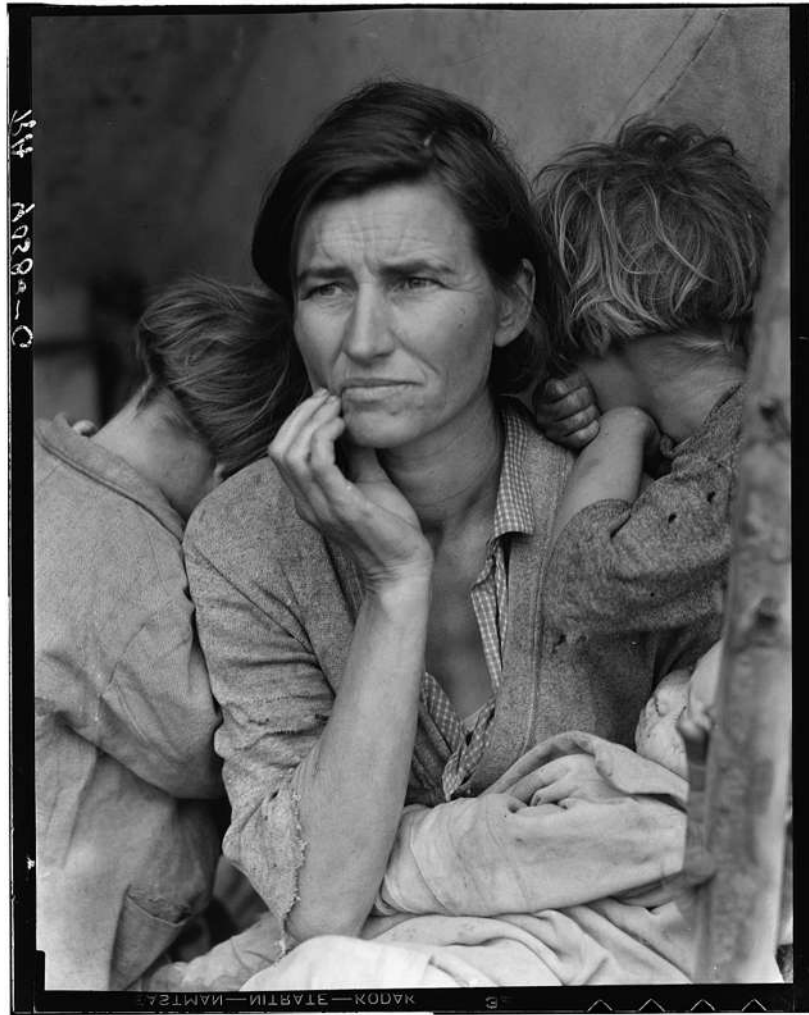
En los años de entreguerras, el cuerpo femenino desnudo se convirtió en un tema de gran interés para las fotógrafas y algunas de ellas creyeron que podían controlar mejor cómo se representaba el cuerpo femenino –en comparación con sus colegas varones–, y esto mismo posibilitó que jugaran libremente con elementos formales que eran de interés en las artes de ese periodo. Imogen Cunningham (1883-1976) en los Estados Unidos y, Ergy Landau (1896-1967), Lee Miller (1907-1977) y Dorothy Wilding (1893-1976) en Europa, fueron algunas de ellas.

Varias de las formadas en el extranjero llevaron la visión modernista al retrato y otros géneros cuando llegaron a los Estados Unidos. En esta línea hay que destacar a Berenice Abbott (1898-1991), quien había ayudado a Man Ray en París antes de crear un estudio de retratos por su cuenta, aunque no tuvo tanto éxito en este género después de su regreso a los Estados Unidos. Ella es solo una de tantas mujeres que, tratando de ganarse la vida con el retrato, se mudó de una ciudad a otra en Europa antes de que la agitación de la guerra la enviara a América.

Las representaciones de Käsebier de los indios nativos americanos, hechas alrededor de 1900, fueron también un esfuerzo por contrarrestar los estereotipos sobre comunidad, presentándolas de manera más digna, como en las imágenes de Zitkala-Sa, una joven profesora y músico de los sioux. Trabajando unos treinta años después, Consuelo Kanaga (1894-1978), usó también el retrato para contrarrestar las ideas racistas en un momento en que los negros y los blancos en los Estados Unidos no compartían espacios públicos ni privados.

El retrato también ha sido un medio para demostrar la posición de la mujer en la sociedad. Antes de que empezara a documentar los problemas de las clases y grupos más necesitados, Dorothea Lange (1895-1965) hacía retratos fotográficos de gente rica en San Francisco. Así que, de acuerdo a su biógrafa Linda Gordon, ella sabía que este género podía tener un impacto emocional mucho mayor para documentar la situación que atravesaba Estados Unidos en la década de 1930. De hecho, la fotografía más reconocida de Dorothea Lange es visualmente sinónimo de la Gran Depresión y es conocida como *Migrant Mother*, tomada en 1936, en un campamento de recolectores jornaleros que en ese momento se encontraban parados. Lange escribió alguna vez que "la mitad del valor" de su trabajo de campo estaba en los pies de foto, notas relativamente detalladas que ella misma agregaba a

sus imágenes. Así, el otro título de *Migrant Mother* es: *Destitute Pea Pickers in California. Mother of Seven Children. Age Thirty-tw. Nipomo, California* (Godoy, 2015).



Lange, D. (1936). *Destitute Pea Pickers in California: Mother of Seven Children, Age Thirty-two, Nipomo, California*. [otro título: *Migrant Mother*]. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. <https://www.loc.gov/pictures/resource/fsa.8b29516/>

Lo primero que sobresale en esta fotografía es la mirada de la mujer que aparece en el centro y no se encuentra con el objetivo de la cámara, y por lo tanto tampoco mira los ojos del posible espectador. Su cara parece preocupada, tiene el ceño fruncido y con su mano derecha está sujetando o, posiblemente, pellizcando ligeramente un lado de su cara.

Aparte de la mujer, hay tres niños visibles. Dos de ellos parecen apoyarse –literal y visualmente– sobre la mujer, aunque sus rostros se hayan apartado. El tercer niño es el rostro de un bebé, visible en el borde derecho de la imagen, detrás de un poste de madera. Esta fotografía ha sido comparada con diversas *madonnas* renacentistas y se ha dicho de ella que suele mostrar el dolor de la Depresión, el dolor de la maternidad, y la pena imbuida de dignidad porque la mujer no parece despreocupada ni derrotada (Raymond, 2017). Lange hizo en total cinco tomas y en todas ellas es visible la condición de extrema pobreza de esta mujer y sus hijos.

El título de la fotografía no da el nombre de la mujer, que es Florence Owens Thompson; el título también afirma que tenía siete hijos en el momento de la toma, aunque en la imagen solo aparezcan dos. Lange era consciente de que una fotografía documental no es una fotografía objetiva en sí misma⁴² y que, por tanto, puede ocultar diversos aspectos de la situación. Por ejemplo, esta fotografía –y toda la serie que hizo Lange sobre esta mujer y sus hijos– oculta que Florence Owens Thompson era de ascendencia cherokee. Lange admitiría que no hizo un esfuerzo por conocer a su sujeto. Esto contrasta de algún modo con aquello que se percibe como más valioso en su fotografía, su “humanismo” y la “cercanía” con la que retrataba a las personas; este dato es un ejemplo de las diversas polémicas que se dieron en torno a esta serie, y en general al trabajo de Lange. Por mencionar sólo una: ¿el destino de *Migrant Mother* como icono de la Gran Depresión hubiese sido el mismo de haberse sabido que Thompson era nativa americana? (Laguna, 2020).

⁴² “A documentary photograph is not a factual photograph per se” son las palabras literales de Lange en una entrevista que le hicieron en el año 1968 (Raymond, 2017, p. 63).

Además, aun cuando la propia percepción de Thompson (ella diría años más tarde que se había sentido explotada porque nunca fue compensada por la imagen) parece ser contraria a lo que percibió Lange en ese encuentro (Lange diría que Thompson parecía ser consciente que esas fotos podían ser una ayuda para las dos, afirmando que “había una especie de igualdad en la situación”, algo que a su vez también se nota en el tipo de plano que eligió), el hecho de que en la imagen pueda verse a Thompson extremadamente cansada, preocupada, sin rechazar abiertamente la fotografía, aunque tampoco parezca consentirla, demuestra de alguna manera su tolerancia para con Lange y reafirma así su dignidad como sujeto. De ahí que Raymond (2017) considere también que, a pesar de los posibles fallos de Lange y a pesar de la ira de Thompson contra la apropiación de su imagen por parte de Lange, Lange haya creado una fotografía feminista en su representación de Thompson.

Como sea, esto no deja de manifestar asimismo la compleja relación que se da en la fotografía documental, entre quién fotografía y esos “otros” que aparecen en la imagen, y a los que se intenta “representar”, y la siempre posible violencia inherente en ese tipo de tomas que pueden simplificar o aplanar a sus sujetos (Azahua, 2014; Grobet, 2006; Sischy, 1991), y en este caso, la compleja relación entre mujeres que se da en esta relación de representación –tanto en un sentido político como en un sentido visual– y que también se hace patente en los devenires del movimiento feminista.

Lee Miller (1907-1977) y Margaret Bourke-White (1904-1971), fotoperiodistas sobresalientes, siguieron promoviendo la participación activa de la mujer en el campo de la fotografía. Inclusive, Bourke-White también usó el retrato para revelar los estragos de la Gran Depresión en el sur de los Estados Unidos. Su obra *You have seen their face*, junto con el texto del dramaturgo Erskine Caldwell, fue uno de los primeros documentos

visuales en abordar temas sociales en un formato de bolsillo asequible (Latimer y Riches, 2013; Rosemblum, 2003).

Lotte Jacobi (1896-1990) y Germaine Krull (1897-1985) fotografiaron también a otras mujeres y se retrataron a sí mismas junto a sus cámaras. Alma Lavenson (1897-1989), quien trabajó en la década de los 20, también hizo un autorretrato de este tipo pero sólo aparecen sus manos enfocando las lentes. El autorretrato de tipo "soy una cámara" puede verse además en un autorretrato de Ilse Bing (1899-1998).



Krull, Germaine. (ca. 1925). *Autoportrait à l'Ikarette*

© Estate Germaine Krull, Museum Folkwang, Essen

© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Image Centre Pompidou, MNAM-CCI
http://www.jeudepaume.org/pdf/DP_GermaineKrull.pdf

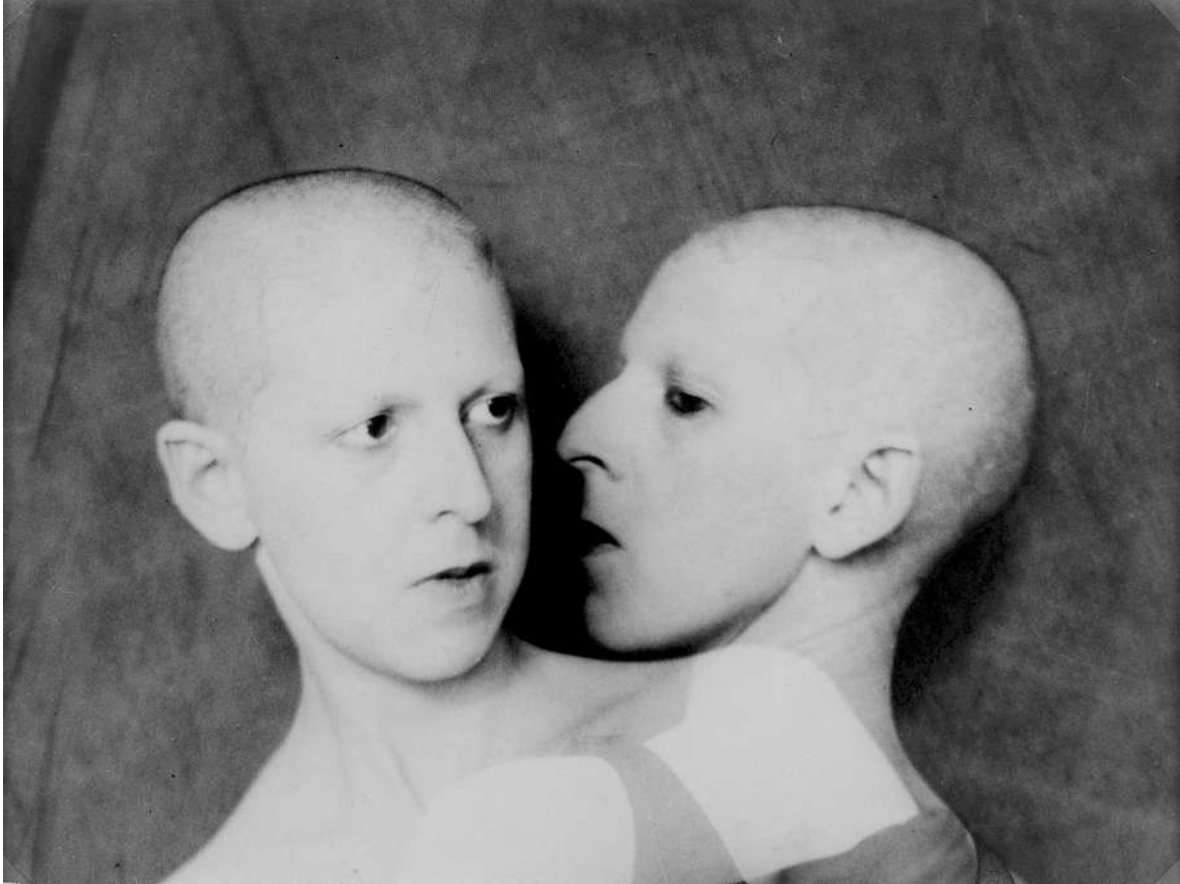
Este tipo de autorretratos pueden interpretarse de manera general como declaraciones explícitas sobre la importancia de su profesión (Rosemblum, 2003), pero más

importante aún, a través de ellos parece evidenciarse su propia percepción como mujeres que son sujeto de su propia mirada. En este autorretrato de Krull, el hecho de que sus ojos no sean visibles y queden ocultos tras la cámara, impide asimismo que sea objetualizada. No obstante, el autorretrato se siguió utilizando para jugar con la idea de identidad, analizando fantasías e inquietudes personales, una práctica que derivó en cierto modo del dadaísmo y el surrealismo. Por eso Debroise (1998) afirma: “Este gusto por el disfraz, la ambigüedad y la desaparición de sí mismo bajo la apariencia del otro, marcó en efecto un periodo característico del arte moderno, y sobre todo de algunas prácticas a contracorriente” (p. 54).

La fotógrafa francesa Claude Cahun (1894-1954) –cuyo verdadero nombre fue Lucy Renée Mathilde Schwob–, ha sido reconocida como una de las artistas más que transgresoras, al ser “surrealista lesbiana, marxista disidente, judía no judía, fotógrafa, poeta, crítica y activista de la resistencia”, que fue mucho tiempo olvidada en las historias comunes del surrealismo (Löwy, 2004), y cuyo trabajo salió a la luz hasta finales de los años 80, varias décadas después de su muerte.

Cahun hizo numerosas imágenes de sí misma, tanto fotografías directas como montajes, para revelar y jugar con su identidad. Se caracterizó así por explorar, cuestionar y más bien re-crear su propia imagen a través de la cámara. Hacia mediados de los años veinte, en su serie *Heroïnes*, aparece ella misma como Dalilia, Eva, Judith, Safo, Penélope, y en otras de sus fotografías se convierte en marinero, anciana, aviador, Buda, muñeca, dandy. Concibe así la identidad como algo efímero, que se re-inventa o re-crea cada vez (Colorado Nates, 2017). El trabajo de Cahun transgrede las fronteras de género, auto-representándose andrógina y posando de forma agresiva, seductora o recatada, desafiando así todos los intentos para definirse de acuerdo a las nociones binarias hombre-mujer,

masculino-femenino y creando sus propias formas a través de las cuales fue libre de expresare de acuerdo a su propio deseo (Huang, 2011).



Cahun, C. (1928). *Que me veux-tu?* Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris / Alamy, UK. <https://www.nytimes.com/2019/06/19/obituaries/claude-cahun-overlooked.html>

En *Que me veux-tu?*, Cahun combina dos negativos para crear una imagen en la que parece que se cuestiona a sí misma si se asume la pregunta del título, *¿qué quieres de mí?* Pero ¿cuál de los dos rostros hace la pregunta?, ¿o son los dos?, ¿existe la posibilidad de que Cahun invoque además al espectador haciéndole la misma pregunta? Así, para poder responder, es probable que el espectador intente identificar quién es: ¿es hombre o es mujer?, ¿o es un hombre y una mujer?, ¿cuál de los rostros es más femenino, el que muestra

el uso de delineador o el otro, cuyos ojos expresan cierta vulnerabilidad? En realidad, *Que me veux-tu?* presenta a Cahun con una cabeza rasurada que la hace ver como una figura andrógina que se desdobra y se ve a sí misma. La imagen también confronta al público y sus expectativas: ¿Por qué me miras? ¿Qué esperas de mí? ¿Tengo que encajar en las categorías que tienes para nombrar y entender la realidad? La popularidad póstuma de los autorretratos de Cahun a finales del siglo XX –imágenes que cuestionan y desarticulan el binarismo de género– coincide con las ideas más conocidas de Judith Butler (1990), sobre todo en su libro *El género en disputa*. Pero el aspecto más interesante y convincente de la obra de Cahun no es simplemente su rebeldía y resistencia a permanecer en un rol de género, sino su negativa a identificarse con un yo único, definitivo y estable (Raymond, 2017).

De hecho, la invención de las cámaras portátiles que podían ser usadas en condiciones de poca luz, tipificadas en la Leica, cambiaron la naturaleza del retrato al permitir a las fotógrafas "capturar" la expresión y el gesto, ya sea que el sujeto estuviera o no consciente de ser fotografiado. Lissette Model (1901-1983), comenzó su carrera haciendo irónicos retratos callejeros de jugadores ociosos en el bulevar de Cannes y continuó haciendo algo similar después de llegar a los Estados Unidos en 1938, buscando personas que pudieran ser retratadas en medio de una postura o expresión exagerada. Su visión un tanto mordaz de hombres, mujeres y niños de clase media, junto con su retrato más comprensivo de los que se encuentran en los márgenes de la sociedad burguesa, influyó en fotógrafas jóvenes como Diane Arbus (1923-1971).

Helen Levitt (1913-2009), se acercó a las calles y los barrios más pobres de Nueva York, y al hacerlo fue un poco más sutil: captó momentos espontáneos y llenos de vida al retratar niños jugando, dibujando con gises, madres jóvenes o personas solitarias. Llegado a

considerarse como apolítico, hablando de su trabajo ella misma afirmó: “Decidí que debía tomar fotos de la gente de la clase trabajadora y contribuir a los movimientos” (Silverman, 2019).



Helen Levitt, H. (ca. 1945). *Nueva York*. © 2020 Film Documents LLC.
<https://www.moma.org/collection/works/46005>

En esta fotografía, Levitt hace aparecer a las mujeres y los dos niños fuera de cualquier cliché, presentándolos en parte como sujetos singulares. Las dos mujeres que están más al frente parecen vinculadas por la sola cercanía, pero los gestos, y la dirección y posición de sus cuerpos revelan un mundo propio. Coincidiendo momentáneamente en la toma, en un lugar y un tiempo compartidos, aparecen de tal forma que, aún cuando no se trate de un retrato en sentido estricto, Levitt captura algo peculiar y al mismo tiempo algo

común a la vida de las mujeres (el aislamiento, la compleja relación madre-hijo o las “cargas” cotidianas). De Levitt, se dice que fotografiaba sigilosamente a sus sujetos, pero sus hojas de contacto suelen mostrar diferentes momentos de interacción con ellos, incluyendo cuando miraban directamente a su lente (Silverman, 2019).

Desde principios del siglo XX, las fotografías fueron reemplazando lentamente las ilustraciones hechas a mano que se reproducían en los medios impresos. Con el florecimiento de revistas que se apoyaban considerablemente en la fotografía en la década de 1930, primero en Europa, luego en los Estados Unidos y un poco más tarde en Latinoamérica, el trabajo de muchos articulistas se basó en la fotografía documental para influir en sus lectores (Debroise, 1998).

En México, a mediados de los años 30's destacaron Assunta Adelaide Luigia Modotti Mondini, mejor conocida como Tina Modotti (1896-1942), y Lola Álvarez Bravo (1903-1993). Ambas fotógrafas tuvieron en común el documentar y retratar a mujeres indígenas y campesinas –que aún cuando fue una tendencia de muchos de los artistas mexicanos del mismo periodo, se ha considerado que tanto Modotti como Lola Álvarez Bravo se distinguieron por hacerlo de una forma mucho más cercana e íntima, además de compartir otros grupos temáticos como la maternidad, la infancia y mujeres de distintos estratos sociales, destacando retratos de artistas e intelectuales de su propio contexto. Lola, quién estuvo activa casi el resto del siglo XX, recorrió México para documentar sus paisajes, la “realidad social” y la vida cotidiana de la gente (Comisarenko Mirkin, 2008; Debroise, 1998; García Krinsky, 2012).



Modotti, T. (ca.1926). *Manos de Lavandera*. D.R. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. <https://portal.uco.mx/dgpc/ver-noticias-2637.htm>

Tina Modotti, con una carrera mucho más corta, y desde su perspectiva como extranjera viviendo en México, se interesó también por la realidad del México posrevolucionario, pero integrando su propia condición como mujer. En esta fotografía *Manos de Lavandera*, que muestran indirectamente a una mujer, a través de un par de manos fuertes apoyadas sobre una prenda colocada en una roca para lavar al lado de un río, el contraste entre el color de la tela y el color de la piel morena, probablemente pertenecientes a las manos de una mujer campesina y/o indígena, sugiere además la diferencia “cultural” que suele haber entre las clases sociales mexicanas marginales y las más altas, retratando además un trabajo doméstico, “sin rostro”, cotidiano, que hacen

continuamente las mujeres más pobres bajo un sol cenital. En el contexto mexicano, continuadoras de algunos de los intereses de Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo, fueron Mariana Yampolsky (1925-2002), Graciela Iturbide (1942) y Flor Garduño (1957) (Comisarenco Mirkin, 2008).

En los años cincuenta, las distinciones entre documentación, fotografía de calle y fotoperiodismo, casi se difuminaron. Las mujeres comenzaron a trabajar con mayor frecuencia como fotoperiodistas y, dada la percepción generalizada que se tenía, de que ellas solían ser más empáticas, a menudo eran fotógrafas las asignadas para retratar otras mujeres: es el caso de Eve Arnold (1912-2012), Martine Franck (1938-2012), Barbara Klemm (1939), Mary Ellen Mark (1940-2015) y Marilyn Silverstone (1929-1999). Ellas mismas, en sus propios proyectos, frecuentemente abordaron las actividades y los problemas de las mujeres en diversas sociedades de todo el mundo (Rosemblum, 2003).

La primera ola feminista de fines del siglo XIX fue en parte uno de los factores que inspiraron a las mujeres a convertirse en fotógrafas; el resurgimiento del feminismo en la década de 1970 influiría más conscientemente en sus miradas, sobre todo los planteamientos relacionados con la intersección de desigualdades de género, raza y clase que se dieron en ese momento. De esta manera, los autorretratos o las imágenes de sí mismas siguieron siendo un medio –ahora explícitamente político– por el que las mujeres fotógrafas han expresando sus ideas y posturas. Otras, en cambio, se han sentido atraídas por temas que no habían sido visibles hasta ese momento, como por ejemplo la enfermedad o el registro del proceso de envejecimiento en sus cuerpos (Latimer y Riches, 2013; Rosemblum, 2003).

Como bien afirma la historiadora de la fotografía Naomi Rosemblum (2003), cualquier conjunto o selección de imágenes hechas por mujeres sugiere preguntas sobre la

forma en que las mujeres *ven*, sobre todo cuando se miran a sí mismas y cuando miran a otras mujeres a través de sus cámaras. ¿Se pueden diferenciar de las imágenes producidas por fotógrafos varones? ¿Existe una “visión” de las mujeres? Estas preguntas han sido abordadas durante al menos cincuenta años, y bien podría afirmarse que aun cuando no suele haber respuestas generales o definitivas, muchas de las fotografías producidas por las mujeres a lo largo del tiempo y que no han mostrado ninguna diferencia con las producidas por varones, llevaría a responder que no.

Por otro lado, si se tomase en cuenta la afirmación de que algunas mujeres fotógrafas han producido imágenes de mayor “empatía” que sus colegas masculinos, especialmente cuando se han enfocado en otras mujeres y/o niños, podría llevar a una respuesta positiva, pero no necesariamente conveniente para la mayor parte de las posiciones feministas que comparten el objetivo de querer desnaturalizar lo “femenino” como aquello asociado a la sensibilidad o la intuición. La exploración sobre estas cuestiones se matiza aún más —o se vuelve más compleja, según se quiera ver— cuando se puede constatar que algunas artistas y fotógrafas comprometidas con ideales feministas posteriores, sobre todo a partir de la década de los 70’s, sí buscaron temas que fueron de particular interés para el movimiento y los abordaron de maneras que difícilmente podrían haber sido tratados por sus homólogos varones (por ejemplo Martha Rosler, Barbara Kruger o Cindy Sherman son algunas de las más conocidas).

Dicho esto, habría que aclarar que la presentación en este apartado, de algunas fotógrafas que se ocuparon de la representación de las mujeres, y las imágenes a las que se hace alusión, tiene como propósito sentar las bases para una reflexión que prefigure una mirada alternativa en la historia de la fotografía, desde imágenes que se oponen a los estereotipos y a la mirada masculina, inclusive en fotógrafas como Julia Margaret Cameron

o Clementina Hawarden que trabajaron en la época victoriana. Esta “otra” forma de ver que puede definirse como activa ha logrado abrir una perspectiva distinta a aquellas imágenes que presentan a la mujer solo como objeto de deseo, haciendo patente cómo a través de la misma fotografía, las mujeres no sólo han estado sujetadas por una “mirada masculina”, sino que ellas mismas han esbozado otros modos de ser, aparecer y estar en el mundo.

El diálogo queda abierto para entender estas y otras imágenes como marcos desde los cuales puedan explorarse y pensarse al mismo tiempo las diversas experiencias, los afectos, los múltiples modos de concebirse de las propias mujeres y/o de relacionarse con los otros (la relación entre mirar-se y ser mirada-s en las imágenes), generando antes que nada, preguntas o, por qué no, mayor comprensión sobre esos aspectos en sus vidas, y los problemas en torno a ello, y no tanto el descubrimiento de respuestas “únicas” o “definitivas” sobre lo que puedan significar dichas imágenes (Pollock, 2010). O bien, como dice la historiadora del arte Patricia Mayayo (2003): “...cambiar la forma de mirar se convierte así en una intervención política radical en la medida en que puede contribuir a modificar la subjetividad femenina tal y como se ha definido tradicionalmente en el patriarcado” (p. 191).

Esto puede hacerse desde los distintos espacios que crean las propias fotografías, pero también a partir de las diversas y posibles relaciones entre ellas, desde donde pueden emerger otras preguntas y tal vez entreverse miradas disruptivas, haciendo posible formas alternativas de ver y pensar “la cuestión de las mujeres”. Esto constituye otra manera de subvertir o debatir los sentidos asignados a lo femenino y a la vida de las mujeres en una cultura predominantemente androcéntrica.

2.2.3. Pensar la diferencia sexual a través de la exposición, *Sexual Difference: Both Sides of the Camera*, curada por Abigail Solomon-Godeau (Wallach Art Gallery, Estados Unidos, 1988)

Como referencia para este apartado, tomaremos algunas premisas de la exposición “Diferencia sexual: Ambos lados de la cámara”, concretamente el ensayo del catálogo de esta importante exposición itinerante que finalizó en la Galería Wallach de la Universidad de Columbia en marzo de 1988, y desarrollaremos a partir de ahí algunas de las problemáticas fundamentales en torno a los modos de representación en vinculación con cuestiones de género.

Esta exposición, aún cuando se llevó a cabo hace casi tres décadas, es probable que haya sido la primera en problematizar la diferencia sexual en el campo de la fotografía (Solomon-Godeau, 2003). Se integra aquí, puesto que se opone a la premisa del apartado anterior, es decir, intenta ser una crítica a la creencia –a veces suficientemente justificada, pero la mayor parte de las veces asumida ingenuamente– de que las fotografías tomadas por mujeres “naturalmente” presentan una mirada alternativa a la “masculina”, recreando de una forma positiva o complejizando la representación de los cuerpos o rostros de las mujeres o lo femenino en las fotografías. El trasfondo de estos últimos dos apartados es mantener una cierta tensión dialéctica –que no quiere excluir la complejidad de la cuestión– entre una postura no esencialista pero que intenta reivindicar el sujeto y el término “mujeres” en la teoría feminista y otra –que es la que predomina en la academia– que lo niega.

Esta exposición fue curada por Abigail Solomon-Godeau, crítica, curadora e historiadora de la fotografía. Si bien en esa época era ampliamente compartida –entre artistas y curadoras feministas– la premisa de que la fotografía había funcionado para

reproducir y reforzar los estereotipos sexuales y las representaciones dominantes de género (algo que, como ya dijimos anteriormente, se había encargado también de mostrar John Berger en uno de sus famosos ensayos de 1973), Solomon Godeau se preocupó más bien por *intervenir* esos modos de representación naturalizados a través de un proyecto expositivo que reuniera una muestra muy diversa de prácticas críticas sobre esas formas convencionales de representación de la masculinidad y la feminidad. Por eso afirmó: la cuestión de la mujer en la fotografía –siempre que se cartografía el género en los campos discursivos y las prácticas existentes–, es profunda y altera sus términos, sugiriendo nuevas y difíciles preguntas. Esto es particularmente sorprendente en el caso de la fotografía, un medio que por su supuesta transparencia, verdad y naturalismo, ha sido un proveedor especialmente potente de ideología cultural –en particular la *ideología de género*⁴³ (Solomon-Godeau, 1991, p. 257).

Esta exposición –aun cuando esté enfocada solo en el campo de las imágenes fotográficas– reflejó, de alguna manera, cierto tipo de prácticas artísticas y curatoriales que se dieron sobre todo en las décadas de los 80’s y 90’s (Mayayo, 2003; Ribalta, 2004). Por lo mismo, Solomon-Godeau dejó ver su temor en el catálogo, de que dicha muestra pareciese formalmente como dispar, no sin antes aclarar también que su intención fue principalmente que su proyecto fuese una especie de réplica a las exposiciones todavía

⁴³ *Ideología de género* es utilizado en este contexto como homólogo de lo que se conoce como *sistema de género* y se refiere al conjunto de estructuras socioeconómicas, culturales y políticas que conservan y reproducen los roles tradicionales asignados a hombres y mujeres, y a lo que se entiende por masculino y femenino en una determinada sociedad (Instituto Nacional de las Mujeres, 2007). Hacemos esta aclaración, porque el mismo término “Ideología de género” suele ser utilizado en otro sentido por grupos y organizaciones sociales, políticas y religiosas conservadoras, para nombrar lo que para ellos es una falsa teoría que ha logrado colarse en las políticas públicas diseñadas con “perspectiva de género”, teoría que, según ellos, lleva a negar las “diferencias naturales” que existen entre hombres y mujeres, y que está permeando cada vez más las leyes de múltiples países. Lo que para ellos es *ideología de género* está asociado con una serie de reformas legales que reconocen el matrimonio entre personas del mismo sexo, la adopción homoparental, los derechos de las personas *trans* o la despenalización del aborto (Vela Barba, 2017).

recurrentes en esa época (refiriéndose al contexto anglosajón), que solían simplificar la cuestión de la diferencia sexual, de tal manera que, cuando se usaba la expresión ‘las mujeres en la fotografía’, tendía a interpretarse y limitarse a dos sentidos básicos: las mujeres como objeto de la mirada fotográfica, o bien, las mujeres detrás de la lente, mujeres fotógrafas que habían sido marginadas de las historias de la fotografía oficiales. De este modo, afirmó: ‘Es inquietante que tales supuestos tan fáciles y sencillos tengan vigencia en el encuentro entre el feminismo y la fotografía tan reciente como en 1986. En primer lugar, porque se oponen a quince años de teoría feminista que comenzó con supuestos comparables y pasó a rechazarlos por teórica y políticamente inadecuados. En segundo lugar, porque esas suposiciones se basan, de diversas maneras, en un esencialismo no examinado o en un modelo positivista que es a la vez limitador y, en última instancia, engañoso’ (Solomon-Godeau, 1991, p. 258).

Las premisas de esta exposición que consideramos fundamentales para una posible perspectiva feminista, son (Solomon-Godeau, 1991, pp. 256-258):

1. La no atención a cierto posicionamiento político común, ni la atención a un criterio conceptual, formal o de estilo único. Antes bien, para ella era importante una selección diversa de obras en cuanto al tema, el fundamento conceptual o político, o el origen de quien fotografía.
2. La evitación de un marco teórico interpretativo que dé por sentado una noción simplista de diferencia sexual solo desde ‘uno’ de los lados de la cámara, y – derivado de este último punto.
3. La selección de obra en función de si las imágenes subrayan, exploran, complican o intervienen las relaciones de sujeto (quién fotografía) / objeto (qué fotografía), relaciones que tradicionalmente han contribuido a reafirmar el *statu quo* del género.

A su vez, las relaciones sujeto/objeto en la fotografía suelen considerarse que operan en tres niveles:

- a) en el nivel del género biológico del fotógrafo y sus intenciones.
- b) en la construcción de las posiciones del sujeto masculino y femenino dentro de la representación fotográfica, y
- c) en la naturaleza inestable y subjetiva de la representación fotográfica tal y cómo la recibe el espectador sexuado.

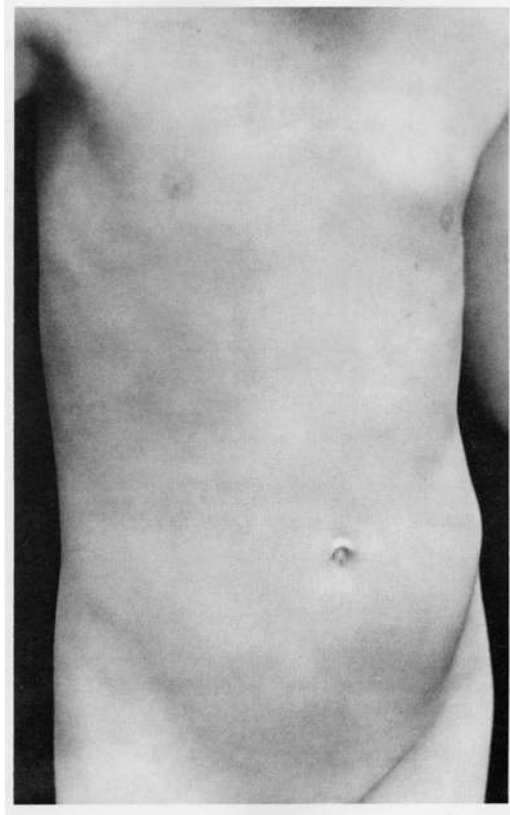
Como puede desprenderse de lo anterior, los límites de esta exposición –y que intentaron sortearse– pudieron estar en considerar ciertas formas delimitadas de masculinidad y de feminidad como únicas categorías posibles en el abordaje de la diferencia sexual. En realidad, Solomon-Godeau acepta que estas mismas categorías son cambiantes y deben conectarse con otras categorías como las de clase, raza, etnia o edad, habiendo además otras formas de transitar u oscilar entre las condiciones que determinan esa diferencia, reconociendo otras posturas que intentan ir más allá de cualquier binarismo sexual cerrado.

Por la misma razón Solomon-Godeau evitó darle un sentido persuasivo o didáctico a esta muestra. Su propósito –acorde con el talante de la mayoría de las manifestaciones de las artes visuales de la época en la que organizó la exposición, afirmativas de su diversidad y que por lo mismo abandonaron la posibilidad de una única dirección narrativa en la historia del arte–, fue sugerir o invitar a los espectadores a hacerse preguntas sobre la diferencia sexual, no sólo a partir de la exposición, sino llevándolos idealmente a un posible encuentro alterno con otras imágenes que aborden esa cuestión en un eventual y futuro campo fotográfico más amplio.

En ese sentido, nos atrevemos a considerar su exposición como parte del giro hacia la reflexión filosófica que hubo en las artes en ese periodo, ya que, si cualquier cosa podía ser una obra de arte, “sería necesario realizar un giro desde la experiencia sensible hacia el pensamiento” (Danto, 2014, p. 50). Dicho de otra manera, esta exposición podría verse como un efecto del cambio que hubo en la concepción del arte a partir de los 70’s, en el que éste ya no se concibió como representación de las apariencias, ni tampoco necesariamente como una reflexión sobre los sentidos y los modos de representación (arte moderno), sino como una manera de cuestionar las imágenes con “significado e identidad establecidos”, dotándoles así de significaciones frescas (Danto, 2014, p. 43).

De ahí que, de acuerdo a Danto, la principal contribución del arte en este periodo fue precisamente la emergencia de lo que se conoce como *apropiación*, es decir, la posibilidad de “robarse” imágenes ya existentes de tal modo que, al no haber diferencias entre un original y la copia, se abriera la posibilidad de la no distinción entre la obra y una “mera cosa o hecho real”, posibilitando otras formas de mirar no sólo la obra de arte, sino la realidad misma a través de éstas. Esto se hizo por medio de distintas estrategias, como cambiar el contexto en que las imágenes se presentaban, por ejemplo, usando como canales los mismos medios masivos de comunicación (Danto, 2014; Felshin, 2001).

Para ejemplificar esto, y aunque no forma parte de la exposición pero sí del tema de la diferencia sexual, la obra de Sherrie Levine –en particular su serie que consiste ‘simplemente’ en volver a tomar fotografías a las imágenes que tomó Edward Weston de su hijo Neil–, evidencia esta forma de cuestionar el concepto de origen y la noción de originalidad. Este caso es interesante porque el tipo de desnudo del que se apropió, se consideró ‘especial’ tomando en cuenta la historia del desnudo como género y considerando la totalidad de la obra de Weston.



Levine, S. (1980) *Sin título (Después de Edward Weston)*.
<https://artandcritique.uk/book-club/sherrie-levine-1980-untitled-after-edward-weston-gelatin-silver-print/>

Levine, al *piratear* estas imágenes, al robar justo la superficie de la fotografía que hizo Weston (quién aisló el cuerpo de su hijo, recortándolo y posicionándolo frente a un fondo oscuro), intenta hacer visible la apropiación del mismo Weston respecto a los *kuroi* griegos, esculturas de torsos masculinos jóvenes del periodo arcaico del arte griego (alrededor del 650 al 500 a. C.). Asimismo, Levine predispone a la emergencia de otras preguntas como: ¿en qué consiste “crear”? ¿es posible ubicar la obra de arte *original*?, ¿cuál es el sentido de esto? o ¿por qué se valora la idea de “talento individual”? Series de series o copias de copias, Levine también está cuestionando radicalmente los tan normalizados “derechos de autor”. Esta obra además muestra cómo, a diferencia de las

descripciones del arte moderno que son meramente *topográficas*, es decir, que organizan la superficie de la obra de arte con el objetivo de determinar sus estructuras, una obra como la de Sherrie Levine puede ser considerada posmoderna en tanto puede necesitar otro enfoque de acercamiento en el que se hace necesario considerar su descripción como una actividad *estratigráfica*. Dicho en otras palabras, más allá de buscar un *original*, se buscan estratos de representación, o como afirma Crimp (2001): “No hace falta decir que no buscamos fuentes u orígenes, sino estructuras de significación: debajo de cada imagen hay siempre otra imagen” (p. 186). Y en este sentido que Craig Owens reflexiona un paso más a partir de esta serie de fotografías de Levine al preguntarse si ella:

¿no hace más que dramatizar las posibilidades disminuidas para la creatividad de una cultura saturada de imágenes, como se ha repetido a menudo? ¿o su negación de autoría no es, de hecho, un rechazo del papel de creador como “padre” de su obra, de los derechos paternales asignados al autor por la ley. (Owens, 2008, p. 116)

Está última pregunta de Owens evoca no sólo las nociones de Barthes (2001) en su artículo *De la obra al texto*, sino que también alude a las nociones de Laura Mulvey (2001) en *Placer visual y Cine Narrativo* al situar a la mujer como imagen y al hombre como portador de la mirada, siendo que las imágenes (filmicas o fijas) reflejan, revelan e intervienen activamente en la interpretación de la diferencia sexual que domina el campo visual, las formas eróticas del mirar y el espectáculo. Y es que, como el mismo Owens (2008) afirma, todas las imágenes de las que se apropia Levine son invariablemente imágenes de este Otro frente a la mirada masculina: mujeres, naturaleza, niños, pobres, locos. De ahí que concluya que, el robo de Levine y su falta de respeto por el autor –esa “autoridad paternal”–, sugiere que su gesto no es tanto de apropiación como de expropiación: “expropia a los expropiadores”.

Por cierto, habría que recordar nuevamente que es también Owens quien hace notar que las teorías posmodernas si bien han tendido a dejar de lado la cuestión de la diferencia sexual, en realidad ésta resulta crucial para entender el cruce y las distintas articulaciones de las diferencias sociales, políticas y culturales, tal y como se da en las distintos planteamientos y conceptualizaciones de las teorías feministas sin que dejen de tener algo en común: ser un movimiento reivindicatorio de la igualdad social y política entre todas las personas.

Así, puede decirse que el ensayo *Fotografía y diferencia sexual*, de Abigail Solomon-Godeau (1991) constituye –de acuerdo también a Linda Nochlin– una importante contribución a la crítica cultural de la fotografía. La exposición fue dividida en dos partes: “la posición del sujeto y la erótica de la mirada” e “intervenciones críticas”.

“La posición del sujeto y la erótica de la mirada”. Esta parte tuvo como objetivo principal mostrar que ni el sexo del/a fotógrafo/a ni el sexo del/a modelo se corresponden necesariamente con los significados sexuales y sociales asociados a la masculinidad y la feminidad, esto es, Solomon Godeau intentó cuestionar la forma más común de analizar las relaciones sujeto/objeto en la fotografía (esto es, en el nivel del sexo de quien fotografía y sus intenciones). Para ello, Solomon-Godeau seleccionó fotografías de desnudos masculinos de Imogen Cunningham (1883-1976) y Wilhelm von Gloeden (1856-1931), y esa selección no es gratuita si se considera que, dentro de la tradición del desnudo, los cuerpos recurrentemente retratados son los de las mujeres. El terreno de prueba fue entonces elegir fotografías que desafiaron algunas de las características prevalecientes del propio género y ver si lograban trastocar las nociones que lo caracterizan: así eligió una

fotografía que “mira” a un hombre “sin ropas”, y un fotógrafo que también mira a otros hombres “sin ropas”.

Cunningham fue una de las primeras fotógrafas importantes que se preocupó abiertamente por tomar imágenes de otras mujeres fuera de los clichés habituales. Su larga trayectoria, cuyas formas y estilos cambiantes no se dieron necesariamente en función del género, sí desafiaron convencionalismos sociales, por lo que al mismo tiempo muchos historiadores de la fotografía la consideran como un espíritu libre y “feminista”. De hecho, de acuerdo a Solomon Godeau (2003), la evolución y el desarrollo fotográfico de Cunningham se producen en el mismo contexto estilístico dentro de la fotografía artística estadounidense que los de sus contemporáneos masculinos, aunque, biográficamente hablando, como mujer fotógrafa se puede suponer que sus experiencias, sus dificultades, e incluso sus recompensas, difieren de la de sus colegas (pp. 260-261).

En este sentido, destacan dentro del conjunto de su obra sus propias representaciones del cuerpo masculino que desafiaron las prácticas artísticas de su época. Los desnudos masculinos eran de por sí, poco o nada comunes en el circuito de salones y exposiciones, siendo una “transgresión” que no debería subestimarse, más todavía si se considera que aún a principios del siglo XX, en los Estados Unidos, había fuertes vestigios de una moral victoriana.

En muchas de sus fotografías de principios de 1900, aparece su joven esposo, el artista Roi Partridge, como su “objeto de deseo”, así como en la serie llamada *On Mount Rainier* de 1915. La primera impresión al ver algunas imágenes de esta serie en tamaño reducido (en internet, por ejemplo) es que se tratan de desnudos femeninos, para después reparar que, se trata del cuerpo de un varón, dando la sensación de que “algo no encaja”. Y es que lo que hace Cunningham es precisamente usar la convención del desnudo femenino

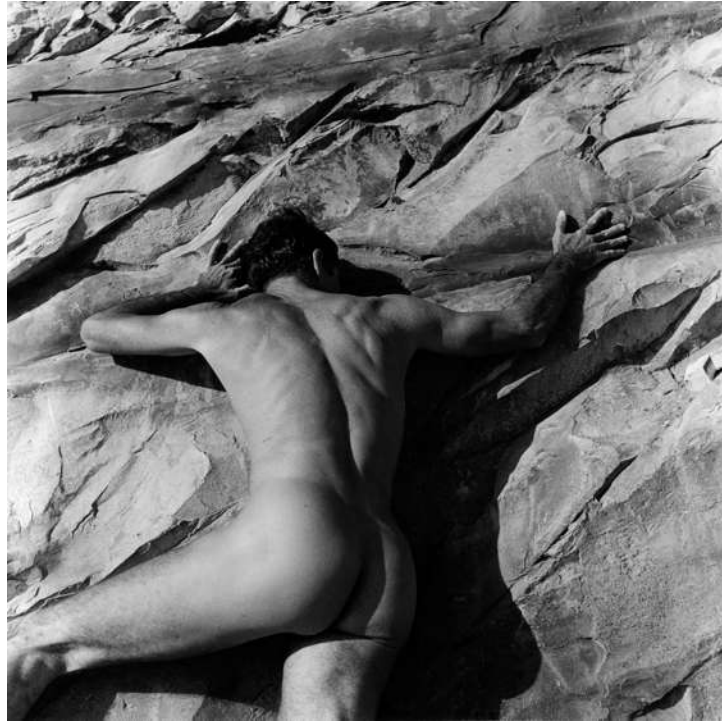
en la naturaleza, fundada a su vez en la correspondencia simbólica de la feminidad como naturaleza, pero deslizando un cuerpo masculino. De ahí que Solomon-Godeau considere esta trasposición como torpe, y no tanto por falta de alguna habilidad en el quehacer artístico y fotográfico de Cunningham, sino más bien por la no reversabilidad de esta convención que asocia el cuerpo de la mujer con la naturaleza (Solomon-Godeau, 2003, p. 261).

La diferencia con el desnudo masculino de Weston, es que este fotógrafo encuadró, recortó y posicionó el cuerpo de su hijo contra un fondo no distinguible para no ser asociado de esta manera con la naturaleza, sino con el de la alta “cultura”, el mundo clásico griego, y habría que reconocer que la misma Cunningham explora estas mismas estrategias formales que utilizó Weston, pero en otras fotografías como en la titulada *Side* de 1929, desnudo masculino en el que, a través de las mismas estrategias de abstracción, aumenta la estilización formal y disminuye o cambia el tono erótico.

Algo que no menciona Solomon-Godeau pero que nosotros consideramos importante destacar también en este punto, es el hecho de lo que logró Cunningham al quitar ese mismo énfasis visual como objetos de deseo en sus propios desnudos femeninos del mismo periodo (Pultz, 2003, p. 70; Raymond, 2017, p. 62), como por ejemplo en el titulado *Triangles*, de 1928. Aunque es una composición un tanto geométrica y en primerísimo primer plano (al igual que *Side* de Weston), o precisamente por la misma razón, ese desnudo no deja de ser erótico *a su manera*. El mismo acercamiento en la toma crea cierto distanciamiento en el espectador, al no poder contemplar la totalidad del cuerpo femenino, evitando paradójicamente que éste se convierta en objeto de deseo de la mirada masculina. En este punto sería interesante, pero una tarea no necesariamente fácil, hacer una comparación entre *Triangles* y alguno de los desnudos femeninos de Edward Weston,

hechos también entre 1925 y 1928. Tal vez sea arriesgado afirmar esto pero, muy probablemente, dicho análisis nos llevaría a un *impasse* que asimismo apoyaría la propia crítica de Solomon Godeau: esto es, probar que el supuesto de una mirada determinada por el sexo de quien fotografía es un punto de partida problemático para una investigación. O para ponerlo en una pregunta: ¿es la fotografía de una mujer desnuda —de ser creada por una mujer fotógrafa— legiblemente diferente de una fotografía también de una mujer desnuda creada por un fotógrafo varón? O en su reducción al absurdo: ¿es una fotografía de una flor que representa los genitales femeninos hecha por una mujer fotógrafa legiblemente diferente de una fotografía de una flor que representa los genitales femeninos tomada por un fotógrafo masculino? De ahí que Solomon-Godeau haya buscado fotografías que ponen a prueba y complican algunas de las condiciones en la relación sujeto/objeto en la fotografía, sobre todo para evidenciar que la construcción de la subjetividad masculina y femenina no están determinadas por el sexo de quienes participan, articulándose más bien a través del proceso mismo de la representación.

Es así como Solomon-Godeau retomó *Rainwater on Oregon Beach* de 1967, fotografía en la que Cunningham exploró una ruta opuesta también ensayada por Weston en la década de los 30's, pero introduciendo nuevamente un cuerpo de varón, fotografiado en un alto contraste, de espaldas, y en una posición relativamente pasiva, teniendo como fondo formas naturales irregulares hechas por la arena.



Cunningham, I. (1967). *Rainwater on Oregon Beach*.
<https://lawebdelacultura.com/fotografia/los-desnudos-imogen-cunningham-se-exponen-la-fabrica/>

Solomon-Godeau asevera que, en los casos de desnudos femeninos de este tipo, la función del fondo natural es acentuar la sensualidad de la carne, enfatizando esta misma “feminización” del desnudo en la posición supina del cuerpo, por tanto se pregunte: ¿Qué sucede cuando un cuerpo masculino está dispuesto de esa manera para la mirada del espectador? ¿Sería la carga erótica análoga? Para Solomon-Godeau, la respuesta a este cuestionamiento depende por supuesto de a quién se le pregunte, sugiriendo así que las condiciones para codificar el cuerpo eróticamente, así como aquello que se entiende por “sublimación de la sexualidad” (que suele considerarse la característica determinante para que el desnudo sea valorado y definido en sí mismo como una “forma de arte”) no son en realidad significaciones compartidas universalmente. Lo erótico y la sublimación de la

sexualidad en el campo visual suelen definirse desde y ser representativas (en este caso) de las preferencias de cierta concepción del varón heterosexual. Por lo tanto, las respuestas a estas imágenes también se localizan subjetivamente en el espectador y, por ende, están necesariamente determinadas por la regulación psico-sexual de la persona que mira (Solomon-Godeau, 2003, p. 261). ¿Qué sucede con estas relaciones sujeto/objeto fotográfico en relación paralela a la construcción/representación de lo masculino y lo femenino en las famosas fotografías de Wilhem von Gloeden?

Wilhem von Gloeden fue un aristócrata alemán, nacido en 1856, que llegó al pueblo siciliano de Taormina en 1878, aproximadamente. Ahí, durante más de treinta años, Gloeden fotografió a los jóvenes del lugar, que contemplaba como vestigios de una época dorada grecorromana en la que el homoerotismo masculino fue relativamente tolerado. Así los hizo posar, como *tableau vivant* en las terrazas de su villa, en sus jardines y en las ruinas del pasado griego y romano de ese pequeño pueblo costero. Captó a sus modelos con pieles de tigre, togas improvisadas, urnas y guirnaldas de flores, utilizando toda una imagería iconográfica clásica para recrear escenarios antiguos.



von Gloeden, W. (ca. 1895-1900). *Sin título*. Colección Charles Isaacs.
<http://leopoldest.blogspot.com/2011/12/la-taormina-de-von-gloeden.html>

Suele considerarse que la extrema cortesía y refinamiento del aristocrático fotógrafo fue un factor para que fuese aceptado en aquel lugar que más bien era pobre, pero también se sabe que, si la comunidad toleró las continuas veladas musicales y visitas de extranjeros a la villa en la que habitaba Gloeden, así como su fijación por los hombres más jóvenes, fue debido a que les pagaba generosamente. El problema, como bien lo señala Solomon-Godeau (2003), es que Gloeden compró no solo modelos, sino también cuerpos: la desigualdad de esta transacción no es en absoluto anecdótica e histórica. Por el contrario, los términos en que los campesinos sicilianos se convirtieron en carne de cañón para un “amo” que paga y desea, no son esencialmente diferentes de las transacciones fotográficas

menos exóticas: artista-fotógrafo y modelo de la clase obrera, etnógrafo/antropólogo y sujeto nativo, documentalista y víctima oprimida.

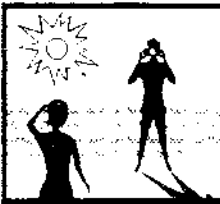
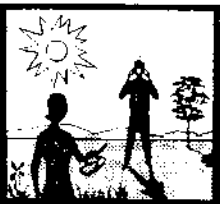
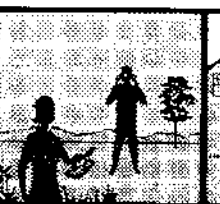
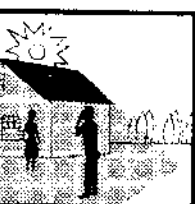
Solomon-Godeau menciona pero no desarrolla explícitamente la relación de esta desigualdad “estructural” que hay detrás de este intercambio artista/modelo en este caso (que en general se deja ver en muchas de las imágenes del género del desnudo fotográfico, casi por definición) y su vínculo con las relaciones en los modos de ver que el propio proceso fotográfico establece, eso que menciona como “transacciones fotográficas menos exóticas”. Lo que sí, deja su propósito claro: estas imágenes de Wilhelm von Gloeden demuestran la “feminización” que frecuentemente se aúna al rol de objeto de deseo, independientemente del género del/a modelo. La feminización entonces puede entenderse como la apariencia o aspecto del cuerpo exhibido en tanto objeto sexual y *leitmotiv* del espectáculo erótico (Mulvey, 2001, p. 370).

Por tanto, para Solomon Godeau, esta problemática no se reduce a la representación del cuerpo de las mujeres. De ahí que la posición del sujeto-convertido-en-espectáculo, entendida en términos estructurales, puede ser ocupada por cualquiera, y de ahí también que –como se mencionó anteriormente– dado que el proceso fotográfico tiende automáticamente a instaurar tales relaciones en los modos de ver –lo que comúnmente se ve como la tendencia de la fotografía a objetivar/cosificar–, esta cuestión sea entonces particularmente una tarea difícil para la crítica y las prácticas feministas (Solomon-Godeau, 2003).

“Intervenciones críticas”. En esta segunda parte de la exposición, Solomon-Godeau (2003) seleccionó obras que, de una forma u otra, abordarán aspectos del medio fotográfico que constituían una problemática para el feminismo.

Una de las obras seleccionadas en esta sección fue *Teach Yourself Photography: 50 Years of Hobby Manuals 1935-1985* (1987) de la artista norteamericana Diane Neumaier (1946). Lo que hizo Neumaier fue buscar en revistas norteamericanas de fotografías de números ya atrasados, imágenes y textos que muestran, una y otra vez, que el sujeto de la fotografía es preeminentemente masculino, y el objeto de la fotografía (cuando es una figura humana) es casi siempre femenino. Neumaier volvió a fotografiar dicho material en el que la única excepción a esta regla –es realmente una excepción o una subcategoría de lo femenino– está dada por la aparición ocasional de bebés y niños.

Solomon-Godeau valora el gesto original de Neumaier de haber dado con una forma de mostrar con evidencia gráfica, la idea conceptual de que los hombres son los que convencionalmente se consideran sujetos de la fotografía y las mujeres los objetos.

Shutter Speed 1/500 Second	Shutter Speed 1/250 Second			
Bright or Hazy Sun on Light Sand or Snow	Bright or Hazy Sun (Distinct Shadows)	Cloudy Bright (No Shadows)	Heavy Overcast	Open Shade†
				
<i>f/22</i>	<i>f/22*</i>	<i>f/11</i>	<i>f/8</i>	<i>f/8</i>
* <i>f/11</i> at 1/250 second for backlit close-up subjects. †Subject shaded from the sun but lighted by a large area of sky.				

Neumaier, D. (1987). *Teach Yourself Photography: 50 Years of Hobby Manuals 1933-1985*.
(Solomon-Godeau, 2003, p. 268).

Por ejemplo, en este diagrama (del tipo que venía antes dentro de cada rollo de película de 35mm) Neumaier muestra cómo el hombre sostiene la cámara y la mujer la pose. Así, Neumaier muestra imágenes que representan a los hombres en su papel de *homo faber*, representados en el acto de poseer, aprender, controlar y manipular la cámara y sus instrumentos accesorios. No es coincidencia que la palabra "herramienta", no solamente en inglés (tool), sino también en español, puede ser usada como sinónimo de pene. La cámara y sus secretos de iluminación, exposición, composición y efectos especiales son pues, el ámbito del conocimiento y el poder, mientras que las mujeres (y los niños) quedan generalmente asociados al espacio doméstico, a la sexualidad, al ocio o la naturaleza.

Asimismo, el epígrafe de la obra, "Ella ya no se preguntaba cómo encajaba en la imagen", sugiere, de acuerdo a Solomon-Godeau (2003), el problema de la mujer y la fotografía tanto desde la perspectiva de su exclusión histórica del medio como desde la perspectiva de un análisis de la naturaleza de las representaciones dominantes de lo femenino. Neumaier revela en esta obra cómo funciona la ideología para naturalizar lo cultural, y hace visible cómo esa ideología *naturalizada*, permanece invisible.

Otra obra de la segunda sección es *Remodelling Photo History* (1980-82) de Jo Spence (1934 – 1992) y Terry Dennett (1938-2018). Son trece imágenes/textos, que integran fotografías realistas que retratan escenas construidas, teatralizadas y las cuales pueden leerse de manera distinta, porque las acompaña una etiqueta que reconfigura el significado habitual de las imágenes. Se trata de un tipo de intervención que un colectivo que trabajó con Jo Spence llamaría “montaje didáctico”. De esta obra, Spence (1986) dijo que no estaban tratando de mostrar objetos familiares de maneras desconocidas, sino más bien de desnaturalizar los géneros de la fotografía que ya contienen signos visuales totalmente codificados (p. 119). Así, en esta serie de fotografías se critican las nociones

oficialmente aceptadas de los distintos géneros fotográficos (por mencionar algunos: la fotografía de arte, el documento etnográfico, la foto del crimen, etc.), cuestionando no sólo los códigos, sino las mismas prácticas institucionalizadas.



Spence, J. y Dennett, T. (1982). *Remodelling Photo History (The History Lesson)*.
Colección del Museo Reina Sofía.

<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/remodelling-photo-history-history-lesson-remodelando-historia-fotografia-leccion-0>

A través de este díptico, Spence hace una parodia de la pose de la esposa del fotógrafo Harry Callahan (imagen izquierda). Si en la fotografía de Callahan, su esposa Eleanor aparece rodeada de una vegetación abundante y “natural”, asociando así nuevamente el cuerpo de la mujer a la naturaleza, Spence hace lo mismo pero se muestra en un campo sin cultivo, y ha etiquetado la imagen como “Industrialización”. La imagen de la derecha muestra en cambio un terreno baldío industrial (o una de esas áreas indefinidas,

casi sin uso), solo ocupada por torres eléctricas. Es así como, a través de este tipo de intervenciones, que Spence busca subvertir las configuraciones míticas de lo femenino, mostrando su absurdo y falta de sentido (Solomon-Godeau, 2003).

Trisha Ziff (1994) considera que la obra de Spence, a diferencia de otras fotografías feministas que también usaron la “topografía de sus propios cuerpos” como el motivo principal de su trabajo, y como un modo de hacer una crítica a la tradición del desnudo femenino en la historia del arte, y que terminaron dirigiendo mensajes confusos al espectador, ya que muchas veces reproducían la mirada masculina que pretendían criticar, la de Spence funciona a otro nivel: “sus fotografías, de manera consistente y contenida, representan los diferentes estilos en los que el cuerpo de la mujer ha sido fotografiado, creando imágenes llenas de humor que son, no obstante, un reto para el espectador” (p. 34).

Y de acuerdo a Solomon-Godeau (2003), sobresalen aún más las diferentes correspondencias, conexiones, relaciones, que pueden desplegarse a partir de su obra: explotación de la tierra, explotación de la mujer, dominación y capitalización del medio ambiente y la mujer como recurso infinitamente explotable, etc. Es interesante, ya que el tipo de preguntas que pueden surgir desde estas imágenes, pueden ser similares a cuestionamientos que nos acercan al ecofeminismo: ¿por qué el movimiento feminista debería de preocuparse por el medio ambiente o la crisis ambiental?, ¿cómo se conjuga la relación de lo humano, la conceptualización de la “naturaleza” y la desigualdad de género en la mayor parte del mundo? O ¿cómo entender el vínculo entre la cosificación de las mujeres y la de la Tierra?



Prince, R. (1980). *Untitled (Three Women with Heads Cast Down)*.
 © Richard Prince / Colección del San Francisco Museum of Modern Art
<https://www.sfmoma.org/artwork/92.46.A-C/>

Tanto las obras de Richard Prince (1949) como las de Cindy Sherman (1954) pueden considerarse dentro de la producción de arte contemporáneo designado como posmodernista y también forman parte de esta segunda parte de la exposición.

En ese sentido la obra de Prince, *Mujeres*, puede entenderse asimismo como una forma de desnaturalizar un signo cultural cargado. Lo primero que sugiere su obra es que utiliza la *repetición en serie* como dispositivo, al igual que la usó Andy Warhol, como una forma de desarmar o dismantelar la unicidad o autenticidad de cualquier imagen. Y conforme uno se “acerca” más a estas imágenes, se da cuenta que lo que parece que hizo Prince fue apropiarse de imágenes publicitarias o de los medios de comunicación en las que aparecen las cabezas de tres modelos mujeres.

Atendiendo a Solomon-Godeau (2003), el mismo gesto de apropiación sirve para poder resaltar el carácter convencional de esas fotografías, ya que de hecho la mayor parte de las imágenes de los medios de comunicación –publicidad, moda o entretenimiento– lo son, y en esa medida funcionan para inducirnos a naturalizar esos convencionalismos, siendo como son, imágenes fotográficas con *efecto de verdad*. En ese sentido, la obra de Prince también hace patente cómo estas construcciones visuales *prototípicas* de lo

femenino, si bien circulan continuamente, no son visibles a los ojos de las y los espectadores/consumidores promedios, siendo así especialmente convincentes y persuasivas para transmitir y vender una forma de identidad y subjetividad estandarizada.



Sherman, C. (1979). *Untitled Film Still #37*.
Colección del Museum of Modern Art [MoMA]
<https://www.moma.org/collection/works/56921>

La obra de aquel momento de Cindy Sherman, *Untitled Film Stills* (1977-1980), es una serie de fotos en blanco y negro en las que ella misma se presenta en escenas imaginarias de películas nunca realizadas, como fotogramas. En todas las imágenes es ella la que aparece, siendo sujeto y objeto de su trabajo, aunque su obra no trate de “ella”.

Sherman actúa: se maquilla, se disfraza y aparece en distintos contextos, algunos parecen contar una historia melodramática, protagonizando así distintas formas de ser mujer, asumiendo papeles tradicionales como la “ingenua sexy”, la “víctima vulnerable”, la “mujer fatal” o la “vieja”. Apareciendo en poses “típicamente” femeninas, presenta imágenes que aluden a otras imágenes cuya fuente parece perdida e incierta, y lo hace para cuestionar y socavar la noción de una “identidad femenina” fija y estable (Fontcuberta, 2000, Grosenick, 2001). O como dice Solomon-Godeau (2003), si tales identidades son una función del vestuario y del maquillaje, y si además se les da contenido y significado por la capacidad de proyección por parte del espectador, ¿cómo o dónde se ubica una identidad “auténtica”? De ahí que Solomon-Godeau también afirme que Sherman lo que hace es lanzar un desafío al espectador masculino, principalmente en las imágenes mucho más estereotipadas de las mujeres que suelen aparecer en la publicidad y, por lo mismo, dice que esta obra aparentemente está construida para dirigirse diferenciadamente a espectadores masculinos y femeninos.

Como sea, las fotografías de Sherman pueden confrontar y cuestionar directamente la idea del ser *singular*. O ¿en qué medida también se asume un papel cuando alguien aparece en una fotografía “natural”? ¿O cómo se aprende a *ver-se* o *mostrar-se mujer*? La fotografía de Sherman que seleccionó Solomon-Godeau (2003, p. 273), para el libro *Photography at the Dock* —que es la que aparece más arriba—, plantea también de una forma mucho más sutil —y si se lee en conjunción con los demás fotogramas— cuál es nuestra relación con las imágenes, ya que esa en particular es menos teatralizada, o en ella no son tan evidentes los códigos de una escena re-creada, y enfoca de forma menos dramática la cuestión de una posible identificación y proyección con una fotografía que parece “natural”.

Otra obra de la que no se pudo hallar referencia visual adecuada, pero que es pertinente mencionarla, son las cuatro fotografías que Solomon-Godeau (2003) decidió integrar de un fotógrafo también norteamericano, Richard Baim (1952), para integrar el tema de la masculinidad. Las cuatro imágenes fueron tomadas de un trabajo titulado *Rise and Fall* (1982-1986) –disponible en el sitio web del artista⁴⁴–, que combina música wagneriana con la proyección de diapositivas (en la versión actualizada del 2009, dichas proyecciones son mostradas en un formato de video). Dividida en tres partes temáticas, *Rise and Fall* va mostrando desde imágenes en las que se ven monumentales ruinas clásicas a otras en las que aparece arquitectura fascista de escala aún más monumental, intercalando imágenes recortadas de esculturas clasicistas de los siglos XIX y XX que subrayan cierto dramatismo y agresividad. Estas imágenes después dan paso a fotografías de deportes como espectáculo –por ejemplo, las corridas de toros, e imágenes de personas en las calles de variadas ciudades. La pieza de Baim supone también especular lúdicamente sobre las posibles conexiones entre las diversas secuencias que enfocan la arquitectura de tintes clásicos, el espectáculo, la vida y el comportamiento cotidiano de hombres charlando en la calle, los deportes y el fascismo como símbolos asociados a la masculinidad. Esta forma de mostramiento de las imágenes sugiere así otros significados que no residen necesariamente en las imágenes individuales.

⁴⁴ Baim, R. (1982-86). *Rise and Fall*. Richard Baim. http://richardbaim.com/Rise_and_Fall.html



Rosler, M. (1976). *She Sees in Herself a New Woman Every Day*.
 © 2021 Martha Rosler. <https://www.moma.org/collection/works/147268>

En la instalación *She Sees in Herself a New Woman* (1986) de Martha Rosler, se recontextualizan doce fotografías en color, naturalistas, tomadas con la cámara apuntando hacia el suelo en las que se ven distintos zapatos y las piernas de una mujer. Colocadas en el suelo como una forma de obtener otras perspectivas sobre lo cotidiano, se busca inducir a que el o la espectadora se ponga en el lugar de esos zapatos. Mientras tanto, se escucha un audio con una narración en primera persona –a manera de relato autobiográfico– en el que la voz tiene una charla imaginaria con su madre y describe sus recuerdos de infancia que incluyen el esconderse en un armario lleno de los "maravillosos zapatos" de ella para evitar ir a la escuela. Los zapatos aparecen en el audio de otras maneras: unos viejos zapatos de baile de la madre, un par de zapatillas de colegio que deformaron los pies de la narradora, un par de botas de goma demasiado grandes o los tacones altos de la propia narradora que un día “presionaron un nervio” y la obligaron a regresar a casa caminando sin ellos. A

través de esta combinación de narración e imágenes, Rosler examina críticamente las percepciones de la identidad femenina, y describe el desarrollo de una persona que fue y es afectada por las ideas convencionales de cómo las mujeres deben verse, pensar y comportarse, pero no se conforma con ellas (MoMA, 2013; Solomon-Godeau, 2003).

* * *

Si bien Solomon- Godeau afirma que la exposición tenía como propósito generar más preguntas que respuestas, la parte primera de la exposición “La posición del sujeto y la erótica de la mirada”, sí tiende finalmente a sugerir una respuesta a través de las imágenes elegidas, ya que intenta afirmar que la construcción de la “erótica de la mirada” (la llamada “mirada masculina”) no tiene relación con el sexo de quiénes se involucran en el proceso de representación, y en particular, la posición de sujeto-pasivo u objeto de la mirada “masculina” también puede ser ocupada por cualquiera –si bien ésta suele entenderse desde las preferencias de cierta concepción del hombre heterosexual. En cambio, la mayor parte de las obras de la segunda parte de la exposición, toman como punto de partida imágenes preexistentes que definen o representan ciertos roles o estereotipos sexuales que son culturalmente definidos, para generar preguntas en relación al poder intermediario que tienen las imágenes, para alcanzar a los sujetos y que éstos se reconozcan e identifiquen, construyendo efectivamente su identidad como “hombres” o “mujeres” a través de la proyección con ese tipo de representaciones.

Al parecer, las interrogantes o ideas que parecen ser sugeridas por esta exposición no desmienten necesariamente la mirada alternativa y activa que puede verse en algunas imágenes hechas por mujeres fotógrafas en el apartado anterior. Más bien ambos apartados muestran lo complejo que puede ser poner en juego la idea de “diferencia sexual” en el

nivel de quién fotografía, y que si bien es un punto problemático, tampoco es descartable totalmente.

Visibilizar la historia de las mujeres en general es además un asunto político, hacer circular una mayor diversidad de imágenes en torno a las experiencias y condiciones de vida de las mujeres e intentar comprender si hay imágenes que pueden oponerse o intervenir críticamente las representaciones sexistas o estereotipadas también es un asunto político, ya que las imágenes tienen el poder de reproducir o cuestionar cualquier tipo de ideología, incluida la de género.



Spence, J. y Roberts, D. (1988). *Write or Be Written Off*.
[Fotografía directa de libro]. (Spence, 1995, p. 101).

Capítulo 3

Otros usos de la fotografía desde la consigna “lo personal es político” en el libro

What Can a Woman Do with a Camera? (1995)

Pienso en la fotografía como un acto de escritura —una imagen vale más que muchas palabras—, palabras que a mí y a otras personas con cáncer nos cuesta articular durante la enfermedad.

Jo Spence⁴⁵

Debería existir una práctica artística que realmente mire hacia el futuro, hacia un momento que será diferente. Creo que ese es el punto que no hemos llegado a comprender. Los críticos miran una obra y dicen: “Es tan sólo una comprensión deconstructiva y negativa de la experiencia personal”, sin ver lo que la obra como un todo representa en términos de una mirada positiva del cambio social y de lo que el arte podría llegar a ser en el futuro.

Mary Kelly entrevistada por Monika Gagnon⁴⁶

3.1. Jo Spence (1934-1992) y “lo personal es político”

En este capítulo se aborda la propuesta contenida en el libro *What Can a Woman Do With a Camera?*, libro publicado en Inglaterra en el año 1995, y editado por Jo Spence (1934-1992) y Joan Solomon, ambas fotógrafas británicas. Constituido, casi en su totalidad, por un conjunto de relatos que cruzan lo verbal y lo fotográfico, su subtítulo, *Photography for women*, apunta a otros usos de lo fotográfico, invitando a cualquier posible lectora

⁴⁵ Dennett, 2011, p. 225

⁴⁶ Pollock, 2013, p. 273.

“mujer”, a enfocar, explorar, relatar y cuestionar su vida doméstica y familiar usando la fotografía, con el propósito de que pueda alcanzar una perspectiva más amplia sobre los factores políticos, culturales o sociales que influyen o estructuran su historia y vida personales. La consigna “lo personal es político” de la década de los setenta resuena así desde las primeras páginas, aunque el libro haya sido publicado en 1995.

No obstante, como bien anuncia una de sus editoras en la introducción, lo que presenta el libro, si bien puede dar la impresión de solo ser la yuxtaposición de relatos personales y familiares de diversas mujeres –situados y por lo mismo atrapados en su propio contexto–, se presenta de esa manera para intentar ayudar a crear una “sensación de seguridad” en la posible lectora, y animarla a iniciar el tipo de trabajos que propone el texto.

Jo Spence fue una conocida artista británica, y el libro parece condensar indirectamente el tipo de trabajo que ella misma realizó como fotógrafa, activista y educadora de la fotografía, o “fotógrafa educativa” –una expresión que ella misma usaba para autodefinirse. De la otra editora, Joan Solomon, también fotógrafa y pedagoga, colaboradora cercana de Spence y quien se encargó de la integración, redacción y estructuración final del libro, no hay tanta información disponible en otras fuentes, salvo lo que aparece en el prefacio, y en dos relatos o ensayos fotográficos de su autoría que también forman parte del mismo libro, cuyo contenido es “descaradamente” personal, datos que en este contexto no resultan “relevantes”. Es importante resaltar esto porque, como bien afirmó la misma Spence en su autobiografía, el trabajo colectivo, sobre todo el que se ha dado en los movimientos de mujeres o el que suele darse con los estudiantes, es persistentemente ignorado y no es considerado con seriedad (Spence, 1988, p. 205); y, por otro lado, porque esta historia cotidiana, afectiva y personal de las vidas de personas

“ordinarias” empieza a considerarse como algo relevante para la memoria y crítica cultural hasta hace relativamente poco tiempo (Hobsbawm, 1998; Kuhn, 2013).

Sin embargo, la interpretación que en este último capítulo se hace del libro *What Can a Woman Do with a Camera?* tiene como objetivo delinear esos otros usos de la fotografía que ahí son propuestos, y que en parte estructuran su contenido. Hacer una lectura de esas otras posibilidades de la fotografía, muestra, de otra manera, cómo no sólo ayudó y ha ayudado a visibilizar problemas y preocupaciones del movimiento feminista, sino que puede ser integrada como parte de una práctica cultural y cotidiana más amplia, que se podría adjetivar como activista en la medida en que posibilita compartir experiencias, dando voz y visibilidad a mujeres o personas y grupos excluidos o marginales. Desde ahí, la fotografía también puede ayudar a articular reivindicaciones de cambio.

3.1.1. Biografía de Jo Spence (1934-1992)

Jo Spence fue una fotógrafa, activista, educadora y escritora, feminista y socialista. Nació en Londres en 1934 y su infancia estuvo marcada por una continua y temprana existencia errante durante la Segunda Guerra Mundial; cuando tenía diez años había cambiado de casa once veces y había estado en seis escuelas diferentes (Spence, 1988, p. 48). En años posteriores, gran parte de su trabajo fotográfico reflexionaría sobre el papel que estas primeras experiencias tuvieron en la formación de su subjetividad e identidad. Abandonó la escuela a la edad de 13 años, y sus padres la inscribieron en un instituto privado para que se capacitase como secretaria, ya que ambos, siendo obreros, querían “algo mejor” para ella (Spence, 1988, p. 14).

Su primer encuentro con la fotografía fue trabajando como taquimecanógrafa y encargada de contabilidad en un pequeño estudio de fotografía en la ciudad de Londres, lo que pronto la llevaría a inscribirse a un curso de capacitación en la Kodak, así como la compra de su primera cámara. A partir de ahí comenzaría su carrera que la colocaría como una artista sobresaliente y una figura clave en los debates sobre la fotografía y la crítica de la representación en la escena fotográfica anglosajona de los años setenta y ochenta (Edge, 2011; MACBA, 2005).

Así, iniciando con pequeños encargos, Spence montaría finalmente su propio negocio en 1967. En su pequeño estudio de fotografía, haría principalmente trabajos de bodas, niños y grupos familiares, desarrollando así una carrera comercial profesional, llegando a especializarse inclusive en la producción de portafolios para actores y modelos, y en la fotografía para trámites legales. También fue importante para ella misma su trabajo como asistente de fotógrafos publicitarios, con quienes aprendió a manipular imágenes.

Años más tarde, ella consideraría lo aprendido en ese periodo como algo que tuvo un efecto profundo en su trabajo fotográfico artístico y experimental posterior. En su autobiografía *Putting myself in the picture* (1988) afirma⁴⁷: Mi especialidad fue la producción de portafolios para uso profesional, y en la evolución de este trabajo aprendí el arte de los estereotipos visuales. A veces los actores probaban nuevos "yoes" para la cámara, y yo intentaba interpretar sus necesidades a la luz de lo que me presentaban, lo que decían y los roles que intentaban sugerir. Esta práctica de preguntar, escuchar, mirar e interpretar, alimentó mi fotografía para el público en general. Empecé a indagar para quién y para qué eran las fotos. Así, producíamos colaborativamente puntos de vista tan diferentes como era factible, o hasta donde las personas que modelaban se daban permiso

⁴⁷ La traducción es nuestra.

para revelarme. Sólo años más tarde, cuando estaba en terapia e intentaba "hablar" a varias partes de mí misma, comencé a hacer conexiones con esta práctica anterior y a buscar una forma de retratar imágenes psíquicas de mí misma (pp. 26-27)⁴⁸.

Y sería este primer encuentro de Spence con el mundo altamente regulado y formal de la fotografía comercial, lo que le abriría los ojos para cuestionar la manera de cómo se construyen las imágenes fotográficas siempre acordes con ciertos valores, estándares y convencionalismos, que implican el ocultar o encubrir ciertas partes de lo que puede presentarse ante la cámara. Como cuando se sorprendió al ver a algunos padres intentando mostrar a sus hijos como niñas o niños ideales, cuando ella misma intentaba fotografiarlos en su estudio. Esto la inquietó tanto que la llevó a organizar en 1973 un taller sobre los derechos de los niños, así como a explorar el papel de las fotografías al instituir ciertos puntos de vista normativos sobre la infancia. Spence además intentaría romper con ese tipo de representaciones convencionales, imágenes comúnmente posadas de la fotografía de aquella época que ella designaba como “doméstica” (Spence, 1988).

Este tipo de experiencias, aunadas a un distanciamiento de la fotografía publicitaria desde principios de la década de los setenta –debido también en parte a que Spence se involucró en los movimientos contraculturales de la época–, la llevó a transformar su forma de entender el oficio de fotógrafo, interesándose cada vez más por las posibilidades políticas y documentales del medio (Pieroli et al., 2012). Así, entre 1973 y 1975 mostraría algunas de sus fotografías en una publicación feminista llamada “Spare Rib”, participando además en una exposición fotográfica titulada “Women and Work”, en la que expuso

⁴⁸ Esta idea de Spence fue un desafío a la idea preponderante de un “yo” sustancial y fijo dentro de la historia del retrato en Occidente. Lo que llamaría *phototerapia* (se explica brevemente más adelante) permitió nuevas formas de representación, no de un yo esencial, sino de múltiples y fragmentados *sí mismos* o yoes; así la obra de Spence concretamente también puede entreverse una manera alternativa de concebir el retrato (Nembhard, 2012; Pieroli et al., 2012).

imágenes que documentaban el trabajo invisibilizado de las mujeres de la clase trabajadora (Edge, 2011; Spence, 1988).

De esta manera, destruiría la mayor parte de su trabajo comercial anterior, explicando tiempo después que se avergonzaba “ideológicamente hablando” de lo que había hecho en aquella época (Spence, 1988, p. 43). A principios de esta misma década también conocería a Terry Dennett, fotógrafo y amigo de por vida, con quien fundó el proyecto *Photography Workshop* en 1974. Dennett y Spence se interesaron en ese momento y se comprometieron –así fue hasta los últimos días de la vida de Spence– con la *alfabetización visual*, investigando asimismo el rol de las imágenes fotográficas en la construcción de las identidades subjetivas de acuerdo a categorías como la edad, la clase o el género (Heath, 2017). Trabajando en el mismo departamento en el que vivían, *Photography Workshop* fue un importante centro educativo, un lugar en el que las personas interesadas podían aprender las técnicas básicas del cuarto oscuro, así como participar en exposiciones y discusiones sobre fotografía y educación fotográfica. Este lugar funcionó además como centro de investigación y publicación que albergó diversos grupos y proyectos comunitarios fotográficos (Edge, 2011).

Spence y Dennett, en sus primeros años de trabajo colaborativo, fotografiaron comunidades que no tenían un lugar fijo para vivir, residentes de campamentos de gitanos y migrantes no legales en todo Londres, explorando la representación de las comunidades marginadas y sub-representadas en el modo documental clásico (Pieroli et al., 2012).

Spence se referiría a este proyecto realizado entre 1973 y 1975, así⁴⁹: [...] se podría decir que fue la clásica introducción a la fotografía documental para mí. Tuve tanto el privilegio como la pena de poder ver un mundo donde las personas trabajaban tan duro para

⁴⁹ La traducción es nuestra.

sobrevivir, y lo hacían bajo desventajas tan terribles [...] Siento en retrospectiva que a veces los miraba como el exótico "otro", y a veces como "víctimas de la sociedad" [...] siempre llevábamos hojas de contacto al sitio y les proporcionábamos a las personas que habíamos fotografiado, imágenes de ellos mismos. Aquí encontré una oposición con las imágenes que no eran idealizadas o instantáneas obvias. Intentar interesar a la gente en un acercamiento sociológico a sus vidas parecía imposible. Nunca se me ocurrió enseñar a la gente a tomar fotografías de sus propias vidas. Más tarde el Gypsy Education Council me pidió que tomara algunas fotografías con el fin de enseñar a leer y escribir. Comencé todo esto pero finalmente lo dejé porque me sentía totalmente inadecuada para la tarea. Mi versión de su realidad se volvió más y más problemática. En retrospectiva puedo ver que aunque era una buena humanista liberal, no tenía ni idea de la historia de los gitanos y los viajeros, o de sus verdaderas necesidades sociales, económicas o políticas. Mi agradecimiento a todos ellos, sin embargo, por ayudarme a entender mejor mi ignorancia (Spence, 1988, p. 51).



[Fotografía de Jo Spence y Terry Dennett, y su *Photography Workshop*], (1974). *Sin título*.
Jo Spence Memorial Archive

Spence terminaría alejándose de la práctica documental tradicional debido a que empezaría a entrever tanto en el acto de fotografiar a alguien –fuese una persona o un grupo–, así como en las formas en que las fotografías suelen exhibirse, una relación de poder, algo que para Spence era totalmente cuestionable desde un punto de vista ético⁵⁰. Por eso, desde su perspectiva, la pregunta fundamental se convertiría entonces en: ¿cómo pueden las personas, específicamente los niños, las mujeres y la clase trabajadora, usar la fotografía para representarse a sí mismas y tomar el control de sus propias narrativas visuales? (Edge, 2011; Heath, 2017; Spence, 1988).

Aunque Dennett y Spence continuaron visitando comunidades gitanas en todo Londres, lo hicieron en una vieja ambulancia convertida en cuarto oscuro, enseñando fotografía (en lugar de tomar fotografías) e intentando de esa manera impulsar el empoderamiento de personas en áreas marginadas. Detrás de esta forma de concebir la fotografía a través de la enseñanza práctica, estaba la idea de que cuando las personas se hacen cargo de sus propias representaciones visuales se puede abrir un espacio para el

⁵⁰ Spence parece asumir el mandato de Michel Foucault (2019) contra “la indignidad de hablar por los demás”, lo que implica el imperativo ético de que los grupos subalternos recluten los medios para la representación propia, en lugar de ser objeto de la representación de los demás (pp. 127-141). Eso tal vez también explique de otro modo la motivación de Spence para designarse a sí misma como fotógrafa educativa. Además, en el texto “La práctica documental a examen. El signo como espacio de conflicto”, que en realidad fue su intervención en el primer Congreso Nacional de Fotografía, organizado por el Arts Council Británico en Salford y celebrado el 3 de abril de 1987, puede leerse brevemente un comentario que también explicaría su alejamiento de la práctica documental: “La fotografía documental, en su forma más crítica, es por lo general un método de pedir algo a los que están en el poder o de cambiar la «opinión pública» para que tenga en cuenta algo que necesita atención y que se está pasando por alto. En su forma de dirigirse a un público presupone que existen personas universales «ahí fuera», que tienen una mente racional y sin complicaciones, y a quienes quizá se pueda persuadir o avergonzar para que pasen a la acción por medio de las peticiones de esa fotografía. Dejando aparte los factores políticos y económicos, esas llamadas al intelecto casi no tienen en cuenta cómo funciona nuestra mente al margen de la conciencia, y que este funcionamiento podría no ser en absoluto congruente con la llamada mente racional” (Spence, 2006, p. 10).

cambio social. Así, Spence y Dennett se empezaron a mover fuera de las instituciones educativas convencionales y de los circuitos de galerías comerciales (Heath, 2017).



Hackney Flashers (ca. 1975). *Sin título* [Fotografía de registro]. ©Hackney Flashers.
<https://hackneyflashers.com/archive/>

En 1974, Spence entraría a formar parte de uno de los grupos iniciado en el *Photography Workshop*, el *Hackney Flashers Collective*. El colectivo estaba integrado por un grupo de mujeres que no se mantuvo nunca fijo pero cuyas integrantes tenían en común el trabajar en disciplinas relacionadas con la comunicación. Con el tiempo, se autodefinirían como feministas y socialistas, empleando la fotografía para documentar y sensibilizar a las personas sobre el trabajo remunerado/no remunerado de las mujeres y su contribución a la economía, así como la carencia de guarderías para las madres

trabajadoras; todo esto con el propósito de cuestionar, en última instancia, los modelos tradicionales de familia y de educación (Edge, 2011; Herón, 1997; Pieroli et al., 2012).

Aquí se vuelve necesario enfatizar que varias artistas relacionadas con este colectivo participaron activamente en el *Women's Liberation Movement*, del que también formaba parte Carol Hanish y que explícitamente asumió las premisas de ‘lo personal es político’. Las *Hackney Flashers* también se adhirieron a esa consigna del movimiento y se apropiaron asimismo de sus estrategias: las formas colaborativas de organización, y el aprendizaje recíproco y no jerárquico que se dio en los grupos de autoconciencia de la década de los 70 (Manonelles, 2018, p. 166). Una de sus integrantes escribió: “Mi falta de conocimientos técnicos no planteaba problemas. El “profesionalismo” nunca se consideró importante. En principio, todo el mundo tenía algo que aportar, y las que tenían conocimientos prácticos estaban dispuestas a proporcionar ayuda y estímulo a las demás” (Heron, 2006, p. 27).

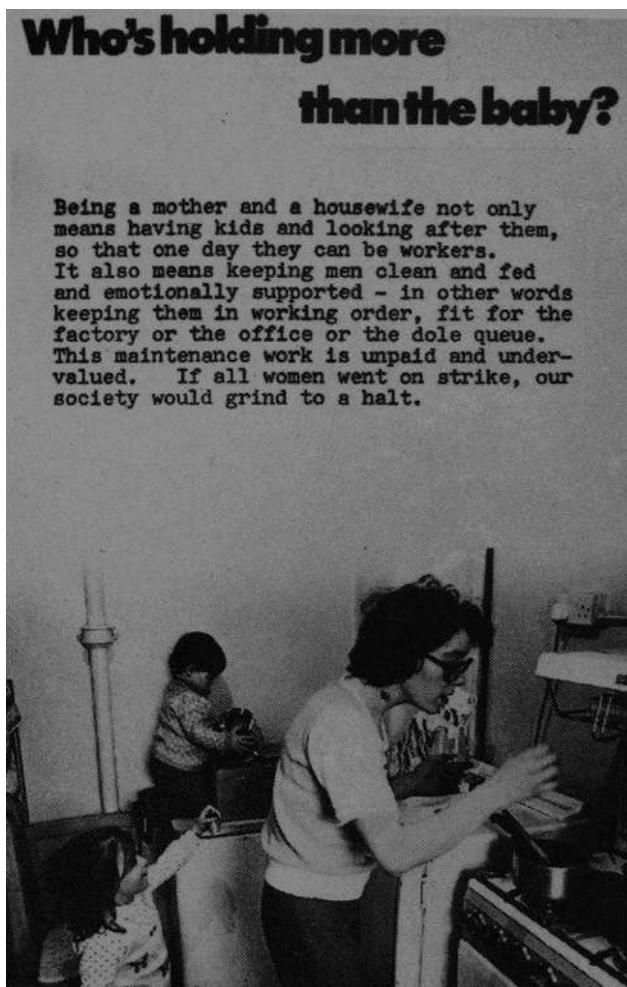
Esta fue una experiencia muy poco usual para las mujeres en aquel contexto, la mayoría de las cuales en las décadas de los 70 y 80, no solían ser visibles públicamente en esa parte de Londres. Este colectivo montó exposiciones en entornos comunitarios como centros de salud y escuelas, bibliotecas, asambleas sindicales y reuniones del *Women's Liberation Movement* (Manonelles, 2018; Pieroli et al., 2012). Las *Hackney Flashers* durante los años que estuvieron activas, contemplaron sus proyectos fotográficos como una manera de articular la experiencia compartida de mujeres de la clase trabajadora, y como un medio para reivindicar sus derechos y generar una movilización política colectiva (Klorman-Eraqi, 2017).

En los primeros años del colectivo, Spence mostraría un paulatino interés en artistas como Bertolt Brecht y John Hartfield, y el uso del fotomontaje como estrategia de

extrañamiento⁵¹. Así, a través de las exhibiciones del *Hackney Flashers* también puede rastrearse la transición en el trabajo de Spence de este cambio, de un uso de la fotografía como registro de la realidad, a otro más cuestionador empleando dispositivos de interrelación imagen-texto para acercarse a los mismos temas que definieron al colectivo, sobre todo en la exposición “*Who’s Holding the Baby?*” en 1979 (Edge, 2011).

Respecto a las primeras fotografías de corte documental desde el trabajo del colectivo *Hackney Flashers*, Spence afirmaría que las limitaciones fueron evidentes en la primera exposición que montaron. Aunque las fotografías eran positivas y promovían el auto-reconocimiento, no podían exponer las complejas realidades sociales y económicas que contribuían a la subordinación de las mujeres. De ahí que comenzaran a yuxtaponer fotografías “naturalistas” con imágenes de mujeres de los medios de comunicación que suelen ocultar visualmente la categoría de clase, y revelar así las contradicciones entre éstas y las experiencias reales y diversas de las mujeres (Pieroli et al., 2012).

⁵¹ Brecht critica la ‘clásica’ pasividad del teatro y la noción de *khátharsis* (formulada por Aristóteles), proponiendo en cambio lo que se conoce como ‘estrategia de extrañamiento’ o distanciamiento. De acuerdo a ésta, la verosimilitud en una obra debe desarticularse o romperse, es decir, el público no debe identificarse con los personajes. Antes bien, debe tomar distancia de lo que se contempla con el propósito de poder desarrollar una postura crítica (Negrete Portillo, 2014). En el *Diccionario Akal de Teatro*, Manuel Gómez García (2005) define el término *distanciación* así: “En la teoría teatral de Bertolt Brecht, acción y efecto de privar al público de la ilusión teatral y la identificación con los personajes, obligándolo a asumir una posición despierta y crítica ante el espectáculo que presencia. La técnica de la distanciación se realiza mediante la frecuente interrupción del discurso de los personajes y del propio espectáculo, la proyección de películas, los cambios de escenografía ante los espectadores, etc.” (p. 260). Llevado al campo de la fotografía, el montaje priva al espectador de la verosimilitud de la imagen. De este modo, el fotomontaje cumple la función de extrañamiento al radicalizar y hacer evidente la construcción técnica de la imagen a través de la yuxtaposición de lo fragmentario. Como principio constructivo, el montaje funciona introduciendo elementos culturales codificados que construyen escenas visuales que incluyen elementos fácilmente reconocibles (y antes aparentemente dispares) con el propósito de que adquieran significados ambiguos o nuevos al ser colocados en un mismo plano y de forma no naturalista, estableciendo así un nuevo campo de significados que agrietan las estructuras de significación previamente naturalizadas que habían sustentado las palabras y/o imágenes en su uso original, llevando al espectador a ser consciente y crítico de los procesos políticos, económicos, sociales y culturales previamente ocultos (Bell, 2002; Spence, 1995). De igual modo, habría que recordar que el montaje también era contemplado por Walter Benjamin (quien dialogó continuamente con Brecht) como una estrategia para politizar el arte y la percepción del espectador.



Spence, Jo (1978-1979). *Who's holding the baby?* ©Hackney Flashers.
<https://hackneyhistory.wordpress.com/2013/06/21/the-hackney-flashers/>

Por ejemplo, el texto explicativo que aparece sobrepuesto en la parte superior de esta imagen fotográfica, afirma: ser madre y ama de casa no sólo implica tener hijos y cuidarlos, para que un día puedan convertirse en trabajadores, sino que también supone un trabajo continuo, “de mantenimiento” y apoyo afectivo requerido por los hombres para mantenerlos en condiciones de trabajo, aptos para la fábrica, la oficina o el paro. Y concluye con la idea de que este tipo de labor, a pesar de ser la base para que la sociedad funcione, es infravalorado y no tiene remuneración. Así, este comentario –aunque parte de una explicación de lo que sucede en la imagen– amplía su significado y al mismo tiempo

suministra otro tipo de información que no es visible, y que, por tanto, complementa la imagen al tiempo que confronta la naturalización de las labores domésticas como un deber de las mujeres.

En 1979 Spence ingresó a estudiar una carrera de tiempo completo en el *Polytechnic of Central London*, donde se encontró con las ideas y el respaldo del conocido teórico de la fotografía, Victor Burgin. En este mismo año produjo uno de sus más importantes proyectos: *Beyond The Family Album*, tomando como punto de partida su propio álbum familiar; combinó nuevamente imágenes y textos para cuestionar el papel que las fotografías familiares habían desempeñado en la formación de su propia subjetividad e identidad (Edge, 2011).

Otra de las cuestiones principales que abordó *Beyond The Family Album* fue aquello que no se registra, lo que no se ve o no se enfoca en las dinámicas familiares. En contraste con las imágenes cuidadosamente ordenadas de muchos álbumes que muestran la unión, las celebraciones y los momentos especiales (las sonrisas de un cumpleaños o la alegría de un paseo familiar), Spence se preguntaría: ¿Por qué se omiten sistemáticamente el dolor, los conflictos, las mentiras, los secretos o las enfermedades mientras que los momentos “positivos” se enmarcan, amplían e incluyen activamente?, ¿dónde están esas “otras” imágenes que pueden tener la potencia para disminuir la sensación de estabilidad y seguridad familiar y que, en general, parecen estar ausentes? (Pieroli et al., 2012). A propósito de las fotografías familiares, Spence (2006) afirmaría:

Por encima de estos repertorios de imágenes están los tipos de fotografías de nuestra propia vida que elegimos hacer y seleccionar, fotografías que después guardamos en álbumes familiares o colecciones personales. Quienes controlan el mercado fotográfico denominan a estas fotos «fotografía *amateur*». En esta área aún son

menos las imágenes a las que se da difusión, y sin embargo la mayoría de nosotros seguimos conviviendo con la fantasía (que nos resulta más agradable) de que la complejidad de nuestras vidas puede encapsularse fácilmente en estas pequeñas estampas. Pero entonces, ¿en qué lugar de la esfera privada situamos una contrahistoria que nos recuerde que lo que se dice «ahí fuera» no es *todo lo que hay por decir*? ¿Cuándo empezaremos a reinventar una práctica documental en el seno de la familia, donde se desarrollan las luchas de poder más insidiosas, entre hombres y mujeres y entre adultos y niños? (p. 13)

Beyond The Family Album abordó entonces las razones por las que se seleccionan ciertas imágenes, bajo qué valores, cuáles se omiten y cuáles momentos suelen dejarse de lado en el álbum familiar, además de las implicaciones políticas de hacerlo, dejando ver las luchas de poder más sutiles al interior de la familia. Así, Spence introdujo una idea inquietante y desestabilizadora en las reglas que rigen las narrativas normalizadas de la mayoría de los álbumes familiares. Asimismo, este proyecto fue un punto de inflexión en su carrera, ya que marcó un alejamiento de la observación de los demás y se acercó a una especie de auto-análisis terapéutico, un reposicionamiento que fue más que significativo en su quehacer como fotógrafa (Pieroli et al., 2012). Además, este trabajo de crítica sobre los usos privados o personales de la fotografía, tuvo y sigue teniendo una influencia significativa en el trabajo de muchas artistas contemporáneas (Edge, 2011).

De esta forma, la cuestión de cómo representar lo irrepresentable⁵², planteada por primera vez en su trabajo con los álbumes familiares, la desarrollaría después en un

⁵² Puede entenderse lo irrepresentable no solo como lo que no ha sido representado en tanto imposibilidad, sino que también puede sugerir o puede conceptualizarse como aquello que podría ser, o inclusive, ha sido representado, pero es negado o no visible para el espectador, o lo que es inconcebible visualmente para una comunidad (Elkins, 2010).

proyecto basado en el cuento de la Cenicienta, *Fairy Tales and Photography*, en 1980 (Pieroli et al., 2012), en el que continuó su preocupación por las formas de representación de las estructuras de poder en las que son educados o formados los niños, y en el que también exploraría otras posibilidades de las imágenes en los cuentos infantiles, al decir algo diferente al texto y abriendo espacios para la emergencia de nuevos significados (Spence, 1988).

En 1982 la vida de Spence cambiaría drásticamente cuando le diagnosticaron cáncer de mama. Esta noticia y sus experiencias con el tratamiento médico se convirtieron en ese periodo en el tema principal de su trabajo fotográfico. Durante esta época también comenzó a formarse como terapeuta de arte y combinó esta formación con su interés por *El Teatro del Oprimido* de Augusto Boal, que proponía transformar al espectador en participante y sujeto activo (Spence, 2006, p. 14). Así, junto a la fotógrafa feminista Rosy Martin ideó una forma de utilizar la fotografía como una forma de terapia personal, es decir, literalmente usando la fotografía para –según sus propias palabras– sanarse a ellas mismas (Edge, 2011).

Esta práctica también llamada *fototerapia*⁵³, no tuvo relación con un asesoramiento formal, sino más bien se trató de una exploración personal por la que intentaban hacer visibles sentimientos, experiencias y recuerdos reprimidos del pasado al volver a ponerlos

⁵³ En sentido general, consiste en realizar fotografías de forma colaborativa, con al menos otra persona y con fines terapéutico-personales. De acuerdo a Rosy Martin la fototerapia surgió de una mezcla de teorías que, en conjunción con la práctica fotográfica, tuvieron como propósito abordar problemas y nociones en torno a la identidad consciente e inconsciente, con el propósito de explorar historias personales a través de la recreación y re-actuación de pequeños detalles y fragmentos de recuerdos o memorias, permitiendo además que cada participante pueda controlar su propia imagen y la representación de aquellos sentimientos e ideas difíciles de expresar. (Martin, 1995, en Spence y Solomon, pp. 67-74). Por tanto, la fototerapia utiliza diversas técnicas de representación, no sólo la fotografía como registro documental, sino también la reedición y el análisis posteriores a la realización. (Bell, 2002). No debe confundirse con una técnica de nombre homónimo desarrollada por Judy Weiser paralelamente en la década de los 70 en Canadá y creada estrictamente en el contexto de la psicología y la psicoterapia (Weiser, 2005).

en escena frente a la cámara, replanteando entonces otra forma de trabajo con el álbum familiar (Weiser, 2005).



Spence, J. (1983). *Cancer Shock* [El impacto del cáncer].

© Jo Spence Memorial Archive 2005 / © MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona
<https://www.macba.cat/es/aprendre-investigat/arxiu/jo-spence-mas-alla-imagen-perfecta-agenda>

Spence también documentó su experiencia de vida con el cáncer en una serie de diarios. De este material surgieron al menos dos obras: *Cancer Shock* —una fotonovela de 1983 que registra sus sentimientos inmediatos tras ser diagnosticada— y *The Picture of Health?* (1982–6). En esta última, Spence abordó y cuestionó las políticas para el tratamiento de su enfermedad, al tiempo que decidió hacerse cargo y participar activamente en el proceso de su curación física y mental. Su obra de este periodo, también como una forma de fototerapia, combinó fotografías de estilo documental, imágenes de fototerapia

experimental y piezas de imagen y texto como forma de hacer una crítica a las relaciones de poder que se dan en las instituciones médicas tradicionales, concretamente en los tratamientos que suelen darse a las mujeres con cáncer de mama. Documentando su experiencia con la medicina clásica occidental y registrando a la vez su uso de la medicina tradicional china como alternativa a la primera, fue otra manera de continuar su compromiso crítico con instituciones y sistemas disciplinarios que no suelen cuestionarse y que determinan la vida de las personas (Heath, 2017; Spence, 1988).

Respecto a *The Picture of Health?*, un poco antes de morir, Spence afirmaría⁵⁴: Era una forma de convertir mi enfermedad en algo útil. Durante mi recuperación del cáncer de mama empecé a usar la cámara para explorar conexiones que nunca había vivido de cerca: conexiones entre mi yo, mi identidad, el cuerpo, la historia y la memoria. Nunca antes había habitado la historia, y estaba comenzando a habitar mi propia historia y las partes ocultas de mi yo (Molina, 2005; Spence, 1992, citado por Roberts, 1998). *The Picture of Health?* se convertiría además en una serie de carteles plastificados que podían prestarse a los centros comunitarios y las bibliotecas para que la gente hablara de algo de lo que tenían demasiado miedo de hablar (Smith, 2019).

A partir de 1990 cuando es diagnosticada con leucemia, la fototerapia que había utilizado antes resultó emocionalmente difícil, ya que, al parecer, Spence se había dado cuenta que esas estrategias parecían inútiles al enfrentarse a una enfermedad terminal en la que su imagen no coincidía con su autopercepción⁵⁵. Esta falta de identificación entre su yo y lo que veía frente al espejo, mezclado con la sensación de un cuerpo cada vez más débil,

⁵⁴ La traducción es nuestra.

⁵⁵ Lamentablemente, hacia el final de su vida, Spence expresaría: “How do you make leukemia visible? Well, how do you? It’s an impossibility” (Spence y Lee, 2013). Sin embargo, esto la seguiría motivando precisamente a experimentar con la potencialidad de la fotografía para representar su experiencia “irrepresentable”.

la llevó a que se enfocara en otras formas de simbolización de su enfermedad en *The final Project*. En ese periodo, inspirada en culturas que aceptan y manifiestan la muerte, Spence utilizó máscaras, esqueletos y figuras, y tomó obras anteriores –principalmente autorretratos– y las sobrepuso con imágenes de texturas de materiales desgarrados, superficies secas, glóbulos de sangre o paisajes, creando nuevas obras. Después de dos años de trabajo en este proyecto, viviendo y experimentando su enfermedad, Jo Spence murió en mayo de 1992 (Spence y Lee, 2013).

Spence se resistió a cualquier noción de fotografía feminista o socialista como estilo de creación durante su carrera, y se sintió incómoda, como era de esperarse, con el título de “artista”. De hecho, ella prefería usar el término "fotógrafa educativa" o "trabajadora cultural" cuando se describía a sí misma. En 1985, en una conversación con el público de una exposición suya retrospectiva, le preguntaron si se veía a ella misma como una artista, a lo cual ella respondió⁵⁶: Cuando era una estudiante madura en el Polytechnic of Central London en un curso de licenciatura de arte, tuvimos un montón de conferencias sobre la historia del arte, como resultado de lo cual decidí que era una fotógrafa y no un artista. Si a veces me ayuda a conseguir una pequeña subvención llamándome artista, por supuesto que lo haré. Finalmente me llamé a mí misma fotógrafa educativa, sea lo que sea que la gente crea que signifique. Fue una forma de salir del problema. Luego está la otra palabra, "feminista" o el feminismo como estilo de fotografía. Uno podría pasarse los próximos cien años intentando explicar que no es un estilo, sino que tiene que ver con un conjunto de ideas. Aunque soy feminista y socialista, no soy una fotógrafa feminista o socialista porque no creo que se pueda hablar de fotografía en esos términos (Spence, 1988, p. 204).

Esto deja ver que si Spence separó su exploración, experimentación y quehacer

⁵⁶ La traducción es nuestra.

fotográfico de las ideas y las teorías que la influyeron, fue tal vez precisamente por cierta prioridad o compromiso con la libertad creativa. Este punto es interesante porque aun cuando ella consideró que no se podía hablar de fotografía en “esos términos”, lo cierto es que el tipo de prácticas que fue creando sí han tenido influencia en artistas que están vinculadas al pensamiento feminista; finalmente, su trabajo tiene la potencia de desmontar estereotipos, clichés y falsas creencias que han limitado históricamente la vida de muchas mujeres.

Un catálogo de una exposición póstuma afirma que Spence antepuso el proceso al objeto, la colaboración y la colectividad a la autoría heroica y, sobre todo, que prefirió la generosidad –hacia ella misma y hacia los demás– a la búsqueda de cualquier ambición creativa singular, y que, aun siendo hábil con los argumentos, Spence se alejaría de la teorización académica de la fotografía, prefiriendo una exploración experimental y biográfica de las ideas (Pieroli et al., 2012).

Como bien expresan Ziff (1994) y Heath (2017), la confrontación con el trabajo de Spence invitan a las preguntas: ¿es arte o activismo?, ¿terapia artística? O, ¿se conjuga todo lo anterior? Terry Dennett (2013), su colaborador y amigo, expresaría que ella nunca se propuso deliberadamente ser una innovadora, pero que fue una de esas personas que aparecen de vez en cuando con ideas frescas engendradas de su propia experiencia resolviendo problemas, y que, al sentir el impulso de comunicarlas, sacuden un statu quo (pp. 30-31). De esta manera, resulta claro que el trabajo de Spence no tuvo nada de convencional, ni se limitó a asumir sin cuestionar las definiciones establecidas sobre lo fotográfico. Antes bien, es cierto, si se conocen algunas de sus ideas y abundante trabajo, podrá apreciarse que Spence, al asumir una relación lúdica y experimental con la fotografía,

fue un tanto “irreverente” y realmente creó su propia “teoría” a través de la exploración de problemas e inquietudes anclados en el devenir de su propia experiencia vital.

Otras ideas o teorías que impregnaron el trabajo de Jo Spence.

Algunas de las ideas que dieron forma al quehacer, visión y pensamiento de Jo Spence, estuvieron también influidas por temas y teorías sobre la política, la cultura, e inclusive el teatro, siendo esto lo que le permitió crear un cuerpo de trabajo significativo y muy personal en un periodo relativamente corto de tiempo. Entre algunas de estas teorías o ideas que se consideraron poco convencionales o radicales están las siguientes:

Teoría sobre la familia

Cenicienta fue el título de su tesis de licenciatura, que se amplió en su libro *Cultural Sniping* publicado en 1995, después de su muerte. Ahí exploró las creencias sobre el amor romántico y algunas ideas del psicoanálisis sobre los guiones familiares. Spence resaltó las semejanzas entre los cuentos de hadas incrustados en el pensamiento cultural cotidiano y las cuestiones en torno a la clase, la cultura y la transformación (Nembhard, 2012).

Michel Foucault

En obras como *Beyond the Family Album*, la puesta en escena fotográfica explora cómo se representa, construye y deconstruye la identidad. También tuvo influencia del pensamiento de Foucault, y su análisis sobre las relaciones de poder.

La mirada masculina

El trabajo de Spence fue una manera de oponerse o contradecir las ideas planteadas por la teórica de cine Laura Mulvey en la década de los años 70, en su texto *Placer Visual y Cine Narrativo* (Nembhard, 2012). La teoría de Mulvey basada en el psicoanálisis, afirmaba que el papel de la mujer en la imagen filmica clásica (y fotográfica por extensión) era en última

instancia "pasivo" y que las mujeres estaban sujetas a la mirada masculina, es decir, aparecían en función del placer visual e impacto erótico de los varones.

El marxismo y la política

La famosa frase de Marx, de sus *Tesis sobre Feuerbach*, que afirma: “Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo”, parece colarse directamente en el *quehacer fotográfico* de Jo Spence, pero aplicado a su propio mundo y a su compromiso con el movimiento feminista. De ahí tal vez pueda entenderse mejor la afirmación de David Bate sobre su trabajo, quien dijo en una charla de forma afectuosa que Spence había rechazado la teoría ortodoxa, para en su lugar crear una “teoría transitoria hecha a mano, combinada con marxismo y psicoanálisis” (Nembhard, 2012). Su asunción de la práctica fotográfica comprometida con el activismo y la práctica social (que además es un rasgo vanguardista), también podría contemplarse como parte de la influencia del pensamiento marxista. Por otro lado, su rechazo de los convencionalismos fotográficos, del álbum familiar “institucional”, de imágenes “bellas” está presente por primera vez en el pensamiento de Walter Benjamin, ya que muchas de estas imágenes estereotipadas suelen reiterar relaciones de poder y se ajustan a criterios, formas de ver y valores establecidos.

Por otra parte, la idea benjaminiana del inconsciente óptico —o el desfase entre lo visible y lo que se conoce— y, por tanto, la necesidad de dialectizar uno y otro (el ver y el saber, la imagen fotográfica y la palabra) para contextualizar críticamente lo que se ve a través de una fotografía y como una forma de montaje, también está presente en la propuesta de Spence. Si bien no se pudo confirmar la influencia directa de la obra de

Benjamin⁵⁷, lo que sí es indudable es que *Pequeña historia de la fotografía* se publicó por primera vez en inglés en la conocida revista inglesa *Screen*, en 1972, y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, se había publicado también por primera vez apenas unos pocos años antes en Inglaterra (Ribalta, 2004). Como sea, su influencia le pudo haber llegado indirectamente a través de sus maestros Allan Sekula y Victor Burgin, quienes se inspiraron en la teoría crítica.

Otro hilo constante a lo largo del trabajo de Spence se relaciona con la noción de clase, una idea que atraviesa todo su trabajo, ya que creció siendo muy consciente de estas “construcciones” y divisiones en la sociedad y en su vida personal, algo que exploraría emocionalmente en *Beyond the Family Album* (Nembhard, 2012).

Teorías y técnicas teatrales

Una de las primeras influencias de Jo Spence y que no ha sido suficientemente reconocida, vino de un profesor de teatro y arte llamado Keith Kennedy⁵⁸, uno de los pioneros de la fototerapia o fotografía terapéutica en el Reino Unido. Kennedy trabajó en el Hospital Psiquiátrico Henderson⁵⁹ a finales de la década de los 60 y principios de los 70, utilizando la improvisación teatral y la fotografía en su labor con grupos terapéuticos integrados por pacientes de la misma comunidad psiquiátrica del lugar y lo denominó *Group Camera*.

⁵⁷ Además, un punto de encuentro entre Jo Spence y Walter Benjamin, como se sugirió anteriormente, es Bertolt Brecht, quien fue amigo cercano e interlocutor intelectual de Benjamin y, asimismo, no sólo influyó a Spence en sus ideas que ella trasladaría a su práctica fotográfica directa y confrontativa, sino que su obra fue en general una de sus mayores influencias durante toda su vida (Dennett, 2013).

⁵⁸ Kennedy a su vez estuvo muy influenciado por el *Living Theatre* (una compañía de teatro experimental y anárquico fundada en 1947 y radicada en Nueva York, que buscaba borrar la división entre escenario y público) y por Ivan Illich y su conocido libro de 1971, *La sociedad desescolarizada* (Vasey, 2019). Las propuestas de Illich también parecen haber influido fuertemente en el enfoque autodidacta del aprendizaje que Spence siempre defendió.

⁵⁹ El Hospital Henderson, creado en 1947, fue reconocido internacionalmente como pionero en el tratamiento comunitario, democrático y sin drogas de las enfermedades mentales.

Spence lo conocería y en 1973, y lo asistiría en algunas de sus sesiones en 1974, aunque no se producirían cambios inmediatos en su propia práctica (Dennett, 2013; Vasey, 2019).

El quehacer fotográfico de Jo Spence también estuvo influenciado por distintas teorías dramáticas, sobre todo del llamado teatro político⁶⁰. Así, integró directa o indirectamente el trabajo del psicoterapeuta Jacob Leby Moreno (el psicodrama⁶¹) y las ideas de los directores de teatro Bertolt Brecht⁶², Augusto Boal y Dario Fo⁶³. Adoptó de ellos sus métodos de trabajo colectivos y colaborativos e intentó –como se dejó ver anteriormente– aplicar a su fotografía el llamado efecto de extrañamiento⁶⁴. El

⁶⁰ Una noción básica de teatro político se refiere a toda aquella práctica teatral que más allá de representar o reflejar problemas sociales o políticos, intenta transformar la posición del espectador en un agente crítico y activo. El teatro político tiene una raigambre marxista que parte de los postulados de autores como Erwin Piscator y Bertolt Brecht (Rubio Jiménez, 1989).

⁶¹ El psicodrama es una modo de psicoterapia inspirada en el teatro de improvisación y concebida en un inicio como psicoterapia de lo individual a través de un grupo y de la acción. Así, implica la representación de conflictos vivenciándolos de forma activa (Moreno, 1978).

⁶² Las teorías y prácticas de Bertolt Brecht tendrían una fuerte influencia además en los contenidos de la revista de cine británica *Screen* y en artistas feministas inglesas, contemporáneas de Jo Spence. De hecho la propuesta de Laura Mulvey y de otras artistas feministas del periodo, sobre la necesidad de no identificarse pasivamente con el placer visual tal y cómo ha sido definido en los modos de producción cultural dominantes, paralela a la necesidad de promover estrategias de distanciamiento para el/la espectador/a, son ideas inspiradas en las teorías brechtianas. Y según Pollock (2013) aunque el debate en torno al *modernismo político brechtiano* que se dio en esa década parezca un poco anticuado, los temas y problemas que se plantearon todavía no han sido superados (p. 280), y de hecho siguen siendo pertinentes para las artes visuales ya entrado el siglo XXI.

⁶³ De acuerdo a Terry Dennett (2013), Spence también hizo uso del monólogo en la fototerapia, y es algo que se debió a las ideas de Dario Fo, dramaturgo y actor italiano cuyo trabajo Spence conoció a finales de la década de los 70. Utilizando a Brecht y Boal como sus primeros guías, Spence también trasladó la idea de interacción entre el público y el actor, transformándolo en roles que ella misma jugaba, siendo así capaz de observarse a sí misma en relación con sus propias historias. Deteniendo periódicamente sus monólogos para cambiar y ponerse un uniforme de enfermera y una peluca, dialogaba con “otra” que ella misma representaba, la *terapeuta de mentira*. De este modo, aunque trabajaba sola, podía seguir siendo “ella misma” (el sujeto) y “otra” (la terapeuta de mentira). Estas interacciones se escenificaban en un espejo que llegaba a fotografiar para darle seguimiento a su propio proceso fototerapéutico. De este modo, juxtaponía lo cotidiano visible y su vida invisible (psíquica). En este sentido, la fototerapia fue descrita como una forma de ‘teatro interior’, “por el proceso de convertir en imágenes tangibles aquellos símbolos que reflejan la realidad psíquica, y por contener tanto el aspecto fotográfico como el terapéutico” (Ziff, 1994).

⁶⁴ El efecto de extrañamiento propuesto por Brecht puede definirse más ampliamente como la procuración de diversas condiciones (admitiendo varias técnicas o estrategias) que fomenten una actitud crítica tanto de actores como de espectadores ante una obra de teatro, y también respecto a la sociedad, la historia y el comportamiento humano (Francisco-Rodó, 2020; Saco, 1975; Toby, 2000). En ese sentido el efecto de

descubrimiento del libro de Boal sobre el teatro político, *Teatro del Oprimido* (1979)⁶⁵, fue un acontecimiento fundamental para Spence⁶⁶ y la introdujo en una serie de técnicas o prácticas del teatro que aplicaría a su fotografía⁶⁷ (Dennett, 2013).

extrañamiento no era solo una estrategia estética, sino que apuntaba a “hacer del espectador un agente de producción cultural y activarlo/la como un agente en el mundo” (Pollock, 2013). Esta idea será pertinente para entender el propio activismo de Jo Spence.

⁶⁵ El Teatro del Oprimido es una formulación teórica además de ciertas metodologías y prácticas que tienen como propósito que los participantes reflexionen sobre las relaciones de poder, a través de la exploración y representación de relatos e historias entre opresores y oprimidos en los que el público mismo contempla pero también participa directamente, proponiendo soluciones de cambio ante la exclusión o la opresión. Las obras teatrales son creadas colaborativamente, integrando hechos que los asistentes hayan experimentado o problemas referidos a una comunidad o un grupo homogéneo de personas (Motos, 2010).

⁶⁶ En cierto modo, al convertirse en la actriz/observadora de sus propios dramas de salud, Spence también estaba adoptando algunas de las características de lo que Augusto Boal denominó el *espect-actor* concepto que hace referencia a un proceso por el que los miembros del público podían detener una representación y sugerir diferentes acciones para el personaje o actor que experimentaba (interpretaba) una opresión, injusticia, exclusión o sufrimiento. Esa noción implicaría la propia transformación del espectador teatral (que contempla pasivamente una obra), a ser espect-actor, es decir, protagonista y creador de la acción dramática, alguien que ve, participa, explora, reflexiona, actúa y transforma activamente la escena (Motos, 2010).

⁶⁷ Tras la muerte de Spence en 1991, Boal publicó *El arco iris del deseo* en el Reino Unido (1995). En él hacía un análisis y reelaboración de sus ideas políticas del teatro para un uso más bien terapéutico. Estas ideas coinciden con algunas de las ideas de la fototerapia que Spence desarrolló años antes de morir a partir de las anteriores propuestas de Boal, aunque aparentemente éste nunca oyó hablar de ella y de su trabajo (Dennett, 2011). *El arco iris del deseo* fue publicado originalmente en Brasil en 1990. De hecho Boal se exiliaría en Europa entre 1976 y 1986. A diferencia de las técnicas teatrales que desarrolla viviendo en América Latina, en los que la opresión sufrida era fácilmente identificable (militares, paramilitares o policías, iglesia, pobreza, racismo, sexismo, desigualdad económica o insoportables condiciones laborales, desempleo) y las sesiones del Teatro del Oprimido se centraban fundamentalmente en los abusos de poder y autoridades externas, las modalidades teatrales que desarrolla en Europa tuvieron matices más psicológicos (soledad, derecho a la diferencia, diversidad, autonomía, incomunicación, vida sin sentido), y se centraban en las “opresiones interiorizadas” (Boal, 2001). Este cambio de enfoque en su trabajo supuso técnicas más introspectivas que son las que quedaron plasmadas en *El arco iris del deseo* (Matos, 2010) y que parecen coincidir con algunos planteamientos que Jo Spence reformuló para su fototerapia derivados de las primeras técnicas del Teatro del Oprimido (Boal mismo también reconoce la influencia del psicodrama en sus planteamientos). Sin embargo, valdría la pena preguntarse que tanto indirectamente Boal se vio a sí mismo influenciado o retroalimentado por el ambiente generado por el propio movimiento feminista europeo y los llamados grupos de autoconciencia, y en general por todo el ambiente radicalmente anti-autoritario de la década de los 70, ya que paradójicamente parece no reconocer el vínculo entre “lo personal y lo político” en un ejemplo muy conocido de su propuesta, y que es narrado en *El arco iris del deseo* (2004), precisamente con el propósito de explicar el nacimiento de su concepción del espect-actor.

3.1.2. *La fotografía como práctica cultural activista*

Este trabajo se fundamenta en una política compartida de feminismo y desmitificación de la práctica fotográfica. Como feministas, damos por sentado que las imágenes dominantes actuales de las mujeres deben ser cuestionadas continuamente y, si es necesario, impugnadas, pero consideramos que la noción de imágenes "positivas" es limitada, ya que ignora cómo se construye el significado o se produce la subjetividad. Preferimos explorar la construcción más dinámica de las imágenes para entender el cruce entre lo que nos parece personal como individuos, y lo que es público y tiene una amplia circulación. Para las mujeres, la cuestión de la mirada y la toma de imágenes está determinada por la cultura dominante. Los que crean, hacen circular y se apropian de los procesos de producción de imágenes, definen y controlan sus significados. Junto con otras personas, intentamos reinventar y luego reclamar el placer de mirar. de la producción y circulación de imágenes. Esperamos que mujeres de otras razas, edades, sexualidad y clase social se comprometan con este proceso basado en la ayuda mutua.

Spence, J. (1988), *Putting Myself in the Picture*, pp. 173-174.

La vida de Jo Spence, inseparable de su obra, quehacer artístico y legado, puede enmarcarse y considerarse en parte como un producto y, a su vez, una propuesta derivada de las prácticas artísticas que nacieron a mediados de los 70, prácticas con un pie en el mundo del arte y otro en el del activismo político y los movimientos sociales que se expandieron en la década siguiente, alcanzando niveles masivos de difusión e institucionalización en la década de los 90. Si bien, parte de los actores en el campo del arte en el siglo XX y XXI siguió y sigue considerándolo como una expresión directa de la experiencia individual de un artista “genio” y, concretamente, a finales de los 60 el formalismo —como una de las restantes manifestaciones del modernismo— estaba muy presente entre la crítica de arte de ese momento, pretendiendo distinguir claramente los límites entre las distintas disciplinas artísticas y enfatizando la separación entre el mundo de la “alta cultura” y la “cultura popular” y masiva, también empezaron a haber artistas, intelectuales y filósofos que empezaron a cuestionar esta separación tajante de la “cultura”

entendida como una institución, así como la vida de las personas que estaba aparentemente ajena a esta esfera.

Nina Felshin (2001) refiere a este fenómeno y lo relaciona con lo que llama *prácticas culturales híbridas* o prácticas activistas, derivadas de este cuestionamiento de las jerarquías y las relaciones de poder inherentes al campo de las instituciones culturales y que se nutrieron tanto del “mundo real” como del mundo del arte. Ella misma afirma que:

Estas prácticas culturales suponen la plasmación última de la urgencia democrática por dar voz y visibilidad a quienes se les niega el derecho a una verdadera participación y de conectar el arte con un público más amplio. Surge así de una unión del activismo político con las tendencias estéticas democratizadoras originadas en el arte conceptual de finales de los 60 y comienzos de los 70 (Felshin, 2001, p. 73).

Conviene aclarar –de acuerdo a lo dicho en el apartado anterior– que, si bien Spence no se consideró en sentido estricto una “artista”, su obra sí es valorada actualmente dentro del campo del arte “institucional”, aunque su propia vida y legado puede ser comprendidos en este contexto radicalmente crítico con las normas y valores tradicionales del campo del arte. Como bien recuerda la curadora de fotografía contemporánea y cineasta Trisha Ziff (1994):

Conocí a Jo Spence en 1977. En ese momento Jo era una de las muchas mujeres que se dedicaban en Inglaterra a la actividad cultural y fotográfica, y trabajaba en el contexto del movimiento de mujeres dentro de la corriente socialista y feminista. Era un momento de gran excitación en el ambiente artístico y había un gran optimismo de que el trabajo cultural pudiese contribuir al cambio social e ideológico, y de que lo que hacíamos, en nuestro caso tomar fotografías, podía marcar una diferencia (p. 31).

Por otro lado, el tipo de relatos que integran el libro *What can a woman do with a camera?* y parte del quehacer de Jo Spence como fotógrafa educativa, coinciden parcialmente con algunas de las características que la misma Felshin (2001) considera para lo que llama arte activista, pero que, dadas las propias ideas de Jo Spence, conviene llamar práctica cultural o activismo cultural. Este tipo de práctica activista (ligada a otra forma de concebir el arte) podría caracterizarse de la siguiente manera:

1. En lugar de estar orientada a producir un objeto final, su sentido radica en el proceso mismo de realización y en su recepción.
2. Suelen desarrollarse fuera de los espacios y contextos institucionales del arte y la cultura.
3. Suelen estar vinculadas con movimientos sociales e implicar en su proceso a organizaciones comunitarias, escuelas, sindicatos de trabajadores o a otros grupos activistas (en el caso de Spence fue sobre todo el movimiento feminista y la izquierda británica de los 70 los que tuvieron una fuerte influencia en su propio quehacer e ideas).
4. Se distinguen por darle prioridad al trabajo colaborativo como una forma inicial de participación y autorrepresentación individual y colectiva, utilizando los medios de comunicación masiva –que en el caso de Spence se tradujo en su oposición a ver a la fotografía como arte (Pieroli et al., 2012). De este modo, lo personal se convierte en político y el cambio se hace posible, “incluso si inicialmente sólo se produce en el interior de la comunidad o en la conciencia pública” (Felshin, 2001).

Y, según Felshin (2001), las raíces de estas prácticas pueden situarse en los años 60, ya que fue en esa década en la que la generación que creció en el contexto de la posguerra llegó a su mayoría de edad, influidas además por el Movimiento por los Derechos Civiles, la

Guerra de Vietnam y el emergente movimiento estudiantil, puesto que cuestionaron gradual y radicalmente cualquier tipo de autoridad y jerarquía social o política, y a cualquier institución o valor tradicional sustentado en ellas. Fue esta misma década el terreno propicio para el surgimiento del movimiento antibelicista, el ambientalismo y otros movimientos y discursos de liberación (feminismo, el de liberación LGBT, o el llamado *Black Power*) que a su vez devinieron en una posterior diversificación de ellos mismos y de otras luchas de minorías culturales y contraculturales.

De este modo, las características de estas prácticas “artísticas” y activistas, que pueden sintetizarse por su énfasis en el proceso y la promoción de la participación como medio de autorrepresentación y autoexpresión individuales y comunitarios, y su presentación y realización fuera de los espacios habituales de exhibición del tradicional mundo del arte, son precisamente fundamentales porque –más allá de expandir creativamente las fronteras entre el arte y los espectadores, o de redefinir el mismo rol o concepto de artista– tienen como trasfondo una vocación y búsqueda auténticamente inclusivas y democráticas, es decir, surgen, en términos de Felshin (2001), como *una nueva forma de política*. Esta autora nombra a estas prácticas como “otra” forma de política debido a que se intentó que incluyesen a aquellas/os que no tenían voz y que exigían ser escuchados, siendo esa resistencia y ese disenso los que devinieron en diversas formas de activismo. Fue así como un tipo de organización alternativa de la expresión pública fue consolidándose paulatinamente a través de las protestas y manifestaciones a las que se unieron muestras creativas de rebeldía y de algo que podría denominarse como “arte político”.

En este contexto, conviene señalar lo que puede entenderse por arte político, de acuerdo a la reflexión que hace la artista Andrea Fraser (2004) y que coincide con el tipo de

prácticas exploradas por Jo Spence. En una entrevista en la que le preguntan a Fraser qué hace que una obra de arte sea definida como política, ella responde⁶⁸: Es una pregunta difícil. Una respuesta es que todo el arte es político, el problema es que la mayor parte es reaccionario, es decir, pasivamente afirmativo de las relaciones de poder en las que se produce. Esto incluye la mayor parte del arte simbólicamente transgresor, que es perfectamente adecuado para expresar y legitimar la libertad que ofrece el poder social y económico: libertad de la necesidad, de la restricción, de la inhibición, de la regla, incluso de la ley. Pero si todo el arte es político, ¿cómo definir el arte político? Yo definiría el arte político como el arte que se propone conscientemente intervenir en las relaciones de poder (y no sólo reflexionar sobre ellas), y esto significa necesariamente las relaciones de poder en las que existe. Y hay una condición más: esta intervención debe ser el principio organizador de la obra en todos sus aspectos, no sólo su "forma" y su "contenido", sino también su modo de producción y circulación. Este tipo de intervención puede intentarse tanto de forma autorreflexiva, dentro del campo del arte, como mediante una inserción efectiva en otro campo. Sin embargo, soy bastante pesimista sobre este último enfoque, excepto en los casos de activismo cultural basado en movimientos colectivos (Bordowitz, 2004).

Y en el caso de Jo Spence, es interesante constatar que aun cuando pretendía no hacer arte, esta otra forma de concebir políticamente su actividad como fotógrafa (y que en este apartado se ha caracterizado como una práctica cultural activista), la llevó no sólo a la integración y participación en colectivos como las *Hackney Flashers*, sino que la amplió a sí misma en ese ejercicio autorreflexivo que menciona anteriormente Andrea Fraser, a través de la propia práctica fotográfica, transitando poco a poco de una concepción

⁶⁸ La traducción es nuestra.

documental de su propio quehacer, que contempló o simpatizó con los otros como “oprimidos” o víctimas, a otra que más allá de *representar*; reconstruyó, recreó o volvió a habitar una serie de recuerdos “personales” borrosos o incómodos (que pueden estar o no contenidos en un álbum familiar), y que comprendían cierta “clave” o resonancia emocional de lo “oprimido”, sometido, sujetado, no visible o no representado de su yo. Desenterrar y re-crear estos recuerdos usando la fotografía, revelaría –más allá de un conocimiento intelectual– las nociones de sexualidad y género como construcciones, al tiempo que facilitaría comprender el campo de las relaciones de poder en la dimensión más personal e íntima, ayudando además a imaginar otros futuros posibles para esas mismas memorias, y ofreciendo y previendo posibilidades de otras formas de ser y de relacionarse con los otros (Martin, 2013; Spence, 1988). Trisha Ziff, así lo relata (1994):

Durante varios años Jo Spence y Rosy Martin trabajaron juntas, desarrollando una manera de usar la fotografía como una herramienta que les permitía cuestionar sus propias vidas y explorar sus propios recuerdos, mediante una cámara que documentaba “fijando” los momentos que aparecían en el juego del intercambio de roles. A través de este juego en el que alternadamente eran paciente y foto-terapista, Jo Spence y Rosy Martin recreaban frente a la cámara momentos de sus vidas personales y familiares. Era un intercambio de relaciones de poder, en el que cada una interpretaba, por turnos, el papel de “sujeto-directora” (...) y el de “foto-terapista” (p. 36).

Este tipo de ejercicios las llevó también a cuestionar y dismantelar sus propias representaciones visuales pre-existentes, lo que a su vez hizo emerger ciertas “ausencias estructurales”, mostrando paralelamente, la escasez y las limitaciones estereotipadas de las representaciones de los medios de comunicación dominantes de mujeres como ellas –de su

misma edad y estrato social—, o de mujeres que en ese momento vivían con cáncer, como era el caso de Jo Spence (Martin, 2013).

De acuerdo a lo que nos comparte Rosy Martin (2013), conocido este tipo de trabajo como *re-enactment phototherapy* o fototerapia de recreación⁶⁹, surgió como un compromiso autobiográfico que tuvo en cuenta la complejidad de los aspectos multifacéticos que constituyen la identidad de cualquier persona, examinando lo personal como político en la parte más íntima, es decir, explorando y desafiando las simplificaciones del yo y entendiéndolas más bien como una serie de ficciones, mostrando asimismo los efectos de las miradas institucionales y las construcciones sociales sobre el individuo como referentes, en lugar de contemplarlos como una angustia privada o puramente individual. Así, la fototerapia de recreación más que revelar identidades “esenciales”, lo que hizo y hace visible son los distintos modos de construcción de éstas, mostrando además al yo como proceso o devenir. Así lo expresa Spence⁷⁰ (1988): Esta reelaboración es inicialmente dolorosa, confusa, extrema. A medida que me di cuenta de cómo había sido construida ideológicamente, a medida que el método se hacía más claro, no había necesidad de quitar

⁶⁹ Preferimos traducir *re-enactment* como recreación o reconstrucción, en la medida en que se refiere a rehacer o volver a “poner en escena”, memorias o sucesos personales, dejando que el proceso ocurra y emerja a través del propio cuerpo, que expresa sus emociones y su propio conocimiento a través de los gestos, las expresiones faciales y el movimiento al momento que se desarrollan las historias y se abren aspectos para la indagación del yo. Aunque *re-enactment* también puede traducirse como representación, no se trata tanto de repetir y “capturar” la imagen de un recuerdo como de sentir y revivir esa experiencia pasada, haciéndola visible a través de la imagen fotográfica. Al respecto, la misma Martin (2013) afirma: Se trata de una forma de trabajo muy física, en la que el cuerpo expresa las emociones. Se entra en el papel elegido y se reproduce el escenario en el aquí y ahora. El cuerpo expresa su conocimiento a través de los gestos y el movimiento a medida que se desarrollan las historias emocionales. Su expresividad queda registrada. Se encarnan los problemas y las narrativas personales que se desean trabajar. Al re-experimentar una serie de emociones congeladas y previamente reprimidas en el aquí y ahora, y luego pasar a la transformación, se produce un cambio y una liberación catártica. El aspecto transformador es necesario para crear imágenes del potencial de cambio; por ejemplo, encontrar una parte interior nutritiva del yo para desafiar a un superego castigador. Esto es crucial para el proceso, no sólo para representar viejos dolores, que podrían volver a imponer la angustia, sino más bien para ofrecer y prever posibilidades de otras formas de ser (p. 74).

⁷⁰ La traducción es nuestra.

capas para revelar un "verdadero" yo, sólo un continuo proceso de reelaboración. Me doy cuenta de que soy eso, un proceso (p. 97).

Algunas imágenes de este trabajo procesual fueron después mostradas en un contexto expositivo, pero como puede entreverse, ese no fue su objetivo inicial. Así, de acuerdo a Martin (2013), el propósito de exhibirlas fue compartir el producto final de ese proceso con el propósito de activar una memoria personal o colectiva en el espectador. Realizar esta transición a un “producto final”, requirió de un distanciamiento o análisis intelectual y objetivo que garantizara que las fotografías tuviesen la fuerza para mostrar cómo ciertos códigos de representación sociales y culturales acaban dando forma o influyendo en los procesos de subjetivación.



Spence, J. (1984). *Photo therapy: Transformations*. Colaboración con Rosy Martin. Jo Spence Memorial Archive/Richard Saltoun Gallery, London. www.britishphotography.org/artists/19153/12107/jo-spence-photo-therapy-transformations?r=artists/19153/e/2383/jo-spence-jo-spence-photo-therapy-collaborations-1984-90

Estos cuatro retratos de Jo Spence pueden resultar confusos en una primera impresión a alguien que no esté familiarizado con todo su trabajo y con los principios que lo sustentan. Las preguntas pueden venir de inmediato: ¿está actuando? o ¿por qué luce tan distinta en cada una, como si fuese cuatro personas a la vez? Estas imágenes pueden causar incomodidad o inquietud, porque tal vez traigan a la memoria que nuestro “sí mismo” en realidad también puede verse de muchas maneras en una fotografía; y al mismo tiempo, este montaje –como quería Spence–, puede detonar la pregunta sobre el “yo”, su fijeza o su movimiento, y cómo es que se transforma, la relación con el ser vista/o y las normas o códigos que rigen la construcción de la idea de una identidad. Probablemente, también puedan observarse cómo la prevalencia de ciertas actitudes configuran ciertos gestos y posturas corporales que denotan sumisión, adaptación, complacencia, cierta posición en las relaciones de poder. Las cuatro imágenes en conjunto mantienen la interrogante abierta sobre quién se es, cómo se configura esa idea, qué tipo de acontecimientos pueden influir para que alguien se identifique sólo con un rol o con algo fijo.

Algunas fotografías de esta serie aparecen en la portada del libro *Putting Myself in the Picture. A Political Personal and Photographic Autobiography*, y otra serie muy semejante se incluye en uno de sus apartados interiores, precisamente en el que habla sobre la fototerapia, pero incluye en el centro de las cuatro fotografías un retrato fotográfico tradicional de sus padres. El texto que acompaña dichas fotografías dice lo siguiente⁷¹:

De niña hice todo lo posible para no ser como mi madre. ¿Guiones de familia?

Cenicienta, Hermana fea, Hada –los probé todos. Por otro lado (ahora usando mi cerebro) sigo intentando complacer a los papás sustitutos. De nuevo, fracaso.

⁷¹ La traducción es nuestra.

Envejecida, enfadada, sola, enferma, contemplo la constelación de yos imaginarios. Finalmente, con alegría, imagino a mis padres muertos. En el recuerdo puedo ser ellos, Más allá del pasado me convierto en mi propia madre. (Spence, 1988, p. 181)

De esta manera, de los “retratos” anteriores de Spence, también podría inferirse que probablemente está utilizando el llamado efecto de extrañamiento a través del montaje de esas cuatro fotografías, haciendo patente el proceso de producción de imágenes en el curso de la fototerapia y, paralelamente, haciendo explícitos los propios modos de producción de las identidades a través de ellas (re-habitando fotografías de recuerdos o yos y roles pasados, de estereotipos sociales estrechamente relacionados con sus identidades –*la cenicienta, la Hermana fea, el Hada*– y explorando nuevas formas de ser o estar), haciendo evidente así, tanto para ella misma como para cualquier espectador, que tanto la fotografía como la realidad y la propia idea del yo, la identidad y su historia personal, son representaciones, construcciones que se entrelazan⁷². Como Spence afirmaría: “Fotografiar me dio una especie de poder: el poder de ser una observadora de su propia historia” (Richards, 1994).

Spence (1988) situó la fototerapia como práctica en un marco de debates sobre los estudios de los medios de comunicación, la historia, el feminismo, la terapia y la memoria, y como proceso y producto, como una forma de cuestionar muchos de los temas de la propia fotografía, desafiando el concepto de momento “decisivo” o “perfecto” y la “verdad” de una sola imagen fotografiada, poniendo atención al detalle y a lo cotidiano,

⁷² Hay que aclarar, como sea, que para Spence (1988) ese ejercicio de deconstrucción del “yo” –deconstruir significa deponer, desarticular o descomponer una estructura (Derrida y Roudinesco, 2001, p. 9)– no era un proceso intelectual ni *ad infinitum*, ya que esto no necesariamente lo consideraba positivo si no era para obtener algún cambio y estar mejor. Por eso ella se convertía en su “propia madre” y elegía cómo se quedaba o con qué. En su autobiografía afirma: básicamente, no se puede deconstruir sin que se produzca simultáneamente un proceso de reconstrucción, como ocurre en la fototerapia, donde cada vez que se deconstruye ya se está en el comienzo de la siguiente fase de recomposición (Spence, 1988, p. 186).

contraponiéndose así a las prácticas convencionales del retrato⁷³ y a las fotografías familiares, a su “fijeza” y a los rígidos roles sociales que refleja y *re-produce* (p. 175). En este sentido, el fotógrafo, crítico y curador de arte, Jorge Ribalta (2018) opina que tal vez la fotografía de Jo Spence no ha sido suficientemente valorada en su re-inención del realismo⁷⁴ y que él denomina *realismo molecular*, ya que evidencia la falsa dicotomía entre indicialidad y construcción, a través de prácticas que intervienen y documentan dinámicas micro-políticas y que se ofrecen para que se las apropien las mujeres o cualquier otro grupo, colectivo o comunidad, que ha quedado o suela quedar al margen de “la historia”. Así lo expresó Spence (1988)⁷⁵:

Si queremos realmente democratizar la producción de significados en imágenes, necesitamos darnos cuenta de que todas estas prácticas que están al alcance de los profesionales —desde el fotógrafo retratista de barrio, pasando por la fotografía publicitaria y llegando hasta la fotografía artística de vanguardia de imagen y texto—, se pueden llevar al salón de casa. (p. 214)

⁷³ De acuerdo a Spence (1988), algunas de las características de las prácticas predominantes en torno al retrato son: el fotógrafo tiene el control —a diferencia de la fototerapia que es colaborativa; se imponen formas tradicionales/convencionales de representación (a veces se replica un ideal conocido), naturaliza, es cerrado y halagador, universaliza y mejora o manipula la imagen, la cual es elegida entre muchas otras; hace declaraciones (no preguntas) y cuenta historias únicas; congela el tiempo (el “momento perfecto”), deshistoriza y se concentra en eventos especiales; produce y refuerza estereotipos (bloquea percepción); confiere “estatus” e “importancia” (respetabilidad) y construye definiciones de “fealdad” mientras crea, define y fetichiza la belleza (p. 184).

⁷⁴ Ribalta (2018) lo afirma de este modo: “... el desafío actual es reinventar el realismo en términos micropolíticos, ya que la fotografía sin realismo es un significante vacío—, la única respuesta a dicha cuestión es muy simple: necesitamos el realismo fotográfico, y este persistirá con o sin nosotros (...). Por supuesto, esta lucha por la reinvención del documental y del realismo fotográfico solo tendrá lugar en los márgenes del sistema del mundo del arte o, más probablemente, totalmente fuera de él” (p. 69).

⁷⁵ La traducción está disponible en un catálogo de exposición dedicada a la obra de Jo Spence. Ver: Ribalta, J. y Dennett, T. (Eds.) (2005). *Jo Spence. Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo*. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

En algunas notas personales de 1982, Jo Spence dejó una reflexión en torno al rol político de la fotografía y su relación con la terapia. En ellas afirmó⁷⁶: la fotografía debe servir como punto de partida para dirigirnos a situaciones de la vida real que existen fuera del marco fotográfico. Nuestras fotografías deben plantear preguntas al espectador, el trabajo que realizamos sólo tendrá un “efecto de realidad” final cuando funcione como escenario de debate y lo que es más importante, sea esa “llamada a la acción” (Dennett, 2011, p. 234-235)⁷⁷.

Esta apreciación muestra también porqué podría considerarse como una práctica cultural y activista no sólo lo que hacía un colectivo como las *Hackney Flashers* (cuyas acciones estaban inspiradas también en los grupos de autoconciencia feminista), sino de igual manera a la fototerapia y sus registros, ya que ayudaron –en su propio contexto– a ampliar la comprensión del potencial emancipador de hacer y usar fotografías. Estas prácticas apuntan así a una concepción de la fotografía que traspasa sus fronteras como pura representación o mero objeto, reconfigurándola más bien como un proceso o acontecimiento que posibilita un diálogo y una perspectiva crítica de historias personales,

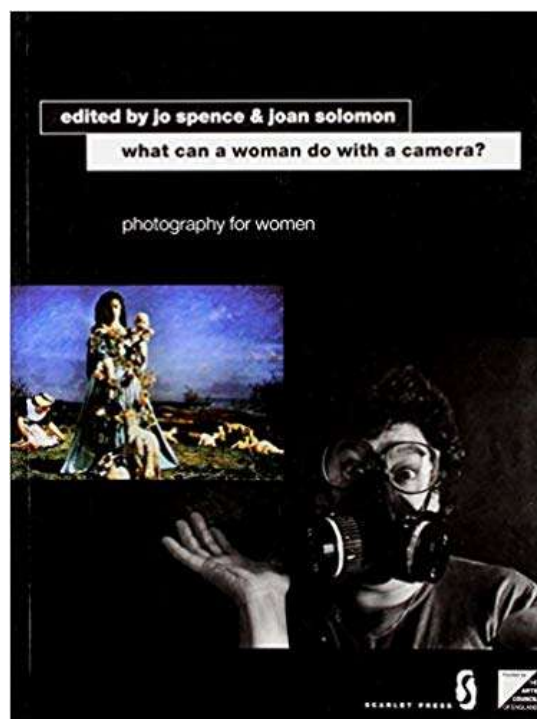
⁷⁶ La traducción es nuestra.

⁷⁷ En estas ideas se ve cómo la obra y reflexiones de Spence se corresponden con las nociones brechtianas de un arte radical entendido como *montaje, contradicción, construcción e interrogación* que hagan posible la acción (Pollock, 2013, p. 295). “Hence art –art as specific intervention– is not unity but contradiction, not reflection but construction, not meaning but interrogation, is lesson and action, 'learning-play' (Brecht's nearest English equivalent for the German *Lehrstück*, the *action of a lesson*) in short, art must 'pose questions which render action possible'” (Heath, 1995, p. 35). Por otro lado, y relacionado con este punto, creemos que la obra de Spence representa en cierta medida lo que Benjamin entendía por la expresión *el autor como productor*, ya que en base a estas estrategias (montaje, contradicción, construcción, interrogación) Spence creó o intentó crear una nueva forma de experiencia y conocimiento a través de la fotografía que hasta ese momento no era visible o había sido censurado por las instituciones y/o los medios de comunicación. Spence lo llamó *contrafotografía* (ya que aquello que propuso se contraponía a las convenciones del discurso fotográfico y a los modos estereotipados y naturalizados de ver), y a través de ella intentó incomodar, interrogar y activar a los posibles espectadores para convertirlos en agentes críticos que pudiesen intervenir el campo de la política y la cultura. (Benjamin, 2004; Didi-Huberman, 2008b; Pollock, 2013; Spence, 1995). Así, el autor se convierte en productor en la medida en que “traspasa la alternativa estéril del propagandista y del artista, es decir, de la toma de partido y de la pura creación” (Didi-Huberman, 2008b).

familiares y comunitarias singulares. Prácticas fotográficas más ligadas a la experiencia, y a la vinculación y relación entre personas, evidenciando una dimensión colaborativa inherente a la propia fotografía –algo que suele ser negado en la historia de héroes y “nombres”–, y que se opone al concepto dominante que la entiende como arte, una concepción que es producto de los museos, el mercado y la academia (Azoulay, 2016; Solomon-Godeau, 2003).

3.2. Reseña de *What can a woman do with a camera? Photography for women*.

Editado por Jo Spence y Joan Solomon. 1995.



[Portada de libro]

Solomon J. y Spence J. (Eds.) (1995). *What can a woman do with a camera?* Scarlet Press.

El título de este texto, editado por Jo Spence y Joan Solomon, apunta directamente a su sentido general: *¿qué puede hacer una mujer con una cámara?* Así, no da por sentado para qué sirve la fotografía, o para qué sirve la cámara o la toma de fotografías. En cambio,

parece más bien anunciar el principal uso de la fotografía que se postulara en el libro: cómo usar la cámara y las imágenes como un medio para generar preguntas más que respuestas y porqué es importante esto siendo “mujer”; y al mismo tiempo, sin ser un manifiesto explícito, el contenido del libro estará también relacionado con las propias motivaciones, ideas y exploraciones personales de Spence en el campo de la fotografía⁷⁸.

Y es que, cuando se habla de fotografía poco se habla de ella como proceso subjetivo, del hacer imágenes fotográficas como una manera de integrar, cuestionar, comprender y/o estructurar las propias vivencias, es decir, como una forma de familiarización y apropiación del mundo, tal y como la utilizó Spence personalmente. Esta manera de concebirla, atraviesa todo el libro. Al respecto, Serge Tisseron (1996), psicoanalista y también fotógrafo, afirma:

La fotografía es un instrumento de asimilación psíquica del mundo antes de ser un conjunto de significaciones simbólicas. Cada vez se nos bombardea más con informaciones visuales y sonoras, mientras que nos falta tiempo para «metabolizarlas». Esa es la definición del traumatismo. Es traumático aquello que no puede ser psíquicamente «metabolizado» en forma de una elaboración psíquica,

⁷⁸ Como bien identifica Spence, desde la academia es difícil comprender y esforzarse por encontrar un “lenguaje” sobre este tema (Spence, 1988, p. 94). Pero las siguientes ideas suyas, ayudan a entender las motivaciones que hay detrás del libro y que ella quería hacerlas extensivas a otras mujeres: 1. “Fotografiar me dio una especie de poder –el poder de un observador dentro de su propia historia” (Ziff, 1994). 2. “Pienso en la fotografía como un acto de escritura: una imagen vale más que muchas palabras, palabras que a mí (...) me cuesta articular durante la enfermedad” (Dennette, 2011, p. 225). 3. “...no solo necesitamos usar la fotografía para visibilizar aquello de lo que no hablan quienes tienen el poder (...), sino que solo usando la fotografía para formular nuevas preguntas podremos entender la negación sistemática de la realidad y las fantasías de grupos e individuos que tienen mucho que decir y que han sido silenciados, o que aún están luchando por hablar” (Spence, 2006, p. 15). 4. “Cuando me enteré que tenía cáncer... Utilicé mi cámara como un tercer ojo, casi como una parte separada de mí, que siempre estaba atenta, analítica y crítica, pero que permanecía apegada a las experiencias emocionales y aterradoras que estaba viviendo –mi cámara debía disparar en piloto automático en esos momentos y luego interrogaba las fotografías”. (Dennette, 2011, p. 225). Estas ideas se verán reflejadas en los usos de la fotografía que postula el libro y que se desarrollan en los apartados siguientes.

es decir, «simbolizado». La fotografía es un modo de luchar contra ese traumatismo, tanto mediante sus imágenes como mediante su práctica. (p. 20)

Esta afirmación significa que la práctica fotográfica puede concebirse además como una forma de oponerse a la fuerte influencia o determinación que las representaciones visuales de los medios de comunicación masiva y la publicidad tienen sobre cualquier persona y, por tanto, como diría Solomon-Godeau (2003), de reclamar la cámara fotográfica para fines más humanamente satisfactorios (p. 280).

Esta concepción de la fotografía ayuda a comprender la premisa que sostiene el libro *What can a woman do with a camera?*; Joan Solomon, la editora, coloca el problema en la introducción: ¿cómo se sabe “quiénes somos” en un mundo donde las historias y en gran parte, las agendas políticas se construyen e instituyen a través de los *mass media*? La famosa afirmación de Simone de Beauvoir (2015), “No se nace mujer, se llega a serlo”, puede ayudar a responder parcialmente esta cuestión, ya que el *ser mujer* se construye, como bien confirma Solomon, a través de las distintas, continuas y cotidianas representaciones que producen y se distribuyen diariamente en los medios de comunicación, y que casi cualquier persona en la actualidad –sobre todo en las culturas occidentales– contempla desde que nace hasta que muere. Es en este encuentro diario con multitud de imágenes estereotipadas (no «metabolizadas» muchas veces, o que producen un *shock* en términos de Walter Benjamin) y en virtud de cierto posicionamiento frente a ellas, en términos de género, clase, raza y orientación social, como se recrea y construye aquello que se entiende como identidad (Solomon y Spence, 1995, p. 9).

Explicado de forma directa, Solomon afirma que no debe perderse de vista que toda imagen es un constructo, y el tipo de imágenes que se ven en la publicidad son a su vez un subproducto de ciertos estereotipos o representaciones que legitiman ciertos modos de ser y

de relacionarse, en detrimento de otros que son reprimidos o invisibilizados, sosteniendo así ciertas ideologías⁷⁹ que hacen pasar desapercibidos esos mismos estereotipos que sostienen los sistemas normativos y que, al ser asimilados por los sujetos a través de las imágenes, reproducen los lugares comunes en los que las mujeres suelen ser colocadas social y políticamente, sin mucho margen para el cambio. Asimismo, sostiene lo siguiente⁸⁰:

‘sabemos que no somos como los estereotipos que se nos presentan, sin embargo, todas hemos visto a mujeres jóvenes que aún intentan ser como las imágenes, hechas en su mayoría por hombres, alimentadas a través de revistas. Necesitamos, con nuestras propias imágenes, redefinirnos cómo sabemos qué somos’ (Solomon y Spence, 1995, p. 9).

Es, en parte, en el espacio de la representación donde se dirimen los modelos de construcción de identidad individual y colectiva, y donde se definen los distintos modos de relación, junto con la posibilidad de establecer nuevos modos de experiencia y de vinculación con los otros; por eso resulta fundamental “construir nuestras propias imágenes”, *rebelarse* de las imágenes que han sido creadas desde una visión androcéntrica, y *revelar* otras, creando así una forma de resistencia, concibiendo una historia alternativa a la que durante siglos identificó el mundo y sus representaciones, y que negó a las mujeres el derecho a representar-se –tanto social y políticamente, como en el sentido de crear sus propias imágenes.

También habría que aclarar que la propuesta de este libro, *What can a woman do with a camera?*, no puede comprenderse sin reconocerse como legado de las vanguardias

⁷⁹ Aunque el concepto de ideología ha sido ampliamente tratado, y puede prestarse para abordar distintas problemáticas, en este contexto puede entenderse de acuerdo a la noción de Karl Mannheim, como “reflejos” de una situación social que ocultan y revelan al mismo tiempo, habiendo ciertos “inconscientes colectivos” de grupos dominantes que oscurecen la condición real de la sociedad tanto para ellos mismos como para otros, estabilizando tal situación (Ferrater Mora, 2014).

⁸⁰ La traducción es nuestra.

de 1920 y 1930, y de las prácticas conceptuales de los años 60, que posibilitaron la profunda transformación que sufrió la fotografía, redefiniéndose y reafirmandose en ese momento por oposición a lo que se consideró fotografía artística (que estaba sujeta a las formas pictóricas tradicionales e influida por los conceptos estético-filosóficos de la pintura).

Así, por un lado, la valoración de la fotografía vernácula⁸¹, amateur y no especializada, y, por otro, la gran aportación del movimiento feminista que preparó el terreno en la década de los 70 para la exploración e investigación sobre la subjetividad, es decir, pasando desde la exploración de lo más íntimo y personal hasta la concepción de la práctica artística como una forma de activismo y reivindicación social, son dos fuerzas que alimentaron el libro *What can a woman do with a camera?* De esta manera, si fue en el campo artístico que el feminismo empezó a deconstruir y resignificar el género en la historia de las representaciones y a través de las prácticas artísticas feministas, este libro radicaliza este principio y lo traslada nuevamente al ámbito privado en una segunda vuelta de la llamada “política de la experiencia”, ya que exhorta a las mujeres a observar atentamente cómo las imágenes de la publicidad y las instituciones las afectan e influyen en la conformación de unas identidades que suelen concebirse como fijas.

⁸¹ La llamada fotografía vernácula suele referirse a toda fotografía que no fue hecha con propósitos artísticos (imágenes que capturan la vida cotidiana, temas personales, comerciales, científicos, forenses e inclusive gubernamentales). Para Clément Chéroux la fotografía vernácula es “lo otro del arte”: es *utilitaria, doméstica* y se sitúa fuera de lo digno de interés para las instancias que legitiman el arte y la cultura, en tanto que *carece de rareza y carece de calidad*. A pesar de estas características que enuncia Chéroux, la fotografía vernácula es difícil de definir porque el problema está en que una fotografía se considera vernácula solo una vez que ingresa en la esfera cultural, cuando pierde su valor de uso y los artistas y profesionales del arte la toman en consideración. (Chéroux, 2014, pp. 14-16). De hecho, si la fotografía tiene cierta especificidad –siendo este punto desarrollado por Walter Benjamin– es precisamente gracias a que muchos de los primeros fotógrafos (aquellos que se consideraban precisamente “ignorantes”, debido a que no estaban asociados con las artes) conscientes o no, no se apegaron a las normas pictóricas tradicionales, y eso mismo fue lo que permitió una transgresión en los modos tradicionales de ver (Szarkowski. 1966, p. 9).

Por tanto, *What can a woman do with a camera?* invita a cuestionar la manera cotidiana en que las mujeres se representan a sí mismas y/o a sus familias a través de la fotografía, y propone usar la cámara para hacer visibles cuestiones y problemas que no suelen serlo, que se han quedado fuera de los marcos de representación hegemónicos y de las historias oficiales, al tiempo que hace posible la deconstrucción experiencial de categorías como la de género, la clase, la raza, la identidad de género o la orientación sexual, y entonces poder crear historias alternativas personales, familiares o colectivas, historias que de replicarse una y otra vez, como bien afirma Joan Solomon, terminan por ser un zumbido que tiene la posibilidad de implicarse en la historia (Solomon y Spence, 1995, p. 14).

Esto conlleva reconocer la relación paradójica de las mujeres y la fotografía: un medio que pudo crear (y todavía crea) nociones denigrantes, fijas, limitantes u objetivantes del género y la identidad, también puede ser usado al servicio de la autoexploración y la transformación personal y colectiva. O como afirma la investigadora Julia Bryan-Wilson (2016): hace tiempo que las fotografías se sienten atraídas por las estructuras del género –su teatralidad, sus estereotipos– con el fin de hacerlas estallar (p. 110). De esta forma, se confirma nuevamente una doble retroalimentación entre la fotografía y el movimiento feminista: al mirar críticamente, revelar y cuestionar estereotipos a través de las imágenes (en la publicidad y en la historia del arte) en un sentido, e inversamente, posibilitando otras maneras de ver y entender la práctica fotográfica y haciéndolas extensivas a una mayoría.

El libro en sí es una colección de ensayos híbridos, que usan palabras e imágenes, pero desarrollados de manera diversa, un reflejo de la vida cotidiana de las mujeres que participaron en él, con sus historias y experiencias únicas. De acuerdo a ello, Solomon (1995) afirma en la introducción, a manera de invitación: la idea es hacer visible nuestra

vida cotidiana –entorno, trabajo, política, intereses y contextos institucionales. El punto es despedirnos de las habituales instantáneas felices de la familia idealizada e involucrarnos con las incomodidades y conflictos e incluso las crisis que se encuentran debajo de la superficie de los paseos familiares y bodas, en otras palabras, comprometernos con la realidad psíquica de nuestras vidas. Esto tendría necesariamente que ir en contra de la corriente de infinitas imágenes que nos llegan desde todos los niveles de nuestras vidas, diciéndonos cómo deberíamos mirar o cómo deberíamos ser y quiénes somos (p. 12).

El libro está dividido en cinco secciones, que van de lo más íntimo (el cuerpo), el registro de lo personal y cotidiano (*Registrando nuestras vidas*), a lo familiar y el espacio doméstico (*La familia: a puerta cerrada*), hasta alcanzar un contexto político mucho más amplio sin perderse el tono personal inicial (*Lodo psíquico y cuestiones políticas*). El penúltimo apartado muestra cómo las mujeres, que comparten historias personales y trabajan en grupo, pueden terminar haciendo declaraciones políticas en el ámbito público a través de una exposición fotográfica (*Trabajar en grupo*), y el último (*La parte práctica*) sugiere algunos puntos de partida simples para animarse a empezar un proyecto individual o colectivo. Hay ahí otro apartado sobre técnica fotográfica analógica (acorde a la época de la publicación del libro), un glosario técnico y una lista de recomendaciones bibliográficas de las disciplinas, temas, prácticas y conceptos que atraviesan esta propuesta (libros sobre educación, álbum de familia, diarios personales, género y sexualidad, historia, fotografía y teoría fotográfica, y terapia). A su vez, los primeros ensayos de las tres primeras secciones sobresalen en el libro porque anuncian los temas ejes que se abordan en todo el libro: las autobiografías visuales o fotográficas y el trabajo con el álbum familiar, así como la razón de los secretos (personales, familiares o colectivos) y su función en la conformación de las identidades, también personales y colectivas.

Algo que vale la pena aclarar es que los artículos podrían leerse con cierta independencia, y sin necesariamente seguir el orden estipulado. Algunos de ellos podrían apreciarse como una extensión de los temas que se abordaban en las reuniones de los grupos de autoconciencia del movimiento feminista en la década de los setenta, en los que, a partir del compartir las experiencias personales e íntimas, las vivencias cotidianas y al descubrir patrones o aspectos comunes, se tejían ideas para pensar de forma alternativa problemas sociales y políticos que eran excluidos de la teoría política “clásica”. Una propuesta aparente y relativamente sencilla, es en realidad novedosa en la medida en que integra el trabajo con imágenes fotográficas, aun cuando no defina explícitamente presupuestos o fundamentos teóricos “fuertes”. Sólo al final hay un protocolo general sobre cómo empezar este tipo de trabajo basado en la autoexploración, el registro e investigación a nivel personal o colectivo.

Sección primera: *Registrando nuestras vidas*. El primer ensayo de Jo Stanley, *Narrando nuestros días*, no contiene imágenes; habla de la importancia de los diarios personales, porque son fundamentales a largo plazo para la historia de las mujeres y subraya la importancia de la palabra escrita como registro paralelo de un diario visual, para desde ahí pensar en las ideas, oportunidades y limitaciones que afectan la manera en que las mujeres han registrado su vida. Su texto empieza compartiendo un fragmento de su diario personal, un día después de la muerte de Jo Spence, y explica que lo incluye porque en él se muestran algunos aspectos significativos y de gran repercusión en torno al tema de la historia de la escritura de los diarios de mujeres. Un texto crudo y sin editar, por ejemplo, es mucho más valioso que cualquier diario escrito “en retrospectiva”.

Para Stanley, los diarios de las mujeres son importantes por estas razones:

1. Los registros visuales y escritos, vistos complementariamente, son una forma invaluable de mirar y de acercarse a versiones alternativas de la vida de las mujeres, por ejemplo, el de las mujeres que pertenecen a grupos marginados. Aún más cuando son precisamente estas mujeres las que menos tiempo tienen para hacerlo o suelen considerar que no vale la pena hacer el registro de sus vidas.
2. Aunque la imagen y la palabra han estado presentes desde hace miles de años como herramientas de registro, la cámara fotográfica representa una forma fácil y eficiente de registrar visualmente, comunicar y comprender distintos aspectos de lo cotidiano.
3. Los diarios visuales y/o escritos, si son relatos que se eligen “para sí”, excluyen entonces la mirada del otro para la que se suele posar o actuar de cierta manera. Ofrecen por tanto un espacio creativo y crítico, un lugar de experimentación en el que las mujeres pueden encontrar su propia voz.

Aparte de explicar qué tipo de diarios hay (impersonales, personales, colectivos, públicos y privados), quién los escribe o quién los ha escrito y cómo, y porqué los diarios son invaluable para entender la historia de las mujeres (desde el sufragismo hasta nuestros días) o para comprender el movimiento de mujeres mismo, además de explicar quiénes pueden ser los posibles lectores, censores o su relación con otros géneros (la ficción o las cartas), Jo Stanley termina enfatizando la importancia del registro visual a través de las fotografías, en la medida en que se puede ver como el cuerpo en la fotografía niega, confirma o complementa el relato escrito.

Para ello, pone un ejemplo sugerente: puedo escribir en mi diario que me sentí bastante mal en el funeral de Jo, mientras que las fotos posteriores pueden mostrarme sonriendo, apenada, mordiéndome las uñas, encorvando mis hombros (p. 26). Así, las imágenes pueden agregar, comentar o contradecir las palabras. Pero hay más, las imágenes

por derecho propio, son un medio válido para expresar y articular la experiencia, aunque paradójicamente también puedan estar estructuradas por convenciones y conocimientos internalizados, tal y como sucede con las palabras. De ahí que concluya: una mujer debe tener una cámara y un diario como compañía para el futuro. ¿De qué otra manera nuestros descendientes se enterarán de nosotros? (p. 26).

En *Yo te veo bien*, Janet Edmeades cuenta cómo el dibujo, y luego la fotografía, le permitieron tener cierto control de sus enfermedades: el asma y las alergias que conoció desde niña y que le impidieron tener una vida normal. Sobre todo, la fotografía le dio una gratificación instantánea al permitirle producir imágenes que expresaban lo que sentía, los estragos visuales de sus padecimientos invisibles, siendo un proceso de descubrimiento personal a través del cual pudo cuestionar no sólo la percepción que tenía de sí misma, sino también la percepción que los otros tenían de ella, siendo una especie de autoterapia⁸² que le ayudó a sobrellevar los ataques de asma.

⁸² En este contexto, autoterapia como actividad autoconducida, es probable que se refiera a las mismas prácticas realizadas por Spence. Como se mostró anteriormente, la fototerapia suele ser un trabajo colaborativo, tomando turnos en los que la persona frente a la cámara es a la vez sujeto y autor de la imagen, pero también fue practicada individualmente (Pieroli et al., 2012, p. 25).



Edmeades, J. (s.f.). *Fragile*. [Fotografía directa de libro].
(Solomon y Spence, 1995, p. 32).

Joyce Leketi-Solomon en *Leal a mi potencial*, subraya algo que Jo Spence (1986) y John Berger (2016) subrayaron de distinto modo: la incomodidad de las mujeres con su propia imagen. Joyce Leketi-Solomon, una joven sudafricana adoptada por una familia blanca, afirma que nunca había disfrutado las fotografías que le tomaban y que eso mismo le hizo dudar si participar o no en el proyecto, pero reconoce simultáneamente que fueron muchas las sorpresas que emergieron al hacerlo. ‘¡Cuán poderoso ha sido usar mi cámara para explorarme a mí misma visualmente –qué camaleónica soy’ (Solomon y Spence, 1995, p. 37). También reconoce cómo las imágenes rápidamente traen a la memoria vívidas asociaciones de distintos momentos de la vida, sobre todo cuando se colocan imágenes, una junto a otra que aparentemente no tengan relación, haciendo emerger repentinamente

insights, como entendimientos repentinos que en su caso fueron inquietantes, como cuando descubrió por accidente cuán parecidas eran su madre biológica y ella, detonando una serie de emociones ambivalentes y confusión por sentirse también parte de dos culturas distintas.

También relata las presiones sociales a las que se veía sometida en ese momento de acuerdo a lo que se espera de una “mujer negra” y la imposición de ciertos estereotipos de belleza, el contexto de su vida estudiantil y la tentativa de controlar su apariencia a través de la ropa. Como dice Joan Solomon (1995) en la introducción, Joyce Leketi-Solomon muestra una historia familiar “no oficial” con imágenes de sus compañeros estudiantiles, afirmando al mismo tiempo su individualidad e independencia, grados de experiencia que no encuentran su espacio en el álbum familiar tradicional (Solomon y Spence, 1995, p. 12) y abordando desde una perspectiva personal cuestiones relacionadas con la identidad, el género, la raza y la cultura a través del diario visual.

Claire Collison en *¿Se refieren a mí?*, inicia afirmando que aprendió cómo usar una cámara con el propósito de darle forma a la sensación que tenía de no reconocerse a sí misma en las imágenes de mujeres que le rodeaban cuando trabajaba como modelo. Cuando esto sucedía, una especie de emoción se expresaba en una pregunta que se hacía a sí misma: ‘¿se refieren a mí?, ¿me representan?’ También utilizó la fotografía, al igual que Janet Edmeades, para explorar y validar su experiencia una vez que empezó a padecer una enfermedad que era cuestionada por algunos como un padecimiento inexistente (encefaliomelitis miálgica).

Las fotos, de acuerdo a sus palabras, fueron una exploración del hacer versus el ser, del “dónde se filtra la energía cuando no se está mirando y de las presiones contradictorias que nos tiran y nos moldean a pesar de nosotras mismas, y de la frágil relación que tenemos con nuestras funciones corporales”. Para ella, este tipo de trabajo fue una oportunidad para

hacer visible una enfermedad a la que normalmente las personas reaccionaban con las palabras: “pero no pareces enferma”. Esto le ayudó a validar su experiencia (Solomon y Spence, 1995, p. 42).

La sección segunda del libro, *La familia a puerta cerrada*, inicia con el texto *La mujer exiliada* de Joan Solomon. En él hace referencia a su primer álbum familiar que, como cualquier otro, solo muestra momentos felices (fiestas, paseos, días conmemorativos), para desde ahí hacer referencia a la generalidad de imágenes de álbumes familiares en las que puede cuestionarse lo visible y lo invisible, lo que queda dentro y fuera del cuadrante. Ya que, si la fotografía es utilizada por los grupos para crear su ‘historia oficial’, las fotografías del álbum familiar son la prueba ‘objetiva’ de la imagen que toda familia desea tener de sí misma (Tisseron, 2000, p. 135). Al mismo tiempo, Solomon comparte su sensación de no pertenencia, primero en su familia de origen, al no ver reflejado su ser “otra” en esas primeras fotografías de su álbum familiar, y más tarde en su vida de adulta, sintiéndose exiliada del país en el que estaba residiendo.

Muchas imágenes familiares son bancos de memoria que, de ser explorados, pueden revelar verdades de quienes aparecen ahí y de quienes fotografían. En este artículo, la también editora del libro comparte su manera de trabajar: más allá de la unidad del álbum, trabaja con las fotos en su estudio en varias superficies, y las cambia de lugar cada tanto para descubrir nuevos significados o pautas familiares. Y es que, como confirma hacia el final de su artículo, habría que no dejar de lado la consideración de la fotografía como una extensión de los mecanismos no solo de la memoria, sino también del olvido, siendo estos principalmente actos defensivos y auto-protectores que muchas veces excluyen las experiencias dolorosas en las historias familiares. Es por eso que Solomon también hace fotografías para visibilizar lo que no aparece en esas superficies, por ejemplo, aquellas

vivencias reprimidas de su ser “otra” o fotografías de momentos difíciles, como las que hizo de sus padres antes de morir, pero así mismo re-significa instantáneas que sólo desde su autobiografía adquieren sentido.



Solomon, S. (s.f.). *La mujer exiliada*. [Fotografía directa de libro].
(Solomon y Spence, 1995, p. 60).

Todavía queda mucho por hacer en “la desagradable tienda de cachivaches del corazón”, para transformar el antiguo yo público en uno que envejece y cuyas pérdidas, liberadoras en un sentido, pueden ayudarme a levantar el vuelo y a dejar entrar “el caos y la luz del sol”. ¡Quién sabe qué dirección tomaré! Tal vez pueda transmitir a mi nieta (que se deslizó en mi corazón, un hilo de vida de 2 libras ... otra historia de amor, otra historia más), al menos el conocimiento de las opciones y posibilidades, y aunque no puedo darle raíces, puedo ayudarla a ser consciente también de las alas, y hacerle saber que he conocido los momentos mágicos de volar. Joan Solomon (Solomon y Spence, 1995, p. 60).

En *Verdades de casa*, Clarissa Singh presenta su trabajo como artista visual. Se muestran algunas de sus obras que van de 1984 a 1988, fotografías construidas utilizando una técnica llamada marrón Van Dyke, y fotografías de su libro de artista llamado *What's Happening With Momma?* de 1987, que parecen ser una forma de autobiografía visual. En

la breve descripción afirma que en ese periodo se interesó por deconstruir su identidad como mujer afro-americana pobre y bautista del sur de los Estados Unidos en contraposición al mito hegemónico de la clase blanca norteamericana.



Sligh, C. (1984). *Played house*. [Fotografía directa de libro].
(Solomon y Spence, 1995, p. 61).

Played House fue la primera fotografía construida. Después de pasar nueve meses dibujando un autorretrato diario, saqué mi álbum de fotos familiares y esta imagen de mí cuando era joven fue la que más me impactó. Parecía captar todo lo que me rodea como mujer adulta. Cuando uno mira la imagen por primera vez, piensa en una “excursión familiar” o en algo parecido. Sin embargo, la mirada de la niña parece decir: “¿Qué quieres de mí? ¿Seré capaz de averiguarlo?”. Clarissa Sligh (Solomon y Spence, 1995, p. 61).

Rodeada por todos esos niños, ella mira directamente a la cámara y parece muy cautelosa, seria y triste. Bajo esa quietud infantil hay mucha ira. Por supuesto, solo puedo decir todo esto en retrospectiva, muchos años después de que hice la imagen. Es sorprendente que la imagen me hable con tanta claridad sobre una realidad que no pude enfrentar cuando la hice. Esto parece suceder todo el tiempo. Clarissa Sligh (Solomon y Spence, 1995, p. 62).

La última imagen que aparece en el ensayo de Clarissa Sligh evoca los abusos sexuales de los que fue víctima.

Una carta a mi madre, muestra la compleja relación de Brenda Prince con su madre, especialmente por no haber cumplido con las expectativas familiares y sociales, al asumir su lesbianismo. En la fotografía que acompaña al texto, ambas aparecen en el marco de una ventana, sonriendo y sugiriendo al mismo tiempo algo que no muestran las palabras, a manera de contrapunto.

Manifiesto Memento mori: un rito de herencia, de Rosy Martin se referirá a la importancia de crear un diario personal y un álbum alternativo familiar que permita lidiar con las crisis, procesos y pérdidas personales y familiares, compartiendo cómo utilizó la fotografía para acompañar y asimilar la muerte de su padre. En el ensayo, Rosy Martin comparte fragmentos de su diario y sus fotografías en el proceso. El estilo de escritura que presenta, a manera de “instantánea”, evoca fácilmente la experiencia casi corporal –para quien la haya tenido– de acompañar a un ser querido que agoniza.



Martin, R. (1990). *Manifiesto Memento mori*. [Fotografía directa de libro].
(Solomon y Spence, 1995, p. 71).

Llevo semanas con mi padre, pasando los días en el hospital, mientras él se esfuerza y ronca con el nebulizador o la máscara de oxígeno para seguir respirando. Inhala, exhala, inhala, exhala. Sus manos se mantienen apretadas en los puños. Toda su fuerza de voluntad y energía se concentra, día y noche, en aferrarse a la vida. Inhala, exhala, inhala, exhala. A veces, su ira explota. “Me quieres matar, sácame de aquí. Llévame a mi casa: Avenida Ravensbury 50, Morden, Surrey. Si eres mi hija, llévame a casa”. Inhala, exhala, inhala, exhala. A veces levanta la vista, con ojos suplicantes, “Ya no sirvo para nadie. No puedo luchar por mí mismo”. Así que intento protegerlo, luchar por sus derechos. Inhalar, exhalar, inhalar, exhalar. A veces me siento, concentrándome en respirar al ritmo de él. Inhala, exhala, inhala, exhala. Una contemplación de voluntades. Inhala, exhala, inhala, exhala. Masajeo su frente, sus pies. Suavemente, ahora, relájate. Inhalar, exhalar, inhalar, exhalar. La rutina del hospital continúa, en un ambiente de temor, impotencia, este estado de no conocimiento. Inhalar, exhalar, inhalar, exhalar. Lenta e implacablemente su cuerpo se agota, ya que cada respiración requiere más y más esfuerzo que la anterior: inhala, exhala, inhala, exhala. Los médicos se reunieron para mirar sus radiografías con incredulidad. ¿Cómo ha podido vivir tanto tiempo con sólo un 10% de función pulmonar? Inhala, exhala, inhala, exhala. Rosy Martin (Solomon y Spence, 1995, p. 69).

Descubriendo nuevos rumbos, de Elizabeth-Anne Williams, aborda una de las cuestiones más fundamentales del movimiento feminista de la década de los setenta: la política familiar a través de imágenes tomadas en su espacio doméstico que van acompañadas por reflexiones sobre el uso de la cámara como una herramienta “activa” para generar debate o para hacer frente a situaciones difíciles y, en su caso, para abordar la problemática frontera entre el espacio íntimo y personal, y el espacio familiar, así como el conflicto de asumirse en este último, su posibilidad de representación y la necesidad de tener un posicionamiento crítico frente a él.



Williams, A.E. (s.f.) Sin título. [Fotografía directa de libro].
(Solomon y Spence, 1995, p. 80).

‘Lograr que mi hija me tomara una foto lavando el piso desde arriba expresaba mi punto de vista con bastante claridad. Pero también pretendía ser un comentario sobre la naturaleza de las tareas domésticas, su naturaleza desvalorizada y su invisibilidad. El tendedero que se derrumba es un intento de demostrar positivamente la interdependencia de cuestiones aparentemente separadas. El tendedero se derrumba a pesar de mí (y también a causa de mí), pero yo estoy decidida a impedir su derrumbe total, aunque al mismo tiempo se enreda y me enredo en su red’. Elizabeth-Anne Williams (Solomon y Spence, 1995, p. 80).



Williams, A.E. (s.f.) Sin título. [Fotografía directa de libro].
(Solomon y Spence, 1995, p. 80).

En *La mujer en secreto*, que es el primer ensayo de la **cuarta parte del libro titulada *Lodo Psíquico y cuestiones políticas***, Jo Spence enuncia todos los tipos de secretos que hay: privados, públicos, los suyos, los más íntimos, los secretos familiares, políticos, aquellos en los que se participa, ya que “las sociedades parecen prosperar y sobrevivir gracias a los secretos”, algunos con fuertes implicaciones, otros sin consecuencias. Habla de la importancia de revelar algunos, la imposibilidad de revelarlos todos y también de los secretos que “nos” ocultamos a “nosotros” mismos, y como en todo este juego de secretos y verdades fragmentarias y múltiples, la fotografía también muestra y oculta.



Spence, J. (s.f.). *Mujer en Secreto*. [Fotografía directa de libro].
(Solomon y Spence, 1995, p. 95)

Nuestros yos secretos. David y yo somos tan abiertos el uno con el otro que es la alegría de mi vida.
[Pie de foto original]. Jo Spence. (Solomon y Spence, 1995, p. 95).

También explica parte de su motivación para su propio trabajo al afirmar que, si hace públicos, secretos y tabúes de su propia vida, no es por un simple narcisismo, sino que ve su obra como una especie de ‘exhibicionismo politizado’ sobre ciertas cuestiones psíquicas y sociales que le han enfurecido (Solomon y Spence, 1995, p. 94).

La Política en Perspectiva, de Alice Denett, hace comentarios políticos directos, espontáneos desde su contexto como mujer de clase trabajadora, jubilada, recordando por ejemplo las pocas fotografías que se tomaron en la Primera Guerra Mundial en Reino Unido porque el gobierno lo prohibió, o el estilo de vida autosuficiente de su familia antes y después de la guerra.



Dennett, A. (s.f.). *La política en perspectiva*. [Fotografía directa de libro].
(Solomon y Spence, 1995, p. 100)

Toda esta habladuría sobre la igualdad para las mujeres me hace reír. ¿Igualdad con quién? Me senté una noche y me di cuenta de que había estado lavando toallas dos veces por semana durante 55 años. He calculado que esto suma un total de 5,280 toallas. Cuando trabajaba en una lavandería en Essex, lavábamos sábanas todo el día. No tengo ni idea de cuántas lavamos entre nosotras, pero ésta es la única foto de mí en el trabajo que tengo [pie de foto original]. Alice Denett. (Solomon y Spence, 1995, p. 100).

En *Diario de tuberculosis y sida*, Linda Troeller reseña un proyecto visual que realizó a partir de la experiencia de su madre, estigmatizada por haber padecido tuberculosis, y su vínculo con la experiencia de quienes vivían con el síndrome de inmunodeficiencia adquirida (SIDA), una enfermedad relativamente nueva en ese momento. En el ensayo documenta y presenta una serie de *collages* que realizó a partir de su necesidad de conectar recuerdos dolorosos personales con la dura situación de las personas infectadas con VIH, también estigmatizadas y discriminadas socialmente, todo esto con el objetivo de abrir el diálogo sobre el trato que la sociedad da a personas con enfermedades graves o terminales.

La inclusión del texto de Lisa Chell, *Muerte de una Vaca*, es el que menos parece adaptarse a los ejes que atraviesan el libro, ya que en él se muestra el uso de la fotografía como registro de cierta obra (una escultura de *Land Art* del mismo nombre), y cómo ésta se va transformando en su interacción con el medio, abordando la fugacidad y la transitoriedad inherente a ese tipo de arte. Los textos restantes en el apartado *Lodo psíquico cuestiones políticas*, si bien son totalmente distintos, siguen atravesando lo político de forma más clara y a la usanza “feminista”, es decir, a partir de lo personal, considerando lo fotográfico como parte central de la reflexión.

Así, Maggie Murray en *Fotografía documental*, deja ver claramente cómo algunas fotografías suelen narrar en sus autobiografías el rol que juega la motivación personal en sus proyectos fotográficos, y el momento de iniciación por el que atraviesan la mayoría de las que suelen considerar a la cámara como una extensión de su ojo, sobre todo al hacerse preguntas cruciales en su quehacer como fotorreporteras o fotoperiodistas: ¿hasta qué grado es objetiva la imagen fotográfica?, ¿qué es lo que dicen las fotografías de quien hace las fotos?, ¿cómo se construye la identidad tanto de quien crea la imagen (a través del proceso mismo) y cómo reproduce o cuestiona mensajes ocultos en el campo visual que reflejan, por ejemplo, las actitudes sociales preponderantes hacia grupos en desventaja o históricamente discriminados, como las mujeres o personas de piel negra?, ¿se tiene derecho a tomar y publicar fotos de personas sin su permiso? Y es que, como la misma Murray afirma, en general no es el hecho de que una persona haya sido fotografiada lo que ofende, sino la forma específica en que la/el fotógrafa/o ha elegido mostrarla o representarla, por ejemplo, como débil o pasiva.



Murray, M (s.f.). *Fotografía documental*. [Fotografía directa de libro].
Izquierda: Ruanda, 1967. Derecha: Etiopía, 1980.

Esta secuencia de imágenes ilustra cómo la conciencia cambiante de quién fotografía influye en la elección del tema o en la forma de mostrar ciertos temas [pie de foto original]. Maggie Murray. (Solomon y Spence, 1995, p. 114).

Dicho de otro modo, Maggie Murray examina los aspectos y dilemas éticos y políticos de apuntar con su cámara a “los otros” en tanto fotógrafa documental que, al registrar acontecimientos sociales y políticos complejos, a menudo enfrenta también el reto de darse respuestas prácticas. Así narra: cuando tomé fotos por primera vez en África a finales de los años 60, incluí muchas fotos de mujeres sin hacer nada, que se veían “decorativas”. La mayoría de las fotografías de mujeres africanas hasta ese momento sólo las registraban como provisión exótica para las secciones en color de un periódico y libros de mesa de café, o bien, como víctimas demacradas de la hambruna y la violencia. Bajo la

presión del feminismo, la política negra y la experiencia personal, mi propia conciencia cambió. [...] Eventualmente las fotografié de manera diferente. (Solomon y Spence, 1995, p. 113)

Si bien admite que estos cuestionamientos suyos estuvieron motivados por debates públicos e intelectuales a los que estuvo atenta como resultado de cierta conciencia política y sentido de responsabilidad, también reconoce que dicha motivación se originó, por otro lado, en su propia experiencia personal, al revelársele algo que no era visible en las fotografías de su propio álbum familiar. De esta forma, hace una observación que puede pasar desapercibida pero resulta interesante cuando se está interesado en cualquier tipo de imagen fotográfica como registro: la necesidad de mantener una cierta reserva ante cualquier imagen fotográfica, ya que siempre puede haber “algo más” (no solamente aquello que se deja fuera del encuadre, sino, en un sentido más amplio, si se considera la invisibilidad de tantos grupos y temas, o ciertos aspectos de éstos que dejan de ser visibles en nuestra sociedad de la información). Una verdad casi evidente para cualquiera en la era de la fotografía digital pero que al mismo tiempo suele olvidarse. De ahí también que Murray subraye la importancia de que todo tipo de personas tengan acceso a la formación y a los equipos que les permitan participar en la presentación de sus propias vidas.

En *Interrogando la instantánea de las vacaciones*, Joan Solomon habla de otro género de fotografía personal y sus consecuencias políticas: la fotografía de vacaciones. Solomon afirma que, si lo que sabemos de otros lugares nos llega a través de las imágenes estereotipadas que hemos visto repetidamente, nuestra búsqueda de ciertas experiencias cuando viajamos está en parte motivada por esas mismas fotografías previas que también pudieron influir considerablemente en nuestra decisión de viajar a determinado lugar. Es como querer re-encontrar la misma imagen-cliché que “nos” sedujo y en la que

proyectamos “nuestras” fantasías, sin darnos cuenta al mismo tiempo que esa misma imagen se convierte en mediadora de nuestra experiencia de ese lugar. Así, se fotografían nuevamente esos lugares sin sus complejidades, matices y devenires. Es repetir o reproducir las mismas visiones idealizadas de unas vacaciones, dejando fuera del visor la diversidad de las formas de vida de los lugares que se visitan. No sólo editamos nuestras vidas personales, también editamos la vida de los lugares que visitamos, borrando matices y diversas capas de experiencia por las que nos vinculamos a lo otro.

También en un contexto político más amplio encontramos los textos *Cartografiándonos a nosotras mismas*, de Nilofar Akmut, y *No tenemos nada que perder salvo nuestra invisibilidad*, de Sylvia Ayling. Akmut muestra lo personal como político e histórico en el destierro y dispersión de su familia al verse obligada a dejar India. Esto los llevó como familia a desarrollar identidades fragmentadas y conflictivas, sintiéndose divididos entre Oriente y Occidente.

Sylvia Ayling en *No tenemos nada que perder salvo nuestra invisibilidad*, plantea contar la historia de las mujeres usando la cámara como un antídoto ante los sesgos que suelen darse tanto en la política familiar como en los medios, proponiendo además que se amplíe el repertorio de problemas abordados con la cámara y el diario que atraviesan lo personal y lo privado, para llegar a aquellos valores e ideales ignorados por las agendas de la política institucional, para incluir la crónica de experiencias y eventos sociales y comunitarios, dando cuenta de los sentimientos y emociones suscitadas y compartidas, ya que, ‘de haber una proliferación de álbumes sociales, qué contextos interesantes proporcionarían para la discusión sobre el impacto de la vida personal en la política: ¡y viceversa!’ (Solomon y Spence, 1995, p. 132).



Ayling, S. (s.f.). *No tenemos nada que perder salvo nuestra invisibilidad*. [Fotografía directa de libro]. (Solomon y Spence, 1995, p. 129).

Con al menos un par de décadas de diferencia de por medio, esto parece una propuesta semejante a la que Georges Didi-Huberman hizo como curador, a través de una exposición itinerante llamada *Sublevaciones*, cuyo foco estuvo en abordar las emociones colectivas originadas en los movimientos sociales y su relación con acontecimientos políticos a través de las imágenes (Didi-Huberman y Mizrahi, 2018). Es otra manera de conectar “lo personal y lo político” a la que Sylvia Ayling alude a través de la exhortación a crear álbumes sociales, pero fuera del ámbito institucional.

Otro caso interesante que podría ser abordado desde esta perspectiva, sería el tema del cuidado (la responsabilidad y la compasión por los próximos) cuyo espacio naturalizado es el doméstico, que ha sido invisibilizado históricamente en todas las sociedades, y que es al mismo tiempo vital para el sostenimiento de la vida comunitaria y política en cualquier

país, una problemática desarrollada fundamentalmente por la feminista Carol Gilligan. Así, el principal eje abordado en *What can a woman do with a camera?*, muestra cuestiones de “lo personal y lo político” que siguen siendo de interés para la actualidad en la teoría social y política, pero que, en el caso de este libro, atraviesa la auto-representación de las mujeres involucradas.

La cuarta sección del libro aborda proyectos colectivos, titulada *Trabajar en grupo*. Los tres ensayos que integran esta parte muestran de forma más contundente cómo los colectivos que trabajan en temas políticos pueden usar la fotografía para posicionarse en el ámbito público. El primer artículo *Madres de invención*, la autora Beryl Graham relata –de acuerdo a sus palabras– una “historia sobre la narración de historias”, contando cómo se formó un proyecto fotográfico comunitario que, una vez terminado, fue expuesto en galerías, bibliotecas y distintas clases de eventos. Se trabajó junto con otras doce mujeres que tenían entre 20 y 40 años. El texto revela detalles sobre su organización desde un inicio hasta el final.

Asimismo, se explica que la idea del proyecto nació como propuesta de trabajo previo para sensibilizar y preparar a un grupo de mujeres en su visita a la exposición de Jo Spence, *The Picture of Health?*, y tuvo como objetivo el inspirar la creación de otros colectivos para hacer ejercicios semejantes. Por lo mismo, se promovieron formas de trabajo colectivo, guiados por algunos protocolos que la misma Jo Spence diseñó. En su primera reunión exploraron por ejemplo álbumes familiares, revistas de bebés y autorretratos, y proveyeron a las mujeres de una cámara para que la llevaran a casa y tomaran instantáneas de cosas que eran importantes para ellas, sin importar si eran buenas o malas fotografías pero que capturaran cosas que no suelen fotografiarse. Fue esta la manera de trabajar, reflexionando y escribiendo, junto con las imágenes, sobre cuestiones del

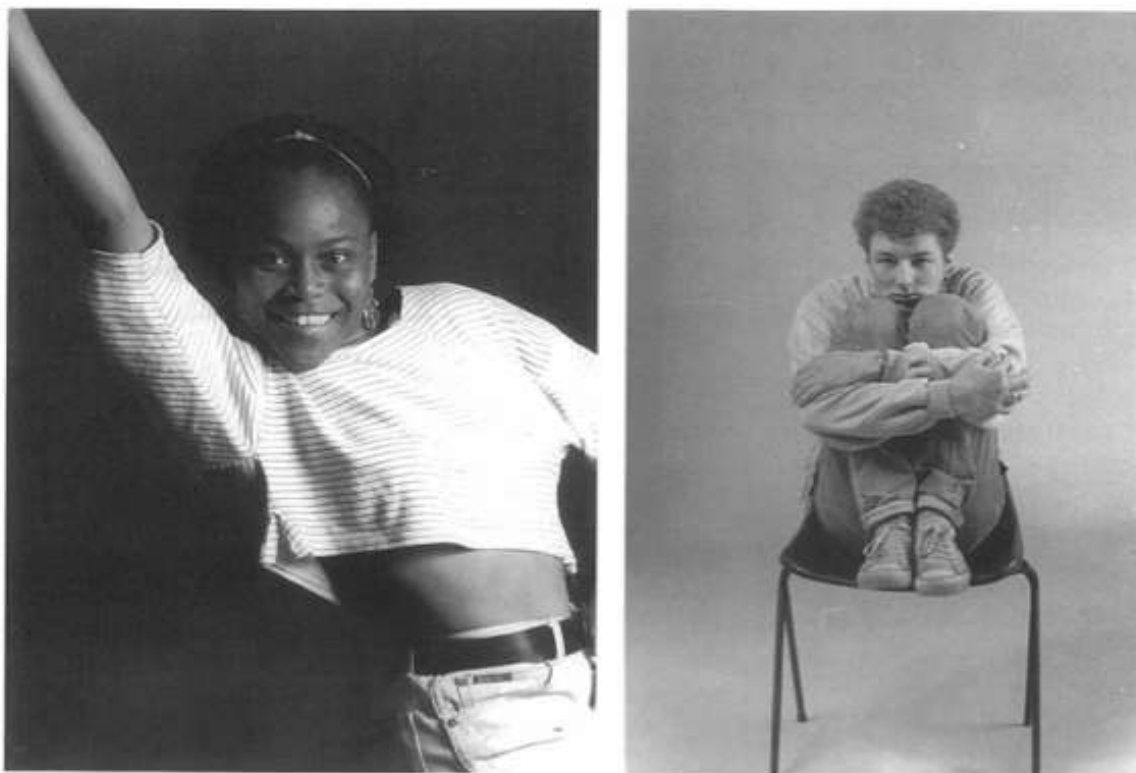
ámbito privado, incluyendo temas como el trabajo y la vida social y política en el sentido más amplio, con las conexiones y responsabilidades que conllevan, áreas que suelen dejarse de lado por la mayor importancia que suele dársele al tema de la familia en la vida de las mujeres.



Beryl, G. (s.f.). *Madres de invención*. [Fotografía directa de libro]. (Solomon y Spence, 1995, p. 136).

Claire Grey en “*Dame una cámara y te mostraré cómo me siento*”, narra un proyecto que se hizo con el apoyo de un centro de estudios culturales que tenía experiencia previa en el trabajo colectivo usando la fotografía. El proyecto se centró en jóvenes

desempleados y sin hogar que vivían en un albergue. En un inicio se enfocaron en mantenerlos ocupados y activos, motivándolos así a que salieran del ciclo de desempleo y “letargo” que el centro había identificado como un rasgo incapacitante de las personas en condición de calle.



Grey, C. (s.f.). *“Dame una cámara y te mostraré cómo me siento”*. [Fotografía directa de libro]. (Solomon y Spence, 1995, p. 144).

Claire Grey sostiene que pronto se evidenció el favorable papel que las fotografías jugaron al ayudar a este grupo de mujeres y hombres jóvenes, en la afirmación de su sentido de identidad y de pertenencia a un lugar, en un momento de sus vidas que, de otro modo, sería caótico y problemático. De esta manera lo describe: las fotografías presentaban imágenes positivas de un yo actualizado, una nueva persona establecida por derecho propio distanciándose del pasado reciente y de los traumas, los trastornos familiares y la falta de

hogar. Las fotografías los ubicaron en un nuevo contexto social entre amigos, participando además en nuevos intereses. (Solomon y Spence, 1995, p. 144).

El propio título del artículo confirma la aproximación alternativa a la fotografía que tuvo el proyecto. Según Claire Grey, para estos jóvenes con antecedentes familiares e institucionales de exclusión, y que por lo mismo experimentaban un futuro incierto, el ir creando un banco de imágenes personales positivas, producidas y elegidas por ellos mismos, les proporcionó un punto de apoyo y anclaje alternativo a sus álbumes familiares de los que muchos ya habían sido excluidos. Durante el proceso reflexionaron sobre los posibles usos de las fotografías y sobre la forma en que los medios suelen representar a las personas sin hogar. De todo ello nació la idea también de una exhibición llamada *Down But Not Out: Young People, Photograph and Images of Homelessness*, que duró cuatro días y que tuvo lugar en una de las estaciones de metro más concurridas de Londres, en junio de 1988. La idea era llegar a un público mucho más diverso y extenso que el que suele asistir a las galerías y museos. A partir de este proyecto surgió un libro del mismo título, editado en 1994.

En *Crear imágenes positivas: trabajar con niñas de primaria*, Kamina Walton explica parte de un proyecto que realizó en una escuela primaria en Londres en el que las mismas niñas y niños produjeron sus propios recursos didácticos de acuerdo a su entorno local y vida cotidiana. Narra sobre todo cómo a partir de un festival de fotografía para mujeres, surgió la oportunidad para ofrecer un taller dirigido a un grupo de diez niñas de entre 8 y 11 años de edad. Y al tener un espacio al final de cada sesión de trabajo para conversar sobre cómo se sentían, ellas expresaron sentirse con más confianza en explorar ideas y disfrutar el trabajo grupal sin la presencia de “los niños”, ya que no tenían que preocuparse de lo que ellos hacían, como cuando intentaban tomar el control del grupo o se

reían de lo que ellas hacían. Por cierto, esta cuestión pedagógica que parecería menor o ya superada, al haber casi en su totalidad escuelas “mixtas” en muchas partes del mundo, fue un problema ampliamente abordado también por el movimiento feminista de la década de los 70 (Mayayo, 2003, pp. 101-104) y es un tema que la filósofa Geneviève Fraisse (2008) trata en un texto llamado *La melange des sexes* del 2006 (traducido al español como *La guerra de los sexos*). En realidad, no hay respuestas sencillas, pero el énfasis en el texto de Fraisse está parcialmente expresado en lo que las mismas niñas propusieron en este proyecto: usar la fotografía para explorar lo que sentían acerca del trato que recibían por parte de los niños, tanto en el salón de clases como en el área de recreo. Ellas mismas eligieron que las fotos fuesen impresas en formato grande, blanco y negro (que para ellas dejaba ver más claramente “un punto de vista”), utilizando una combinación de expresiones faciales, lenguaje corporal y textos breves. Ellas mismas se turnaron para estar detrás y frente a la cámara. Las fotos finales se exhibieron en la biblioteca de la escuela.



Walton, K. (s.f.). *Crear imágenes positivas: trabajar con niñas de primaria*. [Fotografía directa de libro]. (Solomon y Spence, 1995, p. 157).

Por último, la parte final del libro ofrece asesoramiento en aspectos prácticos, y las editoras, Jo Spence y Joan Solomon (1995), sugieren maneras relativamente sencillas de comenzar un proyecto, ya sea individual o colectivo, con el propósito de ver y ‘lidiar con cosas que todo el mundo sabe, pero a las que no se les presta atención’, trayendo a colación algunas palabras del fotógrafo Emmet Gowin para caracterizar a la fotografía (p. 161).

El libro invita así a que cualquier mujer, persona o grupo que emprenda un proyecto de este tipo, cartografie y represente su historia de una forma alternativa a las convenciones dadas por los álbumes familiares o los medios de comunicación, intercalando, complementando o contrastando imágenes y textos, estimulando y removiendo los recuerdos personales, y reflexionando sobre lo que suele quedar fuera de los registros visuales. Y aun cuando podría afirmarse que ninguno de los artículos que integran *What can a woman do with a camera?* pueden superar su especificidad cultural (la mayoría son mujeres inglesas que escribieron estos textos probablemente a finales de la década de los 80, condicionadas por otras categorías como la clase o la raza), algunos detalles de sus historias y sus imágenes que no aparecen en esta reseña, seguramente todavía pueden irradiar una chispita de “aquí y ahora” que alcance y haga “arder” alguna historia presente de una posible lectora que no tiene porqué ser anglosajona, blanca o de clase trabajadora.

En los siguientes apartados se perfilarán los “otros” usos de la fotografía que son propuestos entre líneas en el libro *What can a woman do with a camera?*, sobre todo aquellos en los que se hace más evidente la posibilidad de construir un puente que vaya de lo personal y cotidiano, a lo político y público, y/o que permiten otra comprensión de lo personal, a partir de lo social.

3.2.1. Autobiografías fotográficas o visuales, y desarticulación/recreación del álbum familiar

Esta propuesta está basada en el proyecto *Beyond the Family Album*, de Jo Spence, y consiste en una práctica que empieza por observar las fotografías personales y familiares, con el propósito inicial de llegar a una mejor comprensión sobre cómo nuestra idea del “yo”, la imagen subjetiva sobre quiénes somos, ha sido estructurada a través de distintas formas de representación visuales que producen y sostienen los medios de comunicación y las relaciones sociales jerárquicas (Spence, 1984). Así lo describe Joan Solomon (1995) en *What can a woman do with a camera?:* mi cuarto está abarrotado de fotografías, las tengo en cada superficie (...), algunas están enmarcadas. No paro de cambiarlas de lugar, los significados se desplazan y cambian. Surgen nuevos modelos de relaciones familiares, pero nunca se revela todo (...). Nosotras mismas damos sentido a las imágenes en la forma en que las utilizamos para contar nuestras historias (pp. 53-54).

Aunque es un *work-in-progress*, un tipo de trabajo abierto o en continuo proceso, Spence lo expondría públicamente por primera vez en una prestigiosa galería londinense en el año de 1979. Ahí, no sólo mostró las fotografías de su álbum familiar, sino que asimismo las yuxtapuso con imágenes de mujeres sacadas de revistas y de la publicidad en general. Las acompañó con textos que aludían a las luchas de tipo ideológico que se dan en los intersticios de la fotografía privada y la pública, por ejemplo, algún relato de su vida que no correspondía con las historias que sugerían las fotografías, como la historia de sus enfermedades junto a anuncios de antidepresivos, y las imágenes de vidas idealizadas en libros infantiles, para desde ahí simultáneamente revelar y deconstruir las representaciones de su propia historia familiar, cuestionando lo que su álbum no mostraba.



Spence, J. (1979). *Beyond the family album* [Detalle]
Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona/© Jo Spence Memorial Archive London, 2019
<https://www.macba.cat/es/diario/jo-spence>

Así lo expresó Spence (1988)⁸³: en mis primeras fotografías no había constancia de mi pésima salud –ni de los médicos que me embaucaron con medicamentos poco desarrollados debido a mis invisibles “problemas sociales”–, tampoco había registro de los años inútiles que pasé en las escuelas dentro de la educación formal –en la que se me devaluó por mi “comportamiento rebelde”, se me examinó constantemente y finalmente fui

⁸³ La traducción es nuestra.

metida en el molde de “mecnógrafa”–; no hay memoria de un matrimonio roto y de los estragos que este supuesto fracaso me causó; no hay registro del trabajo duro realizado para innumerables empleadores; no hay indicio de cuando se trata de complacer a los padres y a otras figuras de autoridad; no hay registro de luchas... Además, esos momentos visuales “felices”, “serios”, “cariñosos”, “miserables”, que existen pero que son siempre pasivos, esos momentos que sólo muestran información superficial sobre mí, no dan ninguna indicación de las historias sociales, económicas y políticas más amplias de nuestra repugnante sociedad dividida en clases. Son invisibles dentro de mi “álbum familiar”. (Pero esto es normal para la mayoría de las familias, a las que se anima a fotografiar sólo su ocio, su consumo o su propiedad y a mostrar la “armonía” de sus vidas) (pp. 82-83).

Este ejercicio, que también es designado como autobiografía visual, no solo tiene como propósito explorar y comprender la formación del “yo”, sino que también busca investigar y hacer visible cómo las relaciones de poder al interior de la familia (que a su vez están atravesadas por la clase o el género), han conformado “nuestra” identidad desde la niñez, una identidad que muchas veces nos inmoviliza (Spence, 1988).

Además, como afirman Spence y Solomon (1995) en *What can a woman do with a camera?*, dentro de cada familia se negocian campos minados sobre lo que se puede y no se puede hablar, y el objetivo es comprender esa dinámica a través de las imágenes⁸⁴, ya que hay poquísimas familias sin secretos, y éstos reverberan siempre en el presente (Solomon y Spence, 1995; Kuhn, 2013).

⁸⁴ Spence (1995) lo enuncia de este modo: no hay verdades simples, solo percepciones fragmentarias y múltiples vistas a través de las estructuras de nuestras fantasías (y las de los otros), que luego tienen que tener sentido a la luz de otro conocimiento. Un primer paso hacia esto fue aprender cómo el cambio de texto de una imagen altera por completo su significado. Nunca es esto más claro que cuando estoy mirando los álbumes de mi familia, a los que he agregado diferentes capas de significado a lo largo de los años (p. 86).

De este modo, hay un hilo que va de las convenciones públicas hasta las familiares, y que se manifiestan y se arraigan a través de la fotografía privada que se configura, a su vez, en un uso cotidiano y participativo delineado también por modas sociales –particularmente las que vienen de la publicidad (Solomon y Spence, 1995, p. 162). Así, los álbumes se construyen de acuerdo a una búsqueda negociada con un ideal, incluyéndose ciertos momentos “luminosos” de los miembros “estables”, y excluyéndose todo aquello que no encaja en la manera particular y regulatoria de contar la historia familiar (Spence y Holland, 1991).



Spence J. (s.f.). *Woman in secret*. [Fotografía directa de libro]. (Solomon y Spence, 1995, p. 89).
 Izquierda: En mis primeros álbumes de recortes me puse a buscar contradicciones. Derecha: Ahora me sumerjo en los secretos que siempre me he ocultado a mí misma y he comenzado a enfrentarlos [Pies de foto].

Spence y Solomon (1995) proponen preguntas y ejercicios iniciales o preparatorios para un trabajo de este tipo: ¿cuántos de los lugares en los que has vivido has fotografiado?, ¿tienes imágenes de una discusión o pelea al interior de la casa? O bien, ¿puedes imaginar qué tipo de fotografías podrías hacer para detonar discusiones “explosivas” sobre, por ejemplo, el tema de la navidad familiar? (p. 162).

De ahí que, un trabajo de este tipo, lleve también a revelar las convenciones de un inconsciente óptico familiar que incluye ciertos recuerdos y acepta ciertos valores y excluye otros (Hirsch, 2012, p. 134), un inconsciente que también determina la identidad de género y la manera como se ha asimilado cualquier otra categoría asociada (raza, clase, orientación sexual). No basta con *saber* que son construcciones sociales o culturales, sino que se requiere tener consciencia plena sobre cómo estas etiquetas afectan y moldean la vida cotidiana.

Lo mismo sucede con la idea de familia y el sentido de identidad que confiere (Kuhn, 2013), ya que es en el marco de ésta dónde se reproducen las luchas y relaciones de poder más naturalizadas o normalizadas, y que quedan ocultas detrás de tabúes como el incesto o la violencia doméstica, o de valores sobre lo que se considera respetable o vergonzoso, de lo cual pocas veces se habla y en ocasiones ni siquiera se cuestiona abiertamente; de ahí la importancia de trabajar con los “archivos familiares” que nunca son representaciones inocentes o neutras (Langford, 2013; Kuhn, 2013; Spence, 1986; Spence y Solomon, 1995).

Y es que, si para muchas personas la familia representa un espacio de seguridad, cercanía o aceptación, para muchas otras no lo es; todo lo contrario, sea en la niñez o más tarde en la vida adulta, puede ser el espacio menos seguro o acogedor, sobre todo para muchas mujeres. O bien, al asumirse la idea de familia como algo “dado” y no elegido, no

suele cuestionarse lo que se sabe de la propia. O aun cuando se reconozca que no se sabe todo, tampoco se suele indagar más (Kuhn, 2013).



Wythe, J. (s.f.). *The next breath?* [Fotografía directa de libro].
(Solomon y Spence, 1995, p. 50).

Las mujeres que tienen que jurar sobre la Biblia diciendo: “Esta es la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad”, entenderán la total desesperación y degradación que se produce en tu mente sobre lo que tienen que jurar como verdadero. Es una situación real con la que tú, tu esposo y tus hijos tienen que vivir, y sin embargo se esfuerzan por fingir que no es real. Los moretones se desvanecen; las fotos del tribunal, no. Tampoco entran en el álbum familiar. Tus ojos te dicen: “Esto es verdad. Esta es la prueba”. Pero tu corazón te dice que no creas, dejando que te conviertas lentamente en tu propio montón de desechos [Pie de foto original]. Jean Wythe (Solomon y Spence, 1995, p. 50).

Además, muchos de estos secretos que se relacionan con conflictos y que están presentes en la mayoría de las familias, no son tan “únicos” o singulares. Hay represiones y

olvidos compartidos, determinados a veces por la cultura y/o la clase con las que la familia se identifique; aunque el dolor y el sufrimiento suelen ser esquivos a la conciencia, al conocimiento racional (Adorno, 2014, p. 49). Por eso también se trata de un compromiso con lo no visible en las historias familiares oficiales, de *pasarle a la historia el cepillo a contrapelo* (Benjamin, 2008, p. 43), sobre todo a la historia de las mujeres. O ‘¿Qué te dice la parte de atrás de mi cabeza sobre mí? ¿y de mi mente?’, pregunta Jean Wythe (Solomon y Spence, 1995, p. 49):

Y si una imagen es sólo una pincelada de luz, una chispa de una verdad —nuevamente parafraseando a Jean Wythe—, como cualquier instantánea que está en blanco por el reverso, y que, por tanto, muestra y oculta (Solomon y Spence, 1995, p. 49); de ahí que, de igual manera, se inste a registrar cotidianamente la vida personal y familiar, tomando nuevas fotografías y llevando también un diario escrito, a manera de complemento y/o contraste, que construya un relato, o a manera de pistas que se guardan y que pueden generar otras interrogantes⁸⁵.

Por eso es pertinente aclarar que tampoco se trata de revelar una verdad “última”, sino de conocer y comprender cómo los recuerdos de una persona, por ejemplo, sus asociaciones entre fotografías familiares y privadas con ciertos recuerdos e imágenes que podrían considerarse públicos (recortes de periódico, de eventos importantes personales, de

⁸⁵ Aunque el libro contenga unos pocos protocolos o indicaciones para hacer este tipo de trabajo, puede inferirse que la autobiografía visual y el trabajo con el álbum familiar se realiza a través de un montaje abierto, ya que éste permite excavar, explorar y rastrear las determinaciones estructurales del “yo” a través de las fotografías, sus vacíos y contradicciones, y que al combinar y contrastar imágenes y textos (Pollock, 2013), facilita el extrañamiento y la des-identificación, sugiriendo así nuevas preguntas. Este tipo de proceso puede vislumbrarse en estas palabras de Spence (1988): Empecé a analizar la forma en que me habían construido como mujer, deconstruyéndome visualmente en un intento de identificar el proceso por el que me habían “armado”. De este modo pude comprender lo que mis fotografías no mostraban: la forma en que me había alejado por completo de cualquier conocimiento o creencia en un grupo más amplio de personas, encerrada como había estado en una lucha privada para llegar a un acuerdo con mi propia “feminidad” y con el juego de roles fragmentado que esto conlleva (p. 83).

la propia historia de la familia o de algún otro integrante), tienen relación con una red de significados más amplia que vincula la dimensión personal con la dimensión cultural, social, histórica o política. O como dice Spence y Holland (1991): la parte más privada de los archivos familiares es también enteramente social. Sus significados son sociales al igual que personales, y lo social influye lo personal.

¿Cuáles son entonces las razones para realizar este tipo de autobiografía visual y/o trabajo con el álbum familiar? Siguiendo a Annette Kuhn (2013), se pueden aducir las siguientes:

1. Trabajar con las sombras, conflictos y secretos familiares propicia reflexionar y comprender de primera mano los significados más profundos de aspectos y reglas normalizadas en las historias familiares, en la propia y en lo que se comparte con otras, para así llegar a los “aspectos míticos del drama familiar”. Esto a su vez cambia la forma de vivir y estar en el presente, personal y colectivamente.
2. El trabajo con la autobiografía visual o fotográfica y el álbum familiar, al igual que las imágenes (y otros catalizadores del recuerdo), tiene un carácter relativamente democrático, y en esa misma medida puede hacer emerger y desarrollar una conciencia crítica e inquisitiva no solo sobre la “propia” vida, sino también sobre la vida de los otros. Este tipo de trabajo puede ser fundamental en personas que carecen de poder o en aquellas que creen que sus historias personales no son importantes⁸⁶.

⁸⁶ Así lo narra Spence (1988): Empecé examinando tímidamente fotografías mías y terminé tomando el control sobre cómo quería ser fotografiada. Así, pasé de estar detrás de la cámara a estar frente a ella y me convertí en un sujeto activo en lugar de pasivo (p. 82).

3. De haber un trabajo colectivo o grupal con el álbum familiar; este sacar a la luz las historias no contadas, negadas o no visibles de cierto tipo de vidas, puede hacer visible a su vez las “existencias de aquellos cuyas formas de conocer y de ver el mundo rara vez son tenidas en cuenta, y mucho menos celebradas, en las expresiones de una cultura hegemónica” (Kuhn, 2013).
4. Finalmente, este tipo de trabajo puede llevar a su vez, y sobre todo, a una comprensión mucho más profunda (desde abajo) de lo que cualquier *esloganización* permitiría, de la consigna feminista “lo personal es político”.

3.2.2. Foto-narraciones sobre la vivencia de una enfermedad

La enfermedad es el lado nocturno de la vida, una ciudadanía más cara. A todos, al nacer, nos otorgan una doble ciudadanía, la del reino de los sanos y la del reino de los enfermos. Y aunque preferimos usar el pasaporte bueno, tarde o temprano cada uno de nosotros se ve obligado a identificarse, al menos por un tiempo, como ciudadano de aquel otro lugar.

Susan Sontag⁸⁷

Otra de las propuestas que atraviesa el libro *What can a woman do with a camera?* es la creación de foto-narraciones –*imagentextos*⁸⁸– cuando se padece una enfermedad congénita, degenerativa o crónica para la que la medicina puede ofrecer cierta mejora, pero

⁸⁷ Sontag, 2003, p. 13

⁸⁸ A diferencia de la autobiografía visual y el trabajo con el álbum familiar que, podría decirse, son trabajos de montaje, abiertos y en continua re-elaboración (se conectan, relacionan y confrontan constantemente imágenes y palabras), una foto-narrativa implica una secuencia relativamente ordenada de forma significativa con el fin de relatar algo, y que sirve simultáneamente para dar sentido a la experiencia vivida de quien la conforma al tiempo que la propone para otros posibles espectadores. En este caso lo textual y lo visual cooperan para contar más de lo que un solo registro podría expresar o decir, o como lo concibe Mitchell (2009): “la escritura en su forma física y gráfica, constituye una sutura inseparable de lo visual y de lo verbal, la «imagentexto» encarnada (p. 89).

no una cura real, algo que la misma Jo Spence realizó como otra forma de fototerapia⁸⁹ cuando le detectaron por primera vez cáncer.

Spence afirma en su autobiografía que creó esta manera de usar la fotografía también como medio o recurso para otras personas, para que ellas mismas pudieran tratarse de alguna manera⁹⁰ (Spence, 1986). Trisha Ziff (1994) apunta críticamente que:

Ciertamente, no fue la primera fotógrafa en haber padecido una enfermedad grave, ni tampoco la primera en haber vuelto la cámara hacia ella misma. Sin embargo, a partir de su propia experiencia personal, Jo Spence logró desarrollar una forma de curación, consistente en una nueva práctica fotográfica que debe mucho de sus ideas al ejercicio de una terapia alternativa, basada en procesos de curación no tradicional, surgida del movimiento feminista (p. 36).

En este sentido, esta otra forma de “usar la cámara” fue propuesta como una forma de reemplazo de la psicoterapia costosa e individualista de la época, buscando contrarrestar el dominio intimidatorio que muchas mujeres experimentaban a manos de sus médicos y sustituirlo por una relación más igualitaria en la que el médico pudiera transformarse en un orientador y guía. Por eso, esta forma de fototerapia puede considerarse asimismo una práctica colaborativa y auto-dirigida de terapia, que puede realizarse por cualquier persona o ser organizada por un grupo de pacientes al interior de un hospital o cualquier institución pública. Esta idea fue inspirada, en parte, en el trabajo del grupo *Boston Women's Health*,

⁸⁹ En *What can a woman do with a camera?* no hay ningún protocolo mínimo sobre esta “variedad” de fototerapia, pero cuando Spence empezó a tratarse a sí misma una vez que fue diagnosticada “enferma”, siguió utilizando diversas técnicas de “actuación” o “re-presentación”, además de usar la fotografía como registro documental. Después re-editaba y analizaba las imágenes (Bell, 2002).

⁹⁰ La defensa de Spence de la fototerapia no pretendía sustituir en sentido estricto a la medicina. Spence siempre trató de dejar claro que su propuesta de autoayuda debía considerarse siempre como un último recurso cuando no se dispusiera de ayuda profesional junto con otros enfermos de cáncer, por ejemplo, en el caso de los enfermos en comunidades pobres y sin servicios de atención sanitaria o asesoramiento asequibles (Dennett, 2011).

que en 1969 elaboró colectivamente el muy conocido libro *Our Bodies, Ourselves*⁹¹, pero también surgió de la preocupación de Spence, de que la terapia hospitalaria convencional no funcionaba más allá de lo puramente médico y era incapaz de abarcar las agendas sociales, económicas y políticas que ella consideraba también vitales para el bienestar de las pacientes con cáncer (Bell, 2002). Es decir, si la enfermedad es potencialmente una experiencia universal, una vez que se manifiesta, la manera de vivirla está determinada por factores políticos y sociales que se expresan a través de su atención sanitaria o la falta de ésta, y del cuidado o la marginación social. Así lo expone otra artista llamada Oreet Ashery (2013)⁹²: la muerte es una forma exagerada de la vida, de modo que si eres pobre y te pones enfermo te volverás más pobre, o si eres una persona queer, puede ser difícil que la gente venga a visitarte al hospital. La economía de la marginalidad que experimentan las personas a lo largo de su vida se pone de manifiesto en la muerte (Vasey, 2020).

De hecho, lo primero que notó Jo Spence cuando le diagnosticaron cáncer de mama en 1982, fue la marginación social que afecta a algunas personas con ciertos tipos de enfermedad (Spence, 1986). Recordó que cuando se había roto la pierna unos años antes todo el mundo se mostraba atento y comprensivo, pero cuando comunicó a otros que tenía cáncer de mama, sintió repentinamente un silencio y una reticencia a tratar el tema socialmente. Además, empezó a sentir que algunas personas la veían como un objeto de

⁹¹ Traducido al español como *Nuestros cuerpos, nuestras vidas*, este libro ha sido visto como una respuesta a la medicalización y control de los cuerpos de las mujeres por parte del sistema salud que se dio en el contexto del movimiento feminista de la década de los 70 en Estados Unidos. El libro, conocido internacionalmente (publicado en diversos países con el paso de los años, desde México, pasando por Grecia y hasta Japón, y traducido al alfabeto Braille), fue escrito por un colectivo (integrado por mujeres norteamericanas, blancas y de clase media en su mayoría) que compartía experiencias comunes frente al sistema médico tradicional: haber sufrido angustia, incompreensión o daño, debido al paternalismo de éste. El libro fue una especie de manifiesto que invitó al empoderamiento en este sentido, recopilando información clara y accesible sobre los procesos de salud-enfermedad de las mujeres tomando en cuenta las distintas edades, clases sociales u orientaciones sexuales (Carrasco, 1980).

⁹² La traducción es nuestra.

compasión –un muerto viviente– en lugar de alguien que necesitaba apoyo social en sus esfuerzos por superar la enfermedad. Al parecer, el cáncer de mama no era en ese momento una enfermedad políticamente correcta (Dennett, 2011). O como dice Sontag (2003): “Basta ver una enfermedad cualquiera como un misterio, y temerla intensamente, para que se vuelva moralmente, si no literalmente, contagiosa. Así, sorprende el número de enfermos de cáncer cuyos amigos y parientes los evitan” (p. 16).

Fueron estas actitudes las que alertaron a Spence sobre la importancia de crear narrativas positivas como parte integral de su plan para recuperarse del cáncer⁹³, y, podría inferirse, como una forma de cuestionar e impugnar el lugar de su enfermedad estigmatizada (o de cualquier otra) en el mundo de los “sanos” (Radley, 2002). Fue a partir de 1982 que Spence se involucraría en una serie de proyectos colaborativos para construir relatos fotográficos de su experiencia con la enfermedad, la medicina y las prácticas curativas alternativas.

La base de este trabajo, aunque no está descrita explícitamente en *What can a woman do with a camera?*, es la misma que la de la autobiografía visual que tiene que ver con poner atención y llevar un registro de lo cotidiano, haciendo o creando fotografías que articulen y compartan la experiencia de enfermedad. Su fundamento no sólo está en la articulación de la experiencia y/o la tentativa de encontrarle algún sentido a ese “estado”, sino que también radica en tomar un rol activo, dejar de ser el “objeto” de la atención médica, reafirmando la autodeterminación que suele dejarse de lado cuando alguien es atendido por cualquier servicio sanitario. Esto posibilita simultáneamente el que la persona

⁹³ Dennett (2011) opina que Spence pudo llevar a cabo con éxito este tipo de autoterapia porque su trabajo anterior de diez años o más con su álbum familiar, su participación en la enseñanza comunitaria de la fotografía, y su amplio interés y estudio de los cuentos infantiles a la luz de la psicología, la prepararon en cierta medida para ello (p. 224).

pueda ser vista de una manera no evitativa y más bien comprensiva. ¿Es de hecho posible este cambio de percepción en los “otros” a través de una foto-narrativa? ¿Cómo sucede? Aunque las foto-narrativas de la enfermedad pueden variar ampliamente, en particular nos interesa reflexionar cómo podría hacerse posible este cambio en un caso concreto.

En *What can a woman do with a camera?*, el segundo artículo firmado por Janet Edmeades, muestra un tipo de fotografías que se prestan para poner en juego explícita y simultáneamente varios de los *marcadores o señalamientos conceptuales* que, de acuerdo a nuestra lectura, propone Benjamin para orientarse en la experiencia e interpretación de una imagen. Las fotografías que hacen visible el rostro de Janet Edmeades, de hecho, “solicitan” una mirada y comprensión implicativas.

Así, el propósito de este apartado no es tanto aproximarse o contextualizar críticamente una o más fotografías, sino más bien es hacer evidente cómo puede ponerse en juego otro tipo de aproximación experiencial (desde las ideas orientativas de Benjamin), y en última instancia, evidenciar porqué es importante hacerlo de esta manera, sobre todo en este tipo de proyectos.



Edmeades, J. (s.f.). *The next breath?* En Solomon J. y Spence J. (Eds.) (1995).
What can a woman do with a camera? (p. 32).

Janet Edmeades nace con una dermatitis atópica, y después sufrirá de asma y alergias. Ella expresa su sensación de aislamiento y al mismo tiempo “su solo interés en las personas, en comunicarme con ellas”. Su foto-narrativa muestra así la necesidad humana de ser comprendida y sostenida, al tiempo que comparte y hace visible su sufrimiento. Así lo expresa⁹⁴: Mi mundo era de miedo. Tenía comezón y me rascaba. Apenas podía respirar y la mayor parte del tiempo me la pasaba en cama. Eso era lo “normal” para mí. Dolía ser tocada. Dolía ser mirada –con mis brazos, piernas y manos cubiertas de vendajes. Arañé el camino a la infancia y no tardé en volverme asmática (Solomon y Spence, 1995, pp. 29-30).

De esta manera, el propósito principal de este tipo de trabajo –dicho en términos de Jo Spence– es que, quien padece la enfermedad, deje de verse solo como paciente y tome

⁹⁴ La traducción es nuestra.

un rol activo, al tiempo que se abre la posibilidad de hacer visible para otros, su experiencia de enfermedad.

De esta forma lo expresa Janet Edmeades: Cuarenta años después soy artista y sigo intentando tomar el control de mis imprevisibles pulmones, de mi presión arterial y de mi mundo. El único momento en que puedo decir honestamente que siento que tengo el control es cuando estoy creando algo. (...) La fotografía me da una gratificación instantánea –imágenes instantáneas. (...) Era vista como una inválida sobreprotegida y nerviosa. (...) empecé a cuestionar aquella percepción y a usar la fotografía como un medio para explorar mi lugar en el mundo –una especie de terapia de autoayuda, un proceso-construcción de autoconfianza que es necesario después de un ataque de asma (pp. 31-33). Y fue en el acto de “escenificar, seleccionar, esperar, fotografiar de nuevo, fotocopiar y manipular imágenes accidentales”, el modo en que Edmeades dio forma a su sufrimiento a través de la fotografía, al tiempo que abrió la posibilidad de interpelar a los otros fuera de su círculo más cercano.



Edmeades, J. (s.f.). *The normal life of a 40 years old*. En Solomon J. y Spence J. (Eds.) (1995). *What can a woman do with a camera?* (p. 34).

Hace un año, llegué a la edad de 40. Cuando un doctor me daba la lista de compras que podía confundirse por una receta médica, me dijo: “No hay razón alguna por la que no puedas vivir la vida NORMAL de alguien de 40” ¿O acaso dijo la vida de alguien NORMAL de 40?

Sonreí, ya que ambas descripciones rebasaban mis concepciones. ¿Qué querían decir? Comencé a investigar. Para celebrar que había sobrevivido todo ese tiempo, tomé una serie de retratos donde aparece parte de la parafernalia de la que he tenido que rodearme para poder vivir mi vida de la mejor manera posible. Los medicamentos, las ayudas físicas, los tratamientos herbolarios, aromaterapia, libros de masaje y autoayuda –*El Plan de Acción del Asmático*. Continué trabajando, continué jugando y continué tomando fotos. Janet Edmeades. (Solomon y Spence, 1995, p. 34).

Al mismo tiempo, la foto-narrativa de Edmeades reitera contundentemente que el tipo de imágenes fotográficas que forman parte de ella, no *deben* ser *leídas* en términos de luz y sombra, o de su significado intrínseco y, por tanto, no deben ser tratadas como datos

(Radley, 2002); algo que tal vez pueda y *deba* hacerse extensivo a la mayor parte de las foto-narrativas de la enfermedad, sean individuales o grupales, que narren la experiencia vivida desde la perspectiva del paciente.

Las imágenes fotográficas de Edmeades, son sobre todo *huellas singulares* o marcas, registros de la experiencia de su enfermedad, aun cuando sean simultáneamente una representación, figuración o “construcción” –como en la fotografía que “imaginó” como representar y re-actuar su “sensación de sofocación, de cansancio, pánico y de estar completamente fuera de control”, como un medio para reconocer, aceptar y confrontar su propio sufrimiento en uno de sus ataques de asma al tiempo que lo hacía visible para los otros⁹⁵.

Por eso Radley (2002) considera que se debe tener respeto, no por la imagen en sí misma, sino por el movimiento o fuerza vital que hay en ella. O como dice Didi-Huberman (2019), una imagen no es sólo una cosa que representa algo, puede ser también un gesto que se encuentra en el extremo del cuerpo (Engler, 2017), como cuando alguien, en este caso Janet Edmeades, crea fotografías para salir de su aislamiento. Imágenes que, en tanto gestos, se levantan para llamar la atención sobre lo que ella experimenta y que antes era invisible para una mayoría.

Por lo mismo, este tipo de fotografías muestran más claramente cómo se hace posible y necesario, en estos casos, el dejarse ser-*afectado* como sujeto que mira,

⁹⁵ Este ejemplo demuestra que la paradoja de la fotografía, de ser índice y construcción, no es pues necesariamente una contradicción. El que la fotografía sea una “manipulación” no la convierte necesariamente en una mentira. Al mismo tiempo, este tipo de foto-narrativas también pueden ser una manera de actualizar y legitimar la función documental y testimonial de la fotografía, como ya se dijo anteriormente, al tiempo que sienta las bases para re-definir y complejizar esas categorías, manteniendo un compromiso epistemológico con la realidad, en un momento en el que parece anticuado y caduco defender cualquier tipo de realismo fotográfico (Ribalta, 2018).

implicándose desde el cuerpo⁹⁶, y que, en tanto retratos o autorretratos atravesados por el dolor o la enfermedad, confirman más que nunca la necesidad de mirarlos desde una dimensión ética, reconociendo a la persona y su mundo en su singularidad (Agamben, 2005; Benjamin, 2005; Radley, 2002; Yacavone, 2017).

Esta dimensión ética es la que posibilita que dichas imágenes transfiguren al observador en testigo, al tiempo que se genera la *doble distancia*, identificándose en un primer momento para después comprender el mundo del sufrimiento del otro a través de la explicación, a través de la palabra. Aunque este tipo de comprensión implicativa que pide este tipo de *imagentextos* sea de una naturaleza distinta a otras que puedan requerir una actitud prioritariamente crítica o de sospecha.

Así, se hace necesario aclarar que, una condición *sine qua non* para llegar a esto, es la propia apertura y el trabajo del observador (Didi-Huberman, 2014; Radley, 2002). Jo Spence (1995) también así lo consideraba: la responsabilidad del público es llevar las fotografías más allá de su fijeza, experimentarlas al tiempo que las incorpora a las propias experiencias, es decir, utilizarlas como canales para vincular y compartir vivencias personales y conectarse al mismo tiempo con las de otras mujeres, trabajadores, pacientes, médicos o familias, es decir, yendo más allá de lo personal (Bell, 2002), hasta alcanzar lo político y, por tanto, abriendo simultáneamente la posibilidad para una comprensión pública –social e institucional– de las personas enfermas⁹⁷. Esto, de hecho se hizo posible

⁹⁶ Se recordará que es algo que hace Walter Benjamin en su acercamiento al retrato de Franz Kafka (Benjamin, 2005; Didi-Huberman, 2008a), y que, por otro lado, se manifiesta in-intencionalmente y de manera análoga frente a imágenes fotográficas de la enfermedad que producen “horror”, precisamente porque hacen eco en quien contempla, de una experiencia corporal previa, semejante o imaginada. Reaccionar ante una fotografía “con horror” es responder no sólo a una imagen visual, sino registrar en esa negación el sufrimiento del otro en el propio estremecimiento o escalofrío corporal (Radley, 2002).

⁹⁷ Si estas imágenes comunican o no, o el hecho de que no pueda asegurarse que todos los espectadores miren desde las condiciones propuestas aquí, deja entrever la necesidad de concebir una posible pedagogía de lo

en el proyecto *Diario de tuberculosis y sida*, de Linda Troeller y que también forma parte de *What can a woman do with a camera?* (Solomon y Spence, 1995, pp. 101-106). Si bien este proyecto es de “naturaleza” distinta a la de la obra de Janet Edmeades, ya que no fue hecha desde la experiencia de quien padece la enfermedad, sí ayudó a que aquello que no era visible en cierto contexto —el dolor de la discriminación y el rechazo de los enfermos de sida y tuberculosis en los años 80—, fuese reconocido y visto como un problema que debía reconfigurar la atención hospitalaria, y en última instancia el espacio público.

De hecho, la obra y proyectos de Jo Spence inspiraron e impulsaron en su propio contexto a muchas personas, sobre todo al interior del movimiento por los derechos de los discapacitados para que se atrevieran a “mostrar sus heridas” y escribir sobre sus experiencias, y dejarlas así como una especie de legado para futuras personas desconocidas con problemas similares (Dennett, 2011).

3.2.3. *Proyectos grupales o comunitarios*

Es importante entender que siempre que haya un fotógrafo y un fotografiado, siempre que haya una historia que contar, a no ser que la fotografía o el intercambio de conocimiento sea recíproco siempre habrá un desequilibrio de poder. Jo Spence⁹⁸

What can a woman do with a camera? presenta tres relatos sobre proyectos comunitarios que usaron la fotografía como un medio o herramienta relacional o interpersonal y que, al mismo tiempo, proporcionaron un medio de empoderamiento y una

visual que considere las condiciones mínimas para un mirar y pensar desde el cuerpo como manera de vincular individuos y comunidades.

⁹⁸ Spence, 2006, p. 14.

manera de demandar un cambio de percepción y transformación colectivo o social –aun cuando el alcance haya sido local: uno con un grupo de mujeres (de entre 20 y 40 años de edad, y con hijos mayores en la escuela), otro con jóvenes desempleados y sin hogar que vivían en un albergue, y un último con niñas de una escuela primaria (de entre 8 y 11 años de edad). Todos ellos parecen ser un reflejo de las primeras reflexiones y prácticas fotográficas politizadas en las que participó Spence a principios de la década de los 70⁹⁹, y es probable que deban considerarse como parte de un contexto más amplio que nutrió y propició este tipo de propuestas una década antes. Por esos años, Gran Bretaña se posicionaba como una referencia importante en Europa para la teoría de la fotografía –a través de un programa que ofrecía el *Polytechnic of Central London*, y al que Spence asistiría en 1979–, además de que el gobierno ofrecía subvenciones para proyectos fotográficos comunitarios y había paralelamente un empleo creciente de la fotografía por parte de grupos activistas (Klorman-Eraqi, 2017).

En su artículo *The politics of photography* de 1976, Spence afirmaba: la fotografía comunitaria tiene el potencial de prescindir de los expertos y poner la cámara a disposición de la mayoría de la gente, y al alentar un uso creciente de la toma de fotografías, puede proporcionar una retroalimentación inmediata para la discusión, haciendo posible “mirar el mundo de manera diferente” (Spence, 1995, p. 35).

Esta afirmación podría parecer fácilmente desmentida si se piensa en las condiciones actuales, en las que la mayoría de las personas ya cuenta con una cámara en sus teléfonos, o si se compara con lo que suele suceder en cualquier grupo que tiene el

⁹⁹ Los tres ejemplos parecen corresponderse con experiencias o intereses previos de Spence: su asistencia en 1973 a los grupos que dirigió Keith Kennedy en el Hospital Henderson con “pacientes” o “jóvenes con problemas de conducta”; su inquietud por la representación de la niñez en el álbum familiar (que en el proyecto de *What can a woman do with a camera?* serán las mismas niñas las que eligen cómo fotografiarse) y su participación en colectivos como las *Hackney Flashers*.

interés por aprender fotografía de manera formal o artística, y que no han propiciado maneras “alternativas” de ver el mundo. Pero Solomon y Spence (1995) afirman que uno de los problemas de trabajar grupalmente surge cuando el único interés compartido está en la fotografía misma; y postulan o sugieren indirectamente que el comienzo o la motivación inicial para proyectos de este tipo tendría que originarse en valores y/o problemas comunes¹⁰⁰, y no tanto en el interés por la fotografía como tal (p. 164).

De esta forma, lo que se postula entre líneas en *What can a woman do with a camera?*, es un asunto de representación visual y política, utilizando la fotografía como medio que permite el reconocimiento mutuo, el encuentro (que puede ser a partir de imágenes previas o pasadas, cuando así se requiera, y como vía para conocerse inicialmente y compartir las historias precedentes y distintas de cada participante, revalorizando sus formas de vida), al tiempo que se empiezan a tomar fotografías de forma colaborativa compartiendo una o más cámaras, como una manera también de articular una demanda o una preocupación común, dialogando o discutiendo de igual manera a partir de las imágenes que se vayan generando. Al hacerlo, se forman nuevos tipos de relaciones entre los participantes y simultáneamente se hace posible llegar a un posicionamiento público, que puede ser materializado en una o varias exhibiciones itinerantes que combinen fotografías y textos.

Presentados a través de relatos, los tres proyectos descritos en *What can a woman do with a camera?*, no sólo son distintos en cuanto al perfil de los integrantes (mujeres, jóvenes sin hogar, y niñas), sino también en las condiciones variables de base que

¹⁰⁰ Esto podría remitir a la necesidad de una mínima definición anti-esencialista de comunidad. Una opción adecuada podría ser a partir del concepto que postula el filósofo Jean Luc Nancy y que la entiende como *ser-con* o *estar-en-común* (en oposición a un *ser común*). Para ahondar en este problema ver: Groppo, A. (2011). “Tres versiones contemporáneas de la comunidad: Hacia una teoría política post-fundacionalista”. *Revista de Filosofía y Teoría Política*, 42, 49-68.

facilitaron su desarrollo y, por otro lado, el tiempo requerido para desarrollarlos (el trabajo con el grupo de mujeres fue de 8-9 meses, el realizado en el albergue con adolescentes duró 4 años aproximadamente, y el de las niñas no está claro pero había un trabajo con fotografía previo e integrado a toda la comunidad escolar a la que pertenecían). Al ser narraciones personales de algunas de las facilitadoras (no había una sola para cada proyecto), las características y lo que dejan ver cada una también varía ampliamente.

En el trabajo con el grupo de mujeres, la autora señala algunas sugerencias “mínimas” y útiles para un proyecto de ese tipo (desde conseguir el dinero, y el apoyo de organizaciones e instituciones civiles o gubernamentales y el tipo de material, hasta recomendaciones para dinámicas en las etapas preliminares o la publicidad para la muestra final), todo esto sin ocultar los altibajos o problemas que pueden aparecer, pero que finalmente pueden culminar en una exposición. Otras condiciones fundamentales para el trabajo según la autora –aparte de la base material ya mencionada y la organización de lugares y tiempos, incluyendo una guardería de apoyo–, son la creación de un ambiente de confianza y la promoción del trabajo autorregulado –aunque este aspecto suele ser frágil y requiera flexibilidad o cierta dirección estratégica de parte de quien facilite las sesiones.



Beryl, G. (s.f.). *Madres de invención (El Giro-Ciclo: un acto de malabarismo)*.
[Fotografía directa de libro]. (Solomon y Spence, 1995, p. 138).

El objetivo de *Madres de invención*, fue hacer visible el trabajo de las mujeres de una comunidad, de manera que pudiese percibirse como valioso. En la primera sesión se ocuparon del álbum familiar y fotos de revistas, así como autorretratos, y se les preguntó cómo se podían saber “cosas” sobre las personas a partir de las fotos o qué “cosas” faltaban en ellas. Después les dieron dos instrucciones muy parecidas a las sugerencias que se anuncian en la introducción de *What can a woman do with a camera?*: tomar fotos que fuesen importantes para ellas, de cosas “buenas o malas”, pero que no suelen fotografiarse, y tomar fotografías que narraran la vida de cualquier cosa, ya fuera ellas, alguien más o cualquier “cosa”. Estas dos instrucciones fueron la base del proyecto que culminó en una exposición integrada por paneles o montajes individuales y colectivos, incluida una que

describía visualmente la historia del proyecto “entre bambalinas”¹⁰¹. La exposición alentaría por lo menos dos proyectos similares (uno con jóvenes mujeres en libertad condicional, y otro con un club juvenil para niñas) y se mostraría en otros espacios como bibliotecas, galerías de arte y congresos.



Grey, C. (s.f.). “*Dame una cámara y te mostraré cómo me siento*”.
[Fotografía directa de libro]. (Solomon y Spence, 1995, p. 147).

¹⁰¹ Si el fotomontaje es una de las maneras de producir el efecto de extrañamiento, los paneles que visibilizaron el proceso y trabajo que precedió a la exhibición como “producto final”, es entonces otra manera de seguir provocando el mismo efecto respecto al tema de la exhibición, el trabajo de *esas* mujeres, pero en otra dirección: ¿o qué significa el esfuerzo y el tiempo que requirieron para reunirse durante 8 meses, para precisamente mostrar como valioso su trabajo en otras áreas? Las diferentes formas de utilizar el también llamado efecto de distanciamiento, muestra cómo éste en tanto concepto se conecta también con el pensamiento marxista subyacente a las ideas de Bertolt Brecht o Walter Benjamin, y que estaba vinculado a sus ideas sobre el arte. Por otro lado, el pensamiento marxista también ha influido en la teoría y crítica de arte feminista. Esta última relación alude a una serie de conceptos y problemas que seguramente ya han sido y pueden seguir siendo objeto de otras investigaciones, pero que en nuestro caso es un campo nuevo. Así, otra pregunta que nos surge y que probablemente tiene relación con el vínculo entre estética marxista y feminista, es la siguiente: ¿esta serie de paneles hechos con cartulinas, que parecen “un periódico mural de escuela o iglesia hecho por una maestra” (parafraseando un poco las palabras utilizadas para criticar los fotomontajes de las *Hackney Flashers* expuestos en una única ocasión en una galería muy importante en Londres), independientemente de las razones prácticas por las que se hicieron de esa manera, fueron además una transgresión consciente de las reglas y convenciones de la fotografía artística u otra manera de detonar debates en torno a la función de la fotografía o el arte? Es decir, ¿ese aspecto “amateur”, un adjetivo usado para calificar también la obra de Spence, fue otra manera deliberada de provocar el efecto de extrañamiento? Todo indica que sí.

Estoy harto de que me pregunten: “¿Cómo te sientes con lo que haces? ¿Qué opinas de las personas sin hogar?” Todos los medios de comunicación nos dicen “hagamos un vídeo sobre ti” o “hagamos algunas fotos o algo sobre los indigentes”. “Lo haremos por ti”. Preferiría que no me entrevistaran en la televisión, que no me preguntaran: “¿Cómo te sientes viviendo en la calle?” Preferiría que alguien me diera una cámara y me dijera: “Muéstranos cómo te sientes”. Claire Grey. (Solomon y Spence, 1995, p. 146)

Lo valioso del segundo relato en el que participaron los jóvenes que vivían en un albergue, *Dame una cámara y te mostraré cómo me siento*, es que deja ver un poco más cómo se fueron integrando, cómo pensaban y cómo se sentían algunos integrantes conforme las distintas etapas por las que pasó el proyecto. Es el único relato que incluye unos pocos testimonios y en los que la fotografía jugó un rol importante desde el inicio, al ayudar a los jóvenes a verse a sí mismos a través de las imágenes y cambiar su autopercepción.



Grey, C. (s.f.). “*Dame una cámara y te mostraré cómo me siento*”.
[Fotografía directa de libro]. (Solomon y Spence, 1995, p. 150).

Creo que la gente estaba interesada, pero mientras el personal parecía estar lleno de confianza, creo que todos los demás estaban un poco “no creo que lleguemos tan lejos, no se va a tomar en serio”. Luego nos adentramos más y más en el proyecto, se hizo más interesante y nos dimos cuenta de que nos estábamos sorprendiendo a nosotros mismos y que podíamos hacer algo realmente positivo.

El equipo de producción era un grupo bastante pequeño así que cuando nos acercamos al final, realmente tuvimos la oportunidad de decir cómo queríamos que se hiciera la exhibición.

Definitivamente comencé a tomarlo más en serio y personas como David, Maley y Amy y yo comenzamos a involucrarnos realmente en ello. No en la forma de decir “este es mi trabajo”, no podría haber logrado algo así solo por mi cuenta. Nos necesitábamos los unos a los otros y me sentí muy orgullosa.

Los chicos han podido decir lo que querían, expresar la situación en la que se encontraban.

Comunicarse realmente con la gente. Era una forma de expresarles lo que sentíamos sobre la situación en la que nos encontrábamos y que no íbamos a quedarnos sentados y aceptar el tipo de cosas que nos decían. Claire Grey (Solomon y Spence, 1995, p. 148)

Un año antes de concluir el proyecto, los participantes eran un grupo de cuatro o cinco residentes del albergue que realmente estaban comprometidos, y un grupo amplio y cambiante que asistía de forma irregular. Aún así, se llegó a la exposición final que mostró una serie de retratos y fotos de los jóvenes en sus habitaciones, también hubo montajes que abordaban sus sentimientos en cuanto a los prejuicios con los que eran vistos, alimentados por los estereotipos que manejan los medios de comunicación respecto a la gente que vive en la calle. Había otro conjunto de paneles que, a través de tableros de los juegos *Serpientes y Escaleras*, y *Monopoly*, describía las rutas de los “indigentes”. La exposición se llamó *Down But Not Out*, de aquí se editó un libro sobre el proyecto en 1994.

El último artículo que relata el trabajo dentro de un grupo de niñas de una escuela primaria, es un poco menos detallado en cuanto a las condiciones materiales o externas al proyecto mismo, sin embargo, revela cuestiones interesantes en lo relativo a sus propias decisiones, su elección del tema (su conflicto con algunos “niños”) y la manera que

eligieron para fotografiarse ellas mismas, ya que querían que “ellos” no se involucrasen en el proyecto, pero deseaban mostrar al mismo tiempo cómo sentían la convivencia diaria con sus compañeros en su salón de clase. Así, tuvieron que pensar cómo representarlos a través de sus propios cuerpos, sobre todo sus manos y pies, recreando algunas expresiones faciales o gestos de enojo y frustración¹⁰².



Walton, K. (s.f.). *Crear imágenes positivas: trabajar con niñas de primaria*. [Fotografía directa de libro]. (Solomon y Spence, 1995, p. 154).

De esta manera, y de acuerdo a Spence (1995), a través de este tipo de proyectos las personas pueden, en sus palabras, ‘descubrir cómo relacionarse consigo mismas y con las demás de forma más positiva cuando disponen de imágenes de sí mismas, imágenes que contrarresten los estereotipos que suelen aparecer en los medios de comunicación. El

¹⁰² El artículo no lo aclara, pero las fotografías de este proyecto indican que se utilizó una modalidad de fototeatro. Éste consiste en un modo de re-presentación o escenificación totalmente no naturalista que pretende crear un “espectáculo” al tiempo que se inspira en géneros fotográficos bien conocidos y los altera ligeramente (en este caso los fotomontajes de Barbara Kruger). El propósito es hacer una crítica social o política (Spence, 1995, p. 78). Sin embargo, también podría concebirse, por otro lado, como un proyecto que utilizó una modalidad teatral de Augusto Boal, el llamado Teatro de la Imagen que tiene como objetivo que los participantes piensen con imágenes y debatan un problema a través de los gestos y posturas corporales (Boal, 2002, p. 41).

objetivo principal es que las personas alcancen un cierto grado de autonomía en sus propias vidas y puedan expresarse más fácilmente, ganando así en solidaridad con los demás (p. 35).

Partiendo de estas experiencias, resulta imprescindible mencionar explícitamente lo que todas ellas sugieren para este tipo de proyectos: trabajar de forma cooperativa y dando prioridad a la propia auto-organización y auto-regulación del grupo, es decir, promover una práctica democrática durante el proceso, como ideal de convivencia, basada en un ejercicio participativo e igualitario¹⁰³, en el que cada integrante pueda hablar, proponer, y todas/os en conjunto escucharse y verse, compartir una o varias cámaras, siendo sujetos y objetos de las fotografías, debatiendo a partir de las imágenes, considerando lo que quieren mostrar o hacer pensar para así generar al mismo tiempo variadas perspectivas de un mismo problema.

En tal sentido, ¿podrían considerarse este tipo de proyectos como modos alternativos de experimentar la atención, la mirada y el diálogo, y definirse como opuestos a los modos de relación y visión unidireccionales y verticales de las instituciones tradicionales, es decir, pueden pensarse como formas de resistencia a los modos de relación y visión que son configurados en la familia y la escuela tradicional o las instituciones sanitarias? La respuesta apunta a ser afirmativa. Como bien afirma Martin Jay (2003):

¹⁰³ Este tipo de prácticas que unen una cierta idea “terapia”, pedagogía experimental y una convivencia democrática como ideal regulativo, por decirlo de alguna manera, se dieron previamente y de manera explícita en los grupos de autoconciencia del movimiento feminista en la década de los 70 y en algunos grupos de psicoterapia que hacían una crítica a las estructuras verticalistas y autoritarias de las instituciones psiquiátricas (algo que se dio en el propio Hospital Henderson entre 1966 y 1988, con Keith Kennedy, una de las primeras influencias en Spence). Ambas experiencias históricas, con las que Spence tuvo contacto directo, junto a la influencia del propio pensamiento marxista y feminista en general, y de la propia postura política que sustentaban los métodos colaborativos del teatro de Brecht y Boal, nos llevan a afirmar que aun cuando el libro *What can a woman do with a camera?* no defina explícitamente una metodología, sí sustenta este principio auto-regulativo (democrático e igualitario) que funciona simultáneamente como fundamento terapéutico, pedagógico y político.

...en la interacción visual hay un potencial de mutualidad e intersubjetividad (...). En el intercambio de ternuras visuales hay un fuerte potencial para que se produzca el resultado opuesto [a una mirada “reificadora”], un potencial que capta muy bien la doble significación de la palabra inglesa *regard*: consideración, estima y también mirada. (p. 204)

La fotografía precisamente puede considerarse como un medio que visibiliza historias de otras subjetividades que no suelen representarse a sí mismas, de grupos minoritarios o excluidos, y nos recuerda al mismo tiempo que mirar a alguien es algo más importante de lo que parece, es un acto de reconocimiento y una forma de empatía que posibilita nuevas formas de convivencia.

3.2.4. Algunos comentarios críticos

Se empieza por una anécdota “relativamente” personal para dejar sentadas algunas reflexiones básicas sobre la frontera entre lo privado y lo público, separación que no siempre es clara, ni fija, y se ha vuelto mucho más problemática en la época actual. Esperemos que la misma anécdota lo haga evidente. El objetivo mínimo es mostrar qué tanto se han transformado las formas de mirar en los últimos años, especialmente ahora, cuando la emergencia de los nuevos medios difuminan o reconfiguran, la mayor parte de las veces, la línea divisoria entre fotografía privada y pública.

Tal vez no hace falta un estudio riguroso para notar cómo la mirada de muchas mujeres jóvenes que usan las diversas redes sociales sigue estando influida por la publicidad y los medios y, por otro lado, cómo el propio medio digital actual pone en juego otros factores que complejizan este fenómeno.

El primer punto de reflexión parte de una fotografía de una mujer blanca, latina, de 23 o 24 años, que es en realidad un auto-retrato o *selfie* que se mostró en una red social, un tipo de fotografía que, con esas características, puede parecer más que común. En ella se ve a la mujer apuntando su cámara integrada a su teléfono celular, frente a un espejo para que la imagen reflejada en él pueda ser captada por la lente. Su rostro mira hacia la propia pantalla de su dispositivo, su medio torso ocupa el centro de la imagen y el fondo es indistinto (al parecer se encuentra en un espacio privado, en una recámara, y el trasfondo parece indicar que son las puertas blancas de unos clósets). La joven se muestra con un sujetador de encaje oscuro, el pecho y los hombros desnudos, como recién descubiertos por una blusa o camisa que cubre solo los antebrazos y la mitad de los brazos, solo una parte de su cuello queda oculta por su propia mano y el celular que sostiene. La fotografía aparece acompañada por la leyenda “La versión de mí que has creado en tu mente no es mi responsabilidad”, frase escrita por ella misma y que parece advertir la ‘mirada masculina’ en potencia que pueden asumir algunos espectadores. En otras fotografías de su cuenta de una conocida red social, aparece una *selfie* en la que porta un pañuelo verde que se asocia con la despenalización y legalización del aborto. Si no incluimos su fotografía o la referencia a su perfil, es precisamente porque, aun siendo público y visible en una red social, hacerlo sería no sólo una intromisión contradictoria con los mismos principios del feminismo, dando a entender que se puede juzgar su derecho o no a hacerse visible como ella lo desea, sino que, en última instancia, es precisamente una cuestión personal.

En tal caso emerge claramente un límite entre lo privado y lo público, que solo una posición radical disolvería. Pero aclaramos que la mayor parte de las posiciones feministas suponen algún tipo de distinción entre ambas esferas, aunque esto no implique negar (paradójicamente) su conexión. Dicho esto, un perfil de este tipo no es único, ni mucho

menos. La posibilidad de encontrar uno así puede resultar un tanto inquietante para una feminista que se formó con el conjunto de principios que se abanderaron en la década de los 70, un conjunto más o menos definido de reglas propias del movimiento que pueden quedar subsumidas en lo que declaró alguna vez la escritora y activista feminista Audre Lorde (2003) en 1979: “Las herramientas del amo nunca desmontan la casa del amo”, es decir, el uso de medios “patriarcales” en el movimiento es inadmisible y antifeminista (p.115).

Desde esta óptica, la pregunta por la posibilidad de distinguir una imagen feminista tal vez resulte pertinente pero imposible de responder, ya que, en la actualidad, parecería ser suficiente que se etiquete a una imagen como tal para que sea considerada así, sea una fotografía abstracta o sean imágenes pornográficas destinadas a mujeres. Jo Spence parecía tener razón en no querer hablar ni teorizar sobre la fotografía en estos términos. La llamada pornografía feminista y las mismas *selfies* altamente erotizadas son un punto continuo a debate entre las propias teóricas y activistas. Todo depende a qué tipo de feminista se le pregunte y depende parcialmente a qué generación pertenezca o con cuál de ellas se identifique (Winant, 2016, p, 138). En dado caso, lo que refleja es una fractura al interior del propio movimiento, aun cuando muchas de las enmiendas de aquel entonces se mantengan vigentes en el contexto latinoamericano: la legalización del aborto, igualdad efectiva de condiciones sociales, económicas y políticas para las mujeres, la valoración del trabajo doméstico, o la exigencia –no tan presente en la actualidad– del cuidado infantil gratuito y universal.

Sin embargo, en México y en muchos países de Centro y Sudamérica, hay asimismo otro tipo de demanda más urgentes: la exigencia de justicia, prevención y atención en los casos de feminicidio, violación y violencia de género en general. Así que, si se hace una búsqueda en internet, de acuerdo a los términos “fotografía, feminismo” aparecerán

mayoritariamente imágenes periodísticas de manifestaciones y marchas de los últimos años en países hispanohablantes. Esto en parte es un fuerte contraste si hacemos una búsqueda de imágenes usando las mismas palabras en inglés *photography, feminism*, que muestra como resultados fotografías de artistas que se consideran feministas (obviamente angloparlantes) de la década de los setenta y ochenta. Tal vez eso exprese de forma variable, pero claramente distinta, las diferentes condiciones sociales y políticas presentes en los diferentes continentes y, por tanto, los diferentes retos que enfrenta el feminismo en las distintas áreas del mundo.

Lo que es indudable es que, al mismo tiempo, cantantes, actrices y celebridades conocidas a nivel global se han sumado a las reivindicaciones de lo que podría ser llamado un feminismo inclusivo (que abarca a los feminismos indígenas, lésbicos, de las personas trans y negras, los comunitarios y los que se alían con movimientos ecologistas) así como a los movimientos en general que defienden los derechos de las mujeres a nivel internacional.

Y probablemente, es debido a esta resonancia internacional del feminismo y su irrupción en la esfera pública en los últimos años, la manera como se representa a través de ciertas imágenes, también cooptada o aprovechada por las grandes industrias y marcas transnacionales, haciendo que las nuevas formas del capitalismo utilicen los mercados para domesticar la política (Fraser, 2008, p.96). Entonces aquellas formas de mirar que podrían trastocar los significados opresivos relacionados con “lo femenino” puede terminar sirviendo a los intereses del mercado. Mujeres que empiezan fotografiando como un pasatiempo, haciendo fotos de sí mismas y de sus intereses, y manifestando cierto control de sus propias imágenes, terminan por ser contratadas y patrocinadas por la industria de la moda y la belleza, convirtiéndose en *prosumidoras*, noción que no se asocia únicamente a la idea de producción remunerada que se ejerce de manera profesional, sino que engloba

también la producción de contenido ligada al ocio y a las relaciones afectivas y sociales que se tienen con los otros digitales, ya tengan un lazo “real” o no (Santos Díaz, 2018, pp. 305-306).

En este sentido, destaca el trabajo de Petra Collins (Canadá, 1992), una artista que se considera a sí misma feminista. Collins, en uno de sus proyectos más recientes, ha trabajado con niñas entrando a la adolescencia, se titula *The teenage gaze*. Este proyecto está asociado a una plataforma en la que esas mismas adolescentes, provenientes de diversas partes del mundo y que se conocieron en línea (seleccionadas por la misma Collins), trabajan de manera colectiva. En una especie de manifiesto, Collins (2014) declaró: El mundo del arte siempre ha sido un "Boys' club". Es difícil ver un espacio para nosotras en una sociedad en la que parece que no hay espacio para producir y compartir ideas propias. Puedes entrar en un museo como el Met o el MoMA y menos del 5 por ciento de las obras son creadas por mujeres (sin mencionar a las mujeres de color). El arte “tiene la capacidad de fijar ideales, preocupaciones filosóficas y condiciones culturales”, por lo que crecer en una sociedad en la que las imágenes para y de las mujeres son realmente creadas por y para los hombres, deja poco espacio para una visión sana e imparcial del género femenino. Esta cultura destructiva de una representación unilateral debe cambiar. Quiero ofrecer una alternativa a este paisaje en el que vivimos, una que celebre a las mujeres y el poder que tenemos¹⁰⁴.

Esta declaración muestra cómo Petra Collins ha asimilado muchas de las ideas de la crítica feminista y parece ser consciente de su propio quehacer y compromiso como artista. En palabras de una fan¹⁰⁵: Su trabajo [el de Petra Collins] y el de otras artistas de la revista

¹⁰⁴ La traducción es nuestra.

¹⁰⁵ La traducción es nuestra.

Rookie me ayudaron a entender el poder inherente de las *selfies*, sobre todo en las mujeres, sobre todo en las adolescentes. Nuestra imagen es nuestra. Las selfies las compartimos nosotras, cómo queremos, cuándo queremos, por dónde queremos: y la imagen que sacamos es nuestra. Es una forma de retomar el control sobre la imagen de la mujer en una cultura que la objetiviza y explota con fines machistas (Borgstrom, 2020).

Esto hace que el trabajo de Collins sea ahora asociado con la llamada “mirada femenina”, algo que no suele definirse en sentido estricto pero que suele relacionarse o usarse para designar la obra de jóvenes mujeres fotógrafas. Pero, ¿realmente las llamadas *selfies* pueden empoderar a estas mujeres jóvenes?, ¿no llevan nuevamente a las mujeres a ser juzgadas por su aspecto, en base al número de “*me gustas*” que obtienen? ¿Una práctica así es realmente emancipadora? Collins, como prosumidora y quien no deja de afirmar que su obra tiene motivaciones feministas, trabaja para revistas y compañías de moda mundialmente conocidas, destacándose, entre sus creaciones, una camiseta que diseñó con una ilustración de una vulva sangrante que tiene la leyenda *Period Power*, hecha para una conocida marca de moda a nivel mundial. Si echamos un ojo a las fotografías de Collins, es comprensible que puedan surgir algunas sospechas: ¿es posible desafiar los estereotipos de belleza femenina trabajando para las mismas revistas de moda que los definen?, ¿se puede protestar eficazmente contra la cosificación de la mirada masculina, parodiándola y no dejando de reivindicar al mismo tiempo lo “sexy”? (Winand, 2016, p. 143).

Sus imágenes fotográficas suelen adjetivarlas como “hiperfemeninas, crudas, maravillosas y oníricas”, y han tenido gran influencia a nivel mundial, sobre todo en la llamada generación Z (mujeres nacidas después de 1994). Si bien, sus fotografías reivindican el cuerpo, y la expresión y libertad sexuales de las mujeres, mostrando los vellos, el sudor y escenas de la vida cotidiana, evocando el estilo de fotógrafas y fotógrafos

de generaciones pasadas (un antecedente sería Nan Goldin, precisamente de la década de los setenta), la potencia sexual que evocan no tiene comparación con las imágenes que han influido en la misma Collins, ya que algunas de sus fotografías y las de sus contemporáneas —en las que posan en ropa interior empapada de sudor y negligé—, son notablemente más domesticadas (Winand, 2016, p. 141), y parecería que siguen buscando agradar y complacer al espectador.

Por eso, es necesario no tanto ver la obra de Collins como si tuviese el mérito de derribar los prejuicios que lleva la fotografía arrastrando, “colocando al mismo nivel la fotografía artística, la de moda y la documental” (Parras, 2015, p. 130), sino como algo que en parte ha sido posible y está determinado por las nuevas formas de creación, producción y consumo en las redes sociales. De ahí que sea obligatorio hacer un cuestionamiento radical sin perder de vista los inherentes fines comerciales que tienen sus imágenes. Además, también habría que considerar si la exhibición de la vida privada en las redes sociales no corre el riesgo de transformarse —o de hecho se ha transformado— en una estrategia de control más compleja sobre los cuerpos de las mujeres, en la medida en que son las propias mujeres las que siguen interiorizando una mirada inspectora con la que se ven y se controlan a sí mismas, convirtiéndose ellas mismas en productoras de esta objetivación inherente que acompaña a este tipo de imágenes (Berger, 2016; Foucault, 1980).

Ya en 1979, casi medio siglo antes, Liz Heron (2006), integrante del *Hackney Flashers Collective*, advertía que el discurso de “la liberación de las mujeres” o “la mujer sexualmente independiente” ha sido absorbido por la publicidad relacionada con la belleza. En su ensayo *Colectivo Hackney Flashers: ¿quién se ocupa de la cámara?*, afirmó: “Las mujeres ya no son simples objetos sexuales para los hombres, sino para sí mismas. [...] Imágenes como éstas no pueden ser simplemente desechadas como “explotación sexista”,

sino que exigen cierta indagación sobre cómo los anuncios utilizan las estructuras inconscientes” (Heron, 2006, pp. 30-31). Por tanto, también sería imperativo preguntarse: ¿puede prosperar un feminismo auténticamente inclusivo en los confines de un espacio de las redes y medios sociales globales (de mentalidad occidental) que a su vez mantienen el *statu quo* del capitalismo –que asegura y refuerza los modos de relación patriarcales? (Winand, 2016, p. 143) ¿Cómo salirse de la “mirada masculina” y reivindicar simultáneamente la sexualidad femenina sin recurrir a las “herramientas del amo”? ¿Es posible distinguir la delgada línea roja entre lo erótico como poder y lo erótico como sumisión? ¿O es inevitable este doble filo en este tipo de propuestas?

Por eso, como afirma Winand (2016), si bien es ineludible cuestionar el discurso que rodea este tipo de imágenes, también es necesario reconocer que ellas mismas coquetean con algo innegablemente sugestivo: la tensión entre la provocación y la objetivación. El problema que nosotros vemos en esto, es que este juego empieza desde la niñez, muchas niñas siguen aprendiendo a verse a sí mismas a través de las imágenes de mujeres famosas y “bellas”, aprenden a posar mirando directamente a la cámara, con sus manos en la cadera, tal y como sucedía desde los años 70 o antes (Solomon y Spence, 1995, pp. 153-154). Spence era particularmente consciente de la importancia de este tema, de la preocupación por la belleza y la necesidad de muchas mujeres de ser vistas como “bonitas”. Es en esta parte en la que las propuestas de Spence y del libro *What can a woman do with a camera?* siguen siendo una contribución que debe valorarse en la medida en que siguen posibilitando un distanciamiento crítico cotidiano, a través de distintas prácticas que permiten comprender y dismantelar los códigos y estereotipos de representación que configuran las instituciones y los medios de comunicación y que afectan la dimensión más vital de cada persona.

Asimismo, habría que considerar qué tanto esto se hace urgente, si se considera su relación con la violencia de género. Esta idea de Spence (2006), da luz sobre este vínculo:

Estas imágenes [las de la publicidad y la pornografía] parecen ofrecer al hombre una especie de pseudocontrol sobre las mujeres que le permite soñar que es dominante mientras que, de hecho, continúa con una idea casi infantil de omnipotencia. Esto, a menudo, se contradice con la impotencia política y económica de muchos hombres. Estas esferas interconectadas de creación de imágenes forman un régimen de deseo en el cual siempre se nos adula para que adoptemos una posición de la que es difícil escapar por medio de la imaginación, incluso aunque nuestras vidas diarias sean totalmente diferentes. (p. 12)

* * *

En cuanto a los tres usos/prácticas de las imágenes fotográficas presentados en este último capítulo, a saber, las autobiografías visuales o el trabajo con el álbum familiar (sobre todo si se realizan grupalmente), las foto-narraciones sobre la vivencia de una enfermedad y los proyectos grupales o comunitarios, son variantes distintas de lo que Benjamin entendió por politización del arte, o mejor dicho, politización de las imágenes, ya que la función artística aquí es “accesoria”, y las imágenes tienen funciones “nuevas”.

Esto no esquiva considerar las nuevas condiciones de la fotografía digital y las redes sociales en cruce con estas propuestas. No sabemos qué habría pensado Spence, o cómo hubiese integrado a su práctica las nuevas tecnologías. Las plataformas en internet no ofrecen ni la intimidad ni el espacio seguro y de confianza requerido para este tipo de trabajo, aunque sí ofrece la circulación inmediata requerida para exhibirlas, una vez que el trabajo está terminado (en el caso de los proyectos grupales).

En cuanto al álbum familiar, habría que preguntarse si ha quedado obsoleto o si se ha modificado la manera de conformarlo y resguardarlo, ya que, empezando el siglo XXI, gran parte de la fotografía familiar está yendo más allá de los límites del hogar, que era dónde tradicionalmente se mostraba, y está siendo potencialmente visible en todo momento para otros amigos y familiares a través de las redes sociales, aunque al mismo tiempo muchas de esas imágenes se hagan cada vez más maleables y desechables, perdiendo el último resquicio de “valor de culto” que hace pocas décadas todavía se les asignaba, diría Benjamin. Lo que parece que casi no ha cambiado, son las sonrisas forzadas que siguen apareciendo en las imágenes de las redes sociales y que continúan evidenciando la creencia y el valor de que el grupo al que se ha decidido pertenecer debe seguir proveyendo relaciones satisfactorias y duraderas, y si se comparten otro tipo de imágenes no agradables sobre los conflictos familiares, parece que es más con el propósito de ser parte de un espectáculo masivo que exhibe la vida personal de cualquiera.

Por esa misma razón, una contribución que debe valorarse de las propuestas que se presentan en el libro *What can a woman do with a camera?* es que llevan a seguir pensando en aquello que *hacen* las fotografías: ¿Qué nos *hacen* las imágenes familiares y “privadas” y que se puede hacer a través de ellas? ¿Qué nos *hacen* si las volvemos públicas?, ¿cómo es que las imágenes pueden ayudar para articular una experiencia, o cómo puede convertirse una imagen en un gesto que demanda atención?, ¿qué más pasa cuando las imágenes se configuran a través de relaciones interdependientes, miradas mutuas, y no tanto desde una sola perspectiva (la del “fotógrafo”) que es la que decide qué mostrar y qué dejar fuera?

Por otro lado, creemos que el tipo de prácticas fotográficas que propone *What can a woman do with a camera?*, aunque son aún posibles y necesarias para limitar el poder

(Azoulay, 2016) –siempre y cuando se consideren como una extensión de un uso que no deje de lado una perspectiva radicalmente crítica y alerta de los estereotipos que producen los medios y las redes sociales–, implica no dejar de estar alerta a que, como bien dijo Spence (2006), las imágenes que alguna vez desafiaron la ideología dominante, y aun cuando hayan mostrado algo que no se hubiese mostrado antes, serán absorbidas con rapidez por la máquina industrial de los medios de comunicación. Y para eso “debemos estar preparados” (p. 12).

Así, las ideas de Spence parecen chocar actualmente con un momento incómodo en el que se hace manifiesta una obsesión por hacer circular públicamente las imágenes personales. Las prácticas fotográficas propuestas en *What can a woman do with a camera?*, particularmente la creencia de que la fotografía puede conducir a una exploración deconstructiva y terapéutica de la identidad, ha adquirido un nuevo significado dada la creciente ubicuidad de la tecnología de la cámara.

La *selfie* ha llegado a dominar el campo visual a través de su proliferación en redes sociales. ¿En qué se diferencia el trabajo crítico propuesto por Spence con el álbum familiar, de los ‘álbumes’ virtuales de días festivos, salidas nocturnas y cumpleaños que se acumulan en línea? ¿Cómo se relaciona su crítica a los estereotipos relacionados con el género y la clase, que propone a través de las autobiografías visuales, con la creación y organización de imágenes de los usuarios de Facebook? Esta posible comparación es la que alcanza a mostrar, paradójicamente, la actualidad de una propuesta como la de *What can a woman do with a camera?*

Conclusiones

El principal objetivo de esta investigación fue entender el vínculo que se ha dado entre fotografía y feminismo, partiendo de las reflexiones de Walter Benjamin que proveen herramientas conceptuales para pensar la fotografía en relación con la experiencia de quien la contempla (perspectiva que a su vez ayudó a fundamentar el propio enfoque de la teoría y crítica feminista de la fotografía), y no tanto como una representación flotante que tiene un significado neutral, y a la cual se le puede aplicar las mismas metodologías para el estudio del arte.

Pequeña historia de la fotografía, un texto de la década de los 30 del siglo pasado, muestra este enfoque, ya que Benjamin reflexiona filosóficamente partiendo de su propia experiencia con imágenes concretas y fundamenta, paralelamente, la ineludible presencia del espectador ante una imagen fotográfica como un elemento clave para la comprensión del fenómeno fotográfico. En ese mismo texto es notorio el potencial de la fotografía que alcanza a percibir Benjamin y que hace manifiesto en su intento de caracterizar la singularidad de la fotografía y el impacto de su tecnología en la transformación, ya no sólo en el campo del arte, sino de la cultura en general.

Por otro lado, sus reflexiones en otros de sus escritos permitirán tener una visión más amplia y crítica de la fotografía al reconocer el rol ideológico y político que puede jugar, ya que la pondrá en relación con las transformaciones sociales y subjetivas que caracterizan a las sociedades modernas. Él reconoce por ejemplo que la reproductibilidad fotográfica no solo posibilitó una nueva distribución y democratización del conocimiento, sino –más importante aún– transfiguró las formas de percepción y experiencia humana. No obstante, sus reflexiones también subrayan otros posibles efectos de esta transfiguración que no son necesariamente positivos en esta conversión del “mundo en imágenes” y que

han sido desarrollados por otros críticos y teóricos de la fotografía. Un primer efecto no deseable tiene que ver con que, en la medida en que las fotografías enseñan a ver, ellas mismas configuran a veces directamente, pero la mayor parte de las ocasiones de manera indirecta¹⁰⁶ o de formas que escapan totalmente a la percepción, nociones de lo que vale la pena o es posible mirar y lo que no, y por tanto de lo que es valioso y lo que no, teniendo así importantes implicaciones éticas y políticas.

Por ejemplo, desde una perspectiva benjaminiana podría decirse que las imágenes fotográficas producidas por la publicidad y los medios, y que circulan interminablemente, tienden a normalizar ciertos estereotipos y relaciones de poder, haciéndolos parecer inocentes y “naturales”, cuando en realidad son un medio eficaz para transmitir distintas ideologías que, en su interminable re-producción y circulación, pueden adormecer nuestros sentidos y dislocar nuestra memoria, algo que en última instancia, según Benjamin, disuelve nuestra capacidad para responder políticamente.

Así, sus ideas pueden ser reinterpretadas o adaptadas para pensar el contexto contemporáneo, proveyendo una visión panorámica de los distintos aspectos y problemas que giran en torno a lo fotográfico, y que no suelen estar presentes de manera integral en otras teorías de la fotografía, anclando puntos de referencia para pensar a la fotografía como un fenómeno que puede implicar distintos enfoques para su estudio, y que fluctúan entre lo subjetivo y lo objetivo, lo personal, lo colectivo y lo filosófico-crítico.

Esta manera que, para sorpresa de más de alguno, no excluye lo afectivo o lo corporal, al tiempo que abarca una perspectiva crítica y filosófica, es un buen fundamento para cualquier enfoque feminista de la fotografía, aunque al mismo tiempo pueda

¹⁰⁶ Como cuando la publicidad o los medios guían predeterminadamente la lectura de las imágenes con un pie de foto o cualquier otro texto.

considerarse una forma desdisciplinar¹⁰⁷ de proceder en la medida en que hace posible una forma distinta de ir articulando el pensamiento y la percepción de las imágenes¹⁰⁸. En este sentido, Benjamin no se limitó a legitimar lo que ya (se) sabía y tomó el riesgo de pensar de otro modo (Foucault, 1984, p. 8.), algo que también es imprescindible para la teoría y prácticas feministas.

De hecho, para Benjamin, la separación entre texto e imagen es un mecanismo de control que hay que superar. Por eso propone el aprender a pensar críticamente a partir de lo que se ve y percibe en una imagen (como experiencia); y precisamente éste fue el principio que adaptamos para interpretar críticamente algunas imágenes desde una perspectiva feminista en el segundo capítulo.

Así, el *hacer decir* algo a las imágenes, fue una especie de iniciación en muchas de las imágenes, en las que en ocasiones fue necesario recurrir a la ayuda de teóricas feministas en sus estudios o comentarios de otras obras. Y es que, la separación entre ambos registros, el de las palabras y el de las imágenes, parece muchas veces mantenerse

¹⁰⁷ Con el término desdisciplinar también se hace referencia, en el caso de Benjamin, al hecho de que sus preocupaciones e intereses trascendieron el campo de lo que suele ocuparse la filosofía como disciplina, y su manera de reflexionar filosóficamente, de hacer filosofía, tampoco se sujetó a las formas academicistas del quehacer intelectual. Sus textos, además, son más que atractivos para campos tan diversos como la arquitectura, el urbanismo, la teoría política, la crítica literaria y la crítica de arte, la historia, la sociología, la teoría e historia del arte o la pedagogía, entre otros.

¹⁰⁸ Por esa razón tal vez sea necesario confirmar o aclarar que la lectura e interpretación de los escritos de Benjamin implica un considerable esfuerzo y cierto margen de “error” para cualquier lector, ya que su pensamiento no es sistemático, ni “claro” ni “distinto” y se publica muchas veces sin recurrir al material visual con el que “dialoga” (Azoulay, 2007). Por otro lado, e independientemente de este último hecho, queremos abiertamente reconocer y comentar que —al identificar cómo un texto o concepto suyo suele estar conectado con otro o el resto de su obra (o la de otros autores), de maneras poco predecibles y por hilos temáticos que parecen escapar al asunto de esta investigación—, nuestro intento de organizar y darle cierta estructura a sus ideas no fue una tarea sencilla, e inclusive, desde cierta perspectiva, esto podría ser un inconveniente. Aun así, la manera en que lo expusimos fue con el propósito de facilitar su comprensión. Una aclaración relacionada con lo anteriormente expuesto es que, durante el transcurso de la redacción del capítulo 1, siempre existió cierto temor de no ver o no estar tocando algún punto de su pensamiento que fuese importante para la cuestión de lo fotográfico, tomando en cuenta la totalidad de su obra; y ese temor persiste aún, presintiendo parte de lo que quedó fuera. No obstante, creemos que sus reflexiones fundamentales y explícitas sobre la fotografía fueron abordadas suficientemente.

en distintos ámbitos, o al menos esa separación era más o menos patente en mis propios estudios: una formación filosófica (o inclusive haber leído algunos textos de teoría de la imagen, estudios visuales, teoría de la fotografía, reflexiones más o menos abstractas aun cuando recurran por momentos a algunas imágenes pero que no dejan de ser “teorizaciones” objetivas y generales que no prestan atención suficiente, salvo contadas ocasiones a la percepción subjetiva, sensible o afectiva del espectador) y, por otro lado, cierta experiencia y aprendizaje en las artes visuales y en la fotografía, apreciando o generando imágenes, interesada sobre todo en aquellas que sugerían algo “nuevo” pero desde las cuales resultaba difícil articular contundentemente algo en palabras. O, aunque reflexionase un “poco” desde ellas, no les otorgaba el tiempo suficiente para mirarlas, ni había un compromiso para pensar críticamente a partir de esos “encuentros” o integrar las ideas generadas a una visión y argumento de más amplio alcance.

En ese sentido, el capítulo 2, que implicó combinar (aunque sea mínimamente) ambos registros en cruce con una perspectiva feminista, fue más que formativo, ya que al mismo tiempo nos hizo “presentir” otra forma de hacer y “enseñar” filosofía¹⁰⁹ y/o pensamiento feminista –o inclusive de enseñar cualquier otra materia en donde lo humano y la realidad social y política estén en juego–, que vincule, en la medida de lo posible, imágenes fotográficas y teoría, imagen y palabra. Por supuesto, las imágenes todavía pueden usarse para ilustrar ideas, pero se trata de un movimiento inverso (o al menos complementario o colaborativo) en el que se piense a partir del encuentro con lo que se ve, “tomándose en serio a las imágenes”. Creemos pues que, algunas imágenes fotográficas

¹⁰⁹ Con esto no queremos decir que sea una ocurrencia original. De hecho, Benjamin pensaba y escribía a partir de imágenes, recuerdos visuales u objetos materiales. Tal vez no es el único filósofo que lo ha hecho. Pero no es una manera común de aprender a pensar filosóficamente.

pueden hacer emerger toda una serie de problematizaciones que a veces en la “pura” teoría filosófica o feminista pueden pasar desapercibidas y, al mismo tiempo, son una plataforma para abrir un diálogo distinto que esté vinculado a la experiencia compartida de “mirar”, aunque ese mismo mirar, paradójicamente, sea distinto una vez que se articula críticamente en palabras.

El capítulo 2 presentó, además, algunas cuestiones básicas de la relación entre arte y feminismo, incluida la cuestión de la significación de la consigna feminista “lo personal es político”, que sirvieron como punto de referencia para articular la relación entre el feminismo y la fotografía. Se contextualizaron críticamente algunas imágenes hechas por fotógrafas, dejando ver como éstas pueden manifestar maneras alternativas de mirar y también cómo pueden ayudar a pensar la diversidad de experiencias y problemas en torno a las mujeres cuando nos “implicamos” en el estudio de estas imágenes, pero sin dejar de plantear, al mismo tiempo y en un apartado distinto, un cuestionamiento más radical sobre cómo se construye la diferencia de los sexos a través de la fotografía, mostrando obras que exploran o complican la construcción de las posiciones del sujeto masculino y femenino dentro del discurso de la representación fotográfica. El límite de este capítulo es claro: la cantidad de fotógrafas, imágenes y exposiciones dedicadas al tema de las mujeres es más que abundante. Por eso fue más “sencillo” centrarse en las primeras mujeres que tomaron una cámara para entrever esta mirada alternativa a la “masculina”, pero este ejercicio fue interesante asimismo porque algunas de estas primeras imágenes hechas por mujeres, si no es que la mayor parte, no suelen ser vistas desde una perspectiva feminista.

La cuestión de la construcción de la diferencia sexual a través de la fotografía, fue abordada a través de algunas obras del catálogo de una exposición (que probablemente fue

la primera de su tipo), enfocada en ese mismo problema y que estuvo curada por una importante crítica de arte, Abigail Solomon-Godeau. La intención de este último apartado, fue sobre todo oponer una crítica a los supuestos comunes en los que puede caerse si se define la mirada (y la construcción de la subjetividad masculina o femenina a través del proceso de representación fotográfica) en función del sexo de quién sostiene la cámara.

Por otro lado, respondiendo a una posible objeción al tratamiento de esta parte de la investigación, y que pueda reclamar el que no se haya abordado la complejidad y amplitud del pensamiento feminista, y sus múltiples posturas, se respondería que esto excedía y sigue excediendo por mucho nuestro conocimiento de los diferentes planteamientos de cada corriente, pero no es una tarea imposible de hacer y quedó sugerida en las consideraciones en torno a algunas imágenes. Es decir, no ignoramos las “muchas y serias” diferencias al interior del propio feminismo y el haber delineado al menos dos maneras teóricas de concebir el género para estructurar los apartados 2.2 y 2.3¹¹⁰, es un buen punto de partida que puede postularse como un eje adecuado para conectar las otras categorías que “dividen” a la teoría, pero emergiendo en un segundo momento a través de las mismas imágenes, y entonces pensar los problemas e interrelaciones entre ellas.

Así, no queremos dejar de subrayar que, a partir del desarrollo del capítulo 2, y al empezar a vislumbrar el potencial de este cruce entre teoría e imágenes, que incluso es realizable tomando en consideración la complejidad de la teoría feminista, siendo ésta otra forma de hacer “crítica feminista de la fotografía”, esto avizora un campo más que extenso y abierto a la continua investigación. Hay que apuntar, como sea, que este tipo de estudios y teorizaciones ya han sido realizadas en gran medida, y por primera vez, por autoras

¹¹⁰ Una postura no esencialista pero que intenta reivindicar la categoría “mujeres”—entendiéndola como una acumulación histórica de formas de ver— y otra que la considera como una categoría ilusoria.

anglosajonas. En el contexto latinoamericano, también hay algunos artículos especializados que cada vez consideran con mayor seriedad este puente entre imágenes fotográficas e ideas.

El capítulo 3, continuó la búsqueda de este cruce entre fotografía y feminismo, pero desde distintos usos y prácticas de la fotografía que ya no la consideraron únicamente como registro o representación, usos que se desprendieron de la lectura del libro *What can a woman do with camera?*, un texto que refleja las exploraciones y propuestas de una de sus editoras, la fotógrafa y también feminista Jo Spence. Hay que aclarar que, aun cuando ella se identificaba como tal y participó en el movimiento de mujeres de la década de los 70, no creía en el “separatismo” del movimiento, ni tampoco consideraba adecuado pensar la fotografía en términos feministas. Esa es probablemente la razón por la que el término feminismo/ta aparezca contadas veces en el libro. Además, las propuestas que se derivan de *What can a woman do with a camera?*, en realidad no sólo se dirigen a las mujeres, sino a toda persona, grupo o comunidad que por alguna razón no tengan voz y visibilidad o representación, algo que en última instancia es congruente con los principios del movimiento feminista.

Las propuestas presentadas en el libro pueden dar la impresión de ser producto de cierto periodo y de cierto contexto, sobre todo el feminismo de la década de los 70 en países anglosajones (aun cuando el libro haya sido publicado dos décadas después), y un mayor conocimiento de las circunstancias que rodean al libro, puede inclusive reconocer la influencia de las ideas de Jo Spence en el campo artístico y feminista, pero situándolo como algo “pasado”. Un mayor acercamiento y apertura hacen ver esas mismas propuestas como algo todavía actual y no limitado a su contexto de origen, y que de hecho todavía puede

tener sentido para lectoras contemporáneas.

De esta manera, en el primer apartado del último capítulo de esta investigación hay una sección dedicada a la vida de Spence, en la que puede verse cómo sus ideas y experiencias en el campo de la fotografía están fuertemente vinculadas a su vida, sus inquietudes y los problemas que enfrentó, de forma semejante a como ella misma lo expone en su autobiografía, *Putting Myself in the Picture. A Political, Personal, and Photographic Autobiography*. En un segundo apartado se explicó por qué en el contexto de su obra la fotografía puede considerarse una práctica cultural activista en la medida en que a través de ella pueden propiciarse cambios individuales y colectivos, interviniendo las relaciones de poder en lo personal y en lo social, considerando a la fotografía una actividad fundamentalmente colaborativa que puede además promover el diálogo o el debate.

En la última parte del capítulo 3, se presenta una reseña del libro *What can a woman do with a camera?*, para a partir de ahí delinear los principales tres usos de la fotografía que se proponen en el libro: 1) la autobiografía visual o fotográfica y la desarticulación/recreación del álbum familiar, 2) las foto-narraciones sobre la vivencia de una enfermedad y, 3) los proyectos de fotografía comunitaria.

Si el pensamiento feminista que se enfoca en la fotografía reveló algunas formas alternativas de mirar y pensar críticamente a partir de las imágenes, el libro editado por Jo Spence y Joan Solomon extiende esta idea y plantea la necesidad de aprender a mirar de otro modo y a pensar críticamente, partiendo de las imágenes más personales, incluidas las fotografías del álbum familiar; y también a mirar críticamente, observando qué enmarcamos cuando utilizamos una cámara y qué dejamos fuera de lo representable,

advirtiéndolo y cuestionando asimismo cómo las miradas institucionales o la publicidad y los medios de comunicación influyen o han influido en nuestra forma no consciente de percibir, de ver-nos, y de representar nuestra familia o los grupos a los que pertenecemos.

Es evidente que este libro, al postular la importancia de aprender a cuestionar lo que se ve y se sabe, partiendo del entorno más inmediato y “naturalizado”, lo doméstico y lo personal que se refleja en las imágenes personales, pero asimismo instando a crear representaciones nuevas de cuestiones personales que no suelen ser visibles, es una propuesta feminista que va de “lo personal a lo político”. Esta forma de cuestionar y reflexionar sobre lo que se ve, lo que puede ser visible, lo que decidimos no hacer visible, está a la base de los tres principales usos de la fotografía que se postulan ahí.

Es en ese sentido que vemos una oportunidad actual para las ideas contenidas en el libro, que en última instancia plantean la necesidad de cuestionar las imágenes estereotipadas de los medios y la publicidad, pero también las más personales que reproducen esos mismos clichés. ¿Y qué es más filosófico que el cuestionamiento de creencias personales —que nos “pasan” desapercibidas—, pero que pueden rastrearse en su materialización a través de las imágenes que creamos, mostramos y hacemos circular? *What can a woman do with a camera?* lleva esta actitud “esencialmente” filosófica al ámbito de lo que vemos/no vemos cuando conformamos nuestros archivos personales o las imágenes que tomamos cotidianamente, nuestras “representaciones” privadas, y ahí es donde radica su fuerza y originalidad, al invitar a tener esta postura crítica que traspasa el plano intelectual alcanzando una dimensión vital y personal.

La otra parte que no deja de ser actual, es su propuesta de trabajo en grupos, proyectos de fotografía comunitaria que sientan las bases para utilizar la cámara como un

medio que permite compartir experiencias y representar lo que no suele representarse en el ámbito público, proyectos en los que son las propias personas o una comunidad las que, a través de la fotografía, registran y definen sus propias preocupaciones, dolores, “padecimientos” o injusticias comunes, posibilitando asimismo nuevas formas de vincularse y dialogar sobre temas que pueden tener un impacto social o político más amplio, usando la propia fotografía para pronunciarse públicamente, apropiándose de la cámara “para fines más humanamente satisfactorios”, como diría Solomon-Godeau.

Por último, queremos manifestar que, el proceso de esta investigación, pero sobre todo la lectura de *What can a woman do with a camera?* y de algunos otros escritos de Spence, nos dejaron la sensación de que los caminos para explorar la vinculación entre las imágenes, las ideas y la vida, son múltiples y diversos. Y aunque Jo Spence no fue nuestro “objeto” de investigación, el acercamiento a unas cuantas obras suyas y artículos, bastó para que “presintiésemos” el potencial conceptual y creativo de sus ideas y prácticas fotográficas. Si bien, no fue algo analizado en esta investigación, sus distintas maneras de trasladar conceptos o principios que vienen de otras disciplinas —de la filosofía, la teoría política, el psicoanálisis, la psicoterapia, inclusive el cine, o de distintas teorías teatrales— a su práctica fotográfica centrada en la indagación personal, nos dejaron entrever sus vías de experimentación creativa como algo más que estimulante, y que nos invitan igualmente a explorar esos modos o caminos desdisciplinarios de ver, crear y pensar en el cruce de lo personal y lo político.

Referencias

- Acocella, J. (junio de 2011). An Unforgettable Photo of Martha Graham. *Smithsonian Magazine*. <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/an-unforgettable-photo-of-martha-graham-159709338/>
- Ades, D. (2002). *Fotomontaje*. Gustavo Gili.
- Adorno, Th.W.(2014). El Lenguaje del Sufrimiento. En *Teoría Estética* (p. 49). Akal. (Original publicado en 1970).
- Agee, J. y Evans, W. (2017). *Elogiemos ahora a hombres famosos*. Ariel.
- Alfonso Bouhaben, M. (2017). Fotomontajes feministas: dispositivos estético-políticos. *Investigaciones Feministas*, 8(2), 561-582. <https://doi.org/10.5209/INFE.54872>
- Antivilo Peña, J. (2013). *Arte Feminista Latinoamericano. Rupturas de un arte político en la producción visual* [Tesis de Doctorado no publicada, Universidad de Chile]. <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/114336>
- Ashery, O. (2013). *How we die is how we live only more so*. Mousse.
- Azahua, M. (2014). *Retrato involuntario. El acto fotográfico como forma de violencia*. Tusquets.
- Azoulay, A. (2007). The Tradition of the Oppressed. *Qui Parle*, 16, 73-96. <https://www.jstor.org/stable/20685717?origin=JSTOR-pdf&seq=1>
- Azoulay, A. (2016). Photography Consists of Collaboration: Susan Meiselas, Wendy Ewald, and Ariella Azoulay. *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, 31(1), 187–201. <https://doi.org/10.1215/02705346-3454496>
- Barba, S. (2017a). Detrás de un gran hombre, hay una mujer no remunerada. *Letras Libres*. <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/politica/detras-un-gran-hombre-hay-una-mujer-no-remunerada>

- Barba, S. (2017b). De espectadoras a participantes: los tendedores de Mónica Mayer. *Letras Libres*. <https://www.letraslibres.com/mexico/arte/espectadoras-participantes-los-tendederos-monica-mayer>
- Barba, S. (2018). El ícono feminista (y las demás). *Letras Libres*. <https://www.letraslibres.com/mexico/revista/el-icono-feminista-y-las-demas>
- Barthes, R. (1986). El mensaje fotográfico. En *Lo obvio y lo obtuso* (pp. 11-27). *Imágenes, gestos, voces*. Paidós. (Original publicado en 1982).
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. Paidós. (Original publicado en 1980).
- Barthes, R. (2001). De la obra al texto. En Wallis, B. (Ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 169-174). Akal. (Original publicado en 1971).
- Bartra, E. (1996). Por las inmediaciones de la mujer y el retrato fotográfico: Natalia Baquedano y Lucero González. *Política y Cultura* (UAM-Xochimilco), No. 6, 85-109.
- Bartra, E. (2000). Tres décadas de Neofeminismo en México. En Bartra, E., Fernández Poncela, A. M. y Mastretta, A. *Feminismo en México, ayer y hoy*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Bartra, E. (2008). Género y feminismo en la obra cinematográfica de Maricarmen de Lara. En *Debate Feminista*. 37(19), 163-176.
- Batchen, G. (2004). *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Gustavo Gili.
- Beard, M. (2018). *Mujeres y poder. Un manifiesto*. Crítica.
- Bell, S. (2002). Photo Images: Jo Spence's Narratives of Living with Illness. *Health*, 6, 30-5. <https://doi.org/10.1177%2F136345930200600102>

- Bell, S. (2006). Living with breast cancer in text and image: making art to make sense. *Qualitative Research in Psychology*, 3, 31-44.
<https://doi.org/10.1191/1478088706qp052oa>
- Belting, H. (2012). *Antropología de la imagen*. Katz.
- Benjamin Johnson, F. (1897). What a Woman Can Do with a Camera. *Clio Visualizing History*. [Consulta: 2 de septiembre de 2019].
<https://www.cliohistory.org/exhibits/johnston/whatawomancando>
- Benjamin, W. (2003). *La Obra de Arte en la Era de su Reproductibilidad Técnica*. Itaca.
(Original publicado en 1935).
- Benjamin, W. (2004). *El autor como productor*. Itaca. (Original publicado en 1934).
- Benjamin, W. (2005). *Sobre la fotografía*. Pre-textos.
- Benjamin, W. (2007). Experiencia y pobreza. En *Obras*, Libro II, Vol. I. Abada.
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Itaca.
- Berdet, M. (2016). Dialéctica. En Cohen, E. (Ed.). *Glosario Walter Benjamin. Conceptos y Figuras* (pp. 59- 66). UNAM.
- Berger, J. (2011). Entender una fotografía. En *La apariencia de las cosas. Ensayos y artículos escogidos*. Gustavo Gili.
- Berger, J. (2015). *Para entender la fotografía*. Gustavo Gili.
- Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Gustavo Gili.
- Blakemore, E. (2016). How Sojourner Truth Used Photography to Help End Slavery. *Smithsonian Magazine*. <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/how-sojourner-truth-used-photography-help-end-slavery-180959952/#3yigehmyYWeS5pWp.99>
- Boal, A. (2002). *Juegos para actores y no actores*. Alba.

- Boal, A. (2004). *El arco iris del deseo. Del teatro experimental a la terapia*. Alba.
(Original publicado en 1995).
- Bordowitz, G. (1 de enero de 2004). Tactics Inside and Out: Critical Art Ensemble.
Artforum, 43, 204-241. <https://www.artforum.com/print/200407/tactics-inside-and-out-critical-art-ensemble-7393>
- Borgstrom, S. (s.f.). Cosas que amo: la estética de Petra Collins. *Persigo la Magia*.
[Consulta: 3 de octubre de 2020]. <https://www.persigolamagia.com/cosas-amo-la-estetica-petra-collins/>
- Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio*. Gustavo Gili.
- Brea, J. L. (1996). El inconsciente óptico y el segundo obturador. La fotografía en la era de su computerización, *Papel Alpha* 1. http://antroposmoderno.com/antro-version-imprimir.php?id_articulo=1048
- Brea, J. L. (2007). Cambio de régimen escópico: del *inconsciente óptico* a la *e-image*. En *Revista de Estudios Visuales*, 4, 145-164.
- Brea, J.L. (2005). Los Estudios Visuales: Por una epistemología política de la visualidad. En *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp. 5-14). Akal.
- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen*. Katz.
- Brecht, B. (2004). *ABC de la guerra*. Ediciones del Caracol. (Original publicado en 1955).
- Brondo, E. (2016). Alegoría. En Cohen, E. (Ed.). *Glosario Walter Benjamin. Conceptos y figuras* (pp. 17-27). UNAM.
- Bryan-Wilson, J. (2016). Beyond Binary. What does photography offer the trans feminism movement? *Aperture: On feminism*, 25, 109-112.
- Buck-Morss, S. (2005). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Interzona.

- Butler, J. (2010). La tortura y la ética de la fotografía: pensar con Sontag. En *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas* (pp. 95-144). Paidós.
- Cadava, E. (2014). *Trazos de Luz: Tesis sobre la Fotografía de la Historia*. Palinodia.
- Carrasco, B. (6 de noviembre de 1980). “Nuestros cuerpos, nuestras vidas”, un manual de feminismo activo de los años setenta inédito en España. *El país*.
https://elpais.com/diario/1980/11/07/cultura/342399603_850215.html
- Carrasco, N. (2016). Arte y fotografía en Walter Benjamin: raíces de una vieja controversia. En *Fedro: revista de estética y teoría de las artes*, 16, 156-175.
<http://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n16/carrasco.pdf>
- Carvalho, I. (7 de marzo de 2020). The History of Dance is Feminist: the Greatest Female Choreographers who Changed the World of Modern Dance. *Dance Art Journal*.
<https://danceartjournal.com/2020/03/07/the-history-of-dance-is-feminist-the-greatest-female-choreographers-who-changed-the-world-of-modern-dance/>
- Clark, T. (2000). *Arte y Propaganda en el Siglo XX*. Akal.
- Chéroux, C. (2014). *La fotografía vernácula*. Ediciones Ve.
- Clio Visualizing History, (s.f.). Frances Benjamin Johnston. The artist and her life. *Clio Visualizing History*. [Consulta: 2 de septiembre de 2019].
<https://www.cliohistory.org/exhibits/johnston/eyefordetail/artistlife>
- Cohen, E. (Ed.) (2016). *Glosario Walter Benjamin. Conceptos y figuras*. UNAM.
- Collins, P. (13 de febrero de 2014). The Ardorous manifesto. *Dazed*.
<https://www.dazeddigital.com/photography/article/18815/1/the-ardorous-manifesto>
- Colorado Nates, O. (6 de mayo de 2017). Claude Cahun y la Exploración de la Identidad. *Oscar en fotos*. <https://oscarenfotos.com/2017/05/06/claude-cahun-y-la-exploracion-de-la-identidad/>

- Colorado Nates, O. (25 de enero de 2020). Nueva Objetividad y Fotografía. *Oscar en fotos*.
<https://oscarenfotos.com/2020/01/25/nueva-objetividad-y-fotografia/>
- Comisarenco Mirkin, D. (2008). La representación de la experiencia femenina en Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo. *La ventana. Revista de estudios de género*, 3(28), 148-190. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362008000200008&lng=es&tlng=es.
- Contreras, F. (2017). Estudio sobre los planteamientos teóricos y metodológicos de los Estudios Visuales. *Arte, Individuo y Sociedad*, 29(3), 483-499.
<https://doi.org/10.5209/ARIS.55559>
- Copland, R. (18 de abril de 1982). Why women dominate modern dance. *New York Times*.
<https://www.nytimes.com/1982/04/18/arts/why-women-dominate-modern-dance.html>
- Crimp, D. (2001). Imágenes. En Wallis, B. (Ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 175-187). Akal. (Original publicado en 1979).
- Daniel, M. (octubre de 2004). *Julia Margaret Cameron (1815–1879)*. The Metropolitan Museum of Art [Met]. https://www.metmuseum.org/toah/hd/camr/hd_camr.htm
- Danto, A. (2014). Moderno, Posmoderno y Contemporáneo. En *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia* (pp. 27-47). Paidós.
- De Beauvoir, S. (2015). *El segundo sexo*. Cátedra.
- De Cadenet, A. (2017). *#girlgaze. How girls see the world*. Rizzoli.
- De Lauretis, T. (2010). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Horas y HORAS.

- De Lauretis, T. (2014). *Cuando las lesbianas no éramos mujeres*. Licencia Creative Commons. <https://www.caladona.org/grups/uploads/2017/02/de-lauretis-teresa-cuando-las-lesbianas-no-eramos-mujeres.pdf>
- Debroise, O. (1998). *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía mexicana*. Conaculta.
- Dennett, T. (2011). Jo Spence's auto-therapeutic survival strategies. *Health: An Interdisciplinary Journal for the Social Study of Health, Illness and Medicine*, 15(3), 223–239. <https://doi.org/10.1177%2F1363459310397973>
- Dennett, T. (2013). Jo Spence's camera therapy: Personal therapeutic photography as a response to adversity. En Loewenthal, E. (Ed.). *Phototherapy and Therapeutic Photography in a Digital Age* (pp. 31-39). Routledge.
- Denny, M. (2012). Catharine Weed Barnes Ward: Advocate for Victorian Women Photographers. *History of Photography*, 36(2), 156-171. <https://doi.org/10.1080/03087298.2012.654938>
- Derrida, J. y Roudinesco, E. (2001). *Y mañana que...* Fondo de Cultura Económica.
- Didi-Huberman, G. (2007). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Círculo de Bellas Artes.
- Didi-Huberman, G. (2008a). La emoción no dice “yo”. Diez fragmentos sobre la libertad estética. En Jaar, A., Didi-Huberman, G., Pollock, G., Rancière, J., Schweizer, N. y Valdés, A. (2008). *La política de las imágenes* (pp. 40-67). Metales Pesados.
- Didi-Huberman, G. (2008b). *Cuando las imágenes toman posición*. A. Machado.
- Didi-Huberman, G. (2011a). *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo auestas?* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Didi-Huberman, G. (2011b). *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Ve.

Didi-Huberman, G. (2014). Regarder n'est pas une compétence, c'est une expérience.

Entrevista con J. M. Colard y C. Moulene. *Les Inrockuptibles*.

<https://www.lesinrocks.com/2014/02/12/arts/tout-est-la-rien-nest-cache-11472282/>

Didi-Huberman, G. (2016). *¿Qué emoción! ¿Qué emoción?* Capital Intelectual.

Didi-Huberman, G. y Mizrahi, E. (2018). *Sublevaciones*. Museo Universitario de Arte

Contemporáneo, UNAM.

Didi-Huberman, G. (2019). *Imágenes pese a todo. Memoria Visual del Holocausto*. Paidós.

Diéguez, I. (2016). *Imaginar la forma de la ausencia*. En Diéguez, I. (Ed.), Cartografías

críticas. Volumen I. Prácticas políticas y poéticas que piensan la pérdida y la

desaparición forzada. Karpa. <https://www.calstatela.edu/al/karpa/i-di%C3%A9guez>

Durón, M. (2018). Laura Aguilar, Compassionate Photographer of Marginalized Groups,

Dies at 58. *ARTnews*. [https://www.artnews.com/art-news/news/laura-aguilar-](https://www.artnews.com/art-news/news/laura-aguilar-compassionate-photographer-marginalized-groups-dies-58-10196/)

[compassionate-photographer-marginalized-groups-dies-58-10196/](https://www.artnews.com/art-news/news/laura-aguilar-compassionate-photographer-marginalized-groups-dies-58-10196/)

Edge, S. (2011). Jo Spence. En Gaze, D. (Ed.). *Concise Dictionary of Women Artists* (pp.

629-631). Routledge.

Elkins, J. (2010). Un seminario sobre la teoría de la imagen. En *Revista de Estudios*

Visuales, 7, 132-173.

Engler, V. (19 de junio de 2017). Georges Didi-Huberman, filósofo e historiador del

arte: "Las imágenes no son sólo cosas para representar". *Página*

12. [https://www.pagina12.com.ar/45024-las-imagenes-no-son-solo-cosas-para-](https://www.pagina12.com.ar/45024-las-imagenes-no-son-solo-cosas-para-representar)

[representar](https://www.pagina12.com.ar/45024-las-imagenes-no-son-solo-cosas-para-representar)

Ergas, Y. (1993). El sujeto mujer: el feminismo de los años setenta-ochenta. En Duby. G.,

Perrot, M. (Eds.). *Historia de las Mujeres en Occidente. El siglo XX* (pp. 593-620).

Taurus.

- Felshin, N. (2001). ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo. En Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J. y Expósito, M. (Eds.). *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 73-94). Universidad de Salamanca.
- Ferrater Mora, J. (2014). *Diccionario de Filosofía de bolsillo*. Alianza.
- Ferrer Valero, S. (24 de mayo de 2020). La fotógrafa independiente, Frances Benjamin Johnston (1864-1952). *Mujeres en la Historia*.
<https://www.mujeresenlahistoria.com/2020/05/frances-benjamin-johnston.html>
- Fontcuberta, J. (2002). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (Ed.) (2003). *Estética fotográfica*. Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2011). *Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística*. Gustavo Gili.
- Foresta, M. (2012). Foreword. En Heiferman, M. (Ed.). *Photography changes everything* (pp. 7-9). Aperture.
- Foucault, M. (1968). Las meninas. En *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI. (Original publicado en 1966).
- Foucault, M. (1978). El ojo del poder. Entrevista con Michel Foucault. En Bentham, J. *El Panóptico* (pp. 9-26). La piqueta.
- Foucault, M. (1984). *La historia de la sexualidad 2: el uso de los placeres*. Siglo XXI. . (Original publicado en 1976).
- Foucault, M. (2019). Los intelectuales y el poder. En *Microfísica del poder* (pp. 127-141). Siglo XXI. (Original publicado en 1972).
- Foucault, M. (2000). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XXI. (Original publicado en 1975).

Francisco-Rodó, A. (2020). Restituir el gesto extraviado. Extrañamiento, intervalo y shock en la obra de Chema Madoz. *Arte, Individuo y Sociedad*, 33(1), 141-160.

<https://dx.doi.org/10.5209/aris.67494>

Fraser, N. (2009). El feminismo, el capitalismo y la astucia de la historia. *New Left Review*, (56), 87-104.

G de la G, E. (7 de febrero de 2012). Fotolibros: otra pasión. *Letras Libres*.

<http://www.letraslibres.com/mexico/fotolibros-otra-pasion>

García Krinsky, E. C. (2012). *Mujeres detrás de la lente. 100 años de creación fotográfica en México. 1910-2010*. Conaculta.

García, G. (2010). *Tres modelos de relación ensayística entre imagen y palabra: Walter Benjamin, Chris Marker y Juan Antonio Ramírez*.

http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-25/garcia_mesa_25.pdf

García, L. I. (2017). La comunidad en montaje: Georges Didi-Huberman y la política en las imágenes. *Aisthesis*, (61), 93-117. <http://dx.doi.org/10.7764/aisth.61.6>

Gaylord, K. Newhall, B. y Newhall, N. (2016). Frances Benjamin Johnston. *Museum of Modern Art [MOMA]* <https://www.moma.org/artists/7851>

Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo XXI.

Godoy, M. (26 de mayo de 2015). How Dorothea Lange Taught Us To See Hunger And Humanity. *National Public Radio [npr]*.

<https://www.npr.org/sections/thesalt/2015/05/26/409738018/hunger-and-humanity-how-dorothea-lange-taught-us-to-see>

Greenberg, C. (2006). La pintura moderna y otros ensayos. Siruela.

- Grobet, L. (2006). Imágenes de miseria: folclor o denuncia. En Marzo, J. L. *Fotografía y Activismo* (pp. 37-45). Gustavo Gili. (Original publicado en 1981).
- Grosenick, U., (Ed.) (2001). *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Taschen.
- Gutiérrez, M. L. (2016). Entre las intervenciones feministas y el arte de mujeres. Aportes, rupturas y derivas contemporáneas de los cruces entre arte y feminismos. *Asparkia. Investigación Feminista*, 27, 65-78. <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/1481>
- Gunthert A., Poivert M. (2009). *El arte de la fotografía. De los orígenes a la actualidad*. Lunwerg.
- Hanisch, C. (1970). The Personal is Political. En Fireston, S. y Koedt. A. (Eds.). *Notes from the Second Year: Women's Liberation*. Radical Feminism.
- Heath, C. (2017). Work, politics, survival. *Aperture*. <https://aperture.org/editorial/jospence/>
- Heath, S. (1975). From Brecht to Film: Theses, Problems. En *Screen*, 16(4), 34-45. <https://doi.org/10.1093/screen/16.4.34>
- Heiferman, M. (Ed.). (2012). Introduction. En *Photography changes everything* (pp. 17-21). Aperture.
- Heron, L. (2006). Colectivo Hackney Flashers: ¿quién se ocupa de la cámara? En Marzo, J. L. (Ed.). *Fotografía y Activismo. Textos y Prácticas (1979-2000)* (pp. 23-36). Gustavo Gili. (Original publicado en 1979).
- Hirsch, M. (2012). *Family Frames*. Harvard University Press.
- Holland, P. (2015). 'Sweet it is to scan...' Personal photographs and popular photography. En Wells, L. *Photography A Critical Introduction* (pp. 133-188). Routledge.

- Huang, M. (s.f.). *Women in Art: Claude Cahun and Marcel Moore*. [Consulta: 15 de mayo de 2019]. <http://www.melissahuang.com/2011/08/28/women-in-art-claude-cahun-marcel-moore/>
- Instituto Nacional de las Mujeres (2007). *Glosario de género*. Inmujeres. http://cedoc.inmujeres.gob.mx/documentos_download/100904.pdf
- Jansen, Ch. (2017). *Girl on girl. Art and photography in the age of the female gaze*. Laurence King.
- Jay, M. (2003). El ascenso de la hermenéutica y la crisis del ocularcentrismo. En *Campos de fuerza, entre la historia intelectual y la crítica cultural* (pp. 195-220). Paidós.
- Jiménez, M. (2016). Montaje. En Cohen, E. (Ed.). *Glosario Walter Benjamin. Conceptos y Figuras* (pp. 145- 152). UNAM.
- Johnston, C. y Willemen, P. (1975). Brecht in Britain: The Independent Political Film (on The Nightcleaners). En *Screen*, 16(4), 101–118. <https://doi.org/10.1093/screen/16.4.101>
- Jones, A. (Ed.). (2010). *The feminism and Visual Culture Reader*. Routledge.
- Jones, J. (2013). Frances Benjamin Johnston. *Archives of Women Artists, Research and Exhibitions [AWARE]*. <https://awarewomenartists.com/artiste/frances-benjamin-johnston/>
- Jones, J. (22 de julio de 2020). Portraits of Alice Liddell, the Original Alice in Wonderland, Taken by Lewis Carroll and Julia Margaret Cameron. *Flashbak*. <https://flashbak.com/portraits-of-alice-liddell-the-original-alice-in-wonderland-taken-by-lewis-carroll-and-julia-margaret-cameron-430905/>
- Jünger, E. (1993). Sobre el dolor. En *Sobre el dolor, seguido de La movilización total y Fuego en Movimiento* (pp. 11-85). Tusquets. (Original publicado en 1934).

- Kennedy, R. (2016). An Artist Who Calls the Sanitation Department Home. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2016/09/22/arts/design/mierle-laderman-ukeles-new-york-city-sanitation-department.html>
- Klorman-Eraqi, N. (2017) The Hackney Flashers: Photography as a Socialist Feminist Endeavour. *Photography and Culture*, 10(1), 53-71.
<https://doi.org/10.1080/17514517.2017.1295710>
- Kracauer, S. (2006). La fotografía. En *Estética sin territorio* (pp. 275-298). Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia. (Original publicado en 1927).
- Kracauer, S. (2006). Sobre los escritos de Walter Benjamin. En *Estética sin territorio* (pp. 299-309). Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia. (Original publicado en 1928).
- Kuhn, A. (2013). Otra mirada a *Family Secrets*. En Vicente, P. (Ed.). *Álbum de Familia, [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares* (pp. 101-114). La oficina.
- La Vanguardia (2 de agosto de 2019). *Adolf Hitler, 'Führer' del III Reich*.
<https://www.lavanguardia.com/hemeroteca/20190802/463766197124/alemania-nazismo-iii-reich-adolf-hitler-presidente-fuhrer.html>
- Laguna, C. (31 de marzo de 2020). La india cherokee que se convirtió en el símbolo de América. *Condé Nast Traveler*. <https://www.traveler.es/viajeros/articulos/historia-fotografia-dorothea-lange-india-cherokee-simbolo-gran-depresion/17699>
- Landau, G., y Remington L. (productores), Demetrakas, J. (director). (2018). *Feminists: What Were They Thinking?* [película documental]. Netflix.

- Langford, M. (2013). Contar el álbum: una aplicación del marco oral-fotográfico. En Vicente, P. (Ed.). *Álbum de Familia, [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares* (pp. 63-81). La oficina.
- Latimer, T. y Riches, H. (2013). Women and photography. *Grove Art Online*.
<https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T2022250>
- Linker, K. (2001). Representación y sexualidad. En Wallis, B. (Ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 395-419). Akal. (Original publicado en 1983).
- Lorde, A. (2003). Usos de lo erótico: lo erótico como poder. En *La hermana, la extranjera* (pp. 37-46). Horas y Horas.
- Lorde, A. (2003). Las herramientas del amo nunca desmontan la casa del amo. En *La hermana, la extranjera* (pp. 115-120). Horas y Horas.
- Löwy, M. (2004). Una surrealista desconocida. *New Left Review*, 29, 129-135.
<https://newleftreview.es/issues/29/articles/michael-lowy-una-surrealista-desconocida.pdf>
- MACBA. (s.f.). *Jo Spence. Más allá de la imagen perfecta*. [Consulta: 5 de mayo de 2020].
<https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/exposiciones/jo-spence>
- Manonelles, L. (2006). La estética del cuidado; la estética como actitud y compromiso. En *Anales de Historia del Arte*, 26, 253-272. <https://doi.org/10.5209/ANHA.54056>
- Manonelles, L. (2018). The Personal Is Political. En Pinilla, R. y Grammatikopoulou, C. (Eds.). *Critical cartography of art and visibility in the global age II: The Territories of the Contemporary* (pp. 163-177). Cambridge.
- Martín, R. (s.f.). *Bodies that matter*.
http://www.outrageousagers.co.uk/pdf/Bodies_That_Matter.pdf

- Marxen, E. (2018). Artistic Practices and the Artistic Dispositif - A Critical Review. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 33, 37-60.
<https://doi.org/10.7440/antipoda33.2018.03>
- Marzal Felici, J. (2011). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Cátedra.
- Mayayo, P. (2003) *Historias de mujeres, historia del arte*. Cátedra.
- Mayer, M. (2007). De la vida y el arte como feminista. En Cordero Reiman, K. y Saénz, I. (Eds.). *Crítica feminista en la teoría e historia del Arte* (pp. 401-413). Universidad Iberoamericana/ UNAM.
- Mitchell, W.J.T. (2003). Mostrando el Ver. Una crítica de la Cultura Visual. En *Revista de Estudios Visuales*, 1, 17-40.
- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen*. Akal.
- Mitchell, W. J. T. (2011). ¿Qué es una imagen? En García Varas, A. *Filosofía de la imagen* (pp. 107-144). Universidad de Salamanca.
- Mitchell, W. J. T. (2011b). El giro pictorial. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W.J. Thomas Mitchell. En García Varas, A. *Filosofía de la imagen* (pp. 71-86). Universidad de Salamanca.
- Moholy-Nagy, L. (2003). Del pigmento a la luz. En Fontcuberta, J. (Ed.). *Estética fotográfica* (pp. 185-197). Gustavo Gili. (Original publicado en 1936).
- Molina, A. (2005). *Otra manera de contar*. El País.
https://elpais.com/diario/2005/12/10/babelia/1134173167_850215.html
- Molina, N. (2019). Las Guerrilla Girls, la revolución de las mujeres artistas. *Público*.
<https://www.publico.es/culturas/guerrilla-girls-guerrilla-girls-revolucion-mujeres-artistas.html>

- Moreno, J. L. (1978). *Psicodrama*. Hormé.
- Motos Teruel, T. (2010). Teatro Imagen: Expresión Corporal y Dramatización. *Aula*.
Revista de Pedagogía de la Universidad de Salamanca, 16, 49-73.
- Museum of Modern Art [MOMA], (2005). *Albert Renger-Patzsch*.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283285>
- MOMA, (2013). *Martha Rosler. She Sees In Herself A New Woman Every Day. 1976*.
<https://www.moma.org/collection/works/147268>
- Mulvey, L. (2001). Placer visual y cine narrativo. En Wallis, B. (Ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 365-378). Akal. (Original publicado en 1975).
- Muñoz-Muñoz, A. M., González-Moreno, M. B. (2013). Woman as object (model) and subject (photographer) in the photography. *Arte, Individuo y Sociedad*, 26(1), 38-53.
- Murray, Y. M. (2019). Laura Aguilar Was a Proud Latina Lesbian, and She Flaunted It. *Aperture*. <https://aperture.org/editorial/laura-aguilar-yxta-maya-murray/>
- Nead, L. (12 de junio de 2002). Fotografía, feminidad y género. *El cultural*.
<https://elcultural.com/Fotografia-feminidad-y-genero>
- Negrete Portillo, R. (17 de febrero de 2014). El ‘distanciamiento’ brechtiano. *Revista Mito*.
<http://revistamito.com/el-distanciamiento-brechtiano/>
- Nembhard, G. (2012). Jo Spence: Influences. En Shelley, L. (Ed.). *Not Our Class*. Studio Voltaire, Jo Spence Memorial Archive, Arts Council England.
<https://www.studiovoltaire.org/wp-content/uploads/2016/01/Not-Our-Class-Issue-1.pdf>
- Nochlin, L. (2003). Foreword. En Solomon-Godeau, A. *Photography at the dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*. University of Minnesota.

- Nochlin, L. (2007). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En Cordero Reiman, K. y Saenz, I. (Eds.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 17-44). Universidad Iberoamericana/ UNAM. (Original publicado en 1971).
- Olivares, R. (2015). Mírame. *Exit*, N°. 67, pp. 8-9.
- Ortiz-Osés, A y Lanceros, P. (Eds.) (2006). *Diccionario de la Existencia: asuntos relevantes de la vida humana*. Anthropos-UNAM.
- Owens, C. (2008). El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo. En Foster, H. (Ed.). *La posmodernidad* (pp. 93-124). Kairós.
- Parras Parras, A. (2015). Reseña del libro: “Babe” [reseña del libro *Babe* de P. Collins (Ed.)]. *Documentación de las Ciencias de la Información*, 38, 329-330.
<https://revistas.ucm.es/index.php/DCIN/article/view/50872>
- Paredes, D. (2009). De la estetización de la política a la política de la estética. *Revista de Estudios Sociales*, 34, 91-98. <https://doi.org/10.7440/res34.2009.06>
- Parrella, C. y Loewenthal, E. (2013). Community phototherapy. En Loewenthal, E. (Ed.). *Phototherapy and Therapeutic Photography in a Digital Age* (pp. 107-119). Routledge.
- Patruno, L. (2011). Estéticas del Disenso. Desapariciones, exilios y políticas de la visibilidad. En *Revista Letral*, 6, 112-130.
- Phillips, A. (1996). *Género y Teoría Democrática*. UNAM.
- Piedra Guillen, N. (2005). Relaciones de poder: leyendo a Foucault desde la perspectiva de genero. *Revista de Ciencias Sociales*, 106-107, 123-141.
<https://www.redalyc.org/pdf/153/15310610.pdf>

- Pieroli, P., Scotland, J., Shelley, L., Vasey, G. (2012). *Jo Spence: Work (Part I y II)*.
SPACE/Studio Voltaire. <https://www.studiovoltaire.org/exhibitions/archive/jo-spence-work-part-ii/>
- Pollock, G. (2010). *Encuentros en el museo feminista virtual*. Cátedra.
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historia del arte*. Fiordo.
- Pultz, J. (2003). *La fotografía y el cuerpo*. Akal.
- Quignard, P. (2014). *La imagen que nos falta*. Ve.
- Ramírez, T. (2002a). Concepto de Estética. En Ramírez, T. (Ed.). *Variaciones sobre arte, estética y cultura* (pp.15-43). UMSNH.
- Ramírez, T. (2002b). El arte como creación de realidad. En Ramírez, T. (Ed.). *Variaciones sobre arte, estética y cultura* (pp.148-171). UMSNH.
- Radley, A. (2002). Portrayals of Suffering: on Looking Away, Looking at, and the Comprehension of Illness Experience. *Body & Society*, 8(3), 1–23.
<https://doi.org/10.1177%2F1357034X02008003001>
- Radley, A., y Bell, S. E. (2007). Artworks, collective experience and claims for social justice: the case of women living with breast cancer. *Sociology of health & illness*, 29(3), 366–390. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9566.2007.00499.x>
- Radley, A., y Bell, S. E. (2011). Another way of knowing: Art, disease and illness experience. *Health: An Interdisciplinary Journal for the Social Study of Health, Illness and Medicine*, 15(3), 219–222.
<https://doi.org/10.1177%2F1363459310397972>
- Raymond, C. (2017). *Women Photographers and Feminist Aesthetics*. Routledge.
- Reckit, H. y Phelan. P. (2010). *Arte y Feminismo*. Phaidon.
- Ribalta, J. (Ed.) (2004). *Efecto real: Debates postmodernos sobre fotografía*. Gustavo Gili.

- Ribalta, J. (2018). *El espacio público de la fotografía: Ensayos y entrevistas*. Ayuntamiento de Barcelona y Arcadia.
- Richards, J. (6 de septiembre de 1994). Spence of self: Jo Spence used photography to battle illness. *The Independent*. [Consulta: el 10 de octubre de 2019].
<https://www.independent.co.uk/life-style/centrefold-spence-of-self-jo-spence-used-photography-to-battle-illness-1447158.html>
- Ritchin, F. (2010). *Después de la fotografía*. Ve.
- Roberts, J. (1998). Jo Spence: photography, empowerment and the everyday. En *The art of interruption*. Manchester University Press.
- Robinson, H., Tobin, Am. y Gosling, L. (2018). *The Art of Feminism: Images that Shaped the Fight for Equality, 1857-2017*. Chronicle Books.
- Rodríguez, J. A. (2012). *Fotógrafas en México. 1872-1960*. Turner.
- Romero Cuevas, M. (2004). La idea de una hermenéutica de lo concreto en Benjamín y Adorno: ¿Más allá de Gadamer? *Themata*, 32, 159-171.
- Roseblum, N. (2003). Introduction. En Schirmer, L. (Ed.). *Women seeing Women*. Norton.
- Rosler, M. (2001). Espectadores, compradores, marchantes y creadores: reflexiones sobre el público. En Wallis, B. (Ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 311-341). Akal. (Original publicado en 1979).
- Rubio Jiménez, J. (1989). Melodrama y teatro político en el siglo XIX. El escenario como tribuna política. *Castilla: Estudios de Literatura*, 14, 129-149.

- Saco, A. (1975). De la ilusión a la reflexión, de la reflexión a la acción (En torno a nuevas técnicas teatrales de Augusto Boal). *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana*, 1(2), 115-118. <https://doi.org/10.2307/4529761>
- Sánchez. A. (1990). *Historia, ideología y praxis del feminismo en México*. UNAM, ENEP.
- Santos Díaz, E. (2018). Construcción de la identidad digital a través del yo-objeto: proceso de auto-objetivación y su relación con la cosificación del cuerpo de las mujeres. *Teknokultura*, 15(2), 301-309.
- Schirmer, L. (2001). *Women seeing Women*. Norton.
- Scholem, G. (2007). *Walter Benjamin. Historia de una amistad*. Debolsillo. (Original publicado en 1975).
- Seoane, A. (25 de enero de 2018). Walter Benjamin, el filósofo que venció el olvido. *El cultural*. <https://elcultural.com/Walter-Benjamin-el-filosofo-que-vencio-al-olvido>
- Sierra Rodríguez, D. (2019). Nacionalismo, Fotografía e Historia Antigua en Nelly's. *Antesteria: Debates de Historia Antigua*, 8, 183-194.
<https://www.ucm.es/data/cont/docs/106-2019-09-18-12.%20Sierra%20Rodr%C3%ADguez.pdf>
- Silverman, R. (16 de enero de 2019). Helen Levitt's Street Photos Blend the Poetic with the Political. *New York Times*. <https://www.nytimes.com/2019/01/16/lens/helen-levitts-street-photos-blend-the-poetic-with-the-political.html>
- Simmonds, S., Roux, C., y Avest, I.T. (2015). Blurring the Boundaries between Photovoice and Narrative Inquiry: A Narrative-Photovoice Methodology for Gender-Based Research. *International Journal of Qualitative Methods*, 14, 33 - 49.
<https://doi.org/10.1177%2F160940691501400303>

- Sischy, I. (9 de septiembre de 1991). Photography: Good Intentions. *The New Yorker*.
<https://www.newyorker.com/magazine/1991/09/09/1991-09-09-089-tny-cards-000145907>
- Smith, G. (27 de agosto de 2019). Pain, politics and the power of photography. *Wellcome Collection*. <https://wellcomecollection.org/articles/XVqudxMAACEAxxLK>
- Solomon J. y Spence J. (Eds.) (1995). *What can a woman do with a camera?* Scarlet Press.
- Solomon-Godeau (2003). *Photography at the dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*. University of Minnesota. (Original publicado en 1991).
- Sontag, S. (1981). *Sobre la fotografía*. Edhasa.
- Sontag, S. (2003). *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Santillana.
- Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. Santillana.
- Spence, J. (1984). Public Images Private Functions. *Ten 8, Quarterly Photographic Journal: Face Values*, 13, 7-16.
- Spence, J. (1988). *Putting myself in the picture. A political, personal and photographic autobiography*. The Real Comet Press.
- Spence, J. y Holland, P. (1991). *Family Snaps*. Virago.
- Spence, J. (1995). *Cultural sniping. The art of transgression*. Routledge.
- Spence, J. y Lee, L. (Eds.) (2013). *Jo Spence: The final project*. Ridinghouse.
- Spence, J. (2006). *La práctica documental a examen. El signo como espacio de conflicto*. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.
https://img.macba.cat/public/document/2020-02/qp_03_spence.pdf
- Stanley, L. (1995). *The Auto/biographical I*. Manchester University Press.
- Szarkowski, J. (1966). *The Photographer's Eye*. Museum of Modern Art.

Tabler, D. (13 de enero de 2017). I won't take a picture unless the moon is right, to say nothing of the sunlight and shadow. *Appalachian History*

<https://www.appalachianhistory.net/2017/01/i-wont-take-a-picture-unless-the-moon-is-right-to-say-nothing-of-the-sunlight-and-shadow.html>

Tagg, J. (2005). *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias.*

Gustavo Gili.

Tisseron, S. (2000). *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente.*

Universidad de Salamanca.

Canal The Art Assigment. (28 de febrero de 2019). *What This Photo Doesn't Show* [video].

Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=3AVNhTi9pzMyt=53s>

The Cleveland Museum of Art. (s.f.). *Double Portrait with Hat. (ca. 1936-37), Dora Maar.*

[Consulta: 20 de marzo de 2019]. <https://www.clevelandart.org/print/art/2008.172>

Thomaidou, Z. (31 de agosto de 2018). Ancient Hellenic spirit revived in Melbourne. *Neos*

Kosmos. <https://neoskosmos.com/en/120717/ancient-hellenic-spirit-revived-in-melbourne/>

Tisseron, S. (2000). *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente.*

Universidad de Salamanca.

Ukeles, M. L., (1969). *Manifesto For Maintenance Art 1969!* The Queens Museum.

<https://queensmuseum.org/2016/04/mierle-laderman-ukeles-maintenance-art>

Vabre, S. (10 de septiembre de 2020). Photography, a women's history? *Archives of*

Women Artists, Research and Exhibitions [AWARE].

<https://awarewomenartists.com/en/decouvrir/la-photographie-une-histoire-de-femmes/>

- Vasey, G. (Noviembre 2019). Keith Kennedy's group photography and the therapeutic gaze of Jo Spence and Rosy Martin. *Burlington Contemporary Journal*.
<https://contemporary.burlington.org.uk/journal/journal/keith-kennedys-group-photography-and-the-therapeutic-gaze-of-jo-spence-and-rosy-martin>
- Vasey, G. (2020). *Misbehaving Bodies*: exhibiting illness. *Curating Medicine*, 14.
<http://dx.doi.org/10.15180/201402>
- Vela Barba, E. (2017). La verdadera ideología de género. *The New York Times*.
<https://www.nytimes.com/es/2017/07/11/espanol/opinion/la-verdadera-ideologia-de-genero.html>
- Vicente, P. (2013). Apuntes a un álbum de familia. En Vicente, P. (Ed.). *Álbum de Familia, [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*. La oficina.
- Villegas, P. (1991). El feminismo devastador. *Debate Feminista*, 4, 295-320.
<https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1991.4.1537>
- Weiser, J. (2005). Remembering Jo Spence: A Brief Personal and Professional Memoir. En H. Hagiwara (Ed.). *Jo Spence Autobiographical Photography* (pp. 240-248). Shinsuisha Press.
- Winant, C. (2012). Our bodies, Online. *Aperture: On feminism*. 25, 138-143.
- Yacavone, K. (2017). *Benjamin, Barthes y la Singularidad de la Fotografía*. Alpha Decay.
- Ziff, T. (1994). Putting herself in the picture. *Luna Córnea*, 4, 31-37.

Apéndice

[Traducción de libro].

Solomon J. y Spence J. (Eds.) (1995). *What can a woman do with a camera?* Scarlet Press.

Advertencia preliminar: esta traducción fue realizada solo con fines de consulta y para la investigación en general, y no consideró las imágenes que forman parte de la edición original del libro. Éste cuenta con derechos reservados, incluidas las imágenes que pertenecen a cada una de las autoras de los artículos. Sin embargo, algunas de las fotografías que aparecen en la edición original fueron integradas al cuerpo de la investigación como referencia para la misma.

Prefacio

Introducción

Registrando nuestras vidas

1. Narrando nuestros días. Jo Stanley
2. Yo te veo bien Janet Edmeades
3. Leal a mi potencial. Joyce Leketi-Solomon
4. ¿Se refieren a mí? Claire Collison
5. No podía desperdiciar mi cámara. Jean Wythe

La familia: a puerta cerrada

6. La mujer exiliada. Joan Solomon
7. Verdades de casa. Clarissa Sligh
8. Manifiesto *Memento mori*: un rito de herencia. Rosy Martin
9. Una carta a mi madre Brenda Prince

10. Descubriendo nuevos rumbos. Elizabeth-Anne Williams

Lodo psíquico y cuestiones políticas

11. La mujer en secreto. Jo Spence

12. La política en perspectiva. Alice Dennett

13. Diario de tuberculosis y sida. Linda Troeller

14. La muerte de una vaca. Lisa Chell

15. Fotografía documental. Maggie Murray

16. Interrogando la instantánea de las vacaciones. Joan Solomon

17. Cartografiándonos. Nilofar Akmut

18. No tenemos nada que perder salvo nuestra invisibilidad. Sylvia Ayling

Trabajar en grupo

19. Madres de invención. Beryl Graham

20. Dame una cámara y te mostraré cómo me siento. Claire Grey

21. Crear imágenes positivas: trabajar con niñas de primaria. Kamina Walton

La parte práctica

22. Cómo empezar. Jo Spence y Joan Solomon

Sobre las colaboradoras.

A Jo Spence

Jo era mi tía, pero yo la veía como una hermana mayor y una amiga. Era muchas cosas: inteligente, segura de sí misma, franca, apasionada y enfadada, con sentido de la diversión, del humor y de la aventura. Murió en junio de 1992.

Afectó a mi vida de muchas maneras, una de las más significativas fue el uso de mi cámara. Fue en los últimos años de su vida cuando empecé a cuestionar mis propias ideas sobre la fotografía. Esto continúa hoy en día, ya que, como hizo Jo durante años, llevo un diario fotográfico.

Su fototerapia ha influido en muchas personas. Gente “ordinaria” ha cogido sus cámaras y ha registrado sus vidas, cuestionando el mundo en un intento de entender sus verdades. Su valiente paso de dar la espalda a la medicina convencional cuando desarrolló un cáncer también ha sido influyente. Decidió cambiar radicalmente su dieta y, entre otros tratamientos, utilizar hierbas medicinales. Estoy segura de que este camino le ayudó a que el último año fuera un poco más tolerable y un poco menos doloroso. Esto me ha hecho reevaluar mi propia dieta y estilo de vida.

Jo era una adicta al trabajo, siempre entusiasta y deseosa de escuchar las historias de la gente, lo que a menudo le llevaba a realizar más trabajos fotográficos. Era desinteresada. Cuando descubrió que tenía cáncer de mama no nos lo dijo (a mi padre, a mi hermana y a mí) por miedo a preocuparnos y hacernos daño.

Sólo cuando le diagnosticaron leucemia admitió que estaba enferma, probablemente en fase terminal. Nos hicimos muy amigas porque descubrimos que teníamos intereses y rasgos en común, pero ella seguía sin hablarme de su dolor físico y espiritual. Quiero dar las gracias a Jo por abrirme los ojos a una perspectiva diferente de mi vida convencional.

Lisa Clode

Prefacio

La investigación inicial y la exploración del significado del álbum familiar fueron iniciadas por Jo Spence en 1975 y continuó hasta su muerte en junio de 1992. A partir de este trabajo, Jo Spence y Nina Kellgren entrevistaron a mujeres como historiadoras familiares y archiveras. La idea de un libro se siguió desarrollando junto con Bushy Kelly y Sue Isherwood, que junto con Jo Spence y Joan Solomon iniciaron proyectos en solitario. La estructuración final, la redacción y la integración fueron realizados por Joan Solomon. Esa es la génesis de nuestro libro.

Cuando dos personas trabajan juntas tan estrechamente como lo hemos hecho Jo y yo en la producción de este libro (y mucho más allá), una alquimia transforma lo que cada persona aporta en algo más grande que las dos contribuciones sumadas. Es difícil decir dónde y cómo se produjo esa química: creo que desde un lugar de diversión y amor que siempre estaba encendido mientras trabajábamos. El crisol increíblemente frágil que había entre nosotras, sosteniendo y moldeando nuestras ofrendas, ha desaparecido en el silencio. Con mi propio metal base, espero haber sido capaz de hacer justicia a Jo al terminar nuestro libro de la manera que ella hubiera querido. Que sea un homenaje a la maravillosa mujer que más profundamente ha tocado los corazones y las mentes de muchos.

Mi agradecimiento a todas las colaboradoras de este libro por su cálida cooperación, a los amigos que me han dedicado su tiempo y sus consejos, a Avis Lewallen y Caroline North, que han actuado como parteras capaces y sensibles, a John Camino-Jones por su fe inquebrantable en nuestro proyecto y a Louis Solomon por su cariñoso apoyo.

Joan Solomon

Bristol

Marzo de 1995

Introducción. Joan Solomon

Hay una versión de la feminidad que nos dice que las mujeres son pasivas, gentiles, dependientes, emocionales, algo ilógicas, amas de casa o madres. Es un viejo mito que se mantiene firmemente arraigado y repetido constantemente, construido una y otra vez a través de las distintas representaciones de mujeres. Muchas de nosotras, en algún momento u otro, hemos comprado la imagen de supuesta feminidad de la “casa de muñecas”, así como la idea de que somos seductoras, atractivas y sexys. La experiencia real de las mujeres cuenta una historia diferente. Hay una división entre la mujer ficticia representada públicamente y la forma en que sabemos que nuestro ser diario y privado es. ¿Cómo podemos, como mujeres, contar historias que erradiquen la disparidad entre cómo nos ven y cómo nos sentimos? ¿Cómo presentamos quiénes somos realmente en términos de imágenes? ¿Y por qué importa que lo hagamos?

Para responder a esto, debemos comprender la manera fundamental en que la representación de las personas ayuda a determinar en quiénes se convierten. En un mundo donde casi se ha perdido una tradición oral, donde se han construido agendas e historias a través de la establecido en los medios masivos de comunicación, ¿cómo sabemos quiénes somos? Desde el momento en que nacemos, mientras crecemos y, de hecho, a lo largo de nuestras vidas, contactamos a diario con una multitud de representaciones de lo que podemos llegar a ser. Es a través de este contacto con las innumerables posibilidades que se transmiten en imágenes, más las formas en que nos posicionamos en la sociedad en términos de género, clase, raza y orientación sexual, como nos convertimos en quienes somos. Cuando nos encontramos con imágenes de qué y cómo se supone que deben ser las mujeres, debemos saber que el "supuesto" es un constructo, un producto de representaciones. Ya sabemos que no somos como los estereotipos que se nos presentan,

sin embargo, todas hemos visto a mujeres jóvenes que aún intentan ser como las imágenes, hechas en su mayoría por hombres, alimentadas a través de revistas. Necesitamos, con nuestras propias imágenes, redefinirnos como sabemos que somos, pero antes de que podamos esperar llegar a cualquier parte con imágenes, necesitamos descubrirnos a nosotras mismas.

Incluso esto plantea preguntas. Qué “yo” estamos mostrando o revelando. Es a través de nuestras conexiones con nuestra familia, sociedad y cultura que experimentamos el mundo. El yo solo surge en la relación y a través de los constantes encuentros con representaciones que nos rodean. Al ocupar nuestros puestos en la familia y en la sociedad, nuestro yo de múltiples capas siempre está cambiando. La identidad nunca es estática, ni unificada en un yo esencial. ¿Cómo, entonces, podemos hacer que nuestros seres subjetivos sean visibles? ¿Cómo les damos forma material? No solo cómo, pero ¿puede hacerse esto? Lo que podemos hacer con las imágenes que hacemos es interrogar vigorosamente el deseo, el miedo, la vergüenza, la ira, la sexualidad, la maternidad, la clase, el amor, etc. En otras palabras, podemos deconstruir. Podemos explorar todas nuestras conexiones sociales y relacionales en un intento de romper la ficción presentada como mujer.

Los encuentros dolorosos con una misma pueden estimular un proceso mediante el cual estamos capacitadas para crear nuevas formas de vernos y representarnos a nosotras mismas. Nunca se termina de explorar redes íntimas de relaciones, y con frecuencia involucra lealtades difíciles. Tampoco es fácil deslizarse detrás de las idealizaciones que surgen para enmascarar el dolor de la primera infancia. Es una cuestión de moverse a través de matorrales de memorias de pantalla, fantasías y sueños y crear así nuestras propias imágenes, que representan nuestras vidas a medida que las experimentamos. Nuestro objetivo es llevar a la lectora a un viaje visual y verbal, para mostrar que al usar nuestras

cámaras como una forma de diario visual, al revelarnos a nosotras mismas, podemos potenciarnos a nosotras mismas y a los otros.

Hay poco en revistas de fotografía popular o de aficionados para ayudarnos a trazar nuestro curso. Allí, el concepto de fotografía es limitado y está dirigido principalmente a hombres heterosexuales blancos. No se ofrece mucho a las mujeres y apenas se reconoce la existencia de una experiencia de clase trabajadora, negra o lesbiana. Está orientado principalmente a los "conocimientos técnicos" y asume un interés en el turismo, el paisaje y el glamour. En este género las actitudes hacia las mujeres son de escasa ayuda. Tomemos, por ejemplo, artículos que demuestran cómo iluminar y fotografiar el "desnudo". Artículos como este aparecen en casi todas las revistas fotográficas y suelen ir acompañadas de imágenes que bordean el porno suave. En realidad, son invitaciones con un poco de velo para contemplar los cuerpos de las mujeres. Las mujeres se usan decorativamente, a menudo para anunciar productos fotográficos. Cuando se muestran como usuarios de equipos, las imágenes son de manos esbeltas con uñas perfectamente cuidadas que sostienen delicadamente una cámara muy simple, lo que implica que "incluso" una mujer puede manejar una cámara.

Pero hay otra práctica que encontramos a través de la fotografía popular: todo el complejo negocio de la "toma de fotografías". Aquí las convenciones están íntimamente ligadas a la tecnología accesible: cámaras fáciles de usar, película que está ampliamente disponible, y almacenes que procesaran rápidamente las películas y que están apareciendo en todas las calles y centros comerciales, ideales para registrar todos los asuntos familiares. Aquí las mujeres son reconocidas como usuarias, como conservadoras del álbum familiar. No es difícil persuadir a las personas para que tomen instantáneas de momentos placenteros. En revistas de fotografía para aficionados y clubes de cámara, abundan las

competiciones por el mejor paisaje, el mejor bebé, las mejores vacaciones, la mejor novia. Desde este punto de vista, los lectores o miembros están invitados a moverse a través de innumerables estereotipos de bebés y grupos familiares dentro de un estereotipo más amplio de clase, raza y género. Dichas revistas y clubes enfatizan cómo obtener "mejores resultados", alentándonos insidiosamente a gastar dinero en equipos y aparatos, y declaran repetidamente lo fácil que es todo. Eastman, la más grande de todas las compañías fotográficas, creció con su eslogan "Empuje el botón, nosotros hacemos el resto". De hecho, la cámara más simple funcionará, pero la "toma instantánea" no es solo cuestión de levantar una cámara, apuntarla y presionar el obturador.

Al tomar la fotografía más simple, estamos eligiendo qué fotografiar y, lo que es más importante, estamos decidiendo qué dejar de lado. ¿Con qué frecuencia sacamos una foto de las habitaciones sucias alrededor de nuestros hijos adolescentes, o nuestros bebés en medio de su desorden? Sin embargo, estos contextos darían pistas que cambiarían las lecturas de nuestras fotografías. A veces dejamos de lado lo que creemos que es demasiado privado o doloroso para compartir, o lo que pondría a nuestras familias en una mala posición. Así que seguimos formas convencionales de presentar a nuestras familias, formas aprendidas de revistas fotográficas, en días festivos, en bodas, en cumpleaños y otras celebraciones; maneras que satisfacen nuestro anhelo de cómo nos gustaría que fueran nuestras familias, amando y mágicamente "felices para siempre". Aunque ninguna familia es así, hay suficientes fragmentos de diversión capturados por nuestras cámaras para presentarnos a nosotras mismas de una manera idealizada. Así, los valores familiares se reinscriben siguiendo líneas muy tradicionales. Las mujeres adoptan estas agendas y usualmente usan cámaras solo para registrar eventos y capturar superficies.

Nuestro punto de partida también será el mundo privado doméstico, las minucias de la vida diaria. Un mundo en el que la mayoría de las mujeres habitan fácilmente. Las mujeres suelen ser los archivistas o las historiadoras responsables en mantener el "álbum familiar", en la redacción de un diario, en el mantenimiento de libros de recuerdos y memorias personales. Descubrimos todo esto y usamos el término "álbum familiar" para referirnos a la recopilación de momentos de la vida donde se ha registrado lo positivo en la experiencia familiar, mientras que las interrupciones, las conexiones peligrosas y los cambios difíciles se han omitido y se han vuelto invisibles. Las instantáneas son parte de y crean el folclor familiar y las mitologías. Abordaremos este documento -en otro tiempo poco problemático- llamado "álbum familiar", con todas sus omisiones, y, dado que las estructuras familiares tradicionales están cambiando rápidamente, nos referiremos a los "hogares" además de a las familias.. La idea es mantener y cuestionar registros sobre el yo, hacer mapas de la vida, contar historias visuales y desarrollar gradualmente una imaginación histórica, mover la memoria más allá de lo nostálgico.

Al crear este libro, la difunta Jo Spence y yo nos preocupamos particularmente de que las mujeres usen sus cámaras de manera que vayan más allá de las preocupaciones fotográficas habituales con la superficie y la iluminación, la preocupación de gran parte de la literatura de la fotografía amateur, más allá de las "caras públicas sonrientes" en las fiestas familiares que conforman el álbum familiar; más allá del *arte* del anunciante, que oculta la inmensa diversidad de mujeres y nos representa como muñecas *Barbie* homogeneizadas; y así embarcarse en un viaje interior. Para este fin, el libro es descaradamente personal, intentando ayudar a crear una sensación de seguridad en la que la lectora puede considerar su propia vida y la posibilidad de usar su cámara de manera diferente. La idea es hacer visible nuestra vida cotidiana: entorno, trabajo, política, intereses

y contextos institucionales. El punto es despedirnos de las habituales instantáneas felices de la familia idealizada e involucrarnos con las incomodidades y conflictos e incluso las crisis que se encuentran debajo de la superficie de los paseos familiares y bodas: en otras palabras, comprometernos con la realidad psíquica de nuestras vidas . Esto tendría necesariamente que ir en contra de la corriente de imágenes infinitas que nos llegan en todos los niveles de nuestras vidas, diciéndonos cómo deberíamos mirar o cómo deberíamos ser y quiénes somos.

Este libro está dividido en cinco secciones, aunque inevitablemente los límites están borrosos. Al estructurarlo, hemos visualizado un movimiento hacia afuera desde nuestro propio centro privado a un contexto dentro de la familia y luego a un contexto político más amplio. Para empezar abordamos la cuestión de grabar nuestras vidas. El "recuento de nuestros días" de Jo Stanley explica por qué los diarios son importantes, teniendo en cuenta el panorama de la escritura como un registro cotidiano. Las mujeres han elegido varias formas de documentar sus vidas. Algunos han optado por una instantánea "naturalista" directa. Sin embargo, como Maggie Murray nos recuerda al cuestionar la fotografía documental, siempre hay complementos invisibles y desconocidos detrás de la fotografía de aspecto más naturalista, incluso si se basan solo en el motivo por el cual el fotógrafo ha analizado ese momento. El texto amplifica los significados de las imágenes. Joyce Leket-Solomon nos da un vistazo a una historia familiar "no oficial" con imágenes de su grupo de compañeros de la escuela. Aquí tenemos un indicio de la forma en que las jóvenes usan las fotografías para afirmar su individualidad e independencia, niveles de experiencia que no encuentran su camino en el álbum familiar. Jean Wythe también utiliza el texto con imágenes naturalistas, llevando al lector más allá de su significado superficial a lugares sorprendentes. En ocasiones, al registrar aspectos de su vida, las mujeres han puesto en

escena y transformando los sentimientos en imágenes, que a veces se transforman en algo más. Janet Edmeades ha trabajado de esta manera, transmitiendo muy poderosamente cómo se siente tener asma, mientras que Claire Collison, quien también eligió esta técnica, explora la fuerza espiritual y física, la mujer como naturaleza y la enfermedad.

De los relatos personales de las vidas de las mujeres, pasamos a los asuntos familiares, aunque separar el registro de las vidas de las mujeres de "la familia" es arbitrario, ya que todos estamos rodeados por la familia, ya sea la de nuestros miembros o la que hemos creado. Mi propio trabajo utiliza imágenes construidas en su mayoría para recrear una sensación de invisibilidad y dolor infantil y trata las dificultades de sentir la no pertenencia, mientras que la hermosa y simple carta de Brenda Price a su madre, expone los complejos sentimientos de padres e hijas al asumir su lesbianismo, y muestra su superación de la dificultad de estar fuera de los estrechos límites de la aceptación social. Este es el tema de la política familiar, como lo es el trabajo de Elizabet-Anne Williams, cuyas instantáneas de pollos y tendederos, junto con su texto, nos llevan a la conclusión de que ella está hablando sobre las dificultades de tratar de desarrollarse como una persona desde la posición de ser esposa y madre. En un idioma muy diferente, en el que el texto y la imagen trabajan juntos, Clarisssa Sligh es testigo de las formas en que ella y su familia han sido heridas. Rosy Martin, utilizando imágenes construidas e instantáneas simples, revela uno de los momentos más íntimos de la historia de una familia, que normalmente no se incluye en el álbum familiar: la muerte de un padre. En una pieza que también emana indirectamente de la muerte de su padre, Lisa Chell se ocupa de la transitoriedad. Aquí, los cuadros naturalistas funcionan solo simbólicamente.

Yendo más allá del microcosmos de la política familiar, nos dirigimos a contextos políticos más amplios. Nilofar Akmut muestra lo personal como político e histórico en el

desgarro de una familia a través de las implicaciones al dejar India. El trabajo varía ampliamente. Sylvia Ayling analiza la historia de las mujeres usando su cámara como un antídoto contra el sesgo de los medios. Alice Denette hace comentarios políticos directos desde el punto de vista de una jubilada de clase trabajadora que documenta su posición de clase desde adentro. Por otro lado Maggie Murray examina la política de ser una fotógrafa documental cuando es su cámara la que apunta a "otras personas". El examen de Linda Troeller sobre el trato que la sociedad da a los pacientes con enfermedades terminales negocia con sensibilidad los dilemas éticos y morales que enfrentan los fotógrafos que observan las vidas de las personas: su trabajo surgió de la necesidad de conectar recuerdos personales dolorosos con la difícil situación de quienes padecen SIDA. Comienza a partir de un reexamen conmovedor de la estigmatización de su madre por tener tuberculosis y establece la conexión con lo que es vivir con SIDA.

Con enorme valentía, mirando con inusual honestidad a los lugares más oscuros del alma, Jo Spence demuestra el proceso de acceso a los recuerdos enterrados y a los sentimientos reprimidos, revelando cómo se puede extraer la riqueza de las historias de las mujeres. Muestra cómo el desentrañar su pasado le ayudó a entender el presente. Su método de volver a re-presentar o re-habitar recuerdos del pasado, demuestra lo poderosa que puede ser la revelación de secretos y se ha convertido en una técnica de fototerapia. No menos importante es desenterrar los grandes secretos políticos que conforman nuestras vidas.

Lo que tenemos en esta colección es un collage de la vida cotidiana de las mujeres, historias y fantasías que son únicas, personales y variadas. Aquí hay una invitación a las mujeres para que vean sus vidas de manera muy diferente y, lo más importante, que nunca denigren lo que tenemos o hacemos. Lo que puede parecer narcisista y autoindulgente en un nivel debe verse solo como una parte de un proceso que tiene su importancia para poder

ubicar la historia personal de las mujeres en un contexto político más amplio. Es importante que las mujeres se trasladen a un ámbito mayor, que incluya el trabajo, el esfuerzo social y la política, con las conexiones y obligaciones que conllevan; áreas que -de alguna manera- están marginadas por el énfasis obsesivo de esta sociedad en "la familia". En la cuarta sección, mostramos cómo las mujeres, en un nivel práctico, han llevado la fotografía al dominio público; cómo aquellas que comparten historias personales han terminado haciendo declaraciones políticas. Así es como Beryl Graham trabajó con Rosy Thornton y el Grupo de Niños Pequeños de Welbeck Road para producir "Mothers of invention".

Los grupos que trabajan en temas políticos han convertido sus problemas personales en exposiciones. Claire Gray trabajó con un grupo de jóvenes desempleados y sin hogar en un albergue y durante el proceso de "romper su letargo, una característica incapacitante de la falta de vivienda", nació la idea de una exposición pública que llamaron *Down But Not Out*. El trabajo con fotografías puede introducirse desde un inicio, como se muestra en el maravilloso proyecto, ya politizado, con niños de escuela primaria realizado por Kamina Walton.

Lo que comienza como historia personal se convierte, al reproducirse una y otra vez, en un "zumbido y la implicación" en la la historia. Invitamos a obtener nuevas perspectivas sobre el poder de la fotografía, mostrando cómo podemos, con nuestras cámaras, proporcionar la oportunidad de dejar de ser vistas como objetos pasivos y posicionarnos como creadoras de nuestras propias imágenes.

Finalmente ofrecemos asesoramiento en aspectos prácticos. En su artículo "Tomando las fotografías", Anne Hickmott nos guía a través de las elecciones en cuanto a cámaras y películas y habla sobre cómo hacer una fotografía. En la última parte las editoras sugieren además los primeros pasos prácticos para poder empezar. Nuestra esperanza es

que este libro se use para estimular ideas y discusiones que desafíen las ideas preconcebidas sobre nosotras mismas y que aliente a las mujeres a usar sus cámaras sin temor, y como herramientas de exploración.

Registrando nuestras vidas

1. Narrando nuestros días.

Jo Stanley

3 de julio de 1992, Upper Holloway

El día después del funeral de Jo. Todavía estoy usando la misma ropa, aunque se sienta que ella ya no está. Fin de la continuidad. Esta mañana, en la cama, comencé a escribir sobre el funeral en mi novela de la muerte, pero de todos modos salió como un relato directo y objetivo, así que lo puse en mi diario. Esta tarde hablé con Routledge sobre la edición de *Cultural Sniping*. [1] Al salir del ascensor me quedé sorprendida por la visión del vestíbulo como un espacio lleno de paraguas. Extraño no tener la cámara de Jo, ni ninguna cámara buena para tomar una foto. Fui a Silver Moon a buscar libros sobre diarios de mujeres negras para el capítulo del libro de Jo con Joan. No encontré ninguno específicamente, pero obtuve algunas cosas buenas de todos modos que también alimentarán la clase WEA de octubre sobre la historia de las mujeres. ¿Cómo diablos sobrevivo financieramente? Me sentí bien que Silver Moon se está expandiendo. Todo este gran espacio para nosotras!

Este es mi diario (bastante autoconsciente) de ese día. Lo he incluido porque dice una serie de cosas significativas para este capítulo sobre la historia de la escritura de diarios por parte de las mujeres. Estas cosas incluyen:

Compañerismo

Para mí, como para muchas mujeres, mi diario es un amigo con quien uno puede quejarse, explorar, celebrar, usar para registrar y rendirme cuentas, y un lugar en el que planear continuamente las versiones pasadas y futuras de mi vida.

La relación entre la escritura del diario y la ficción es cercana. Podría haber escrito convincentemente sobre el funeral en cualquier forma. Sentirme libre de escribir como ficción paradójicamente me liberó de escribir como no ficción - a menudo funciona al revés.

Ausencias de grupos marginados.

Tenía que enérgicamente, para esta estancia, buscar la historia de las mujeres negras. No está por ahí, o en los programas de estudio de GCSE como los relatos de vida de europeas blancas como Virginia Woolf o Anne Frank. Ni siquiera está publicado.

Libertad para ser multifacéticas.

Los diarios son un lugar para escribir o retratar de forma subjetiva tanto los sentimientos personales como los acontecimientos externos de importancia, por ejemplo, que una librería feminista de una de las capitales occidentales a principios de la década de 1990 haya crecido hasta convertirse en un gran local.

Forma de vida

Demuestra que la que escribe, yo, como una mujer que graba sus propios registros de vida, tiene el tiempo, la confianza, la capacidad de leer y escribir sobre su vida, a diferencia de millones de nuestras abuelas.

Conciencia de la audiencia

Saber que probablemente se publicará afecta a la libertad con la que escribo. Por ejemplo, no fui sincera sobre la tristeza que sentí ante cierta actitud hostil en Silver Moon. Censuré una referencia a mis zapatillas plateadas y dudé si escribir "Spence" después del nombre "Jo". En la pintura se llamaría "pieza de exhibición".

Dirigiéndose a ti

Es una especie de carta para ti, mi queridísimo lectora, como una instantánea tomada para que la vea un amigo. También es un registro de una actividad a solas y que hice para mis propios fines.

Una especie de fotografía instantánea

Funciona en lugar de una cámara. Tomo nota de las fotografías que podría haber tomado, por ejemplo, de los paraguas, y trato de escribir con la rápida inmediatez de una cámara.

Este capítulo analiza cómo aprendemos sobre nuestros propios viajes en la vida y los de otras mujeres a través de nuestros diarios, a través de la mirada de este compañero con el que quizás nunca hubiéramos esperado salir a la luz. Usaré las palabras diarios y bitácoras indistintamente, definiendo ambos como 'un libro de días'.

¿Por qué hay un capítulo sobre palabras en un libro sobre imágenes?

Esta sección sobre diarios se incluye en un libro sobre mujeres y fotografía para mostrar cómo, al reconocer los paralelos entre una historia personal escrita y una fotográfica, podemos pensar en las ideas, oportunidades y limitaciones que afectan la forma en que las

mujeres registran sus vidas. . En primer lugar, las imágenes, como los registros escritos, son otra forma de mirar / conocer la historia de las mujeres. En segundo lugar, las herramientas de escritura y pintura han existido durante 4.000 años, pero la tecnología de la cámara no siempre ha estado disponible, y aún no lo está para las personas empobrecidas en Gran Bretaña y en los países menos desarrollados. La fotografía, por lo tanto, proporciona una forma nueva y excepcional de registrar, comunicar y comprender aspectos de la vida de las mujeres. En tercer lugar, los diarios son un complemento útil y un contraste con las fotos. Debido a la profundidad de los sentimientos que pueden contener, pueden mostrar a las investigadoras del siglo XX evidencia visual directa que podría haber sido escrita fuera de las historias oficiales. Esto podría incluir experiencias de mujeres lesbianas, como el amor de Edith Simcox por el escritor George Eliot, [2] o la alfabetización de las mujeres afroamericanas del siglo XIX, habilidades de liderazgo y trabajo profesional. En cuarto lugar, los diarios, ya sean de imágenes o escritos, suelen ser los propios recuentos de las mujeres, en las que no posamos ni somos captadas para otros en la manera habitual. Los diarios de esclavas, narrados a activistas blancos, son un claro contraste con esto. Por lo general, somos sujetos - y no objetos-, en registros que se parecen más a las imágenes privadas que tomamos a solas -con control remoto- o en cabinas fotográficas, no acompañadas por un fotógrafo y que eligen la altura del asiento, las cortinas, el color de fondo, etc. Un registro fotográfico o escrito puede ofrecernos el espacio para ser más profundamente reales, más alocadas, más creativas, más escandalosamente críticas, más que cualquier otro medio. Y podemos hacerlo únicamente para nuestros propios ojos, si queremos.

¿Por qué importan los diarios?

¿Por qué nos importan los diarios de otras mujeres ahora? Simplemente porque, publicados o no, nos cuentan versiones de la vida de otras mujeres. En realidad, solo en las últimas dos décadas la historia de las mujeres, particularmente la de las mujeres marginadas, ha comenzado a investigarse adecuadamente y, por supuesto, estamos descubriendo que es demasiado tarde. Demasiada gente ha muerto.

La vida de las mujeres apenas se conoce porque la clase, el sexo y el grupo cultural que ha registrado la historia es el grupo que también ha considerado que las vidas de las mujeres, especialmente las mujeres negras, no merecen atención. La historia de las mujeres se evidencia, sin embargo, hasta cierto punto, en relatos que hemos registrado nosotras, principalmente para nosotras mismas: diarios, cartas, apuntes. De la misma manera, la fotografía se puede utilizar para hacer un registro visual de la vida de las mujeres contemporáneas, y esta vez podemos ser centrales, y no al margen. En los diarios, podemos dar, conscientes de una audiencia futura o no, una versión de quiénes somos, qué hemos estado haciendo y qué nos importa. Incluso podemos indicar aspectos de la vida de nuestras madres, abuelas, amigas y hermanas.

¿Pero quién escribe diarios y cómo?

Al mirar los diarios manuscritos en los archivos de la Biblioteca Fawcett, de repente me sorprendió una comprensión de la implicación de género y clase en el término "diario". Había sostenido sin problemas la idea de que "diario" significaba un libro. En realidad, esto supone un privilegio: que la creadora del diario tuvo el tiempo y el respeto propio para poner sus registros en forma de libro ordenado. De hecho, muchos diarios están incompletos. Las letras, los menús, los recortes y las flores prensadas a veces se encuentran sueltas entre las páginas en blanco, presumiblemente suponiendo que algún día haya tiempo

para pegar esos pedazos y escribir esa página. Y algunos diarios no están encuadernados en absoluto, sino que solo se guardan en cajas de archivo, ya que nuestros propios registros de hoy podrían guardarse en bolsas de transporte o en viejos cajones. Toda esta práctica sugiere que los diarios encuadernados y bien completados pueden ser raros. Ciertamente, es más probable que los hayan mantenido hombres ociosos en lugar de mujeres de clase trabajadora.

En cuanto a la escritura, y el derecho a escribir, el conocimiento que las mujeres tenían o necesitaban puede haber incluido aritmética, sistemas estelares, estaciones y propiedades químicas, pero muchas aprendieron esto oralmente de otras mujeres ocupadas. Sin embargo, aquellas que fueron más asediadas y más sabios bien pudieron haber intentado aprender a escribir registros debido a un sentido de importancia histórica. 'En la Europa medieval e Inglaterra ... los diarios fueron guardados por "brujas" que intentaban preservar la sabiduría pagana. Si un diario de una bruja era descubierto, no solo se quemaría el libro, sino que también se quemaría a su escritora. [3] En 1818, más del 80 por ciento de los niños en Inglaterra y Gales todavía no tenían acceso a la educación y crecerían analfabetos. Fue la industrialización británica del siglo XIX y los temores morales de los cristianos lo que trajo consigo un sistema educativo limitado. Para 1900, solo el 5 por ciento de las mujeres y los hombres encuestados eran definidos como "analfabetos".

Los tipos de diarios que existen. Propongo que hay tres grupos principales para los diarios históricos que leemos: impersonal, personal y colectivo, aunque algunos pueden superponerse. Desarrollé esta idea mirando diarios publicados (y, por lo tanto, en gran parte los de europeos bien conectados). Los que no se han publicado pueden clasificarse en categorías similares, pero eso nunca se puede probar exhaustivamente.

Diarios impersonales

Al igual que algunas fotografías actuales se documentan en momentos clave, en una marcha del Orgullo, por ejemplo, algunos diarios son creados por personas que han sido testigos de momentos importantes de la historia. Por ejemplo, la historia de la activista afroamericana contra la esclavitud Sojourner Truth, que contó a una amiga y que luego se publicó, o los artículos de Agnes Smedley de principios del siglo XX desde China. Suelen ser descripciones femeninas de acontecimientos externos, como la guerra y los grandes cambios sociales, y no principalmente una exploración de su reacción a esos acontecimientos. Por lo regular se leen como si estuvieran escritos con la expectativa de llegar a un público algún día.

Millicent Garrett Fawcett (1847-1929) mantuvo dos tipos de registros de su visita de 1901 a los campos de concentración ingleses en Sudáfrica, o al menos esa es la forma en que sobreviven en la Biblioteca Fawcett. Una gran obra colosal, en piel dorada carmesí, es el relato fotográfico. Tiene fotografías de los campamentos e incluso de su labor de costura en el barco. Cada página de color crema que contiene pequeñas fotografías brillantes en blanco y negro está cosida entre una página impresa del informe oficial del gobierno sobre los campos (que ella ayudó a redactar). Los elementos más personales son los de otras personas: un poema que alguien copió a mano para ella, por ejemplo. [4]

El otro registro de su visita a los campamentos es un trozo grande de papel crema de cuatro pulgadas de grosor, notas escritas a mano en lugar de un diario. Se ha escrito rápido: las líneas casi se empujan entre sí y toda la colección está reunida en una esquina perforada por un poco de seda bordada, a la que se une un trozo de lápiz. Leídos juntos, las imágenes y la escritura a mano cuentan una historia compleja pero bastante impersonal.

En solo un caso, pude encontrar el relato de una mujer sobre un evento político mezclado en el mismo volumen que las imágenes de los periódicos y las palabras al respecto. Miss Marjory Lees (cuya madre había sido alcalde de Oldham) era la presidenta de la Oldham Women's Suffrage Society en Lancashire. Mantuvo un registro de la gran peregrinación sufragista a Londres a la que se unió en julio de 1913. Las primeras 20 páginas son recortes de periódicos sobre la ruta, las mujeres en la marcha, su recepción final y discursos. La segunda mitad consta de 20 páginas escritas de forma muy cercana a un relato personal de la peregrinación. Está escrito de manera bastante obediente, como para los miembros de la sociedad; más una carta que una recuento personal. [5]

Algunos diarios se escriben únicamente con fines históricos a instancias de otros. Mass Observation es un ejemplo de ello en la Gran Bretaña posterior a los años 30. Los archivos de la Universidad de Sussex constituyen una importante muestra de las reacciones de las observadoras sociales voluntarias de un periodo en el que predominaron mujeres blancas, de mediana edad, de clase media y solteras. Algunos narradores repiten, sin cuestionar, la sabiduría recibida de la época, de modo que leerlos es casi como leer el patriotismo monolítico del “cronista” de un periódico popular.

Diarios personales

Los diarios pueden escribirse en privado y hacerse públicos más tarde, a menudo de forma póstuma. El relato de Ana Frank [7] sobre su vida secreta en el ático de la Holanda ocupada es el ejemplo europeo más conocido. Las mujeres de la corte japonesa de los siglos X y XI, como Lady Sarashina y Sei Shonagon [8], "desarrollaron el diario como una forma de expresión personal que exploraba las fantasías subjetivas y la ficción, no sólo las realidades externas". [9]

Los diarios más privados son secretos, están bajo llave y se escriben para la exploración personal, el consuelo y la reflexión filosófica. Entre los ejemplos conocidos se encuentran los de los cuáqueros del siglo XIX, los de personas que buscan la trascendencia, como Thoreau, o los de quienes llevan a cabo una intensa autoexploración, como el psicólogo Carl Jung.

Las bitácoras literarias son redactadas por un escritor como cuaderno de notas, lugar de exploración desestructurada, registro del trabajo, lugar de calentamiento. Este es uno de los usos que la escritora Virginia Woolf dio a sus diarios en las primeras décadas de este siglo. Y algunos de los diarios más importantes son de "ficción". Un ejemplo de ello es la novela *The Golden Notebook*. En ella, el personaje de Doris Lessing, Anna Wulf, tiene cuatro diarios (negro, rojo, amarillo, azul) que utiliza antes de descubrir que puede lograr algún tipo de síntesis: un quinto diario, el dorado .

Diarios colectivos

Los diarios colectivos pertenecen realmente a la categoría "impersonal". Una colcha de patchwork hecho por un grupo de mujeres podría ser una forma funcional y tridimensional de dar cuenta de las vidas en una frontera americana. Pero otras formas de diario de grupo podrían ser las escritas por una clase de escritura creativa o por un grupo de mujeres artistas, como el de Brixton en los años 80[11]. Cada integrante hace su turno semanal, y luego las hojas acumuladas se convierten en un relato completo del conjunto del año.

A Jo Spence le hubiera gustado que escribiera largo y tendido sobre los diarios colectivos. Ella tenía la idea de que algunos grupos de mujeres en algún lugar podrían haber creado álbumes políticos compartidos, como las mujeres de clase media creaban álbumes de recortes victorianos . Terry Dennett, antiguo compañero de Jo, descubrió, observando las

agrupaciones organizadas por hombres, como los clubes Clarion del siglo XIX, que tales álbumes "surgieron espontáneamente de la forma popular del álbum de recortes, típicamente una colección de notas, recortes de prensa, citas y efemérides políticas que cada radical coleccionaba para su propio uso... como un depósito y un archivo de la vida y las actividades del grupo...". [incluyendo] firmas de personalidades laboristas famosas ... actas de reuniones, discursos políticos ... folletos electorales" . [12]

Es posible que haya álbumes, por ejemplo, de las cooperativas de mujeres o de las delegaciones del Partido Laborista, pero no he podido localizar ninguno. Con algunas orgullosas excepciones, las mujeres británicas de los últimos 200 años, especialmente las madres, parecen haber trabajado en gran medida aisladas de otras mujeres. Por lo tanto, el diario/álbum más colectivo sería realmente el álbum familiar, con todas sus reglas y mentiras perpetuadas.

Sin embargo, en la zona de los archivos de la Biblioteca Fawcett apodada "Los Tesoros" hay documentos que casi se acercan a la idea del diario colectivo. Si se observan las reliquias de los grupos sufragistas, las asociaciones de mujeres migrantes y los sindicatos femeninos, se aprecian dos formas principales de registros. Los libros de actas de las reuniones permiten conocer el acontecer diario de un grupo, tal y como lo ve un integrante. Suelen estar escritas en un estilo formal con pocos detalles personales. La información más reveladora se encuentra en los objetos extraviados en las páginas de los libros de actas: una carta de correo aéreo que dice "Gracias por preguntar por mis hijos" o "¿Ha superado su reumatismo?" Entre los ejemplos de diarios con actas se encuentran los de la British Women's Emigration Society (1885 - 1919) y la Catholic Women's Suffrage Society/St Joan's Social and Political Alliance (1911-54). [13]

En segundo lugar, las actividades cotidianas del grupo, tal como lo ven los medios de comunicación, se registran en álbumes de recortes de periódicos, a menudo guardados por el comité de redacción o la secretaria. Estos no están anotados. Ningún álbum que haya visto contiene una respuesta espontánea a ningún artículo garabateado en las páginas rígidas junto a los artículos. No hay graffiti como '¡Qué tontería!. ¡Estúpido reportero! Y, por supuesto, sin resaltado fluorescente. En cada ejemplo que he visto, no hay una amalgama de lo personal y lo político. No se incluyen instantáneas en el álbum de recortes ni en el libro de actas. Tampoco el libro de actas se graffitea ni en el zona de los recortes. Es un mundo muy ordenado. Existe la sensación de que estas mujeres asumieron que no se les permitía insertar su identidad privada en estas historias políticas. Creo que se trata de una actitud de la época: que lo personal era privado. Pero tal vez porque eran personas tan completamente politizados, puede que no sintieran que existía una dicotomía o ausencia.

Quizás el ejemplo más cercano de una mezcla de diario personal y diario político de un grupo es casi accidental, y transgrede los límites normales de las actas. En los registros de Vida Goldstein, de la primera Conferencia Internacional sobre el Sufragio Femenino, en Washington DC, en 1902, hay un álbum de autógrafos [14]. En él, la gente ha escrito no sólo sus firmas, sino también mensajes afectuosos y poemas y, en algunos casos, ha pegado fotos de sus casas o *cartes de visite*. Es el registro más personal de un gran evento público que he encontrado hasta ahora, y es una especie de documento colectivo. Sin embargo, siempre estuvo en posesión personal de Vida Goldstein hasta que fue donado a una biblioteca de mujeres tras después de su muerte en la década de 1950.

¿Quién los ve? ¿Quién los censura?

Hemos visto la descripción de los diarios personales e impersonales y la distinción es útil para precisar, pero no es fácil en apariencia la misma distinción en los diarios. Las mujeres no sólo escribían de forma diferente si pensaban que su trabajo era publicable, sino que su escritura se veía afectada por pensamientos de censores imaginarios y reales, lo que llevó a algunas a escribir en clave.

Tradicionalmente, los hombres han visto los diarios de las mujeres como una amenaza. Se decía que las mujeres eran brujas sólo porque los llevaban. Jane Carlyle escribió al comienzo de su diario de 1855, quizá pensando en su marido ensayista Thomas: "Recuerdo que Charles Buller dijo sobre el asesinato de la duquesa de Praslin: "¿Qué podía hacer un pobre hombre con una esposa que llevaba un diario sino asesinarla?". Había una cierta verdad oculta en ese ligero comentario". [15] ¿Han roto los maridos hoy en día las cámaras y atacado fotografías?

En la Gran Bretaña del siglo XIX, un diario podría funcionar como una forma de mantener calladas a las mujeres victorianas y tal vez mostrar virtudes femeninas (que eran casaderas). Al igual que crear álbumes de algas o acuarelas, mantener diarios indicaba gentileza, sensibilidad, capacidad de ordenar la "naturaleza". No era ruidoso. Las limitaciones de la forma pueden haber vuelto locas a esas mujeres. Otras mujeres, como señala Rozsika Parker en "The Subversive Stitch" (El bordado subversivo), pueden haber utilizado el espacio de forma encubierta para reflexionar, fantasear o ser creativas.

A mediados y finales del siglo XX, por el contrario, algunas mujeres han considerado los diarios como un lugar de libertad frente al control externo, un lugar para probar nuevos comportamientos e ideas. La escritora estadounidense Anaïs Nin comenzó a escribir diarios para hacer frente a sus difíciles años de adolescencia y siguió haciéndolo.

[17] La psicoanalista y escritora Marion Milner es especialmente útil por sus exploraciones sobre las formas en que los diarios pueden utilizarse para la terapia, incluyendo métodos para trabajar con el lado izquierdo y derecho del cerebro. [18] La teórica y terapeuta del diario creativo junguiano Ira Progoff ha sido crucial en la vida de muchas mujeres, entre ellas Jo Spence, por las ideas para llevar un diario que Tristine Rainer hizo accesibles en *The New journal*. [19] La escritora estadounidense May Sarton, al ver lo mucho que omitía su ira en un diario anterior, se propuso deliberadamente registrarla en *Journal of a Solitude*.

¿Cuándo es un diario más como una carta?

Otras mujeres, no públicas, fueron conocidas y queridas por los pensamientos y sentimientos que expresaban en cartas más que en diarios. Las cartas largas, íntimas y detalladas funcionaban como una especie de diario para una audiencia garantizada de al menos una (la destinataria) y tal vez su familia, la persona que entregaba el correo o los patrones o empleados entrometidos.

Resulta difícil limitar este capítulo al tema de los diarios, ya que algunas cartas de mujeres tienen una calidad muy parecida a la de los diarios. En parte, esto se debe a las expectativas que tenían las escritoras de diarios de ser leídas; en parte, a la franqueza con la que se pueden escribir las cartas. Al leer las páginas de la afroamericana del siglo XIX Charlotte Porten Grimke [20], tuve que comprobar constantemente si se trataba de un diario o de una carta. Su inmediatez e intimidad sugerían que podían ser cualquiera de los dos.

Me gustaría proponer un modelo que pueda funcionar en algunos casos: un anillo de círculos concéntricos de honestidad. Podría ser que las cosas 'más verdaderas' que escribimos, o fotografiamos, están en diarios, porque principalmente es para nuestro propósito, no para alguien más. La siguiente forma más "honesta" puede ser cartas o imágenes tomadas para otros, que formamos hasta cierto punto para el destinatario. Luego,

finalmente, en ese círculo exterior, hay memorias, generalmente escritas o fotografiadas mucho más retrospectivamente y con la expectativa de que puedan ser vistas por mujeres y hombres que nunca conoceremos.

En diarios, cartas y fotografías presentamos una versión de nosotras mismas que es parcial. Dejamos fuera partes de nosotros que creemos que el lector o espectador no querrá saber, o que queremos mantener en secreto. El recuento o narración tiene un marco específico. Puede que no exista algo tan simple y sin problemas como la "verdad real sobre mí" en un diario, carta o imagen, solo infinitas versiones interesantes de nosotras mismas, diferentes no solo en cada momento sino en cada letra, página de diario, poema o fotografía.

Sospecho que una razón por la que las mujeres de la clase trabajadora no escribieron diarios fue por la misma razón por la que no tomaron fotografías, incluso si tienen el equipo: por la sensación de que no valía la pena registrar su vida. Por lo tanto, "las cartas a casa" (Letters Home) podrían haber tenido la función no de recordar incidentes y sentimientos como en un diario, sino de tranquilizar a aquellos que podrían estar preocupados por nosotras (e incluso de hilar una historia para nosotras). Esto pudo haber sido cierto para las mujeres caribeñas que se trasladaron a Gran Bretaña en la década de 1950, como lo fue para Sarah-Jane Metzger . En 1926, llegó a Londres desde el valle de Rhymney, en el sur de Gales, para trabajar, cuando tenía 14 años y medio.

Mira, dejé la escuela cuando tenía 13 años. Escribirle cartas a mi madre, eso era diferente, pero diarios -creo que pensé que sería inútil escribir ... No, no creo que ninguna de las chicas que conozco haya escrito diarios; bueno, no había tiempo ... Todos los diarios están en tu mente, ¿no es así? Para nosotras las chicas en servicio ... Mira, no teníamos el dinero

ni el tiempo para ir a museos o ver cosas, así que ¿Sobre qué podrías escribir? solo tu trabajo. Y eso fue lo mismo, día tras día.

Le escribíamos todas las semanas, pero nunca le dijimos lo miserables que éramos. No.

Contábamos lo maravilloso que era Londres, porque no querías molestar a tu madre. Ella no quería que vinieses a Londres en un inicio, pero era eso o morir de hambre.

Sus palabras sugieren varias razones por las que algunas de las mujeres más marginadas no escribieron ni escriben diarios: el malestar por su nivel de escolaridad, la idea de que las anotaciones no se ajustan al estándar de interés que se espera de un escritor de diarios, la declarada falta de tiempo.

¿Cómo podemos conocer entonces la vida de las mujeres marginadas?

Los desarrollos posteriores a la década de 1960, como la *ederation of Worker Writers and Community Publishers*, clases de escritura creativa, iniciativas de alfabetización de adultos, grupos de lesbianas que publican sus biografías y grupos de mujeres negras, ahora sugieren que las mujeres pueden, como dijo Amrit Wilson sobre las mujeres asiáticas, “encontrar una voz”. [22] Del mismo modo, el acceso a una cámara, por problemático que sea el costo de la película o la intimidación de la convención de posar / enmarcar, puede significar encontrar un ojo, una forma nueva y potente de “hablar”.

La historia oral ha sido particularmente valiosa para rastrear las historias de mujeres de la clase trabajadora que no han creado diarios escritos o ilustrados. Pero sólo nos permite remontarnos a la última parte del siglo XIX.

En las últimas dos décadas ha habido un fuerte movimiento hacia la investigación de nuestras raíces. Pero debido a las limitaciones de lo que puede desenterrarse, podemos

vernos obligadas a inventar ideas de lo que podría haber sido. Las hijas y las descendientes femeninas son las que suelen hurgar en la historia familiar, recordando las historias y las conexiones. Y al obtener una perspectiva feminista sobre la exclusión y el potencial oculto, bien podemos decidir fabricar historias de antepasados sombríos. Esto se puede hacer alegremente o en serio, como lo hizo Drusilla Beyfus en *Poppy*. [23] Esta escritora australiana dramatizó la biografía de su madre. Ella escribió como una hija que en realidad no existía, e inventó un diario que tampoco existía, como una forma de averiguar sobre una mujer ahora muerta y considerar todas las intuiciones que pueden quedar fuera de una biografía convencional.

Conclusión.

Los diarios son invaluable para comprender la historia de las mujeres. También pueden llevarnos a subestimar nuestra historia a menos que los miremos críticamente. Los diarios escritos como una instantánea, de forma franca son mucho mejores que cualquier recuento o relato en retrospectiva. Pero son solo un relato de la verdad. También se necesitan cartas, relatos de sueños, mentiras (como historias y obras de teatro). Las fotografías se pueden "leer" junto con los diarios, para que podamos ver cómo el comportamiento del cuerpo externo niega, confirma y mejora el relato oficial (por ejemplo, puedo escribir en mi diario que me sentí bastante castigada en el funeral de Jo, mientras que más tarde las instantáneas pueden mostrarme sonriendo, apenada, mordiéndome las uñas, encogiendo los hombros). Pueden agregar, comentar o contradecir palabras. Sin embargo, pueden ser en sí mismas un medio válido de articular la experiencia. Las imágenes pueden mentir de la misma manera que las palabras; pueden ser públicas o privadas; son tan abiertas como las palabras a la interpretación, y pueden estar estructuradas tanto por convenciones como por conocimientos internalizados.

Una mujer debe tener una cámara y un diario, como su compañera para el futuro. ¿De qué otra forma nuestra descendencia podría conocer detalles sobre nosotras?

Fuentes

1. Jo Spence, *Cultural Sniping: The Art of Transgression*, London, Routledge, 1995.
2. Edith Simcox, *Autobiography of a Shirt Maker*, Bodleian Library, Oxford, Ms Eng. Misc. d.494. Quoted in Chapter, 'Edith Simcox and Heterosexism in Biography: A Lesbian-Feminism Exploration by Pam Johnson, in *Not Just a Passing Phase: Reclaiming Lesbians in History 1840- 1985*, by the Lesbian History Group, London, Women's Press, 1989 .
3. Tristine Rainer, *The New Journal*, London, Angus & Robertson, 1980, p. 20.
4. Millicent Garrett Fawcett, large green Boer concentration camps album. Fawcett Library, London.
5. Marjory Lees, Diary of Oldham women's suffrage pilgrimage, ref. 2/0WS box 150. Fawcett Library, London.
6. Ruth First, *117 Days*, London, Bloomsbury, 1988.
7. Anne Frank, *The Diary of Anne Frank*, London, Hutchmson Educational, 1970.
8. Lady Sarashina, *As I Crossed the Bridge of Dreams: Recollections of a Woman in Eleventh Century Japan*, tr. Ivan Morns, New York, Dial, 1971. Also, Sei Shonagon, *The Pillow Book of Sei Shonagon*, tr. and ed. Ivan Morris, New York, Columbia Press, 1967 .

9. T. Rainer, op.cit. p. 19.
10. Doris Lessing, *The Golden Notebook*, London, Panther, 1973.
11. *Women 's Work: Two Years in the Life of a Women Artists Group (1983-85)*. Written and published by the Women's Work group, 1986 .
12. Terry Dennett, 'Popular Photography and Labour Album's, *Family Snaps* by Jo Spence and Patricia Holland, London, Virago, 1991.
13. British Women's Emigration Association 1885-1919. Cuttings scrapbooks 1/BWE. Also St Joan's Social and Political Alliance 1911-54 . Scrapbooks. 2/sJP. Fawcett archive.
14. Autograph album, 1902, in Vida Goldstem boxes, Fawcett archives.
15. T. Rainer, op. cit. p. 44. Jane Carlyle source not specified but almost certainly *Letters and Memorials of Jane Welsh Carlyle*, 3 vols. Prepared for publication by T. Carlyle, ed. James Froude, Longmans, Green, 1883.
16. Rozsika Parker, *The Subversive Stitch*, London, The Women's Press, 1986.
17. Ana'is Nin, *Diarios* (5 vols. 1931-47), London, Quartet.
18. Marion Milner, *A Life of One's Own* (1986), *Eternity's Sunrise: A Way of Keeping a Diary* (1987), London, Virago.
19. T. Rainer, op cit.
20. From the journal of Charlotte Forten Grimke, ed. Ray Allen Billington, New York, Collier, 1961, p. 148-53. Quoted in *Black Women in White America*, ed. Gerda Lerner,

London, Vintage, 1973, p. 96.

21. Sarah-Jane Metzger, interview with author, 3 September 1992.

22. Amrit Wilson, *Finding a Voice*, London, Virago, 1978.

23. Drusilla Beyfus, *Poppy*, London, Serpent's Tail, 1990.

2. Yo te veo bien

Janet Edmeades

Dibujando fue como todo empezó para mí. Era todo lo que hacía – libros de trazo, de pintar por números, libros de colorear: la casita con techo de paja, la llegua y el potro, el payaso. Coloreaba en los mundos de alguien más. Mi mundo era de miedo. Tenía comezón y me rascaba. Apenas podía respirar y la mayor parte del tiempo me la pasaba en cama. Eso era lo “normal” para mí.

En 1951, mi madre dio a luz una nena con immaculados rizos de oro. La pequeña había “heredado” eccema. Dolía ser tocada. Dolía ser mirada – con mis brazos, piernas y manos cubiertas de vendajes. Arañé mi camino a la infancia y no tardé en volverme asmática. Vivíamos al sur de Londres, en un cuarto de la casa de interés social de mis abuelos. Todo lo que podía hacer físicamente era escuchar lo que me leía Gracie, leer cuentos de hadas, escribir y dibujar. Reía felizmente en mi dichosa ignorancia. No tenía idea que mi experiencia no era la experiencia de todo el mundo. Me sentaba, veía, y creaba mi propio mundo. Estaba en control.

Cuarenta años después soy artista y sigo intentando tomar el control de mis imprevisibles pulmones, de mi presión arterial y de mi mundo. El único momento en que puedo decir honestamente que siento que tengo el control es cuando estoy creando algo. En el pasado esto ha sido a través de la actividad de dibujar: la toma de decisiones, el poder sobre cada marca que se hace. El control absoluto de un mundo.

La clase obrera se pasa su vida demostrando que no es tonta –¡Las lesbianas de clase obrera y con asma no tienen el aliento para eso! Yo solo estaba interesada en las personas, en comunicarme con ellas. Esto era más fácil mediante el dibujo – era todo lo que conocía. Podía dibujar hermosas e inalcanzables mujeres y rodearlas de grandes espacios. Podía hacer moldes de yeso de mis amigos cercanos, tomarles foto y hacer que interactuaran entre ellos. Estaban “capturados”. La cercanía siempre estará ahí. Son míos. Yo tengo el control.

Dibujar, pues, me resulta muy poderoso y apasionante pero toma su tiempo. Veo que la fotografía me da una gratificación instantánea – imágenes instantáneas. Por ejemplo establezco situaciones ideales para retrato, selecciono, reposo, fotografía de nuevo, fotocopia y manipulo imágenes “accidentales”. Es un proceso de descubrimiento, un diario visual, un archivo de lo me sucede como mujer con discapacidades invisibles. He descubierto que todo mi trabajo y la manera en la que elijo trabajar son parte de mis discapacidades y mis intentos de lidiar con ello.

Frágil

Comencé a investigar mi infancia: Le pregunté a Gracie sobre sus historias y su versión de mi vida de joven. A pesar del intenso estrés bajo el que estaba por tratar de criar a una

pequeña asmática, con eccema, en casa de sus críticos suegros y con mi padre trabajando desde las 4:30 am todos los días, Gracie hizo un trabajo extraordinario dándome su amor y crianza e impulsando mis talentos y fortalezas. Sus anécdotas iban acompañadas de “evidencia” visual tomada del álbum fotográfico de la familia. Llegamos a la conclusión de que yo era tímida, pero feliz y bastante contenta jugando en solitario. Era inteligente, creativa y capaz. También padecía asma y alergias. Veía al mundo exterior como mi alergia más grande y pronto descubrí que aquel mundo no era un lugar seguro. Era vista como una inválida sobreprotegida y nerviosa. No fue sino hasta mis treinta que empecé a cuestionar aquella percepción y a usar la fotografía como un medio para explorar mi lugar en el mundo –una especie de terapia de autoayuda , un proceso-construcción de autoconfianza que es necesario después de un ataque de asma. Una de las características de la enfermedad es que es impredecible. Dependo completamente de un cuidador porque los ataques vienen sin previo aviso, seguidos de una lenta recuperación del control físico y emocional. Considero esencial rodearme de personas calmadas y constantes. Por lo tanto, la presión y demandas dentro de una relación son tremendas. También necesito estimulación y emoción cuando me recupero. Tengo toda una familia de cuidadores pero también me siento aislada.

Status asthmaticus

Hice este trabajo en 1988 en colaboración con mi amiga Linda, quien ha sido testigo de mis ataques. Quería mostrar la espantosa lucha que se libra para poder seguir respirando. Quería expresar los sentimientos de sofocación que experimento cuando tengo un ataque de asma, el cansancio, el pánico, la sensación de estar completamente fuera de control , sin saber si esta vez no logre sobrevivir. Las imágenes son construidas, impresas y distorsionadas en una fotocopidora para mostrar las diversas etapas de un ataque. He considerado auto-

retratarme durante un ataque de verdad, pero temo que esas sean las últimas imágenes de mí, ¡y no quiero eso! Aún tendría que quitarme de encima esas imágenes tan pesadas. Ahora quiero proseguir e ilustrar otros aspectos de mi personalidad, particularmente mi sentido del humor. Ya que llegué a la fotografía con antecedentes en artes y diseño escenográfico, me interesa más crear imágenes que me complazcan a mí y que afecten al observador. Considero que mis imágenes poseen un contenido agrídulce. Aunque el tema sea serio en su base, lo presento de manera humorística: Me gusta jugar.

La vida normal de alguien de 40

Hace un año, llegué a la edad de 40. Cuando un doctor me daba la lista de compras que podía confundirse por una receta médica, me dijo: “No hay razón alguna por la que no puedas vivir la vida NORMAL de alguien de 40” ¿O acaso dijo la vida de alguien NORMAL de 40?

Sonreí, ya que ambas descripciones rebasaban mis concepciones. ¿Qué querían decir? Comencé a investigar. Para celebrar que había sobrevivido todo ese tiempo, tomé una serie de retratos donde aparece parte de la parafernalia de la que he tenido que rodearme para poder vivir mi vida de la mejor manera posible. Los medicamentos, las ayudas físicas, los tratamientos herbolarios, aromaterapia, libros de masaje y autoayuda –*El Plan de Acción del Asmático*. Continúo trabajando, continúo jugando y continúo tomando fotos.

3. Fiel a mi potencial.

Joyce Leketi Solomon

Nací en Johannesburgo en 1970. Una chica de 16 años me dio a luz y fui adoptada tiempo después. A veces me pregunto si el hecho de tener dos madres me ha resultado confuso y debo admitir que así era cuando estaba más joven, sobre todo porque soy negra y mi mamá, blanca.

A veces me pregunto qué hubiera sucedido si mi madre biológica me hubiese conservado. Viendo algunas fotos, recientemente encontré una de ella (Me fui de Sudáfrica cuando tenía cuatro años y no la he vuelto a ver desde entonces) y una foto reciente de mí. Por pura curiosidad, puse las dos fotos juntas y me impresionó ver lo parecidas que nos vemos. Fue la yuxtaposición de dos fotos que tenía por ahí lo que me llevo a esta revelación.

Me enoja el hecho de que tenga que parecerme a ella. Cuando menos lo espero, recuerdo cosas de mi infancia en Sudáfrica, pero hasta ahora, mi pasado ha llegado a mi vida poco a poco en forma de fotos instantáneas que despiertan sentimientos encontrados. Cuando menos lo espere, mi madre biológica me escribirá asumiendo un tono propio de “madre”. Esto me hace sentir muy enojada, invadida y culpable por sentir todo esto. Últimamente, en el fondo de mi corazón sé que le debo a ella y a mí misma ir a conocerla, pero el solo pensar ir me da miedo.

Ser una mujer joven es muy doloroso. Constantemente estoy rodeada de imágenes que me dicen que estar delgada y tener piernas largas es belleza y la presión que siento por lograr tal ideal es increíble. El saber que vengo de una cultura donde la robustez es lo que

se valora tampoco ayuda en nada. Meforcé a portar ropa que no me va y me molesta. Encuentro mi consuelo en la comida y me veo atrapada en un círculo vicioso. En mi cabeza tengo una imagen de cómo debería lucir que me persigue, pero no tengo la perseverancia para lograr tal cosa. Quizás soy consciente de que mi complexión hace imposible tal objetivo.

La vida social de estudiante, tan centrada en el alcohol como de costumbre, no me ayuda con mi peso. Siento una enorme presión de pares por encajar. Nos presionamos unos a otros para beber, por lo que un 90 por ciento de mi vida social me la paso en un estado difuso de euforia. Pasar un “buen rato” es costoso pero, ¿es realmente un BUEN rato? La verdad es que no. No hacemos contacto alguno y acabo sola.

Paradójicamente, parte de mi problema es la cantidad considerable de dinero que gano como mesera. Esto me permite darme uno de mis mayores gustos –las compras. Otra forma de alimentarme. Una gran cantidad de dinero va a parar en mi apariencia. Pareciera que necesito esconderme detrás de una fachada de inteligencia. Sé que mi ropa no refleja quién soy en realidad, pero influye en cómo me perciben los demás.

Solía fabricar diversas fachadas, pero ahora me presento como inteligente e inaccesible. Me da una sensación de control –una completa ilusión, lo sé.

Desearía que no importara tener que pertenecer a un grupo y así poder re-enfocar mi energía. Mi vida social y mi trabajo de mesera están tomando predominancia sobre mi trabajo académico. No es que mi trabajo no sea interesante, pero no soy una académica importante. A veces siento que me ahogo entre los libros y mejor salgo. La presión por ser buena no solo viene de mis padres, sino de saber que tengo que ser mejor que el resto por el

hecho de ser una mujer negra. Tengo miedo al fracaso. No puedo fracasar si no lo intento. Quizás nunca debí haber empezado una carrera. Mis calificaciones son buenas, pero nada del otro mundo.

Trabajar en este artículo me ha ayudado a identificar y trabajar en los problemas que tengo para intentar comprenderlos. Nunca me ha gustado que me tomen fotos , así que tenía mis dudas de acceder a ello. Siempre he tenido una lucha interna con la fotografía. Cuando tenía 12, mi mamá me regaló una Olympus OM10 en Navidad. Nunca la usé. Sentía que mi mamá opacaría todo lo que sacara con esa cámara, ya que ella es una fotógrafa profesional. A través de este trabajo, por fin empiezo a comprender lo que ella esperaba al darme mi cámara. Quería compartir su pasión por la fotografía conmigo.

Auténticas sorpresas han surgido por hacer el presente trabajo: Lo poderoso que ha sido usar mi cámara para explorarme visualmente a mí misma —¡Soy todo un camaleón! ;[también] veo el potencial que tienen las imágenes para crear un diario: activan la memoria muy rápido y generan una inmensidad de asociaciones que vuelven muy vividos algunos momentos de mi vida, como por ejemplo, mis fotos de estudiante; cómo es que poner dos fotos no relacionadas juntas pueden evocar inesperadas revelaciones, que a mí me resultan perturbadoras también. En el desarrollo de este proyecto, he aprendido que se puede usar la cámara para relacionarte con alguien más. ¿Y el control que buscaba al manipular mi ropa? Bueno, tomé control total de este proyecto y fui yo quien dijo como tenían que ser todas las imágenes.

4. ¿Se refieren a mí?

Clarie Collison.

Inicialmente, aprendí a usar una cámara para poder darle forma a la sensación que me daba nunca reconocirme a mí misma en las imágenes de las mujeres que me rodeaban. Era una emoción del tipo “¿Se refieren a mí?”. Esta emoción llegó a su punto máximo cuando trabajaba como modelo y acabe siendo reducida a una forma femenina abstracta. En retrospectiva, esta toma de control, de meterme dentro del ícono y revertirlo, fue una forma de fototerapia para mí.

“Fotografía” significar pintar con la luz. Para mí no es un momento que capturas, sino que escenificas. Hago fotos, no las tomo. Algunas son fieles reproducciones de imágenes mentales; otras han cambiado y rebasado la idea original mediante improvisación o por accidente. Hago las fotos porque tengo que. Ocupan un espacio donde las palabras no bastan. No están pensadas para ilustrar una teoría. Espero despertar una respuesta emotiva, de reconocimiento y de ahí, de curiosidad quizás. No puedo “explicarlas”, pero puedo describir las razones por las que las hice y ofrecer la información técnica (Uso esta palabra de manera vaga). Las técnicas no son más que las herramientas a emplear.

Mi mamá me había regalado una cámara en mi cumpleaños número 21 (una Minolta X-500 – quería una que pudiera usar de forma completamente manual). Me inscribí en los cursos nocturnos locales. ¡Qué pesadilla! Cristales de haluro de plata, lentes gigantes y “¿A qué amable dama le gustaría posar para nosotros esta semana?” No era más que aparatos y pantalones [hombres]. Huí mientras aún podía recordar lo que quería hacer. El centro de educación para adultos estaba mejor. Tenía acceso a equipo y recibía ayuda cuando la

requería. Pero a medida que mi trabajo se volvía más privado, comencé a sentirme incómoda de ver cómo mis imágenes salían del revelador al lado de fotos de glamur de mala calidad. Necesitaba un lugar más privado. Instalé un cuarto de revelado en mi departamento.

He comenzado a darme cuenta de lo afortunada que fui por no tener una formación profesional en fotografía. Al no saber las reglas, no era consciente de si estaba rompiéndolas. He tenido la libertad de ingeniármelas a lo largo del camino. Mis métodos caseros se deben gracias a *Blue Peter*, películas serie B y *Bunty*.

En 1988 colapsé, me quedé dormida por dos días y descubrí que había desarrollado EM (encefalomielitis miálgica). El siguiente trabajo que produje fue en 1990 como parte de “Salud Silenciosa”, comisionado por Camerawork.

Trabajar en este proyecto ha sido un punto de inflexión en mi experiencia con la salud. A medida que comencé a comprender que un periodo de estrés y trabajo severo habían contribuido a mi susceptibilidad a la EM, mi respuesta en los 18 meses previos fue dejar de hacer todo lo que pudiera consumir la totalidad de mi energía. Mi cuerpo ya había comenzado a mostrar las dramáticas consecuencias para tal efecto (entre otras cosas, me volví alérgica a los químicos fotográficos), por lo que dejé mi cuarto oscuro hasta que volviera a “estar bien” e intenté aprender a no hacer nada. Como cualquiera que ha disfrutado de buena salud, mi experiencia con la enfermedad fue, en un principio, una de perder el control. Mi interpretación del feminismo post-80’s había sido la de una independencia donde no se necesita de nadie, y esto se había reflejado en la manera en la que venía usando la fotografía. Usar imágenes centradas en autorretratos significaba que

tenía un control megalómano de todas las etapas del proceso, desde el posado hasta la impresión. Como ya no podía trabajar de esta manera, sentí que ya no podía trabajar en absoluto.

Después de toda una vida juzgándome con base en mis logros, no solo fue difícil, sino también insano intentar ser inactiva. La oportunidad de trabajar en un tema tan cercano a mi corazón como lo son las mujeres y la salud llegó justo a tiempo.

Para empezar, había pensado que todavía sería capaz de reproducir aquellas imágenes mentales con tan solo delegar aquellas partes del proceso que ya no podía hacer. No preví los problemas que surgirían de aquella pérdida de control tan elemental. La necesidad de solicitar, preguntar, comunicar... todo para terminar con imágenes que no eran exactamente iguales a las que había planeado. Esto no es una disculpa por las fotos que resultaron al final, sino la lección que estaba aprendiendo sin saberlo: que maneras distintas de hacer las cosas no implican comprometer mi visión, que aun tengo control sobre las ideas, y que verme en la necesidad de explorar otros métodos puede fortalecer la idea original en vez de diluirla.

Las fotografías fueron una exploración del hacer contra el ser; de sobre adónde se dirige la energía cuando no estás mirando; de las contradictorias presiones que tiran de nosotros y nos moldean a pesar de nosotros mismos, y de la incómoda relación que mantenemos con nuestras funciones corporales. [Las fotos] fueron una oportunidad para hacer visible un padecimiento que con frecuencia se topa con la respuesta de "...pero no te ves enferma", y así, empoderarme por validar mi experiencia con una enfermedad cuya mera existencia es cuestionada por algunos. Se las dedico a toda mujer que haya pensado

que era invencible.

Mis críticos tienen la última palabra, tal como quedó de manifiesto en una nota del libro de comentarios de "One girl's adventure" [Las aventuras de una chica] (Exeter, 1992): "Desde 1972, he visto varios ejemplos de fotografías narcisistas de mujeres jóvenes, pero este es probablemente el mejor ejemplo que he visto del género".

[Pies de foto]

1. *Hazlo tu misma* (1987) es sobre la autonomía (*Do it yourself*)

Cómo: Coloco la cámara en un tripie con disparador de cable y disparador de tiempo (tiendes a hacer una expresión de estreñimiento al apretar el cable; además, los pocos segundos de "bip-bip" permiten la posibilidad de hacer teatro).

Dónde: Sobre el piso de mi recámara.

Luz : De la ventana. La ventaja de colocar objetos en el suelo y dejar un espacio para saltar, aparte del extraño efecto que tiene en perspectiva, es poder encuadrar la composición en el visor.

2. *Ofelia no*, 1988 (*Not Ophelia*)

Fotografiada de la misma manera. Las flores de plástico se tiñeron después. Hacía poco que había terminado de estudiar letras inglesas y teatro. Estaba frustrada por la falta de oportunidades para la creatividad real, y horrorizada por la escasez de papeles decentes para las mujeres, especialmente las que no se volvían locas, se ahogaban, o ambas cosas.

***La Madrina y Vía Láctea*, 1988 (*The Godmother and Milky Way*)**

Forma parte de una obra llamada *Imaging the Future*. Exploraba el tema de la ciencia-ficción en la forma femenina perfecta y la reproducción, y del doble rasero de "virgen y madre" aplicado a las mujeres. Yo había pasado un tiempo viviendo con mi madre en Granada, y no pude evitar notar el contraste entre estas pasivas, sangrantes, lloronas, Dolorosas lactantes y

mi muy ¡madre mortal! También me preocupaba la "ficción de la ciencia", es decir, cómo la tecnología y la legislación han intentado hacer invisibles a las mujeres en el proceso de creación de bebés.

Cómo: Las botellas de leche se colgaron de unos bastones con hilo de pescar (una botella que giraba en dirección contraria se quemó en la impresión). Espolvoreé azúcar *demerara* sobre el papel antes de exponerlo, por lo que es una fotografía y un fotograma combinados.

3. *Sudando*, 1990 (*Sweating*)

Uno de los muchos síntomas de la ME es la sudoración - profunda sudoración nocturna como la de un caballo de carreras. Fue importante aprender a aceptarlo como un proceso positivo: es mi cuerpo eliminando toxinas. Empecé a pensar en la sudoración: una función corporal que, aunque no es específica de un género, significa cosas contrarias cuando se aplica a los hombres y a las mujeres. El sudor y el sexo. Los caballos sudan, los hombres transpiran, las mujeres brillan. Quería "positivizar" el sudor al transformarme en una fuente clásica. La técnica es a modo de homenaje a las Hadas de Cottingley. Me hace cosquillas que dos niñas de 10 y 15 años, con una cámara prestada, una cartulina pintada y un alfiler de sombrero, hayan realizado una estafa tan grande como convencer al mundo de que había hadas en el fondo del jardín. Pero podría decirse que este engaño, que explotó nuestra fe absoluta en la verdad fotográfica y nos hizo creer en la realidad de un mito, fue un prototipo de publicidad... lo que nos lleva de nuevo a la presión de no sudar.

Cómo: Una impresión mía en blanco y negro, recortada con los bordes pintados, sostenida y ligeramente desenfocada frente a una pequeña cascada en el parque (¡dedos en el plano a modo de desmitificación brechtiana!).

4. *Caridad*, 1990 (*Charity*)

La EM es ocho veces más frecuente en mujeres que en hombres, y un gran porcentaje de casos están asociados a profesiones relacionadas con cuidados y asistencia (tanto más para la gripe de los Yuppies...). Quería tener en cuenta los tipos de estrés que son más probables que afecten a las mujeres, desde las expectativas durante la infancia hasta los roles de protectoras que nos imponen.

Egoísmo, 1990 (*Selfishness*)

Hice la serie *Fé, Esperanza y Cariad*, literalmente, proyectando imágenes hacía a mí misma. Se entiende el egoísmo como un antídoto para la abnegación y altruismo de los valores tradicionales, como una manera de reafirmar lo bueno que es amarte a ti misma; no te puedes dar el lujo de ser apoyada – o que te compren flores – así que consiéntete.

5. *Pelando papas en el paraíso / No hay tiempo que perder*, 1990 (*Peeling potatoes in Paradise/ Mustn't waste time*)

Es irónico que me haya visto obligada a hacer una imagen sobre la necesidad de aprender a no hacer nada.

Cómo: Maqueta recortada con papas ordenadas por tamaño, desde la variedad Chipre hasta la Rey Edwards. Projecté una diapositiva de nubes encima de todo.

6. *Reconciliación, 1990 (Reconciliation)*

Sacado de *Pygmalion* de Burne Jones. Siempre he amado el cuadro y odiado la historia. Quería hacer una imagen insignia de la aceptación: abrazar mis debilidades, distinguir entre fuerza espiritual y física, y comprender que volverte mejor es algo diferente a volver a ser como eras antes de la enfermedad.

7. *A las Glándulas les Gustan las Canicas [o Glándulas como Canicas], 1992 (Glands Like Marbles)*

Es acerca del extirpado sentido del ser con el que nos deja la medicalización de cualquier padecimiento, y de la inevitable fetichización que ocurre cuando hablamos de las partes enfermas de nuestro cuerpo. Mis glándulas se han convertido en un sistema de prevención temprana, y literal, se han convertido en auténticas canicas cuando hago de más. Escuché a una mujer describir su dolor de hombro como “[llevar] un armario arrastrando sobre grava”. Respeto demasiado la ridícula institución de la jerga corporal.

Cómo: Una diapositiva de canicas fue proyectada sobre mi torso. Porté largos guantes negros para poder absorber la proyección. La imagen de la diapositiva me hizo sentir bastante protegida y ataviada.

8. *Fruta Fresca y Lugares Extranjeros, 1992 (Fresh Fruit and Foreign Places)*

Tengo cajas de zapatos llenas de fotos que no son del tipo meditativo que suelo crear, sino imágenes espontáneas que celebran la dicha de poder mirar. Las margaritas azules que forman el borde de esta imagen provienen de tales cajas. Fue un hito personal no sentir la necesidad de una justificación teórica más allá de “Un poco de lo que te gusta te hace bien”

Cómo: Usé un anillo reversible de cinco libras para convertir mi lente de 50 mm en un macro para las flores. La imagen del centro fue tomada con un lente prismático como de esos que usan en *Top of the Pops* (de cinco libras también)

A la izquierda : 9. *Lindos Corderos Baa (Pretty Baa-Lambs)*

Abajo : *De la hermandad [masculina] pre-Rafaelita a la hermandad [femenina] premenstrual, 1993 (From Pre- Rafaelite Brotherhood to Pre-menstrual Sisterhood)*

Una versión-excursión del cuadro de Ford Maddox Brown, *Pretty Baa Lambs*, de la colección del Museo y Galería de Arte de Birmingham, que se encargó en el marco del proyecto *Billboard*

(Birmingham) y fue expuesto en una afiche de 10x20 pies en abril de 1993. Con la mayoría de los trabajos que había hecho antes, no había sentido la necesidad de censurarme, ya que me había asegurado de que mi trabajo sólo se viera en entornos "seguros" y en un contexto específico. Con este proyecto me esforcé por producir una imagen que desafiara la apropiación indebida. Deje de lado mis reservas puristas y entré a los años noventa al utilizar la magia de la computadora para combinar mi maqueta fotográfica con la pintura. Esta parte del proceso la hice yo, con alguien -- Philip King—que tiene la experiencia técnica para materializar mis ideas. A ambos lados de la imagen principal había enormes fotos ampliadas de chuletas de plástico, y el marco estaba cubierto de hierba sintética y flores de plástico. Quería explorar las nociones de bellas artes y publicidad, y de cultura y naturaleza. Parece que en 140 años no ha cambiado mucho. Lo inaccesible de un sueño no lo hace menos deseable. En la época de Ford Madox, no existían más cabañas rústicas o islas paradisíacas en su paisaje "periférico" que las que aún existen en la nuestra (él creó su pastoral en Stockwell, y yo la propia en Brixton). Las mujeres y la naturaleza no combinan tan bien como sugiere esta visión de mundo de Laura Ashley, pero están vinculadas al ser similarmente explotadas. Quería que esta pieza tratara sobre la ridícula experiencia de segunda mano que aceptamos como "natural" - el desinfectante de pino y el ambientador de rosas-- y de la última oleada de anuncios que proclaman la ecología de sus productos, lo cual, por desgracia, es más una cínica manipulación de la de la preocupación del público que un cambio genuino.

5. No podía desperdiciar mi cámara

Jean Wythe

El columpio

Un columpio va y viene,

sube y baja.

Sigue y sigue y sigue,

Sólo el que se columpia sabe

Sus sueños fluyen al ritmo

Y su cuerpo trabaja su mente,

Para encontrar

La profundidad,

O la altura de su estado de ánimo.

Ella stá suspendida en su propio espacio,

yendo de un lado a otro,

Sin llegar a ninguna parte,

Sin embargo, se dirige a todas partes,
Desde la cuerda, y el asiento, y la perspectiva,
Con libertad
Para trabajar, o soñar, o colgarse

Mi urgencia por tomar fotografías tiene un comienzo inestable. No soy técnica en lo más mínimo (Nunca aprendí a usar una plancha de vapor). Aparte de esto, tengo la adicción de justificar el costo de todo. A pesar de todo, mi hijo me dio una cámara nueva hace seis años. No podía desperdiciarla. Ahora mi cámara es una parte de mí – o más bien, una parte de una nueva yo. El resumen para este libro era “Mi vida como es actualmente – con todo y sus viscitudes – y una foto de mi pasado”. El pasado es, de hecho, mi futuro. Tengo 60 años, soy abuela y madre de tres. Tengo educación básica y se me describe mejo como alguien que tuvo un comienzo tardío.

Vi esta nota al final de un panfleto informativo de fotografía: “Lo que ves a través del visor de la cámara es más importante que cualquier otra cosa”. He unido esta lección con la paulatina revelación de que por fin puedo reconocerme a mí misma. No por lo que puedo ser, sino por lo que soy. Una mujer con una cámara.

Al mirar con el he podido enmarcar mi propia vida. Me he recordado a mí misma que mis lazos familiares son muy fuerte. Son para toda la vida, cada miembro esperando pacientemente todos esos mañanas prometidos. Una rara especie de autorretrato ha venido saliendo lentamente del tubo [de pasta de dientes] de mi existencia. Un entramado de realidad y formas simbólicas creado con mi ojo interior – y que sostengo en mis manos en forma de mi cámara. Sigo pensando en las mariposas y las personas que les colocan

alfileres para exhibirlas o las guardan en immaculados cajones hermosamente hechos y finos.

Esos tipo de objetos inmóviles son un poco como mis “instantáneas”. También están en blanco por el reverso. Mi cámara ha retenido el tiempo en un pedazo de papel en blanco. No es ningún frasco de morfina, sino una pincelada de luz. ¿Qué te dice la parte de atrás de mi cabeza sobre mí? ¿y de mi mente?

[Pies de foto]

[1] Una mujer con cámara.

[2] He acompañado la foto de los pies con mi poema "El columpio" por una razón especial. Los pies pertenecen a algunos miembros de nuestro grupo de escritoras. El nuestro no es sólo un taller, es un es un lugar que realmente guarda confianza, esperanza, comprensión, humor y ánimo. Es un tipo especial de libertad. Algunas de nosotras también pertenecemos a talleres mixtos. Escribí "El columpio" hace unos ocho años.

[3] Los pensamientos sobre las compras han dejado de ahogar mi mente. Esta vacía escalera de caracol cerca de nuestro supermercado local me da más satisfacción que los kilómetros de estanterías bien surtidas.

[4] No vivo del todo sola. Tengo un pez dorado de 12 años llamado Desmond. Mi hija lo ganó en la feria. Él es muy conocedor y me da la bienvenida a casa. Le gustan los apapachos, o debería decir las cosquillas. Las manos y los pies son lo mismo para él.

[5] La verdadera conciencia de estar entre bastidores surgió también a través de otro medio, cuando oí mis propias palabras representadas por jóvenes actores. Al escribir obras de teatro me encontré con todo un mundo nuevo de observación.

[6] Las mujeres que tienen que jurar sobre la Biblia diciendo: 'Esta es la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad', entenderán la total desesperación y degradación que se produce en tu mente sobre lo que tienen que jurar como verdadero. Es una situación real con la que tú, tu esposo y tus hijos tienen que vivir, y sin embargo se esfuerzan por fingir que no es real. Los moretones se desvanecen; las fotos del tribunal, no. Tampoco entran en el álbum familiar. Tus ojos te dicen: "Esto es verdad. Esta es la prueba". Pero tu corazón te dice que no creas, dejando que te conviertas lentamente en tu propio montón de desechos.

La familia: a puerta cerrada

6. Mujer Exiliada

Joan Solomon

Mi álbum fotográfico familiar luce casi igual a cualquier otro. Hay grupos de personas sonriendo, en fiestas, en playas, de tour en vacaciones, básicamente pasándola bien. Está lleno de recuerdos que no quiero desechar. Pero hay más sobre esta historia. Aparte de este álbum familiar oficial, mi cuarto de trabajo está abarrotado de fotografías. Las tengo en cada superficie y al verlas más de cerca tanto estas como las del álbum familiar, se me vienen a la mente unos versos del poema “The Blue Guitar” [La guitarra azul] de Wallace Stevens.

The Blue Guitar

Me dijeron: 'Tienes una guitarra azul,

No tocas las cosas como son'.

La madre contestó: ‘Las cosas tal y como son

se cambian con la guitarra azul.’

Algunas de mis fotografías están enmarcadas, como en la que están los seis hermanos de mi madre parados en fila (todos fallecidos menos uno); o la de mi hermana posando, toda hermosa y elegante, feliz en su nuevo apartamento, sin tener idea de su doloroso divorcio; o la de una querida tía, fallecida hace mucho, en un elegante marco *art-deco* demasiado grande para la pequeña y severa impresión en blanco y negro. Otros están simplemente apoyados contra las paredes o los libros. No paro de cambiar mis cuadros de sitio. Los significados se desplazan y cambian. Surgen nuevos modelos de relaciones

familiares, pero nunca se revela todo.

Por ejemplo, la foto que está entre la parafernalia de mi escritorio. Es una de mis fotos favoritas de mi hija Joyce. La tomó un fotógrafo del colegio y me encanta mirarla. Lleva un uniforme nuevo, el primero, y está muy orgullosa de él. Su sonrisa es dulce, tímida y divertida, y sobre su cabeza, atando el pequeño chongo, gira su cinta como una pequeña hélice. Los agujeros que perforan sus lóbulos están vacíos. Sé que había perdido sus aretes. Para las madres, que miran con cariño las fotografías escolares, el significado va mucho más allá de la imagen superficial. De esta fotografía, ¿qué podría saber alguien más de Joyce? Su imagen está ahí, pero su realidad permanece oculta. ¿Quién podría saber, por ejemplo, que me enamoré de Joyce cuando tenía seis días, un pétalo aterciopelado de niña con dedos de perlas?, ¿o que tuve la suerte de que me confiaran su cuidado? Nadie podría decir que es la mayor de su familia natural y la menor de la mía. Su historia tan compleja es demasiada carga para una sola fotografía. Esta y muchas otras imágenes actúan como minas de la memoria, que esperan ser excavadas para revelar verdades sobre el retratado y, a menudo, sobre el fotógrafo. Toda una colección de fotografías familiares no es más que la punta de un iceberg; las nueve décimas partes están ahí ocultas, listas para ser ampliadas.

¿Cómo podrían las instantáneas, fracciones de segundos congeladas en el tiempo, llegar a dar todo su significado? Nosotros mismos damos sentido a las imágenes en la forma en que las utilizamos para contar nuestras historias. Sin embargo, cuando empezamos a tirar de esa densa maraña que es el "yo", las imágenes que queremos no están ahí.

Hay una importante imagen de mi infancia que me gustaría tener. Imagina una

franja de césped en la que una pequeña niña blanca se sienta embelesada por el hombre negro que está a su lado y que puntea un instrumento de cuerda con forma de arco de cazador. Entre las canciones lejanas que toca, vienen las lejanas historias que le cuenta la niña cada noche hasta la hora de dormir. A nadie de mi familia se le habría ocurrido tomar una foto así, aunque cuando las sesiones de fotos familiares se producían, él, Jack, también estaba en ellas. ¿Quién era Jackson Mbowene? Era el hombre que trabajaba para mis padres. En mi infancia, él era mi madre, padre y amigo. Sus interminables historias y ágiles dedos que marcaban intrincados ritmos con su calabaza de cuerda casera me enseñaron cómo un niño de rebaño, hijo de un afamado brujo, creció hasta convertirse en un sirviente. Aprendí a amar la música africana y aprendí a convertirme en una exiliada en lo que más tarde descubrí que era un país ferozmente racista. Hay niveles de exilio. Nutriéndome de la cultura de Jack, aprendí a ser una exiliada en mi propia familia, como supongo que hacen muchos niños en su vida llena en fantasías. Quizás todos somos exiliados de las normas que se nos presentan. Tampoco hay una imagen de un momento temprano en el paraíso, ni de mi exilio de él. Pero hay una instantánea de "sensación de pensamiento" en mi cabeza .

Estoy tumbada en un diván con la espalda apoyada en la pared, mientras el sol entra a raudales por el gran ventanal de enfrente. Estoy mirando los cuadros negros y rojo cereza del vestido de lana de mi madre. Ella está tumbada de espaldas a mí y yo la acaricio. Me encanta mi espacio entre ella y la pared y el tacto de la cálida y suave lana. ¿Por qué estaba tumbada durante el día? ¿Estaba embarazada de mi hermana? La habitación de invitados, donde estábamos, se convertiría en mi habitación cuando naciera mi hermana. De hecho la misma noche que nació, la tía Ethel, que era totalmente sorda a mis gritos nocturnos y a la que, alma bondadosa, odié por el resto de su vida fue la que me puso allí, en medio de mis gritos y alejada de mi madre (que probablemente estaba en labor de parto en la habitación

de al lado).

Miro instantáneas antiguas de la familia. Es difícil decir algo sobre la niña que era yo, generalmente mirando a la cámara de manera solemne, con excepción de una foto bastante contrastante que fue tomada en la playa y estoy con unas tías (no con Ethel) y mis primos. Tengo una gran sonrisa radiante, bastante congruente con lo que vagamente recuerdo de esos largos días de sol en la playa, sin preocupaciones y sumamente feliz. El verano en Sudáfrica siempre era intensamente soleado, y el océano, por el que sigo muy apasionada, intensamente azul. ¿Mi madre tomó la foto? No aparece en ella, y mi papá nunca iba de vacaciones con nosotros. Su ausencia y la razón de ella es algo que no se puede deducir a partir de una instantánea. ¿Cómo se puede fotografiar “jamás haber tenido vacaciones”? Mi padre jamás podía darse el lujo. Cuando su trabajo reinició después de la guerra, trabajaba tiempo extra para permitirnos ir al mar y quedarnos con la familia de mi madre. La triada de mi madre, mi hermana y yo aparece seguido en el álbum familiar. En este cuadro estoy apretando los labios y separada o sosteniendo mi vestido para hacer una linda pose. ¿Qué está pasando al interior de esta niña?

Complejos mundos ya han tomado lugar. Mi ser está dividido en diversos sujetos. Soy la pequeña amiga de Jack, la niña lista y bonita de mamá, la compañera de papá y “lo otro”. Esto “otro” he tratado de descifrarlo a lo largo de los años. Con mi padre soy su amigo de los domingos por la mañana. Algunas “imágenes de pensamiento” aquí. Estoy de pie junto a una vitrina en la que me dicen lo maravilloso que es tener unas manos que pueden hacer pasteles tan gloriosos y tejer patrones tan intrincados. Es mi padre el que se entusiasma con estas maravillas. Estamos en la feria agrícola anual y cada año. Su emoción me llevaba desde la genialidad de algún apero de labranza, pasando por la finura de una

oveja premiada, hasta su "¡Caramba, eso es lo que se llama tejer a mano!" Mi madre me había enseñado a tejer antes de empezar la escuela y cuando tenía diez años la etiqueta de oro del primer premio, como la que colgaba del cuello de los toros premiados, estaba en la vitrina de la sección infantil junto al jersey con motivos de mariposas que había hecho. No recuerdo qué pasó con la etiqueta dorada ni con el jersey, pero el "by Joves" de mi padre yace intacto en los pliegues de mi memoria. También estaba orgulloso de los maravillosos trajes de teatro que mi madre diseñaba y confeccionaba, durante toda la noche en aquellos tiempos de guerra en los que el papel era difícil de conseguir y mi padre, un impresor, no tenía trabajo. Ayudaba a cortar esas interminables prendas de fantasía que llenaban nuestra casa. También éramos compañeros de caminata, mi padre y yo, dando nuestros paseos por las calles urbanas de Johannesburgo de unos seis kilómetros hasta el zoológico y de vuelta. Soy el ayudante que se encarga de dar cuerda a la máquina de helado para el postre del domingo (ahora puedo saborear ese helado de crema), o me llaman para sostener tablones de madera mientras él la sierra. Soy su hijo, la niña mayor que, según Freud, siempre es un hijo en la familia. Pero no soy un hijo, soy la hija judía de mi padre, a la que se le prohibió sentarse a su lado en la sinagoga cuando tenía 12 años. Las mujeres se sientan en la parte de arriba. La única razón por la que había ido en primer lugar era para tener a mi padre para mí, así que me perdí en la sinagoga y mi padre también dejó de ir. En las raras ocasiones en que he escuchado un servicio de Shabat el viernes por la noche desde entonces, se me han saltado las lágrimas. Es por mi padre por quien lloro.

Aunque soy una exiliada del judaísmo, sus valores culturales siguen influenciando mi vida. La pasión por la educación llevó a mis primos a las profesiones, fuera de sus orígenes de clase trabajadora, y yo también lo hice. En términos de relaciones familiares, ha

costado caro. Mi madre estaba atrapada entre el orgullo por mí y la sensación de haber perdido el contacto con esta hija "demasiado intelectual", y yo estaba doblemente atada a su orgullo y desprecio. Embriagada por los mundos que había descubierto en Chaucer, Shakespeare, Spenser, Milton, Yeats, Whitman, negaba rotunda y absolutamente, con lágrimas de indignación, que yo fuera una "intelectual". Si eso era algo malo y me alejaba de su amor, entonces no lo era. Vuelvo a mirar el álbum familiar. Nada de este dolor es visible allí. Lo que encuentro son numerosas fotos de mí como bailarina. Reseñas, recortes, resultados de exámenes, todo cuidadosamente guardado junto a un sinfín de fotos más de pequeña, como miembro de la compañía de ballet. Soy una artista. Olas de reconocimiento y náuseas me inundaron cuando leí *El drama de ser niño*, de Alice Miller. Fue como si mi infancia quedara al descubierto. Así que era esto. Aquí, entonces, estaba el exilio de mí misma. Puedo ver a mi madre en el marco más amplio de su propia privación, una de doce hermanos y a menudo humillada por los hermanos mayores. La veo buscando la admiración y la validación a través de sus hijos, experimentándolos no como el centro de su propia actividad de eslo, sino como parte de la propia. Necesita los elogios que se ganó a través de mí. Más allá de este yo interpretativo no podía ser escuchada. Mi oscuro y caótico yo emocional, ese "otro que mencioné antes, estaba en silencio. Utilizando mi cámara para hacerlo visible, he dado forma a las "escenas" de esta ausencia emocional, y he logrado, una especie de reconocimiento catártico del niño que nunca fui. Este "otro" amordazado y enterrado me esfuerzo por sacarlo a la luz. Me llevó un tiempo emprender este viaje interior. Cuando me convertí en inmigrante en Gran Bretaña en los años 70, me preocupaba todo el tema de reflejar esta sociedad británica multicultural en los libros para niños. Mi hija Joyce tenía cinco años y estaba lista para ir al colegio. Hace amigos con facilidad y pronto Ahmed y Gloria y Vinod y Musi se acercan a casa para tomar el té. Recién salido de

las restricciones del "apartheid", este grupo de niños me hizo burbujear de placer. Ahora bien, ¿dónde estaban los libros que reflejaban esta pandilla multicultural? Mi búsqueda me llevó a las estanterías de libros que reflejaban a los niños blancos de clase media y las características de su estilo de vida. Descubrí que no había ningún libro para niños que no fueran blancos. ¿Cómo pueden los niños hindúes, musulmanes, griegos y antillanos entender su experiencia en esta sociedad cuando la representación de sus familias, hábitos, festivales, religiones, en resumen, su cultura, simplemente no existe? Los cambios de percepción deben confundir a todos los niños pequeños cuando dejan lo que es familiar en casa para enfrentarse a la extrañeza de la escuela. Imagínese el desconcierto de un niño cuya madre lleva un sari y come con los dedos al descubrir que en este nuevo entorno no se hace eso en absoluto. ¿Qué hacen los niños en estas circunstancias? Se esconden, se ponen a la defensiva en nombre de las familias que se comportan de forma diferente. ¿Sienten vergüenza y rabia hacia ellos por no estar a la altura y aún más rabia hacia quienes les hacen parecer que no lo están? ¿Cómo, me pregunté una vez más, podía significar algo la lectura si nunca te ves a ti mismo en un libro? Había que hacer tales libros. Utilizando una cámara para evitar los estereotipos que habría producido mi pobre ilustración, los niños, sus familias, los profesores, un colega y yo hicimos libros. En historias sencillas que representan culturas diferentes entre sí y en espacios donde todos los niños existen; en las decepciones, en las alegrías, en las peleas, en los resentimientos, en los dientes perdidos, en los amigos encontrados y en el juego: podían encontrarse a sí mismos y convertirse en dueños de su propio reino social. Los libros no tenían que ser para otra persona. (Ni en última instancia los niños necesitan ser representados por alguien que no sean ellos mismos. Toman fotos maravillosas y, con un poco de ayuda, pueden hacer sus propios libros). Al escribir y fotografiar la experiencia vivida por los niños de grupos minoritarios, pensé que

les permitiría identificarse con lo que les resultaba familiar en sus vidas. Indirectamente, me di cuenta de que estaba tratando todo el tema de mi propio trastorno. Mientras me esforzaba por llegar a las realidades de los niños a través de las culturas, yo misma luchaba por encontrar un punto de apoyo en una nueva cultura. Era nueva, pero me resultaba familiar. Inglaterra era el "hogar" de mi madre, que vivió toda su vida en Sudáfrica. La materia de mi crecimiento era un tejido de asados dominicales, *bubble and squeak*, pudín de melaza; y proteas, jacarandas, papaya y mangos. Ahora había perdido las proteas y los amplios cielos, tan azules durante el día y con constelaciones en las noches infinitamente claras, que tan bien conocía. Mi identidad estaba en juego. Ahora necesitaba que mi cámara me ayudara a sondear y revelar sentimientos, que se convirtiera en mi vara de adivinación.

Un colofón

No podemos teorizar el funcionamiento o la naturaleza del recuerdo sin considerar al mismo tiempo los mecanismos sistemáticos del olvido. Una vez que empezamos a pensar que tanto la visión como la memoria son operaciones principalmente defensivas y de autoprotección, saturadas de fantasía, el estatus de las imágenes fotográficas se ve afectado de forma bastante radical". Simon Watney

Fotografiar puede ser, de por sí, defensivo y autoprotector. Durante los últimos cinco años de su vida, mis padres, que murieron a los noventa años, vivieron en una residencia de ancianos. Eran frágiles e indefensos. Utilicé mi cámara como un poseso, dirigiéndola hacia lo que me acortaba el paso. Tenía que registrar la vida de mis padres, cada detalle de su habitación y su monumental lucha diaria. Necesitaba grabar ese regalo que se desvanece,

para conservarlo y de alguna manera mágica mantener a mis padres. El manojito de fotografías que tengo, insoportablemente conmovedoras y privadas, adquiere nuevos significados. El duelo es una especie de rito de paso, otro proceso de exilio, dejar ir algo a lo que en realidad no puedo volver. Cerré con besos los ojos azules de mi madre cuando murió en mis brazos. La maravillosa sonrisa que se encendió tan inesperadamente en el hermoso y viejo rostro de mi padre no volvió a aparecer. Murió cinco días después. Casi dos siglos de vida se habían esfumado con mis padres. De esos últimos días, las únicas imágenes que quedaron finalmente grabadas fueron las que se grabaron con fuego en las retinas de mis ojos, marcadas allí con más intensidad de lo que podría haber sido en cualquier película. La instantánea más reciente que ha entrado en mi álbum familiar es la que incluyo aquí. Es un símbolo de la recuperación de mi cuerpo, del que estuve exiliada durante dos dolorosos años con muletas, tras romperme la cadera después de un accidente con la bicicleta. También puedo utilizar esta imagen como otra forma de ver esos otros exilios: de país, de clase, de cultura y de familia. Aquí estoy volando, haciendo un tipo de paracaidismo, y estoy conectada, aunque no se vea, a un barco que tira de mí, mientras el paracaídas me mantiene en el aire. La historia que me cuento ahora es la de esas cuerdas, las conexiones que me sujetan a la cultura, la clase, país, familia y padres, todo ello interiorizado, que me permite retroceder en la memoria hasta el denso tejido que hace que flote libremente. Hace poco leí sobre un esqueje de una fucsia “cuidado por cinco generaciones de mujeres, en los jardines de cuatro condados, durante más de cien años”. ¡Vaya legado! Nada de eso puedo reclamar, pero si no puedo estar arraigada tan firmemente, al menos puedo flotar con seguridad. Todavía queda mucho por hacer en “la desagradable tienda de cachivaches del corazón”, para transformar el antiguo yo público en uno que envejece y cuyas pérdidas, liberadoras en un sentido, pueden ayudarme a levantar

el vuelo y a dejar entrar “el caos y la luz del sol”. ¡Quién sabe qué dirección tomaré! Tal vez pueda transmitir a mi nieta (que se deslizó en mi corazón, un hilo de vida de 2 libras ... otra historia de amor, otra historia más), al menos el conocimiento de las opciones y posibilidades , y aunque no puedo darle raíces, puedo ayudarla a ser consciente también de las alas, y hacerle saber que he conocido los momentos mágicos de volar.

6. Verdades de casa

Clarisa Sligh

Estas fotografías construidas fueron realizadas durante el periodo de 1984 a 1988. A excepción de *Play With Jane*, que es una serigrafía, todas son marrones van Dyke, que es un proceso fotográfico alternativo. Durante este periodo, me centré en deconstruir mi identidad como “mujer negra americana bautista del sur criada en la pobreza” y el mito hegemónico inverso de los “caucásicos americanos criados en la clase media y propietaria”.

Played House fue la primera fotografía construida. Después de pasar nueve meses dibujando un autorretrato diario, saqué mi álbum de fotos familiares y esta imagen de mí cuando era joven fue la que más me impactó. Parecía captar todo lo que me rodea como mujer adulta. Cuando uno mira la imagen por primera vez, piensa en una “excursión familiar” o en algo parecido. Sin embargo, la mirada de la niña parece decir: “¿Qué quieres de mí? ¿Seré capaz de averiguarlo?”.

Rodeada de todos esos niños, mira directamente a la cámara, y aparece muy recelosa, seria y triste. Bajo esa quietud infantil hay mucha rabia. Por supuesto, sólo puedo

decir todo esto en retrospectiva, diez años después de haber hecho la imagen. Es asombroso que la imagen hable con tanta claridad de una realidad que yo no podía afrontar cuando la hice. Parece que esto ocurre siempre.

[Pie de foto]

Ella se acostó con su hermano, 1984.

Creo que tiene que ver con los primeros recuerdos sexuales y el aprendizaje del sexismo interiorizado.

¿Qué le sucede a mamá? 1987.

Ahora el dulce aroma del tabaco de él olía en su cabeza.

Mientras soñaba despierta,

un fuerte grito penetrante vino de la habitación de su madre.

Un golpe sordo sonó como si alguien se hubiera golpeado contra el suelo.

Skookie saltó y corrió hacia la casa.

Vio a su mamá tirada en el suelo

La asustó y confundió.

Lentamente los ojos de su madre se abrieron.

"¡Ve a buscar a tu abuela!", gritó.

Aturdida, Skookie salió corriendo de la casa

tan rápido como sus piernas podían llevarla.

En ese momento, su hermano mayor, Carl, apareció en la esquina.

Venía de la escuela.

Ella gritó y chilló mientras corría hacia él.

Los mocos y las lágrimas corrían por su cara.

Salió del dormitorio, justo cuando ella llegó.

Cuando salió corriendo del patio, oyó sus pasos detrás de él.
detrás de él.

Hizo un giro de 180 grados y ordenó,

"¡Vuelve y quédate en la casa!"

Ella se quedó congelada en el lugar y lo vio desaparecer de la vista.

Sus piernas se sentían como clavijas de madera.

En el interior de la casa, los gritos y gemidos de agonía de su madre atravesaban las paredes.

Un minuto tras otro se prolongaba.

La cara y las manos de Skookie se apretaron contra el fresco cristal de la ventana.

Su cuerpo de siete años empezó a temblar y a agitarse.

Su abuela llegó.

Sujetaba con fuerza la mano de su hermano pequeño de cuatro años.

"Quédate con tu hermana", dijo con firmeza mientras lo empujaba hacia ella.

Con rapidez, entró en el dormitorio y cerró la puerta.

"Algo terrible debe estar pasando", pensó Skookie.

Los recuerdos de haber sido florista en los funerales bautistas pasaron por su mente.

Se abrazó a sí misma.

Agachada en un rincón, comenzó a mecerse hacia adelante y hacia atrás.

Estaba oscureciendo cuando el médico y algunos vecinos llegaron.

Le lanzaron a Skookie miradas incrédulas mientras
intentaban actuar como si no pasara nada.

La pequeña casa se llenó de gente.

Skookie quería irse, pero estaba demasiado asustada.

¿Y a dónde podría ir?

¡Sus dos hermanos mayores se habían ido!

Su papá llegó con una gran bolsa de comida.

Los vecinos murmuraban en voz baja.

Entonces la abuela habló con él. Sonaba muy severa.

Fue a la cocina y preparó la cena.

El hermanito no quería comer.

Skookie lo vomitó todo.

Enfadado, gritó: "¡Si no comes te voy a
dar una zarandeada".

Los dos se pusieron a llorar.

En ese momento, la tía Nana salió de la habitación de su madre.

Miró a Skookie y le preguntó,

'¿Sabes que tienes una nueva hermanita? '

Los ojos húmedos de Skookie se pegaron a su cara mientras preguntaba,

"¿Cómo ha llegado un bebé ahí?"

Con una amplia sonrisa, respondió: "¡La cigüeña la ha traído!

Esto no tenía ningún sentido para Skookie.

"¿Qué le pasa a mi mamá?", preguntó con voz temblorosa.

Tu mamá se va a poner bien", dijo la tía Nana.

Sin embargo, ¡había sido demasiado!

El cuerpo de Skookie se desplomó en la silla mientras

su mente se cerró por el resto de la noche.

Todavía no lo sabía, pero como hermana mayor, ¡se había convertido en madre!

8. Manifiesto *Memento mori*: un rito de herencia

Rosy Martin

"Es la imagen en la mente la que nos une a nuestros tesoros perdidos, pero es la pérdida la que da forma a la imagen". Colette

Bajo caja de cartón del estante superior del armario y la encuentro de nuevo. La encuadernación de cuero se está desintegrando, las fotos son minúsculas y se han desvanecido a color sepia. Algunas apenas se siguen viendo. Siempre me ha fascinado este álbum familiar, que contenía fotografías de mis padres cuando eran novios, a sus 16 y 20 años. ¿Quiénes eran esa pareja risueña en la playa de Felixstowe y Brighton? ¿Quién era ese joven, con su estudiado parecido a los ídolos de las matinés actuales, siempre posando,

en cada imagen, con un cigarrillo en la mano? Se decía que mi padre se parecía a Ronald Colman, y llevó el mismo bigote cuidado, tan de moda en los años treinta, toda su vida.

En 1986, busco evidencias . En todas las fotos, al menos hasta los años 60, está fumando.

Después, mucho tiempo después, en 1990, busco algo único en él, algo "esencial" de ese hombre en particular que es mi padre. Pero, por supuesto, no puede estar ahí. Lo más cerca que estoy de ello es el reconocimiento de su capacidad para encapsular el estilo de su época, a través de la ropa que diseñaba y confeccionaba, las poses que hacía y su selección de instantáneas.

¿Cómo se ve afectada una práctica autobiográfica y autorreflexiva por los cambios en la realidad exterior y cómo puede responder a tales cambios? Desde 1983, Jo Spence y yo habíamos estado evolucionando y desarrollando una nueva práctica fotográfica: la fototerapia. Vinculando los discursos de la representación y las nociones de identidades conscientes e inconscientes, añadimos habilidades terapéuticas a la creación de imágenes y nos turnamos para ser modelo/director y fototerapeuta. Todo este trabajo tiene que ver con el proceso, el cambio y las transformaciones. Aportar teorías, temas, ideas e intuiciones para explorar historias personales, me ha permitido desentrañar la compleja red de angustia, dolor y trauma de mi pasado mediante la recreación de pequeños detalles y fragmentos de recuerdos. Trabajar con Jo Spence me permitió hacer visibles aspectos reprimidos o negados durante mucho tiempo, y a salir de los recuerdos de pantalla, las simplificaciones y los mitos de los demás, para contar por fin mis propias historias desde mi punto de vista. También retomé las posiciones de mi madre y de mi padre, tanto en relación conmigo como

niña, como para explorar sus propias historias. Al reflexionar, descubrí que también estaba explorando aspectos de mi propia realidad psíquica, que había absorbido que había absorbido y proyectado en ellos.

Una disyuntiva repentina . Fui catapultada a nuevas realidades por eventos fuera de mi control.

¿Día de la in-dependencia?

Extractos de mi diario:

4 de julio de 1990:

Llevo semanas con mi padre, pasando los días en el hospital, mientras él se esfuerza y ronca con el nebulizador o la máscara de oxígeno para seguir respirando. Inhala, exhala, inhala, exhala. Sus manos se mantienen apretadas en los puños. Toda su fuerza de voluntad y energía se concentra, día y noche, en aferrarse a la vida. Inhala, exhala, inhala, exhala. A veces, su ira explota. “Me quieres matar, sácame de aquí. Llévame a mi casa: Avenida Ravensbury 50, Morden, Surrey. Si eres mi hija, llévame a casa”. Inhala, exhala, inhala, exhala. A veces levanta la vista, con ojos suplicantes , “Ya no soy sirvo para nadie. No puedo luchar por mí mismo”. Así que intento protegerlo, luchar por sus derechos. Inhalar, exhalar, inhalar, exhalar. A veces me siento, concentrándome en respirar al ritmo de él. Inhala, exhala, inhala, exhala. Una contemplación de voluntades. Inhala, exhala, inhala, exhalar Masajeo su frente, sus pies. Suavemente, ahora, relájate. Inhalar, exhalar, inhalar, exhalar. La rutina del hospital continúa, en un ambiente de temor, impotencia, este estado de no conocimiento. Inhalar, exhalar, inhalar, exhalar. Lenta e implacablemente su cuerpo se agota, ya que cada respiración requiere más y más esfuerzo que la anterior: inhala, exhala, inhala, exhala. Los médicos se reunieron para mirar sus radiografías con incredulidad. ¿Cómo ha podido vivir tanto tiempo con sólo un 10% de función pulmonar? Inhala, exhala, inhala, exhala.

Pero hoy es diferente, hoy no hay esperanza, hoy los médicos admiten por fin la derrota, aunque tienen problemas con la palabra muerte. Demasiado tarde ahora para la admisión en el hospicio que habíamos solicitado. Exijo un lugar decente, más privado para que muera que la sala de 30 camas, estéril, abierta, de pintura desconchada, de actividad bulliciosa. Cuando aún podía hablar nos había acusado de llevarle a un asilo, aquel miedo y amenaza residual de la mitología de su infancia.

La hermana del pabellón me llamó a un lado. “¿Quiere que le den una dosis extra de morfina”. Le pregunté: –“¿Es cierto que la morfina le dará el sueño que su tenacidad le ha negado durante tanto tiempo? ¿Existe el riesgo de que se relaje tanto que deje de respirar?”

--“Sí”.

--“Sí”. Es su momento de dejarlo ir. ¿Puedo dejarlo ir?

Por fin fuera, en esta pesada tarde. Contemplo el filo entre la vida y la muerte, esta mayor carga de responsabilidad. Busco mi tabaco en el bolso tabaco, y lentamente enrolló un cigarrillo. Inhalo profundamente. Tengo que reprimir las lágrimas que brotan, los miedos que me paralizan, tengo que mantenerme firme para apoyar a mi madre en este momento, el peor de su vida. Mientras mi padre agoniza en la sala de respiratorio, inhalo el mismo veneno. Debo separarme de estas dependencias.

Hoy comienza este proceso...

5 de julio de 1990

Mi madre y yo volvemos al hospital, una última vez. Tenemos que firmar por sus cosas, que ahora están en una bolsa de plástico gris marcada como “propiedad del paciente del NHS”. Pido verle. Al principio, mi madre no está segura; yo sé que debo hacerlo.

De nuevo caminamos por pasillos aparentemente interminables, ella tan lentamente, con tanto dolor por su artritis. El tiempo está suspendido. Le han acostado en la

capilla del descanso. Está tan guapo, como un arquetipo del viejo sabio, de anciano venerable. Alargo la mano para tocarlo, para acariciar su frente una vez más. Siento el choque de la carne fría, de la familiaridad. Levanto el sudario para comprobar sus manos. La derecha sigue con el puño cerrado, tenazmente obstinada; la izquierda se ha relajado, se ha abierto, ¿aceptando la muerte? Suaves y cálidas lágrimas fluyen, incontrolables. Me alejo para que mi madre pueda empezar a despedirse de los 65 años que ha pasado con él. Al salir me dijo: “Cierra bien la puerta, el polvo es muy malo para él, para su pecho”. Me parece que ya no.

Aunque llevaba mi cámara, apenas pude permitirme fotografiar su declive, por respeto a él. Las imágenes, sin embargo, permanecen conmigo, su conmovedora ira impotente, incapaz de influenciar en decisiones, o en el resultado final. Con la finalidad de la muerte, volví a coger la cámara para crear un diario/álbum familiar alternativo. La muerte es un tema tabú en la cultura occidental de finales del siglo XX, ya casi desprovista de ritual. Necesitaba utilizar la fotografía para ayudarme a enfrentarme a esta crisis y a mi proceso de duelo en curso. Tenía que marcar esta pérdida para mí.

Así que fotografié. Necesitaba un registro; una fijación en el tiempo de este período de intenso dolor. También necesitaba, según veo, algo de la distancia y la objetividad que el acto de fotografiar proporciona, para evitar los sentimientos de agobio, de sobre-identificación y de desesperación. Fotografié a través de mis lágrimas y creé para mí un documento de la pérdida. Esto no fue una negación, sino una confrontación con la muerte, con el duelo, que me permitió, lentamente, aceptar la mortalidad, tanto la suya como la mía. Dispuse de sus pertenencias, recogidas en el hospital, que estuvieron ahí durante esas horas de espera del paciente, y las fotografié. Me encargué de todo el trabajo administrativo que rodea a la muerte y lo documenté. Descubrí algunas anomalías: se me prohibió fotografiar el registro de defunción abierto en el que figuraba su inscripción, en contraste con la

imagen habitual que exhiben los fotógrafos de estudio donde se ven a las parejas firmando su acta de matrimonio.

Reconozco el significado de los rituales, y la importancia de crear nuestros propios rituales para marcar los momentos de transición cuando los ya existentes están institucionalizados o se sienten fuera de nuestro control. Intuitivamente supe que tenía que crear mi propio ritual de reparación, separación y duelo. Reuní objetos que simbolizaban aspectos de él y de su vida: una aguja por su oficio de sastre y diseñador, un pincel por sus habilidades como artista, una regla por su capacidad de hacer e inventar cosas y su perfeccionismo, una ramita de romero, símbolo tradicional de recuerdo y mi nombre de pila. En su jardín corté una rosa de cada arbusto, un ramo de *London Pride* y la honestidad y las hojas de cada árbol y arbusto. Recogí viejas fotografías de álbumes familiares y el trabajo fotográfico que ya había hecho sobre él y mi relación con él.

Le pedí a mi madre, a cambio de asumir todas las responsabilidades, una hora con "mi padre", o más bien con su cadáver, en la funeraria. Coloqué, uno por uno, los objetos que había seleccionado en su mano o sobre su cuerpo, y los fotografié. Mientras trabajaba, le hablaba --es extraño cómo los recién muertos parecen casi responder-- , de forma que honrara mis recuerdos de él en todos sus aspectos, y aceptando también al hombre enojado, frustrado, amargado y difícil que también era. Entonces puse la aguja en la parte trasera de su solapa, donde siempre guardaba una, las fotografías en el bolsillo interior del pecho, la regla y el pincel en el otro, y las hojas y flores de un ramo en la mano... Invité a mi madre a acompañarme. "Le has puesto un aspecto precioso", dijo.

Con qué ansiedad llevé estos rollos de película al revelador, sabiendo que eran

irrepetibles - mi tema ahora era sólo cenizas. Se ha dicho que al experimentar la muerte de un padre, el individuo se enfrenta a su propia mortalidad.

Estar en la casa de mis padres, el hogar en el que había crecido, parecía ahora extrañamente fantasmal. A veces, mi padre llamaba “la piedra de molino alrededor de mi cuello” a esta casa, por la que se habían hipotecado hasta las cejas 60 años antes, cuando su casero amenazaba con el desahucio y ellos tenían un bebé pequeño. Ahora todo lo que miraba o tocaba lo traía de vuelta. Él había hecho toda la decoración, creando un comedor Tudor, un salón georgiano, una cocina de formica de los años cincuenta; había hecho los muebles, las cortinas, la tapicería, sus acuarelas y óleos decoraban todas las paredes; sus huellas estaban por todas partes. Fotografié la casa, desde mi punto de vista de niña: su ropa, su silla vacía, sus cosas y su espacio privado- el cobertizo del fondo del jardín.

Padre Ausente

Amanecer del domingo por la mañana. Papá dice: “¿Quieres venir a dar una vuelta a Box Hill?”

“Sí, sí”. Me siento tan erguida como puedo en el suave asiento de cuero azul que se pega a mis bragas, con los ojos en zancos. Me levanto para mirar por la ventanilla. Una chica grande en el asiento delantero. asiento del. Oh, Box Hill. “Un nombre curioso para un lugar”, digo.

“Es por los arbustos grandes (bojes), crecen salvajes y enormes aquí”, dice. Nos bajamos. Miro hacia arriba y tomo su mano obedientemente, aunque en realidad preferiría ir a explorar. Es especial estar aquí, hoy, solos papá y yo. Caminamos juntos bajo los enormes árboles. Señala los patrones entrelazados de la corteza, las raíces que crecen en lo profundo de la ladera, y cómo las hayas han crecido para reforzarse , resistir el viento y alcanzar la luz. “Cuando muera, quiero que mis cenizas se esparzan aquí, para poder contemplar el valle. Nada de cementerios

oscuros de tejos melancólicos para mí”, dice. No estoy pensando en finales, sólo en el ahora, mientras corro entre las hojas, miro hacia arriba y le sonrío.

Cumplí mi promesa. Junto con mamá, encontré una fina y alta haya, dorada bajo el sol de septiembre. Tomo la urna y, lentamente, esparzo con cuidado las cenizas en el hueco entre las raíces. “No lo dejes ahí, tan expuesto”, dice ella. Así que cubrimos las cenizas con hojas muertas. Miro hacia abajo. Mis manos están manchadas de blanco por la ausencia.

¿Te preguntas qué pensaba mi madre de estas fotografías? Estaba muy contenta de tener estas últimas imágenes de él, esta última mirada. Las fotografías no pueden curar el dolor del duelo, pero ofrecen un activador de recuerdos. En mi práctica siempre me ha preocupado desafiar los tabúes y representar lo irrepresentable. Estas fotografías ofrecen un medio para pensar a través de los sentimientos y sentir a través de los pensamientos.

Dedicatoria

Dedico esta pieza a la memoria de James John Martin, mi padre, en cariñoso respeto y aceptación de que hizo lo mejor que pudo, dentro de las limitaciones que percibió.

Dedico esta pieza a la memoria de Jo Spence, en recuerdo de toda la diversión, el trabajo y los conocimientos que compartimos.

También me gustaría dar las gracias a Eve Cunningham y a Cora Greenhill, por compartir su integración de nuevos rituales en la vida cotidiana. Esto me ayudó a crear los míos intuitivamente cuando lo necesité.

9. Una Carta para mi Madre

Brenda Prince

Querida mamá:

Fue bueno verte este fin de semana en tu nueva casa . Siempre me despido de ti sintiéndome un poco deprimida y culpable. Culpable por no haber sido la hija que te hubiera gustado que fuera. Sé que te habría gustado que sentara cabeza, casarme, tener hijos –Nietos [tuyos] – y vivir en una linda casa no muy lejos de la tuya, probablemente. Sé que estás decepcionada. Siempre he sentido esto, que te he fallado.

Nunca he sido una hija convencional. Recuerdo que en mi adolescencia andaba con vaqueros y camisas; no llevaba ropa "femenina" ni maquillaje. '¿Cómo esperas atraer a los chicos?', me preguntabas. Sé que ambos se referían a mí como un marimacho y esperaban que se me pasara. También recuerdo cómo me armé de valor años más tarde, después de tres días y tres noches sin dormir preocupada por cómo reaccionarías si te decía que era gay, y cómo ambas empezamos a llorar cuando lo hice. Pero no me echaste ni me rechazaste. Creo que sólo esperabas que se me pasara. Sin embargo, sabía que estabas disgustada y recuerdo que papá, semanas después, hablando en nombre de los dos, preguntó: "No esperas que estemos orgullosos de ti, ¿verdad? Para mí sólo eres un fenómeno de la naturaleza'. Me molesté y me enojé mucho y te dije que no estaba dispuesta a meter la cabeza en un hoyo, y que si no me aceptabas por lo que era, no volvería a casa nunca más. (Recuerda que en ese momento acababa de empezar a vivir y trabajar en Londres). Me fui. Meses después me escribiste y te disculpaste en nombre de

papá . Simplemente tenía una mala manera de expresarse. Se rompió el hielo y reanudamos una ligera relación. Ahora, 16 años después, me dices que ha comprado una cama nueva para ponerla en la habitación de invitados para cuando ¡mi pareja y yo vengamos a quedarnos! Sé que me veías como una niña difícil y hasta sentí que querías a William más que a mí porque era un niño más fácil y sensible que yo. Pero me alegro de haber sido difícil y estropeada, porque sino nunca habría tenido el valor de aceptar mi lesbianismo. Y sinceramente de todo corazón, nunca he sido más feliz desde el día en que "salí del closet", para mí y para mis amigos. Sé que nunca entenderás mi amor por las mujeres, mamá. Ojalá pudieras. Cuando era un bebé fuiste la primera persona a la que amé y a pesar de lo que Freud dijo que debía ocurrir... bueno, no ocurrió. No soy un pervertido. Sólo soy diferente. Nací lesbiana y me alegro de ello. ¿Recuerdas cuando me fui de casa para vivir en Londres? Cuando el tren pasó por nuestro jardín trasero, agitaste una sábana blanca por la ventana del dormitorio a modo de despedida, ya que no quería que me despidieras en la estación. Sabía que sería demasiado doloroso. Lloré a mares y tuve que esconderme detrás de un periódico para que nadie me viera. Te quería entonces, mamá, y te sigo queriendo (y a papá también).

Abrazos y todo

Brenda .

Esta pequeña pieza está dedicada a Jo Spence, que me animó a cursar una carrera en el PCL y que también tuvo problemas para conformarse.

10. Descubriendo nuevos rumbos.

Elizabeth-Anne Williams

Hasta hace poco, el uso de la cámara representaba un área problemática para mí, ya que me resultaba difícil justificar una acumulación desarticulada de momentos aislados. Recuerdos atrapados con poco contexto. El inicio de mis estudios de bellas artes hace tres años me ayudó a visualizar formas en las que las fotos podían ser utilizadas de forma selectiva, no sólo para representar diferentes aspectos de mi vida, sino también, en términos más generales, como punto de partida para el debate. En otras palabras, usar mi cámara como herramienta activa. El hacer visibles aspectos invisibles de nuestras vidas, no sólo ayuda para aceptarlos nosotras mismas, sino que también podemos darnos cuenta y representarlos como valiosos y no como insignificantes.

Como las demás personas, en el pasado he utilizado mi cámara en vacaciones para crear una ilusión total de vistas panorámicas y rostros felices. Eso fue hasta las vacaciones de 1988 cuando mi hija menor sufrió un accidente traumático y necesitó una cirugía mayor. Mientras yo estaba con ella las 24 horas del día durante ocho días, mi sentido del tiempo se distorsionó y se interrumpió, la cámara fue una ayuda para hacer frente a la situación. A través de la lente podía ser subjetivamente intuitiva y sentirme objetivamente en control en circunstancias de impotencia. Finalmente compilé este material con cuidadosa consideración para presentarlo a otros en un libro muy personal...

Sin embargo, quizás sea importante no sólo tener fotografías de incidentes particulares que rompan los confines del tema tradicional de las instantáneas incluidas en el álbum familiar, sino también muestras de un modo de vida general y sus cambios... Pasar los últimos cuatro años como estudiante madura me ha introducido a nuevos y emocionantes horizontes. Me ha ayudado a desbloquear muchas cosas dentro de mí, pero

también ha traído su parte de dilemas y conflictos. Descubrir nuevas direcciones y potencialidades, tener la oportunidad de crecer y desarrollarse, precipita una reevaluación de todo tu sentido de identidad y cuestiona tu papel dentro de la familia.

El problema es cómo mantener el equilibrio entre ser madre y esposa, y este nuevo sentido de feminidad sin que se convierta en algo conflictivo.

Trabajar con fotografías del álbum de familia me permite tener una mirada crítica sobre mi posición. También me pone en una situación en la que puedo verme aprendiendo a encontrar mis pies, mis puntos de apoyo para poder expresarme. Me da la oportunidad de enviar pistas sobre dónde estoy y qué estoy pensando.

Mi creciente participación y compromiso en los últimos cuatro años como artista visual ha creado un cambio, un dilema... Mientras que originalmente el trabajo doméstico era más una cuestión de logística, de lograr físicamente hacer justicia al hogar y a la carrera, a medida que mi propia conciencia y mis propias expectativas crecían, se convirtió en áreas más complejas y abstractas de identidad, conflicto de roles y dependencia. Pasó de ser no sólo mi punto de vista, sino también el de los demás, con sus concepciones y conceptos erróneos de la situación.

Al seleccionar las fotos para mi álbum familiar que tratan de hacer visible el funcionamiento interno de mi familia en lugar de dar una versión idealizada de ella, soy consciente de su potencial catalizador. Aunque se podría decir que al exponer los miedos y las tensiones se fomenta la apertura y el debate, sigue existiendo el peligro de que el propio proceso de visualización exija un cierto grado de reajuste por parte de todos los interesados. Siempre es cuestión de tratar de encontrar ese equilibrio fino.

Pies de foto

1. En esta obra utilizo la mesa como motivo, el único lugar donde una familia se sienta junta. Pero, ¿es esta "unión" un mero ideal que sentimos que tenemos que cumplir?
2. La imagen de este pobre pollo arrugado y colgado me pareció importante en gran medida porque remite a una obra anterior que realicé en blanco y negro. En este montaje he recreado una escena de cocina de un cuadro holandés y la he situado en un entorno contemporáneo para examinar el papel de la mujer en la cocina, así como la representación de la mujer. Para ello, coloqué a una mujer sobre la mesa con la forma de un pollo. Otra mujer está detrás con los cuchillos listos para trincar. La mujer como un trozo de carne, como un elemento consumible. Así que al ver este pollo agotado esperando que mi familia lo corte para comerlo se convirtió en una extensión de ese otro trabajo. Esto, para mí, expresa una fuerte necesidad y dependencia de los demás, mientras que simultáneamente nos "alimentamos" los unos de los otros. de los demás. La pieza original del "pollo" se inscribe más en el contexto del arte que en el del álbum familiar. que en el contexto de un álbum familiar, es importante para mí poder hacer referencias a ella dentro de mi álbum familiar para vincular mi hogar y mi obra de arte.
3. Lograr que mi hija me tomara una foto lavando el piso desde arriba expresaba mi punto de vista con bastante claridad. Pero también pretendía ser un comentario sobre la naturaleza de las tareas domésticas, su naturaleza desvalorizada y su invisibilidad. El tendedero que se derrumba es un intento de demostrar positivamente la interdependencia de cuestiones aparentemente separadas. El tendedero se derrumba a pesar de mí (y también a causa de mí), pero yo estoy decidida a impedir su derrumbe total, aunque al mismo tiempo se enreda y me enredo en su red.
4. La foto final de mi escritorio es una representación. El escritorio es un lugar muy especial para mí, donde paso gran parte de mi tiempo. Es mi santuario entre libros e ideas que me estimulan e inspiran y es un santuario situado en lo más profundo de mi familia, a la que necesito por su amor y apoyo.

Lodo psíquico y cuestiones políticas

11. Mujer en secreto

Jo Spence

SECRETO: oculto, escondido, apartado, invisible, desconocido, privado, recóndito, latente, encubierto, clandestino, privado.

Diccionario Webster de Sinónimos, Antónimos y Homónimos.

Hay muchos tipos de secretos. Secretos públicos, secretos privados, secretos malévolos, secretos benignos. Secretos vergonzosos. Secretos rentables. Hay secretos profesionales o religiosos que involucran protocolos, doctrinas y ceremonias que se ocultan

a los no iniciados, separando a “ellos” de “nosotros”. Algunas secretos están censurados del escrutinio público por decreto ministerial para la seguridad nacional y la conveniencia política. Grupos enteros de personas, instituciones y empresas o burocracias comparten (y dependen del mantenimiento de) secretos para mantener su poder. También hay secretos en los que participamos (conspiramos), incluyendo crímenes económicos y políticos. Los secretos forman el suministro básico de los medios, las intimidades de los ricos, la realeza y los famosos, exhortándonos a atiborrarnos de ellos.

Luego están los secretos familiares simples y pasados de moda. Algunos tenemos la mala suerte de heredarlos de otros, como esqueletos debajo de tarimas; otros se esconden de nosotros en un intento de protegernos hasta más tarde cuando nos mudamos al mundo en general. Solo entonces es que aprendemos que la sociedad valora poco nuestro tipo o grupo particular, con toda la consiguiente negación de nuestras raíces. Otros implican cosas que nos han hecho, de las cuales tenemos demasiado miedo para hablar (o si nos atreviéramos, serían descartados como mentiras o fantasías). Los más perniciosos son aquellos que se entrelazan con nuestros terrores más íntimos de deficiencias percibidas en miles de tonos de impotencia, discapacidad o fealdad. Con alegría, están aquellos que iniciamos, como ser homosexuales o tener un lugar especial que nadie conoce, planificar sorpresas u odiar a alguien que no debemos. A veces, un miembro de la familia y otros no lo saben. Durante 30 años una amiga nunca supo que su padre se había suicidado; a otra no se le dijo que tenía un abuelo jamaicano.

La vida laboral está saturada de secretos. Así es el intercambio de dinero. Una vez, cuando trabajé como contable llevando los salarios en un rancho, literalmente juré guardar el secreto para no divulgar las ganancias de una persona a otra, ya que cada trabajo se había

negociado por separado. La mayoría de los secretos sacuden su potencia con el tiempo a medida que cambian las costumbres sociales o las alianzas, pero otros nunca pierden su capacidad de traumatizarnos si tememos estar en peligro de ser "descubiertos". Las sociedades parecen prosperar y sobrevivir gracias a los secretos.

Del revoltijo de secretos que una vez tuve, ahora no me importaría en absoluto si alguien supiera que uso un inhalador para mi asma, o que mis dos padres trabajaban en fábricas, o que era una ladronzuela, o (lo que me escondí de mis padres durante años) que "viví en pecado" cuando era joven, y luego me casé neciamente en secreto. Tampoco importa que durante años estuve enamorada de Dirk Bogarde solo para quedar devastada por su secreto (su homosexualidad), odiando a mis rivales masculinos clamando junto a mí en la puerta del escenario. ¡Peor aún, que una vez me uní al Partido Liberal, o pedí entrar a la sala de reuniones! Pero todavía tiemblo ante la idea de ser vista en público sin mi dentadura postiza. Por el contrario, me complace quedarme callada cuando me dicen que no "me veo de mi edad", pero no que hagan público que soy célibe y posmenopáusica.. En cuanto a los secretos públicos, no oculto que tengo cáncer a diferencia de otros millones de personas de las que se habla en voz baja), lo que me ha permitido hacer frente a la ortodoxia médica, utilizando mi cámara para hacer campaña contra sus insuficiencias. Por supuesto, para que un secreto deje de existir, hay que invertir tanto en su revelación como en su creación y mantenimiento.

Los extendidos usos de la fotografía, tanto en el ámbito profesional como el amateur, a la vez que parecen democratizar y ofrecer el potencial para revelar todos los secretos y decirnos 'la verdad', en realidad no pueden hacer tal cosa y muchos componen y ocultan secretos reales. Para empezar, no hay verdades simples, solo percepciones

fragmentarias y múltiples vistas a través de los marcos de nuestras fantasías (y las de los otros), que luego tienen que tener sentido a la luz de otro conocimiento. Un primer paso hacia esto fue para mí, aprender cómo cambiando el texto de una imagen se podría alterar por completo sus significado. Nunca es esto más claro que cuando estoy mirando los álbumes de mi familia, ya que he agregado diferentes capas de significado a lo largo de los años. Ahora veo mis imágenes como pistas o rastros, como pantallas en las que puedo proyectar mis propias fantasías, o como algo que me protege de innumerables acontecimientos y secretos. Como historiadora familiar, podía gritar con frustración por lo poco que todavía entendía sobre mi propio pasado. Desearía que mi madre hubiera podido usar una cámara para poder comenzar a especular más sobre qué tipo de persona era en el período anterior a cuando me dio a luz.

Sin embargo, todavía tengo que admitir que amo los secretos. ¡Especialmente de otras personas! Hasta hace poco, la mayoría de los míos, y los de mi familia, se mantenían en secreto por nociones equivocadas y confusas de lealtad familiar, miedo y vergüenza. Un buen ejemplo de esto fue la eutanasia de mi madre. Mi hermano y yo teníamos miedo incluso de susurrar sobre cómo estábamos involucrados en su muerte médicamente provocada. En cambio, a lo largo de los años se produjo un silencio vasto y prolongado. Incluso la idea de tomar una fotografía de ella muerta o moribunda, para quizás poder hablar sobre ella en el futuro y llorarla adecuadamente, me habría llenado de horror. En cambio, me separé de mis sentimientos y “lo olvidé”. Solo ahora, 17 años después, ya que murió el médico que colaboró y, por lo tanto, más allá los juicios, ha sido posible enfrentar al espectro y hablar sobre ello con mi hermano. Pero aún, es doloroso sentirlo. ¿Quizás la muerte sigue siendo el mayor secreto? Muy a menudo nos vemos obligados a guardar los

daños y perjuicios que se nos han hecho y a guardar secretos, dejándonos sin palabras por vergüenza, terror o miedo a la estigmatización, perpetuando así la situación. Hablar podría ayudar a cambiar las cosas, pero también podría meternos en un montón de problemas, no puede haber armas de un solo filo. Necesitamos asegurarnos de contar con apoyo antes de dar el paso, como en el caso de la supervivencia al incesto, el maltrato a la esposa o al hijo, o en el acoso sexual, racial, de clase o de edad. Hacerlo público hablando o mostrando nuestras imágenes como evidencia a veces puede alentar a otros a unirse y cambiar el equilibrio de poder u opinión, como a menudo es evidente cuando los problemas se politizan. Menos globalmente, lograr que un hermano o colega escuche nuestro lado de la historia y se convierta en nuestro defensor podría hacernos sentir más fuertes frente a un acosador. Pero, aunque el auto-silenciamiento podría ayudarnos al menos a continuar, significa que nuestras emociones nunca son tan directas a medida que aprendemos a filtrar nuestros sentimientos de ira o impotencia, y a menudo nos lleva a la depresión. Entonces, ¿a dónde va toda esa ira reprimida? Uno de mis primeros pasos para dejar la depresión fue aprender el entrenamiento en asertividad. También aprendí por primera vez a llevar un diario (despotricar en papel) como una forma de expresar una variedad de emociones y placeres. También me entrené para mantener diarios visuales y un diario creativo por razones similares.

Esto todavía no parecía suficiente para expresar el agujero sin fondo de mis emociones, así que me moví más allá de la fotografía, aprendiendo algunas de las habilidades de la arte-terapia para descubrir los secretos de nuestros propios sueños y pensamientos subconscientes. Pero aunque he comenzado a mantener documentos muy detallados, todavía no puedo delinear mis pensamientos o secretos más profundos. Todavía

tengo la sensación de que alguien está mirando por encima de mi hombro; que él o ella todavía me juzgará o me abandonará. David, mi esposo, quien trabaja como analista de sistemas, no tiene tales problemas. Sentado justo debajo de mi nariz, introduce un código en su pequeña micrograbadora antes de guardar sus pensamientos en discos con un nombre elegante. En un momento, compartió algunas páginas de sus fantasías eróticas como las que guardaba en los diarios de sueños, que enterró en algún lugar del ático, y nos sentimos muy unidos mientras nos reíamos juntos. Luego volvió a callarse y subió la escalera al techo con ellos. Y no he escuchado un susurro desde entonces.

A los 15 años, con mi simple cámara Brownie, tenía que documentar mi propia vida. Tener mi propia cámara parecía permitirme acceder a lugares prohibidos, dándome una fugaz sensación de poder. Pero ahora puedo ver que lo que pensaba entonces como "mi vida" existía principalmente en las pocas instantáneas sobrevivientes de escenarios graciosos o altamente idealizados. ¡Por alguna razón inexplicable, también parece que he fotografiado muchas flores! Aunque me encantan mis retazos pictóricos, cuando miro lo que queda no encuentro nada de pecado y me encantaría al menos tener algunos rastros de la vida cotidiana. Por supuesto, tengo recuerdos que van más allá de mi anuncio de instantáneas en los primeros días, los secretos familiares iban desde lo más profundo, como la repentina llegada de un hermanito, a lo más trivial, como el ocultamiento de dolor de muelas a mi madre por miedo al dentista. Más tarde también hubo secretos incomprensibles. Por ejemplo, mi creencia de que mi padre había perdido a su madre cuando era joven se hizo añicos, junto con mi fe en que nunca mentía, después de que mi hermano adolescente volviera a casa de una sesión espiritista y anunciara que el cielo era una mierda porque había “recibido un mensaje de mi abuela que acababa de fallecer”.

Como no teníamos abuelas, esto me pareció una prueba positiva de fraude espiritual. Nunca olvidaré la cara de mi padre en medio de nuestra risa cuando escuchó esto. Al día siguiente, en la merienda, papá anunció que sentía que era hora de decirnos que su madre no había muerto (como dice la leyenda) cuando una bomba golpeó la casa en la primera guerra mundial. En lugar de eso, se había vuelto loca y había sido encerrada en un manicomio y había muerto allí pacíficamente unos días antes. Solo en retrospectiva empecé a entender el estigma asociado a su “locura” y también comencé a comprender el extraño comportamiento de mi abuelo con su “ama de llaves”, que también trabajaba en la tienda de la esquina de las casas donde vivían. Ni la abuela ni el ama de llaves aparecieron en ninguna parte del álbum familiar y fue como si mi abuelo hubiera concebido inmaculadamente seis hijos. ¿Cómo este secreto, este agujero, esta ausencia estructurada en nuestra historia, deformaron la vida de mi padre y nuestra posterior capacidad de abrirnos como familia?

Habiendo superado mis primeros vagabundeos como adolescente con cámara en la época de posguerra, mi amor por desentrañar secretos es probablemente la razón por la que elegí convertirme en fotógrafa de retratos profesional en la década de 1960. Desde las primeras evacuaciones infantiles en tiempos de guerra siempre me había sentido como una *outsider*. Parecía como si no podía participar, al menos podía convertirme en una voyeur sancionada. También aprendí las exquisitas alegrías de guardar mis propios secretos, particularmente de mis padres. Parte del poder y el placer de algunos secretos es que algunos de nosotros lo sabemos y otros no. Mi arsenal de armas más potente con el que alterar su "respetabilidad" era robar. Esto nunca fue casual sino siempre planeado. No solo por la alegría de conseguir el objeto codiciado o el dinero necesario para malgastar con los amigos de la escuela, sino también por el ritual de desafío. Por suerte nunca me atraparon.

Más tarde, cuando mi sexualidad floreció en callejones oscuros y cementerios, intuí que mi madre no estaba “interesada” en mis inocentes exploraciones y aprendí una vez más a mantener la boca cerrada (y las piernas abiertas). En aquellos días, la mayor parte de mi vida secreta tenía que ver con el sexo opuesto. Sin embargo, la memoria juega malas pasadas, ya que, aunque mi secreto más profundo era lo fea y antipática que era, parece que atraía mucha atención, sobre todo de chicos que mis padres no aprobaban. Mis fotos de esta época sólo contienen las habituales expresiones insulsas de mi “buen” comportamiento.

En un reciente viaje de investigación a una de las grandes fábricas de procesamiento de películas de color, observé infinitas cintas de impresiones saliendo de la línea de producción. Entre las puestas de sol, desfiles militares, bodas y días festivos había miles de fotos de personas en varios estados de desnudez: ¿dónde colocan las personas estas imágenes? Nunca he encontrado ninguna en una sola caja de zapatos del álbum familiar que me haya tocado ver. Claramente, las personas toman una gama de imágenes mucho más amplia de lo que nunca llegamos a ver o hablar.

Aunque vengo de una “familia feliz”, cómo anhelé al mismo tiempo una familia dónde me hubiesen escuchado y dónde mi sexualidad pudiera haber sido abierta y alegre en lugar de pasivamente rebelde y encubierta. Recientemente volví al cementerio y tomé fotos de los sitios de mis deseos reprimidos. Aprendí mucho sobre mí misma en esa visita.

En relación con el santuario más íntimo de mis secretos, el más doloroso de todos tiene que ver con los códigos de conducta de clase, de los cuales me di cuenta a la edad de seis años cuando, como refugiada, me moví rápidamente entre personas de diferentes facciones de clase y fui exhortada continuamente a comportarme y hablar de varias maneras. Esto continuó en mi escolarización formal. No hay reconocimiento de la autocensura o el secreto de estos actos de dominación y subordinación cuando miro las

fotos de este período, ni se habla abiertamente de ellas. Cuando era adolescente estaba atrapada en una gama completa de disfraces sexuales y de clase que ahora se extendía más allá del lenguaje y el comportamiento y comenzó a tomar la forma de “estilo personal”. Como una niña que anhela ser una adulta, cada día, en el momento de libertad, al traspasar las puertas de la escuela, podía transformar mi ropa en algo atractivo con el simple desabroche de un par de botones y quitándome mis calcetines. Hace poco volví a representar mi fantasía de la confusión de este travestismo y me sorprendió ver la obviedad de lo que en su momento me pareció tan placenteramente sutil.

Cuando empecé a trabajar como mecanógrafa, ya estaba metida en una “triple conversación”. En el trabajo hablaba de forma elegante, los amigos nunca reconocían la voz que respondía al teléfono como la mía. Aquí me enseñaron a ser exteriormente obediente, ordenada y a vestirme con buen gusto. En mi tiempo libre, pronto volví a mi yo callejera, sexualizada y marimacha, transformándome de nuevo en “buena hija virgen” en casa. Mi rápido lugar en el orden jerárquico de la clase agravó los rápidos cambios de identidad y lenguaje, ya que aprendí a ser atractiva para los hombres jóvenes de hogares de clase media, me instruí en diferentes modales de clase y fui testigo de su sistema de creencias en funcionamiento. Cómo anhelaba ser como ellos. Sin embargo, siempre me sentí inadecuada en formas que nunca podría articular o compartir. Tampoco podía asimilarme fácilmente, ya que sentía que mi falta de educación formal y “buena crianza” contribuían a mis sentimientos de no pertenencia. Debajo de la superficie, aquí siempre había un terror latente de ser encontrada insuficiente. Cruzar los límites de la clase implica una complejidad de opciones de nombrar o no nombrar, de renombrar y medio nombrar cuando se está en “compañía mixta”. A medida que me volví más atrevida, comencé a perder de vista quién era yo dentro de mi núcleo interno en la danza informalmente

fotografiada de “temas” y “yos”. Más tarde, a mis cuarenta y tantos años, como estudiante madura, volví a experimentar todos estos terrores mientras trabajaba duro innecesariamente para obtener mi título, moviéndome ahora entre diferentes tipos de lenguajes cotidianos y teóricos.

Hoy en día me siento menos vulnerable y desentierro mi lodo o mierda psíquica y la esparzo con gusto. En mi trabajo como historiadora social y foto-terapeuta ahora veo que algunos secretos pueden confundirse con tabúes sociales; impuestos sobre nosotras y no tanto instaurados por nosotras. Ahora uso mi cámara instantánea cada vez que siento que puedo detectar algo importante en mi propia vida que quiero resistirme a recordar. Incluso las más pequeñas pistas visuales me han ayudado. También comencé a tomar instantáneas esporádicas en las calles, donde registro pequeños signos de la cara cambiante de la vida cotidiana a medida que Gran Bretaña continúa avanzando hacia una crisis económica más profunda. Aquí me sorprende constantemente la contradicción pública generalizada (por una variedad de razones) de lo que, para las personas mencionadas en las imágenes, a menudo son los secretos privados más profundos.

También comencé a usar la cámara de mi estudio para recrear recuerdos reprimidos y fantasías del pasado, haciendo retratos de mí misma o de mi madre con la ayuda de los colegas Terry Dennett y Rosy Martin. Los significados de estos cambian todo el tiempo a medida que surgen nuevas combinaciones y montajes de imágenes, y también he comenzado a darme cuenta de cuán diferente se pueden percibir los mismos eventos. Sobre la base del trabajo desarrollado con Terry en lo que llamamos el "teatro del yo", Rosy y yo comenzamos a usar técnicas aprendidas de la terapia. Encontramos una gran seguridad al trabajar juntas para hacer fotos porque muchos aspectos de nuestras historias de clase se superponían y se sentía seguro hablar y mostrar cosas libremente la una a la otra. Usar la

cámara de todas estas formas diferentes ha sido para mí como buscar pistas y hacerlas visibles como fragmentos de misterios sin resolver. Este fue el trabajo más profundo que hice sobre mí misma, porque una vez que comencé a reconocer los secretos que me estaba ocultando, pude encontrar formas de cambiar las cosas. Pero esto nunca fue fácil, ya que, como todos los humanos, tengo la compulsión de repetir las cosas de la manera familiar (aunque inviable) que siempre he seguido. A veces ni siquiera sé por qué tomé una fotografía, pero más tarde generalmente veo cómo “encaja”. Si mi ojo consciente está durmiendo o tiene miedo, mi ojo guardián a menudo me recuerda que tome fotos. Fue solo en los últimos años en la seguridad de la terapia que pude volver a habitar estos yoes anteriores, con todo el odio hacia mí misma junto con la envidia que había sentido por los demás. Cuando toqué fondo y la compleja mascarada se desmoronó por un colapso mental y físico, digo que mi enfermedad estaba tratando de hablar y darme una oportunidad legítima para estar recluida y pasar tiempo aprendiendo de nuevo sobre mí misma.

En mi trabajo público sobre secretos y tabúes, a menudo he optado por resaltar aspectos de mi vida porque quiero compartir ideas y preocupaciones políticas y obtener retroalimentación pública. A veces, los mayores secretos de todos están a la vista, pero no podemos reconocerlos por lo que son. He tenido muchas críticas por mi trabajo con la suposición equivocada de que es algún tipo de narcisismo en lugar de una investigación motivada políticamente. Usar la cámara de esta manera me ha demostrado que no tengo una identidad fija y que mi subjetividad siempre está en proceso, en lugar de ser algo “positivo” o “negativo” de lo que hablar desde afuera. A los académicos críticos les resulta difícil comprender y esforzarse por encontrar un “lenguaje de este tema” cuando están tan altamente capacitados como gestores profesionales del conocimiento, profundamente implicados en ocultar sus propios sentimientos e historias de clase. También he recibido

comentarios positivos de personas de todo el mundo, alentándome a seguir haciendo que sea seguro para otros profundizar en sus historias, sentimientos reprimidos y fantasías. Veo mi obra como una especie de “exhibicionismo politizado” sobre ciertas cuestiones psíquicas y sociales que me han enfurecido. A este respecto, me he utilizado como una especie de estudio de caso. Sin embargo, en general, la mayor parte del trabajo que he realizado es solo para mí y siempre será muy privado, ya que considero que no es relevante para los demás.

En estos días no tengo muchos secretos para mí misma, pero sigo optando por ocultar algunos a otras personas. El objetivo de todo el desciframiento fue tratar de comprender el pasado para tener algo de paz en el presente y avanzar hacia el futuro a la luz de los nuevos conocimientos. Libre de pantanos que se han transformado, y como alguien con una enfermedad potencialmente mortal, creo ahora que lo más importante de todo es encontrar el secreto por el que mi sangre y mi hígado no funcionan bien. Sin embargo, no puedo imaginar que tomar instantáneas me sea de mucha utilidad aquí, excepto para marcar los picos y las etapas de mi viaje con David a través de la enfermedad y la recuperación potencial. Pronto llegará un momento en que dejaré de analizar y sondear por completo y retomaré algunas “aficiones”. ¡Ya he empezado a cultivar el jardín, con lo que parece que he cerrado el círculo al empezar a fotografiar flores de nuevo!

Creo que hay buenas razones para que cada una de nosotras se plantee utilizar nuestras cámaras de forma más reflexiva y crítica, en lugar de servilmente. Construir nuestros propios significados del mundo a partir de la complejidad de lo que creemos que somos, de lo que creemos que es el mundo. Observar toda la gama de secretos, desde los del Estado hasta los que conocemos pero nos ocultamos a nosotras mismas. Esta actividad personal no pretende sustituir la cuestión de la acción política, porque también es necesaria,

sino ver cómo la actuación como individuos y como grupos está interconectada. Tal vez también podamos empezar a desarrollar la idea de una imaginación histórica, de modo que dejemos tras nosotras documentos y archivos para que otros los hereden, que sean algo más que unos trozos de papel y anécdotas sobre la vida familiar.

12. La política en perspectiva.

Alice Dennett

Hace algunos años, mi hijo y su novia me compraron mi primera cámara como regalo de Navidad. Aunque no podía permitirme comprar muchos rollos, revelarlos e imprimirlos, me gustaba tomar fotos, sobre todo de mi jardín y del parque local. Solía esperar a que las ardillas bajaran de los árboles y disfrutaba especialmente fotografiando las puestas de sol. Como mi hijo es fotógrafo, siempre me animó a ello. Antes de tener una cámara, recurría a la familia y a los amigos para que me tomaran fotos, sobre todo de las visitas a la familia y de las vacaciones a las que nos llevaba nuestro hijo o nuestra hija. Acabé con un extraño surtido de fotos de mis nietos que ahora no significan mucho porque nunca escribí las fechas o los detalles en los reversos. Realmente me arrepiento de no haberme preocupado más por conservar la historia de nuestra familia.

Ahora que pienso en mi vida, casi nada fue fotografiado. Por ejemplo, el primer recuerdo que tengo de mi padre es cuando volvió a casa después de cuatro años en las trincheras de la primera guerra mundial. Estaba empapado de barro, tanto que la única forma de quitarse la ropa era cortándola con unas tijeras. La segunda guerra mundial coincidió con el comienzo de mi joven vida de casada. Todo el mundo que conocía trabajaba muchas horas en municiones. Además de sostener un hogar y cuidar de una

familia, hacían fila para conseguir cosas como carne de ballena (que era una delicia). No hace falta decir que nada de esto se fotografiaba, mucho menos los bombardeos que duraban días. Cuando, años más tarde, leí sobre la guerra, descubrí que se tomaron pocas fotografías porque el gobierno había prohibido retratar los daños y las muertes. Mis nietos no pueden creer nada de esto cuando se los cuento ahora. También tengo muy pocas fotos de mi madre y mi padre. Hay una de mi padre, que era maestro yesero y trabajó hasta los 76 años. Está sentado en un estudio, con su mejor traje, en una silla elegante y frente a una falsa balaustrada. Parece muy digno y orgulloso: no es ni de cerca a como yo lo recuerdo que llegaba cada noche a casa del trabajo, cubierto de polvo blanco. Ninguna de las pocas fotos que se conservan muestra la interesante y autosuficiente vida que llevaban. Tenían gallinas y un cerdo en el jardín trasero. Mi madre hacía pan y patatas, vinos de diente de león y preparaba todas nuestras medicinas con hierbas.

[Pies de foto]

[1] Venir de una familia que me enseñó a ser autosuficiente ha sido bastante útil ahora que estoy pensionada. Es irónico pensar que ahora me encuentro en la misma posición en la que estuvieron mis padres durante todos esos años, sin más dinero ni posesiones y casi sin ningún cambio social real. Por supuesto que nuestro patio trasero no es lo suficientemente grande para tener un cerdo, pero tenemos un buen surtido de tiendas de caridad locales en las que podemos encontrar ropa. Esto puede parecer extraño de fotografiar, pero tengo mucho interés en que mi familia entienda cómo es nuestra vida ahora.

[2] Existe una tradición en muchas familias de clase trabajadora que consiste en mantenerse al margen de las ayudas del estado y de los trabajadores sociales. Muchas veces, esto implica hacer por cuenta propia lo que bien se pudo haber solicitado para que alguien más lo haga. Podríamos humillarnos por unos chelines más del gobierno, pero al final nos quedamos con nuestra manera de hacer las cosas. Algo que hacemos para poder subsistir es deshacernos de las cosas solo cuando ya se estén cayendo en pedazos (y aún entonces, pensamos qué podríamos hacer con tales pedazos).

Un lujo que sí nos damos es el teléfono y el dinero para comprar estampillas y poder mandar cartas y fotos. La correspondencia es una manera esencial de mantenernos en contacto con la familia.

[3] Toda esta habladuría sobre la igualdad para las mujeres me hace reír. ¿Igualdad con quién? Me senté una noche y me di cuenta de que había estado lavando toallas dos veces por semana durante 55 años. He calculado que esto suma un total de 5.280 toallas. Cuando trabajaba en una lavandería en Essex, lavábamos sábanas todo el día. No tengo ni idea de cuántas lavamos entre nosotras, pero ésta es la única foto de mí en el trabajo que tengo.

[4] *Rituales*

Escucho a la Reina con la esperanza de que diga algo relevante para nosotros los pensionados. Le pido a mi hijo que tome esta foto.

Un nuevo ritual: Desde los años ochenta, he estado expresando lo que siento por nuestra segunda “dama”. Aquí mi contribución de 1989.

13. Diario de Tuberculosis y SIDA.

Linda Troeller

Mi enfoque de la fotografía documental estaba cambiando. Estaba cuestionando su efectividad en el tratamiento de los asuntos sociales. Busqué en muchas fuentes, incluyendo las imágenes de Minatama por W. Eugene y Alleen Smith , así como fotografías de la enfermedad por la inglesa Jo Spence. Estas fotografías parecían religiosas y políticas, pero también accesibles y estructuralmente poderosas. Asistí a la Conferencia de Escritores de Breadloaf y estudié con la escritora Francine Prose, quien habló sobre la creación de un diálogo en el que “ves en el corazón de una persona”. Leí la obra colectiva de Santa Teresa de Ávila, en la que la catarsis a través de la oración y la escritura de diarios la transformó, y se hizo más comprensiva con el sufrimiento.

La experiencia de mi madre con el estigma tuvo que ver con la tuberculosis en la década de 1930 y este fue, para mí, un punto de partida para un nuevo trabajo. Construí una imagen que se centraba directamente en el estigma (de la enfermedad), que titulé “Infectado con”, utilizando una imagen matriz de un modelo femenino que sirvió como representación mítica de mi madre cuando tenía TB a los 20 años. Dispuse de objetos: textos, clips de prensa y rosas del funeral de mi padre. Los parientes le aconsejaron que no se casara con mi madre porque era una mujer "débil", pero él no la abandonó. También le aconsejaron que no tuviera hijos, pero también se arriesgó con ella. Creciendo con ellos, vi los efectos

negativos del estigma. Mi padre se había ganado un Corazón Púrpura después de haber sido herido en la segunda guerra mundial, pero como veterano discapacitado del ejército que regresó, a los 36 años no podía caminar sin dolor ni trabajar de nuevo a tiempo completo. Periódicamente le decían que le quedaba un año de vida. Sus rosas funerarias, cuando estaban frescas, evocaban la belleza y el cuidado que mi padre daba; marchitas, representaban el estigma y la profecía de una muerte temprana. El dolor y el sentirse distinto en su vida, fueron condiciones que yo sabía que las personas con SIDA también experimentan.

Con el Diario sobre la tuberculosis y el SIDA quería abordar la cuestión del estigma que rodea a las enfermedades contagiosas, comparando el estigma de mi madre por tener tuberculosis en la década de 1930 con el estigma que rodea a los enfermos de SIDA en la actualidad. En 1986, cuando empecé a utilizar la tuberculosis como metáfora del estigma, estaba a punto de erradicarse. Unos meses después, la Asociación Americana del Pulmón la anunció como una enfermedad derivada del SIDA que se estaba propagando de nuevo. Para mi horror, ambas enfermedades continúan plagando el mundo. Mi diario sobre la tuberculosis y el SIDA evolucionó en ese año cuando las galerías me pidieron que donara fotografías para las subastas de recaudación de fondos para el SIDA. Había escuchado en las noticias que las personas con SIDA estaban teniendo problemas para encontrar vivienda y estaban siendo aisladas en el lugar de trabajo. Recordé, al ver el diario que mi madre llevaba en el sanatorio de la tuberculosis, que la gente tenía miedo de invitar a cenar a antiguos pacientes de tuberculosis; los empleadores a menudo no los contrataban de nuevo después de la recuperación y los amantes no esperaban a que se completaran las curas de uno a dos años.

La revista *Photo-Metro* publicó El diario de la tuberculosis... y poco después conocí al autor Eric Marcus, quien me sugirió que hiciera más explícita la conexión entre la tuberculosis y el SIDA. El SIDA siguió aumentando y sentí que quería hacer una declaración más fuerte. Marcus me contactó con Barbara Cleaver, cuyo hijo Scott murió de SIDA en la década de 1980. Ella misma es fundadora de un grupo de madres de enfermos de SIDA. En ese momento se sabía poco sobre esta enfermedad.

Después de mantener correspondencia con ella, recibí sus discursos e instantáneas. La noche de su llegada tuve un sueño y escribí en mi diario: "Estoy manchada. Sangre seca, lodo, mi pluma, la mancha no se quita. Está en la superficie de mi piel. Impregna mi cuerpo, toda la carne y los huesos". El peso psíquico que se cierne sobre el SIDA fue duro para mí, pero decidí hacer una secuencia paralela de imágenes relacionadas con el SIDA utilizando una matriz de un modelo masculino en capas, con instantáneas de la Sra. Cleaver y su hijo, extractos de sus cartas y símbolos de estigma... Para los collages de fotos había elegido el formato de álbum familiar, un tanto tosca, hecho a mano, ya que quería que las imágenes funcionaran juntas, tanto como poesía, como documental. Me sentí comprometida a llegar al público, porque creo que el arte es una forma de información. Quería ayudar en la prevención del SIDA, así que pasé tiempo mostrando copias de Cibacopy de 11 x 14 a editores de revistas de salud, productores de estaciones de televisión públicas, guardianes de boletines informativos y espacios sin fines de lucro. A medida que fue ganando cobertura, las publicaciones fotográficas y los museos se pusieron en contacto conmigo para involucrarse con el SIDA. Con la ayuda de Polaroid, hice impresiones Polaroid 20x24 en color para ellos.

El Diario sobre la tuberculosis y el SIDA ha aparecido en los medios (incluidas las revistas Philadelphia Inquirer y Newsday Sunday), donde es raro que la fotografía

documental no tradicional o de collage se presente como ensayo fotográfico. El Departamento de Salud de Rhode Island compró un juego para que circulara por los hospitales y estimulara el debate entre el personal de salud. Después de las críticas de los medio y de una exposición en Helsinki, se detuvo el sellado de pasaportes contra el VIH. Fue la exposición o discurso clave en la Conferencia Internacional sobre Educación del SIDA de Nashville, y ganó el Premio Ferguson de los Amigos de la Fotografía en 1989. Las revistas de fotografía F (Suecia), Creative Camera (Inglaterra), European Photography (Alemania), entre otras, se involucraron con el SIDA y presentaron el Diario TB/Sida anticipando el impacto de las epidemias. Traducida a nueve idiomas, la exposición viaja por museos de Portugal, Colombia, Francia y Estados Unidos con más de 300 artículos.

El Diario sobre la tuberculosis y el SIDA es importante porque el estigma en torno al SIDA todavía conduce a la violencia, la hostilidad y el aislamiento, lo que promueve la discriminación y la falta empatía. A través de la exposición se ve cómo Scott Cleaver y mi madre dependían del amor de la familia para mantenerse a flote. Muchos de las personas que son VIH positivos o que tienen SIDA no están cerca de sus familias y no tienen ninguna relación importante de apoyo. Un gobierno no puede dar el amor incondicional que normalmente viene de la familia y de los amigos y, colectivamente, todavía no hemos sido capaces de darlo... En uno de los collages de fotos pregunté: '¿Quién no es impuro?' Cuanto más reconozcamos nuestro vínculo común y eliminemos el estigma de las personas con la enfermedad, mejor será la calidad de vida para todos'.

El impulso cultural y las muertes en torno al SIDA impulsan mi activismo vocal. Hace dos años, el New York Times y el Daily News publicaron la impactante noticia de que la incidencia de la tuberculosis había aumentado, debido principalmente a la inmunodeficiencia del VIH. Antes de esta publicación de estadísticas, debido a mis

preocupaciones sobre ambas enfermedades, había estado hablando con la Unidad de TB de Baltimore, con el Departamento de Salud y con la Unidad de TB/SIDA de la ciudad de Nueva York acerca de una exhibición... Los trabajadores del gobierno que querían el programa no pudieron encontrar el apoyo final de sus superiores. Pero en el lado positivo, el nuevo trabajo del Dr. John F. Murray, *Dueto maldito: Infección por VIH y tuberculosis*, se presentó en una conferencia sobre enfermedades respiratorias en Francia y en ella se exhibió el *Diario de la tuberculosis y el SIDA*.

La Unidad de TB del Centro para el Control de Enfermedades me envió su plan de financiamiento de 1993 para que lo revisara. Por fin aborda la tuberculosis y la educación, pero deja esta tarea en manos de las agencias de servicios sociales a las que se les concede dinero. Sugerí que los fondos de la concesión estén disponibles para los artistas y los creadores de información, los cuales no se ajustan a los requisitos de la solicitud. La mayor parte del arte y la información generada para el SIDA es utilizada por estas agencias, que gastan millones de dólares en educarnos sobre nuestro bienestar. El SIDA me hizo ver cuánto trabajo queda por hacer de parte de los artistas, para comunicar y presentar nuestras ideas en este foro y en cualquier otro que necesite nuestro apoyo.

Las mujeres pueden hacer mucho con una cámara.

14. La muerte de una vaca.

Lisa Chell

Tiendo a trabajar intuitivamente. Mi obra siempre está influenciada por el entorno en el que se encuentra y los materiales que la componen están al alcance de la mano. Había estado trabajando con imágenes de vacas y formas femeninas durante mucho tiempo y estaba buscando una forma de alejarme completamente de este tipo de imágenes. Sin embargo,

mientras trabajaba para construir un montículo de barro en medio de un terreno pantanoso, el montículo tomó la forma de una vaca, una forma abstracta que representaba, para mí, el cadáver de una. Esto se sintió muy conmovedor, ya que sugería una forma de "matar" la imagen de la que yo quería escapar. Rodeé la forma con hierba seca y le prendí fuego. Era una especie de ofrenda de sacrificio que pensé que pondría fin al asunto. Esto no iba a ser así, ya que la obra adquirió un significado completamente nuevo. Vi las llamas como una fuerza vital y evocaba imágenes del ave fénix y el renacimiento. Unas semanas más tarde, las plantas y la hierba habían comenzado a crecer sobre ella y, finalmente, toda la superficie estaba cubierta. Hacía que la ofrenda fuere indistinguible de su entorno.

¿Por qué documenté la pieza fotográficamente en un período de seis meses? Porque estaba documentando el proceso de crecimiento y erosión de una pieza cuyo significado tocaba tanto la regeneración como la muerte, así como el constante cambio. Mostraba lo inseparable que es la vida de la muerte. Estaba en medio de una paradoja. Había construido un túmulo para celebrar el fin de mi trabajo con las formas femeninas. La obra se negó a morir, pero surgió como algo nuevo. La tierra es un lugar de sepultura, pero también es una fuente de sustento. En verano (época del año en la que se construyó esta obra) la vegetación está en su apogeo. Lo que descubrí es que la creación de imágenes hechas de materiales naturales encontrados en el cuerpo vivo de la tierra es, al mismo tiempo, una celebración de la vida y un reconocimiento de la muerte.

Finalmente, la pieza se redujo a un muñón sin forma y finalmente a un recuerdo. Mi alteración al paisaje había sido aceptada de nuevo en la tierra con el mínimo de interrupción. Había habido una fusión íntima. No había destruido ni perturbado el paisaje.

He estado lidiando con la fugacidad. La obra tal y como la hice había desaparecido, pero, en términos de representación, se ha transformado.

15. Fotografía documental.

Maggie Murray

Detrás de mi actitud y mis sentimientos esenciales hacia la fotografía se esconden dos acontecimientos muy personales. Cuando tenía 16 años alguien me mostró un libro de la exposición 'Family of Man'. Estaba completamente asombrada y decidida a convertirme en fotógrafa. Posteriormente aprendí a cuestionar la visión del mundo que Steichen presentaba -liberal, humanitaria y un tanto sentimental- e incluso, como feminista, a cuestionar el propio título de la exposición. Pero nunca he perdido la sensación de que me hizo ver el poder de la fotografía para transmitir información superficial y emociones humanas.

Quince años después, ya como fotoperiodista en activo, empezaba a preguntarme, como muchos otros, si la fotografía era tan inocente como pensaba. ¿Era objetiva? ¿O nos daba mensajes ocultos sobre las actitudes hacia las mujeres, las personas de color, o hacia cualquiera que no tenga poder o esté en desventaja? ¿Nos mostraba la verdad? Y entonces, mi padre murió. Me enteré de que durante los últimos 25 años, si saberlo yo ni mi hermano, había tenido una amante. Mi madre lo sabía, mi abuela también; de hecho, al parecer, todo el mundo lo sabía. Peor aún, asumieron que yo lo sabía y desaprobaba. Me hizo entender muchas cosas sobre mi familia, su dinámica y sus relaciones... Fue un shock y nunca más he sentido que algo sea claro y fácilmente comprensible en este mundo. Siempre siento que en cualquier situación puede haber un hecho, una información, que, de saberla, cambiaría completamente mis percepciones.

Durante los siguientes meses, examiné nuestras fotos familiares. Volví a examinar para encontrar alguna pista en las fotos de mi madre y mi padre juntos; especialmente buscando una de mi padre y su amante juntos, e incluso encontré una foto de mi padre con

el marido de ella. Me fascinaron y me ofrecieron información, pero no mucha y no era lo que realmente quería saber.

¿Como por qué? ¿Y por qué no decírnoslo? ¿Y por qué no el divorcio? Ni siquiera las preguntas básicas que deben responder los pies de foto de cada fotoperiodista fueron resueltas para el álbum de familia. ¿Quién, qué, por qué, cuándo y cómo? Tuve que hablar con la gente directamente para obtener una respuesta. Las fotos sólo me decían cómo lucía la gente y que probablemente eran amigos. Su propia amante me dijo por qué se había ocultado todo, o más bien una explicación: "Por el bien de los niños". Tenía 32 años en ese momento y me sentí un poco tonta.

Por lo que a mí respecta, las fotografías nunca han vuelto a ser las mismas, ni las mías ni las de nadie --Más interesantes en algunos aspectos, más complejas y abiertas a diferentes interpretaciones, pero no lo mismo. Todavía tienen el poder de comprometerme, excitarme, conmoverme, pero siempre con una débil reserva, una sensación de que puede haber `un poco más'. Esto no me afectó en un abrir y cerrar de ojos. En ese momento estaba más inclinada a ver mi actitud cambiante hacia la fotografía como resultado de una conciencia política o de un creciente sentido de la responsabilidad. Sin embargo, si miro hacia atrás, siento que, en efecto, fueron parte de los debates públicos e intelectuales los que me cambiaron... pero que la energía detrás de esas percepciones vino de mi propia experiencia personal.

La fotografía documental y el fotoperiodismo se proponen registrar nuestra relación con el mundo y entre nosotros. Aunque he sido fotógrafa durante muchos años, todavía no he elaborado una definición exacta de estos dos términos. Porque mi tema básico ha sido otra gente y sus vidas. Mi trabajo ha sido estimulante y educativo en el sentido más amplio. He aprendido mucho de la gente y de los eventos que he fotografiado. También he tenido

que considerar muchos aspectos de ser fotógrafa que van más allá de la iluminación, la exposición y la composición de una fotografía. Los fotógrafos que documentan situaciones sociales, acontecimientos políticos complejos y cuestiones delicadas, a menudo se enfrentan a cuestiones de ética y responsabilidad; dilemas reales que requieren respuestas prácticas.

Una de las preguntas básicas es: "¿Qué derecho tenemos a tomar y publicar fotos de personas sin su permiso? Muchas imágenes de importancia histórica y social han sido arrebatadas sin el consentimiento del sujeto -- como inconscientemente subrayamos en la terminología que usamos : las fotografías han sido 'tomadas'. A veces el valor de la fotografía como documento o herramienta educativa parece superar cualquier consideración de inconveniente o vergüenza personal; menos aún si se pondrá a disposición de la persona... En otras ocasiones, los individuos se enfurecen y atacan o demandan a los fotógrafos por lo que consideran una violación de la privacidad. En algunos países, la ley defiende el deseo de una persona de que se le exija su permiso antes de tomar fotografías. Se cuestiona el derecho a representar guerras, hambrunas, angustia y miseria, sobre todo porque estos temas son la base de muchas fotografías de revistas y noticias. A menudo no es el hecho de que una persona haya sido fotografiada lo que ofende, sino la forma específica en que el fotógrafo ha elegido mostrarla o "representarla", por ejemplo, como innecesariamente impotente o pasiva. En general, el público agrupa a todos los fotógrafos como medios de comunicación explotadores. Los paparazzi que arrebatan las fotos de la Princesa Di y los reporteros con un pie en la puerta son la visión estereotipada de la mayoría de la gente sobre el fotoperiodista. Es difícil para un fotógrafo que quiere trabajar de manera responsable y sensible ser aceptado como una persona de confianza. Tal vez no haya ningún daño a largo plazo en esto, ya que al menos ha llevado a mucha más gente a

criticar a los medios de comunicación y a cuestionar la vieja idea de que las fotografías dicen una verdad objetiva de todos los tiempos. Cada vez más personas entienden la naturaleza parcial de las verdades que dice la fotografía, y también que el contexto en el que vemos una fotografía puede alterar su significado (ya sea, por ejemplo, en el periódico, en la pared de una galería o en un libro de texto escolar).

El valor de los subtítulos y el texto para interpretar, anclar o cambiar la información que obtenemos de una fotografía también se acepta más fácilmente.... Acompañadas de palabras, las fotografías pueden ir más allá de mostrar cómo se ven las cosas para explicar las razones y complejidades detrás de ellas. Sin embargo, cuando censuramos a los fotógrafos de prensa por su estilo descarado e insistente, debemos recordar que están bajo la presión de un gran público. Trabajan con habilidad, rapidez y plazos ajustados, ya que la mayoría de nosotros espera ver, casi instantáneamente, imágenes dramáticas de los acontecimientos y de las personas de las que oímos hablar.

Un gran porcentaje de la información que obtenemos sobre el mundo proviene de nuestros ojos y gran parte de nuestra visión del mundo en general proviene de imágenes de la televisión, el cine y los periódicos. Esto puede darnos una visión a menudo incompleta, limitada o unilateral. Algunas cosas, temas o personas, nunca o rara vez se graban. Un visitante del espacio exterior que estudia nuestros medios obtendría una idea muy extraña y desequilibrada de nuestro mundo a partir de las fotografías. Pocas mujeres en la tierra y la mayoría de ellas medio desnudas; ¿gente negra? Principalmente confinada al deporte, al entretenimiento o a la hambruna; personas con discapacidades, gays y lesbianas, personas mayores, adolescentes bien adaptados ¿existen? Buscando en la prensa mundial, uno difícilmente podría creerlo.

Cuando tomé fotos por primera vez en África a finales de los años 60, incluí muchas fotos de mujeres sin hacer nada, que se veían “decorativas”. La mayoría de las fotografías de mujeres africanas hasta ese momento sólo las registraban como material exótico para las secciones en color de un periódico y libros de mesa de café, o bien, como víctimas demacradas de la hambruna y la violencia. Bajo la presión del feminismo, la política negra y la experiencia personal, mi propia conciencia cambió... entendí las cosas de manera diferente, las vi de manera diferente y eventualmente las fotografié de manera diferente.

A finales de la década de 1970, estaba mostrando a mujeres africanas e indias que trabajaban en el campo o cargaban agua, madera o ladrillos. Estas mujeres no empezaron de repente a hacer trabajo manual, si no que siempre lo habían hecho. En África, las mujeres realizan entre el 60% y el 80% del trabajo agrícola, además de cocinar, realizar todas las tareas domésticas y cuidar de los niños. La gente como yo acababa de empezar a darse cuenta de esto. Había sido tan culpable como cualquier otra persona de devaluar el trabajo de las mujeres e ignorar sus contribuciones centrales a sus propias economías. Los hombres demostraron con frecuencia, y amablemente, cómo se hacían las cosas - labrar, clasificar, apilar, cargar. Mientras tanto, hasta que aprendí a preguntar, las mujeres y los niños continuaban con todas sus tareas cotidianas, sin hacer ningún registro en otro lugar.

La fotografía es esencialmente un proceso de selección : qué cámara, película, punto de vista, lente y ángulo. Pero, primero, qué tema y cómo para mostrarlo. Y es precisamente en este punto que muchos temas o aspectos de los temas se quedan en el camino. Simplemente nunca, o rara vez, son seleccionados para la fotografía. De ahí la invisibilidad de tantos grupos y temas en nuestra sociedad loca por la comunicación. De ahí también la importancia de que todo tipo de personas tengan acceso a la formación y a los recursos que les permitan participar en la presentación de sus propias vidas.

Todo esto me ha llevado a procurar que piense cuidadosamente a quién incluyo en mis fotografías , a quién dejo fuera y por qué. El siguiente paso es obtener algún control o influencia sobre cómo se usan las imágenes, cómo se recortan y cómo se subtitulan. Los individuos que usted ha incluido cuidadosamente pueden ser cortados sin contemplaciones , 'para que encajen en un espacio' o 'mejorar la composición'. El punto que estabas exponiendo y la persona que deliberadamente incluiste terminan en la basura. Además, el significado que pretendías transmitir en una fotografía puede ser socavado o cambiado por un título o artículo relacionado. Se necesita un pensamiento constante, preguntas directas y ocasionalmente una actitud insolente para lidiar con esto.

Estas preocupaciones se ven reforzadas por el crecimiento de las nuevas tecnologías. Las imágenes pueden ser tomadas, almacenadas y transmitidas a alta velocidad alrededor del mundo usando técnicas computarizadas. Siempre ha sido posible manipular y cambiar fotografías utilizando el montaje y el retoque: Los fondos se pueden alterar, se pueden quitar los cigarrillos, se puede dejar entrar o salir a más gente, las imágenes monocromas pueden volverse a color. Ahora, usando software de computadora, podemos hacer todo esto y más, construyendo y cambiando imágenes de manera indetectable y a una escala mucho mayor. Cuando John Heartfield hizo sus montajes de los años 30, quería que nos diéramos cuenta de que estaban hechos con pasta y tijeras para ilustrar ideas específicas. Los anuncios y las columnas editoriales de hoy en día nos dan fotos imposibles e impecables que no dan idea de cómo llegaron ni de cuántas fuentes incorporan.

Volvamos a lo básico. Toda fotografía utiliza luz. La mayor preocupación de la fotoperiodista sigue siendo si hay suficiente para hacer una exposición y grabar lo que ella cree que es importante mostrar. Ella debe aprender muchas habilidades y luchar para hacer imágenes que sean visualmente emocionantes. Sólo entonces los demás se sentirán atraídos

a verlas y a considerar la información ofrecida. Es un truco difícil de llevar a cabo - tomar fotos interesantes, sobrevivir en el mundo del trabajo y tratar de explicar a la gente de una forma breve y sencilla, sin dar testimonios imprecisos, falsos o tendenciosos. Yo, por mi parte, a menudo me siento más como un malabarista que como una fotógrafa.

16. Interrogando la instantánea de las vacaciones

Joan Solomon

Me he pasado la mañana lavando una alfombra persa. Pasando mi cepillo de un lado a otro, viendo cómo el agua se ensuciaba y los colores emergían. Empecé a preguntarme quién había hecho este objeto: ¿una mujer? ¿Había varias mujeres? ¿Hubo niños involucrados? ¿Cantaban la estructura del patrón? ¿Cuántos dedos se habían torcido y enredado? ¿Cuánto habían ganado por hacerlo? ¿Cómo habían expuesto sus productos a la venta? ¿Dónde lo había comprado? Pensé en las fotos que tengo de los vendedores ambulantes y los mercados: muy pintorescos, a menudo exóticos, y frecuentemente compro sus productos. Sus mercancías, pensé, eran mis recuerdos; mis souvenirs, su supervivencia. Esta es la naturaleza del turismo. Para los países que dependen de ella, nuestras vacaciones son su subsistencia.

El convencionalismo de la fotografía de vacaciones tiene como propósito obvio la grabación de un día festivo, de modo que las fotos que tomamos de ese día utilizan como telón de fondo los lugares que visitamos. Nos sentamos, nos paramos, nos tumbamos frente a monumentos, torres, castillos, puentes, costas o verdes pueblos, ¿Qué queremos de estas vacaciones? ¿Descanso, aventura, emoción, romance o simplemente un deseo de algo desconocido? Capturamos la "alteridad" de las culturas por las que pasamos como si fuéramos libélulas, con los pies apenas tocando la superficie. Lo que sabemos de otros

lugares nos llega en gran medida a través de imágenes, películas, televisión, folletos de viajes, periódicos, y quizás algo de historia y geografía lejana. De los folletos y carteles de viaje se desprenden una serie de idealizaciones. Hablan de clima, paisajes, gastronomía, hermosas playas, pintorescos pueblos y suelen dar una historia glamorosa. La forma en que "aprendemos" de la gente local es a través de los estereotipos que ya hemos absorbido, de su repetición interminable en todas las áreas de representación. La oferta, pues, de quienes venden vacaciones, es un espacio en el que se proyectan nuestras fantasías. Junto con el equipaje que llevamos, también cargamos con símbolos de la cultura que estamos visitando en los rincones de nuestra mente. Antes de que carguemos nuestras cámaras, encontraremos, en la caso de Francia, a ese francés en boina y con su vino y baguette -- ¡y mucho mejor si está en su bicicleta! Es aquello que está alojado en nuestra imaginación lo que vamos buscando.

Sabemos que hay algo más que solo esto. De los mismos países que acogen nuestras vacaciones en pueblitos idealizados, viene la construcción de otras realidades transmitidas por otros discursos. De 'las noticias' en los periódicos o en la televisión, salen imágenes que muestran la lucha, la revolución, la pobreza y la ignorancia. Sabemos que todos estos lugares tienen historias tan complejas como la nuestra y que todas estas personas tienen vidas que corren la misma gama de emociones y necesidades que las nuestras, pero nuestras fotos de vacaciones no reflejan nada de esto; de hecho, tal vez no iríamos adonde todo este desconcierto fuera claramente evidente. Cómo los países que atraen a los turistas mantienen sus dificultades fuera de la vista es toda una historia en sí misma.

A nivel personal somos muy selectivos en lo que fotografiamos. A medida que se acerca la pausa anual de las vacaciones y roba un pedazo de nuestras vidas laborales, los plazos deben cumplirse, los cabos deben atarse y hay que dejar hechos quehaceres

largamente atrasados antes de partir; se deben hacer arreglos para que los animales sean cuidados y las plantas sigan con vida, además de la parafernalia de reservar los boletos, comprar seguros y empacar. Todo esto es estresante. Tal vez el estrés se haga sentir.

¿Estaremos enfermos cuando lleguemos allí, tendremos un accidente? Empecemos de nuevo con un escenario diferente. Sin estrés esta vez: solo puro placer. Todo se ha organizado sin problemas. Ha habido tiempo para comprar un nuevo traje de baño, un nuevo par de pantalones cortos, algunas sandalias y hasta almorzar con un amigo...

¿Aparecerá algo del estrés o del placer de estos preparativos en el paquete de fotos de las vacaciones? De alguna manera editamos todo esto, al fotografiar sin su textura a los lugares que visitamos y a nuestras vidas como si no existieran capas de experiencia.

Vuelven las imágenes del procesador. Fragmentos bidimensionales de los confines de nuestras vidas. Los compartiremos con nuestros amigos, y luego los mantendremos enlazados con momentos que podemos embellecer una y otra vez fantasiosamente, a medida que nos alejemos de ellos. ¿Por qué, me pregunto, tomo estas fotos? La respuesta es que necesito recordar lo que me ha fascinado, conmovido y deleitado, porque la memoria es una forma de hacer que el sentido importe. Paradójicamente, en el mismo momento de captar el significado de ese sentido viene la realización de su fugacidad. Esta percepción evoca la ansiedad de la pérdida y la necesidad de congelar y mantener estos instantes. Existe la sensación de que habré pasado por este camino sólo una vez, haciendo un mapa de mí misma a través de otras culturas. Estoy tratando de mantener los momentos de mí misma, en medio de la agonía de lo maravilloso, magnífico y variado que puede ser el mundo y de toda la extrañeza de 'ser' y 'presenciar'; como una Alicia a través de mi propio espejo.

‘Testimoniar’ crea una especie de doble visión que recorre mi idilio de vacaciones. Por un lado está la plenitud de mis vacaciones y por otro, la condición de vida de los demás. Sólo una fracción de cada uno de ellos aparecerá en mis fotos; sólo una fracción de la fracción que experimento y veo. Toma el día que pasé recientemente en Faro.

El centro de esta pequeña ciudad portuguesa es nuevo y orientado al turismo de circuito. Hay cafés, tiendas de recuerdos y boutiques elegantes. Decidí dejar todo eso y entrar en la zona residencial con sus amplias casas y exuberantes jardines. La emoción de un día como éste es simplemente tomar mi cámara. Es como ir con un amigo que me lleva a conocer el mundo por primera vez. Estoy llena de curiosidad y expectativa.

Vi una iglesia muy sencilla, pero tan pronto como abrí la puerta y entré en su quietud, supe que esta era un momento que pasaría desapercibido. Bastante oculto para aquella sencillez del resto de la iglesia, lo que me llamaba la atención era una pared dorada, iluminada por un rayo de sol que se inclinaba a través de una ventana lateral. El resto del pequeño lugar era impregnado de una luz suave y fresca que acentuaba su simplicidad. Tres mujeres ancianas, vestidas completamente de negro, desde sus pañuelos hasta sus zapatos, estaban sentadas absolutamente inmóviles en un banco que estaba cerca de donde había entrado. Todas se dirigían a lo que parecía un catre de niño rodeado de ráfagas de encaje blanco.

En su contra había tres ramos de brillantes gladiolos de bermellón. Me tomó un momento comprender lo que estaba sucediendo. Recuperé el aliento y me quedé pasmada al ver al pequeño niño muerto. Así que me paré. Ni entraba ni salía de la iglesia, simplemente me paré detrás del terciopelo oscuro de mis ojos cerrados hasta que me desplazé, salí de la iglesia y subí por el camino y el siguiente y el siguiente, envuelta en pensamientos. Más

tarde, esa misma tarde, recorrí infructuosamente el área tratando de encontrar la iglesia de nuevo. Sabía que nunca podría molestar a esas mujeres para que tomaran la foto que tanto deseaba, pero de alguna manera necesitaba estar allí. En ese momento y en ese lugar no tenía forma de representar el momento de mis vacaciones que más me había conmovido. La realidad que construimos es solo parcial. Me pregunto si los turistas registrarán alguna vez a los jóvenes británicos indigentes que duermen en la calle. Nuestras fotografías nunca transmiten las condiciones personales, ideológicas, políticas y económicas que acechan las entrañas de nuestras vacaciones, el "país de las maravillas".

Existe una vasta y generalizada ideología de consumo, con una costosa tecnología implícita en la producción de imágenes. Este proceso es compatible con industrias de varios millones de libras, que van desde la fabricación de cámaras, procesadores, ampliadoras, productos químicos, etc., hasta la impresión y publicación de anuncios publicitarios de las vacaciones y sus respectivas fotos. Todo esto es mucho menos evidente que los ojos hambrientos de los "locales" mostrando sus baratijas a los turistas.

Cuando tomamos conciencia de la disparidad que existe entre nosotros (que los que tenemos las vacaciones y las registramos), las industrias turística y fotográfica, (que construyen imperios a partir de nuestra necesidad de jugar y de nuestro intento de derrotar la transitoriedad), y los "locales" (cuyos medios de vida dependen de nuestra capacidad de gastar), la fotografía de vacaciones toma una perspectiva diferente.

17. Cartografiándonos.

Nilofar Akmut

Como con la mayoría de las culturas orales, las historias que rodean la vida y los tiempos de nuestros antepasados nos fueron contadas cuando éramos niños, acurrucados alrededor

de una matriarca. La nuestra no era una historia tejida con ternura o bordada por mujeres involucradas en el embellecimiento de sus hogares y de sí mismas, ni mucho menos. Algunas familias, como mis antepasados, tenían poca inclinación o tiempo para seguir los patrones tradicionales debido a sus circunstancias económicas y una historia social violenta.

Nunca puedo decir que tengo un conocimiento completo de la historia de mi familia. Aparte de la complejidad, profundos y dolorosos silencios rodearon los temibles traumas infligidos a su realidad vivida. Lo que puedo esperar lograr es una comprensión de mí misma, y miro a las imágenes con el fin de articular visualmente aquellos momentos deliberadamente perdidos de nuestra historia. Para ello tengo que mirar más allá de nuestro álbum familiar y entrar en el mundo de la fotografía pública. Esto se percibe a sí mismo como una documentación objetiva de personajes y situaciones anónimos en un escenario mundial carente de contacto emocional individual. Lo que encuentro son imágenes generalizadas de nuestro arte y nuestra cultura; imágenes de guerra, triunfos fotoperiodísticos célebres como el de Gandhi, que parecen compartir una broma con los Mountbattens. Se representan fragmentos de nuestra historia como representantes de nuestro significado y se dejan muchas cosas sin decir. Demasiado de lo que sé que es mi historia está oculto y ninguna de esas imágenes generalizadas son mis imágenes.

Para mí, nuestra historia comienza con mi bisabuela, que era viuda cuando tenía 20 años. Se casó a los 14 años y tuvo tres hijos. A la muerte de su marido, su idílico estilo de vida llegó a su fin. El bordado se convirtió en un medio para mantener a su familia, algo preferible a depender de la familia de su difunto esposo. Ella misma, una mujer analfabeta, asistió meticulosamente a la educación de su hija, lo que le aseguró una profesión respetable en el campo de la educación.

Durante la división de la India en agosto de 1947, los miembros de mi familia se vieron sumidos en la confusión y el conflicto en torno a la migración. Cada uno de ellos tuvo que tomar la difícil decisión de optar por Pakistán debido a la demarcación de nuevas fronteras. Las familias fueron desgarradas. Aparte, las extremas demandas de cambio de afiliación fueron hechas por el estado y las facciones en guerra. Algunos se negaron a salir hasta que fueron expulsados por la fuerza y llegaron en grupos o como individuos en circunstancias difíciles, apátridas, sin trabajo y sin hogar - refugiados.

Saliendo con sus vidas y con un golpe en la espalda, las hijas y nietas de la familia cruzaron a Pakistán, huyendo en un tren de ganado perseguido por dagas en manos de los hindúes y los sijs que, hasta el día anterior, habían sido sus vecinos y amigos. Nunca habrían de regresar a sus hogares. Algunos nunca se recuperaron. Otros, desilusionados por el estado al que habían sido leales y que había rechazado sus contribuciones políticas y económicas, permanecieron en un constante estado de exilio, lo que conujo a que desarrollaran identidades conflictivas tanto en la fantasía como en la realidad.

Tanto mi familia paternas como materna soportaron un estado de exilio forzado. Aunque las circunstancias en cada caso eran diferentes, el factor común que informaba sus vidas era el colonialismo. Ellos pasaron su estatus migratorio perpetuo a mi generación, y ahora las familias están desgarradas y las vidas son vividas a través de los diversos continentes en el mundo. Nuestras lealtades e identidades están aún más fragmentadas y nos encontramos en la insoportable posición de no sentirnos asimilados en ninguna cultura. Insuficientemente orientales u occidentales, nuestras identidades conflictivas y polifacéticas se esfuerzan por crear otras nuevas a medida que desafiamos los estereotipos simplistas o las descripciones y designaciones étnicas para nosotros mismos.

Necesitamos nuevas imágenes que nos revelen y nos ayuden a descubrir quiénes somos. Yo misma necesito hacerlas. Aquí, mi imagen es una representación de un momento particular que aseguró la continuación de la energía creativa de mi familia... Estas piernas representan no sólo la violación y el pillaje del subcontinente indio, sino también la protección ofrecida a las mujeres que escapan de una posible ejecución. A pesar de estar permanentemente aisladas de sus raíces, las mujeres continuaron una historia de interminable lucha a nivel político e intelectual, la cual iba a afectar a otra generación de mujeres: a la que yo misma pertenezco. Dispongo de instalaciones y mi cámara para descubrir los dolorosos silencios de nuestra historia.

18. No tenemos nada que perder más que nuestra invisibilidad

Sylvia Ayling

Como rebelión contra la política familiar y la parcialidad de los medios de comunicación, recomiendo la cámara. Por eso la llevo conmigo a los eventos que tienen poca cobertura de prensa, sobre todo cuando no causa ningún problema. Mis padres nunca fueron a las manifestaciones. Ahora que lo pienso, creo que la impresión que tenía la familia sobre los manifestantes es que estaban un poco locos. Ni mamá ni papá pensaron mucho en las protestas que se hicieron contra la base de submarinos *Polaris* de los Estados Unidos en Holy Loch. Dicha protesta justo tomó lugar en la costa de Clyde y empezó desde el hotel que papá había comprado en 1944 con dinero prestado de un compañero masón en Glasgow. Los prejuicios de mis padres se replicaron en un campamento al norte de Norfolk a principios de los años 60, cuando mi nuevo esposo y yo colocamos un banderín de la Campaña para el Desarme Nuclear (CND por sus siglas en inglés) cerca de nuestra pequeña tienda de campaña. Un campista pasajero se lo señaló a sus hijos pronunciando

lentamente: "Mira a esas personas: ¡tienen un mini auto, una mini tienda de campaña y unas mini mentes!" Todo un líder de opinión, su timbre educado penetró nuestras paredes de lona. Y nosotros, aún entusiasmados con la última marcha de Aldermaston, nos preguntamos qué periódico había estado leyendo.

Mi papá leyó el *Daily Express* toda su vida. Su postura antisindical se vio constantemente reforzada por la línea de editorial de "traidores y holgazanes" que manejaba el periódico. Esa dosis diaria de lectura sensacionalista, ilustrada por "evidencia" fotográfica cuidadosamente elegida, está preparada para nuestro consumo por expertos de diversos géneros, todos patrocinados por anunciantes. A mi mediana edad me he rebelado tanto en contra de la postura política de mi familia (eran thatcheritas perfectos) como del sesgo mediático. En consecuencia, ahora uso mi cámara como arma.

Todo comenzó en Woodford Green durante la década de 1980. Es ahí donde vivimos, al margen del extremo este de Londres. Me involucré, inspirada por la idea de que "las mujeres de Greenham están en todas partes", organizando eventos para dar a conocer la existencia de un grupo local de paz integrado por mujeres. Decidimos centrarnos en el muy ignorado monumento de bombardeo antiaéreo de Sylvia Pankhurst: una bomba de piedra en la cima de un zócalo de piedra, casi oculto entre los árboles. Esto marcó el fracaso de la Conferencia Mundial de Desarme en 1932 para prohibir el uso de aviones de bombardeo contra objetivos civiles, y los posteriores ataques con gas mostaza contra las personas, ganado y la tierra de Etiopía.

Mi infancia había estado marcada por el seguimiento que le daba mi padre a la política genocida turca dirigida contra los armenios. Sin duda, como muchacho brillante que era, había leído sobre este crimen en... los periódicos. Durante la segunda guerra

mundial, mi hermano menor y yo fuimos constantemente instruidos para comer nuestras cenas mientras pensábamos en "los armenios hambrientos". Espero que papá también sienta pena por los abisinios. No fue hasta que descubrí algo de la historia del monumento que me di cuenta de que la señora Pankhurst no solo había vivido en la zona durante 32 años, emigrando a África con su hijo en 1956, sino que ella misma había tenido un sinnúmero de problemas para llamar la atención del público británico sobre la difícil situación de Etiopía (rebautizada como Abisinia) y su emperador exiliado a raíz de las ambiciones fascistas italianas. Hasta el día de hoy, ningún ciudadano italiano ha sido acusado de crímenes de guerra en relación con las atrocidades cometidas durante la campaña de Mussolini contra los africanos negros. Sylvia incluso publicó un periódico semanal durante muchos años, editado en su casa de Woolford e impreso en las prensas locales, que llamó *New Times* y *Ethiopia News*. De vez en cuando usaba fotografías horribles que le enviaban de etíopes mutilados y muertos para romper la cortina de humo de indiferencia y acompañadas con un aluvión de demandas de "justicia social". El Ministerio de Asuntos Exteriores abrió un archivo especial titulado: "Cómo responder cartas de la señora Sylvia Pankhurst".

Amigos y partidarios de la causa de la paz dieron vida a su casi olvidada vieja historia, esa que alguna vez fue noticia de gran interés. Nos reuníamos en las cercanías de la bomba de piedra para picnics y giras anuales que incluían baile de morris (del que Sylvia disfrutó y pintó imágenes) y un coro que cantaba el himno sufragista de Dame Ethel Smyth, "March of the Women". Un día de Hiroshima, una mujer local de Greenham, Maggie Freake, re-descubrió el monumento. Mi amiga Beryl era una persona que tenía problemas para sacar su cámara Boots 110 en estas ocasiones. Permanecía colgada de su muñeca adonde fuera que lleváramos la bandera de paz. Para empezar, me había apoyado con fotos en blanco y negro de la prensa para ilustrar el registro que guardé en un álbum en constante

expansión. Dicho álbum mostraba el quién, dónde, qué y cuándo de nuestra resistencia a las políticas de "defensa" del estado británico a medida que la presencia de misiles Cruise aumentaba la ansiedad por la salud, en particular por los riesgos asociados a la radiación de las tecnologías nucleares. Luego, un año, para nuestra sorpresa, fuimos espiados por un manifestante muy amistoso, que fotografió a todos, alegando que, como hombre desempleado, era una forma de ganarse la vida -solo para que desapareciera sin intentar vendernos ni una foto a nosotros. Lo vimos de nuevo una manifestación contra el apartheid, en los días de la campaña para la liberación de Nelson Mandela, registrando el momento en que los cascos de los policías fueron golpeados por botellas y latas bien dirigidas en Trafalgar Square.

¡Esa fue la gota que derramó el vaso! Enfurecida por la dirección que tomaba una perspectiva patrocinada y motivada por el lucro, compré mi propia cámara 110 y comencé a hacer y mantener un registro privado de resistencia, aprovechando las libertades civiles que nos brinda nuestra democracia en la esquina de Hyde Park. Este instrumento sigue siendo mi válvula de seguridad para la apatía. Estoy dispuesta a seguir los pasos de las sufragistas, o constitucionalistas, que exigieron votos para las mujeres sin recurrir a la violencia. Las sufragistas, aunque no todas aceptaban la opinión de que la violencia contra la propiedad (Emmeline Pankhurst lo llamó "el argumento del cristal roto") era la única forma de mantener "la causa" en las noticias, participaron en algunos actos espectacularmente destructivos de igual manera. No menos importante fue una forma de protesta utilizada por Sylvia Pankhurst contra las necesidades de su propio cuerpo. Ella se sacrificó a través de huelgas de hambre, sed y sueño, coordinando sus liberaciones de prisión cuando su salud se deterioraba con apariciones intrépidas e ilegales en reuniones públicas en el extremo este, desafiando el status quo. Los sufragistas, por otro lado, desafiaron con decoro, enfatizando

la diversidad de talentos y habilidades de las mujeres, confiando en la corrección y relevancia de nuestra inclusión en el registro de votación. Pero aunque no hay nada espectacular al hacer clic en el obturador de una cámara por razones personales y políticas, sigue siendo una forma de hacer una crónica de la resistencia y protestar contra las continuas representaciones de "lo que está sucediendo" en un marco ideológico que no es de nuestra creación.

Las imágenes resultantes que yo selecciono son evidencia de una realidad consensual compartida con muchos otras. Este sesgo no puede romperse ni capturarse para la posteridad a través de un pasado documentado mediante técnicas de selección del álbum familiar tradicional y las instantáneas, con sus ilusiones de "las cosas como son". Tampoco es lo suficientemente relevante como para contar presencia frecuente en columnas o encabezados, aunque bien podríamos reflexionar sobre lo que se ha vuelto prácticamente invisible en la biblioteca de periódicos del Museo Británico en Colindale, un proceso que consumiría mucho tiempo, por cierto. Como alternativa, instaría al lector / fotógrafo a grabar y proporcionar un texto relacionado para un presente compartido que de manera instantánea se convierta en un pasado compartido. Tales pensamientos me han llevado a reflexionar sobre el destino de mi propia herencia fotográfica y lo que ya he perdido.

Después de la muerte de mis padres, sus álbumes de fotografías desaparecieron. Las pocas fotos familiares que han sobrevivido para llegar a mis manos no me dicen nada de resistencia y todo sobre el cumplimiento de un conjunto de reglas sociales. Me preocupa que se pierda tanto, no solo por la falta de conocimiento sobre el valor de los registros fotográficos nacionales, sino también por la estrecha disposición de explorar las posibilidades en ellos. Esta experiencia me ha hecho muy consciente de lo importante que es hacer y mantener un registro de la vida tal como la veo. Esto se completa con un texto

explicativo para que nadie pueda dudar, en lo que a mí respecta, de los significados de los sujetos y objetivos, de quién y qué son y de dónde están. Para mí no bastan las iniciativas e intereses fotógrafos comerciales, los retratos escolares anuales que se recogen religiosamente, los días festivos y las vacaciones que se disfrutan con familiares y amigos.

Mi propia rebelión radica en decidir expandir la gama de problemas abordados conscientemente con la cámara y el diario más allá de lo personal y lo privado para incluir la crónica de eventos, opiniones compartidas, dar cuenta de los sentimientos y emociones suscitados. Esta es mi forma de insistir en una aceptación continua de ideas e ideales ignorados, tachados como irrelevantes para las agendas políticas o bien, diferentes de aquellos que influencias poderosas como mi familia me incitaban a adoptar. Es un proceso que recomiendo a que otros exploren. No daña la salud ni depende de cantidades sustanciales de efectivo o talento. "Únete a nosotros", como solía decir Emmeline Pankhurst a una enorme audiencia de mujeres entusiastas en el Royal Albert Hall y en otras reuniones en todo el país, antes de que la gran guerra alcanzase la desaparición de las libertades civiles. No tenemos nada que perder excepto nuestra invisibilidad colectiva e individual.

Una última palabra: eventualmente todos mis álbumes pasarán a ser de mi hija Emma, que ya está compilando el suyo. Debo decir que si hubiera una proliferación de álbumes sociales, qué contextos interesantes proporcionarían de la discusión sobre el impacto de la vida personal en la política: ¡y viceversa! Tengo la sensación de que Emma está tratando de deshacerse de las cadenas de su educación política para encontrar su propia voz en el debate. Esto, sin duda, lo ilustrará a través de la fotografía selectiva.

Trabajar en grupo

19. Madres de invención.

Beryl Graham

Esta es una historia sobre el relato de historias; de algunas historias particulares que son sólo una pequeña parte de una historia más grande de cambio. La narración de historias contemporáneas en una región donde las historias se encuentran a menudo en el peligroso territorio de la nostalgia.

Al esbozar una historia “entre bastidores” de cómo se organizó una exposición, espero que pueda ser útil para cualquiera que quiera probar algo similar. Sin embargo, los resultados siempre serán diferentes, porque las historias siempre son diferentes.

Para presentar a los “personajes”: su narradora es una trabajadora artística a tiempo completo - joven, sin hijos, blanca, de clase media y del norte. Soy coordinadora de fotografía de una organización de artes audiovisuales, en el momento del proyecto llamado *Newcastle Media Workshop*.

El segundo personaje es Rosy Thornton de *Walker Health Project*, que había trabajado con el grupo durante algún tiempo, luego trabajó con nosotros durante nuestras sesiones semanales, sugiriendo formas de trabajo útiles que se adaptaban bien al grupo. Walker es uno de los varios proyectos de salud de base local en áreas prioritarias, que adoptan una visión admirablemente amplia de la salud, desde la necesidad de fomentar la confianza hasta las “cooperativas de salud” o abastecimientos comunitarios.

Welbeck Road School Mothers y Toddlers Group son, por supuesto, los personajes clave de la historia. Eran un grupo de unas 12 mujeres del lugar que tenían hijos mayores

en la escuela, tenían entre 20 y 40 años y se habían estado reuniendo dos veces a la semana (una vez a la semana con Rosy) durante algún tiempo. Como grupo eran muy fuertes, se reunían a menudo fuera de la escuela, organizando para sí mismas viajes, reuniones sociales, juegos, etc. Con un poco de ayuda de Rosy habían solicitado con éxito una subvención para juguetes de la guardería local. Dentro de su propio reino, eran muy ingeniosas y bastante confiadas; en puntos fuera de eso, esas conspiraciones familiares de clase y género las hacían sentir muy inseguras.

Como paisaje para una historia, Walker carece de esas pintorescas casas adosadas que atraen la gentrificación y a los cineastas, pero es ciertamente un lugar del norte, de la clase trabajadora y sufre los problemas familiares posteriores a la construcción de barcos. También está situado en las historias específicas del noreste. Los roles tradicionalmente muy separados del trabajo de hombres y mujeres hacen que su cuestionamiento esté plagado de problemas, donde el desempleo literalmente se “descontrola” con el cambio de la ingeniería pesada a la industria ligera y el “trabajo de mujeres” mal remunerado. Puede haber una cierta cantidad de matriarcado dentro del hogar, pero las representaciones visuales dominantes del trabajo han sido del trabajo de los hombres. ¿Cómo hacer fotos del “trabajo de las mujeres” como algo valioso? ¿Pueden algunas historias celebrar a las mujeres y persuadir a los hombres de que hacer ese trabajo no destruirá su propia identidad?

El proyecto se desarrolló hace mucho tiempo cuando hubo un plan para recorrer la exposición de Jo Spence, *The Picture of Health?*, en el contexto de realización de algunos proyectos locales de salud que mostraban la posibilidad de integrarse a hacer algún trabajo práctico como preparación para la exposición en sí. Largas conversaciones con los responsables de los proyectos de salud reafirmaron lo que podría realizarse y lo que

queríamos del trabajo (cualquier organización artística que afirme ser un "simple facilitador" es, creo, estirar un poco la credibilidad). Queríamos un "producto" que pudiéramos distribuir y que, con la esperanza, alentaríamos a otros grupos de mujeres a probar algo similar. Debe verse razonable y ser fácilmente distribuible; debería fomentar formas de trabajo "autorreguladas", configuradas por algunos de los métodos de Jo Spence. Debería tratar de cerrar la brecha de credibilidad que se está ampliando para igualar la economía entre el norte y el sur: definitivamente es un trabajo difícil convencer a la comunidad local de que el trabajo producido al sur de Birmingham es relevante para ellos.

Inicialmente, utilizamos instantáneas de color simples a partir de las cuales era más fácil hacer montajes para contar nuestras historias. Esto, pensé, también sería una forma accesible para futuras prácticas fotográficas en el grupo de mujeres. En retrospectiva, esta elección resultó esencial para formar una base familiar sobre la cual construir sin perder la frágil confianza de las mujeres.

La escala de tiempo, desde el inicio de la investigación hasta la exposición terminada, fue de alrededor de nueve meses. Lo que sigue es un amplio resumen de las etapas de esta historia en particular, que contiene consejos útiles para otros que deseen emprender este tipo de proyecto.

Investigar, recaudar dinero y formar un grupo. Esta fue probablemente la parte más larga y difícil. Tomó un par de días a la semana durante aproximadamente ocho semanas. El dinero es la raíz de todas las exposiciones, por lo que se debe obtener asesoramiento de las organizaciones locales de arte, educación y comunidad. Como era un proyecto 'clave', donamos algo de dinero de nuestros presupuestos, pero también intenté recaudar contribuciones de proveedores fotográficos y procesadores de color. No pude obtener ni

siquiera un descuento decente, principalmente porque no me había dado cuenta de lo larga y persistente tarea que era, también porque no podía mostrarles exactamente cuál era el producto final y porque no parecían demasiado interesados en el pequeño “grupo de mujeres” (niños sí, mujeres no).

El proyecto de salud contribuyó con £ 100 al presupuesto general. Como guía general, en total utilizamos 18 películas en color (36 exposiciones), con dos juegos de impresiones de cada una, y otros 20 rollos en blanco y negro. Utilizamos unas 25 hojas de papel rugoso y 40 hojas de papel de diseño inteligente. El costo de laminado fue de £ 50, muy barato, y el caso de viaje de alrededor de £ 20. Hubo muchas fotocopias para publicidad. Contraté un disfraz de maestra en una tienda. La investigación y la formación de un grupo tienden a suceder al mismo tiempo que se trata de descubrir qué es factible y adecuado y qué dependerá de sus intereses. Este proyecto ciertamente habría sido muy diferente sin un colectivo tan animado, talentoso y comprometido. Una vez que decidieron que estaban interesadas en hacerlo, casi todas fueron a todas las sesiones. Definitivamente de no haber estado interesadas, lo habrían manifestado: a veces pienso que los grupos de la comunidad terminan haciendo proyectos solo porque sienten pena por los trabajadores artísticos de aspecto desafortunado. Por favor, no se decepcione demasiado si su grupo se va apagando, o flaquea, o si tarda mucho más. Me considero muy afortunada de haber trabajado con una combinación tan dinámica de personas.

Trabajando con el grupo

Rosy me lo presentó en una de sus ocasionales noches de chicas y me llevé una cámara compacta que todas podíamos usar. Llevar las impresiones a la primera sesión demostró ser un buen rompehielos y un tema recurrente en el proyecto. Las fotografías son una forma de

compartir socialmente, y que encaja muy bien con la forma colectiva, ayudándonos a intercambiar historias muy diferentes. Sobre todo fue divertido.

Nos reunimos durante 16 sesiones durante ocho meses, con descansos para vacaciones escolares y alguna otra sesión extraordinaria para nadar, para evitar el aburrimiento. La mayoría de las semanas había una guardería, y pudimos trabajar en otra habitación, aunque algunos niños pequeños no permanecerían en la guardería por más de unos pocos minutos. A veces la guardería desaparecía y trabajamos rodeadas de niños pequeños, lo que no se recomienda para todo un proyecto. Una vez que los niños se acomodaron (más o menos), y terminamos con un juego de bingo, las sesiones duraron aproximadamente una hora, lo que parecía adecuado.

Comenzamos la primera sesión mirando álbumes familiares, revistas de bebés y autorretratos, y se hizo la pregunta: ¿cómo se pueden saber cosas sobre la gente a partir de las fotos? ¿qué cosas faltan? Revisamos cómo usar las cámaras compactas de 35 mm con enfoque automático y flash incorporado, y como todas ansiaban usarlas, el grupo se llevó las cámaras a casa con las instrucciones: 'tomar fotos de cosas que son muy importantes para ti, buenas o malas; cosas que generalmente no se fotografían '. Las mujeres compartieron una cámara entre dos y usaron el disparador automático o su familia y amigos cuando querían fotos de sí mismas.

En la tiempo durante la cual se procesaban las fotografías, encontramos un momento útil para ver más fotos, en este caso fotos de “trabajo” e historias ilustradas.

Ver las fotografías tomadas fue, por supuesto, lo mejor. Todas abrieron sus propios paquetes, tuvieron la oportunidad de eliminar las que no querían mostrar, y después del alboroto inicial, cada persona, incluidas Rosy y yo, “hablamos” de sus fotos una por una. Teníamos dos juegos impresos, para que cada quien pudiera quedarse con las suyas,

dejando un juego para la exposición. Es más barato imprimir dos juegos al principio si trabajas con una empresa de procesamiento de color a través del correo.

La segunda instrucción era “tomar un día en la vida de cualquier cosa: tú, alguien más, cualquier cosa”. Estas dos tareas formaron la base de toda la exposición, con el nuevo retoque y la imagen adicional necesaria.

A partir de aquí, el proyecto fue un proceso de selección y organización, comenzando con cada mujer haciendo su propio panel A3 en bruto primero, pegando sus fotos en cartulina. Seleccionaron imágenes por su “importancia”, su narración y su idoneidad para la exhibición pública. Algunas contaron historias, otras escogieron imágenes clave, y una mujer decidió los títulos de canciones relevantes, incluyendo *I Never Promised You a Rose Garden*. Una vez que se les convenció de la necesidad de elegir solo unas pocas fotografías de entre muchas, sus elecciones fueron bastante autosuficientes.

Al escribir los subtítulos fue donde algunas de las mujeres de repente perdieron la confianza y su talento con las palabras, sin duda recordando malas experiencias escolares. Fue aquí donde recordar lo que ellas mismas habían dicho mientras “hablaban” de sus fotos fue muy útil, y con mi ayuda y la del grupo, lo resolvimos. El uso de una grabadora en esa etapa preliminar podría ser invaluable, aunque inicialmente inhibitorio. Habiendo dicho algo sobre ellas individualmente, ¿qué más querían decir? Los paneles más grandes en la exposición fueron trabajados por grupos variados de tres a cuatro. Estos paneles incluían uno del “grupo” (lo que habían logrado, lo que hicieron, etc.) y otro sobre Walker, lo que tenía, lo que necesitaba; y uno llamado *The Giro-Cycle: a juggling act* [El Ciclo-Giro: un acto de malabarismo], en un destello de inspiración de Carol, y que surgió del panel *Day in the life of where the money goes* [historia de un día sobre a dónde va el dinero] de Linda.

El par de paneles *Do you work?*, todas los hicimos, siendo yo más o menos la coordinadora. Enumeramos los equivalentes pagados de tareas doméstica, los accesorios necesarios para indicar estos trabajos, y decidimos quién traería qué y quién jugaría qué. En la siguiente sesión, traje una cabeza de flash simple y paraguas, y preparamos los disparos, con muchas risas y mucha confusión de los niños pequeños al ver a sus madres transformadas.

Hubiera sido agradable haber llevado al grupo a través de los procesos de impresión en blanco y negro, pero las vacaciones escolares de verano se avecinaban, así que tomé prestado un cuarto oscuro y las imprimí yo misma. La parte final fue exponer una serie de pequeños paneles que describían visualmente la historia "detrás de la escena", sobre como montamos la exposición. Teníamos todos los paneles colocados y subtitulados en bruto antes de que los llevara a un diseño final, después de haber decidido los colores y el estilo. Esto me llevó una eternidad, por lo que puedo recomendar que alguien que tenga un poco de talento en diseño haga esto si es posible. Debes obtener asesoramiento sobre esto si vas a organizar una exposición, ya que esto afecta el espaciado y otros factores.

Después de una aprobación final del grupo, la exposición fue montada. Te aconsejo que primero explores los recursos de la comunidad local, ya que comercialmente puede ser costoso. También compré un estuche de viaje liviano e hice un cartel foto-copiable, y lo más importante, diseñé algunos buenos detalles para la exhibición y la publicidad. No olvide las impresiones y los comunicados de prensa como parte del proceso: ¿qué impresión desea dar del trabajo? La distribución es muy importante, pero también es el punto donde las personas comienzan a perder interés. Como resultado, muchos proyectos fantásticos basados en la comunidad no obtienen la exposición que se merecen, por lo que

es mejor tener esto en cuenta en la etapa de diseño para que el material publicitario se pueda distribuir con el menor esfuerzo posible.

La exposición ha estado hasta ahora en bibliotecas, galerías de arte y congresos, y mantengo al grupo informado por correo sobre cobertura de prensa. También avanzamos si hay algo especial como que el Alcalde abra la exposición, o una oportunidad de alentar a los grupos locales de mujeres. La exposición ha tenido éxito en este objetivo: como resultado directo se han puesto en marcha dos proyectos similares, uno con jóvenes mujeres en libertad condicional y otro con un club juvenil para niñas, por lo que esperamos que este efecto de bola de nieve continúe. Sin embargo, en relación con la gran cantidad de personas a las que se llega, las exposiciones nunca son tan buenas como hacer las fotografías, así que si hueles una oportunidad, ¡tómala!

Como una trabajadora artística bastante inexperta, aprendí muchísimo del proyecto, por ejemplo, en que momento es conveniente ser “directiva” sin obstaculizar las ideas de las demás. En este proyecto eso fue en las áreas de plan y diseño general. En cambio, cuando era necesario, proporcionaba un paso firme para comenzar, y notaba una respuesta inmediata. Descubrí que ser muy “poco directiva” al principio no parece ayudar a las personas con poca confianza en sus propios talentos. Mirando la exposición, todas las mejores partes, las más impredecibles y creativas, vinieron directamente de las ideas de las propias mujeres, construidas alrededor de mi esquema bastante digno. Sobre todo, el proyecto me convenció de que la base teórica difícil de la fotografía contemporánea usada en galerías, y que uso como parte de mi trabajo, es de hecho relevante para el trabajo basado en la comunidad. Las preguntas sobre el lenguaje y la experiencia son, por supuesto, diferentes, pero este proyecto funciona con la narrativa, la yuxtaposición y la presentación simple de roles, así como con el talento de representar visualmente una reseña.

Las historias que cuenta esta exposición son, por supuesto, relatos parciales de un conjunto más grande de historias. Son específicamente de clase trabajadora, blanca, y específicamente de Walker en 1988, y no cuestionan particularmente los roles de género. Quizás las historias siempre deben leerse junto con otras historias. Esta es mi historia de cómo se reunió la exposición. Si le preguntaras a otra persona involucrada, la suya sería una historia diferente.

La exposición, realizada por *Welbeck Road School Mothers y Toddlers Group*, *Projects UK* (anteriormente Newcastle Media Workshops) y *Walker Health Project*, se exhibió en *Welbeck School* y *Newcastle Central Library*, entre otros lugares de la comunidad local; la *Cockpit Gallery* en Londres; y otras pequeñas galerías o conferencias en Leeds, Birmingham, Stockport, Glasgow y Bootle.

Cuando se abrieron las instalaciones públicas de cuarto oscuro de *Projects UK*, las mujeres del grupo de madres *Welbeck Road* participaron en otro proyecto de fotografía con Kaye Oliver, esta vez usando cámaras réflex e imprimiendo sus propias fotografías en blanco y negro. Todavía estaban involucradas en proyectos de fotografía cuando *Projects UK* se cerró en 1992.

20. Dame una cámara y te mostraré cómo me siento.

Claire Grey

El equipo del *Cockpit Cultural Studies* (Estudios Culturales de Cockpit) utilizó la fotografía con la gente joven durante unos diez años. Tenían un gran cuarto oscuro de enseñanza y un estudio con flash electrónico que estaban disponibles para su uso por grupos, incluidos sus maestros o supervisores. También establecieron métodos de trabajo colectivos que les permitieron ir más allá del modelo de sesión del club juvenil y utilizar la fotografía para producciones (ya fuesen libros o exposiciones) de alto nivel.

En 1984, un albergue local para jóvenes sin hogar comenzó sesiones con el equipo de Cockpit como parte de su programa de actividades. El énfasis estaba en hacer que los jóvenes residentes estuvieran ocupados y activos, con el propósito de romper el ciclo de

desempleo y letargo que la organización identificaba como una característica incapacitante de las personas sin hogar. Las sesiones sacaron a los residentes del edificio y los dejó fuera del alcance del equipo del personal del albergue, que a menudo soportaba el peso del aburrimiento y la frustración.

Los jóvenes que se unieron al grupo de fotografía por primera vez fueron cautelosos. No les importaba tomar las fotos, pero tenían miedo de ser fotografiados, diciendo que nunca habían visto una buena foto de ellos mismos. En dos sesiones tenían al menos una imagen con la que estaban satisfechos e identificados. Una vez que esto sucedió, las producirían a un ritmo alarmante. Pronto se hizo evidente que las fotografías desempeñaban un papel útil al ayudar a las mujeres y los hombres jóvenes a afirmar su sentido de identidad y de pertenencia a un lugar, en un momento de sus vidas que, de otro modo, sería caótico y problemático. Las fotografías presentaron imágenes positivas de un yo actualizado, una nueva persona establecida por derecho propio y a cierta distancia del pasado reciente con sus traumas de agitación familiar y falta de vivienda. Las imágenes los ubicaron en un nuevo contexto social entre sus amigos y se involucraron en nuevos intereses.

Yo fui una de los trabajadores involucrados en un proyecto que condujo a la exposición *Down But Not Out*. Spike es uno de los residentes del albergue. Aquí comenta sobre su participación y lo que el trabajo significó para él en esa exposición como joven fotógrafo:

Durante algún tiempo, los residentes del albergue habían estado utilizando las instalaciones del Cockpit como parte de una sesión de fotografía dirigida por el equipo de estudios culturales en coordinación con el programa educativo del albergue. Sentimos que podíamos hacer algo más con las sesiones, así que con todos los negativos que ya teníamos y con planes para tomar más fotos, decidimos discutir una estructura para una exposición.

Cuando estaba en casa no tenía una buena cámara, así que no tomé la fotografía tan en serio. Las imágenes que hice en ese momento eran solo escenas: tomas del exterior, y eso fue todo, básicamente. Y luego, un día, cuando estaba en el albergue, alguien me pidió que fuera al Cockpit y tomara algunas fotos. No me gustaba que me fotografiaran, pero simplemente se negaron a dejarme tomar fotos durante toda la sesión, así que tuve que ceder un poco, solo diciendo: 'Bien, voy hacerme el tonto un poco y puedes tomarme algunas fotos. Dices lo que quieres que haga y lo haré. Después posas para mí.'

Fue solo un poco de jugueteo y algo como aprender a usar el estudio, pero es divertido mirar esas fotos y ver cuánto he cambiado. Supongo que es un poco novedoso verte a ti mismo, y es que había tantas fotos. Fue cuando comencé a usar el estudio y empecé a trabajar fuera de las sesiones.

En los años en que Cockpit trabajó con el albergue, la participación de las mujeres jóvenes fue consistentemente alta.

Había una foto mía en mi antigua habitación cuando estaba por primera vez en el albergue, justo al lado de otra foto que tenía en la pared. Cuando fotocopias tu propia fotografía y la amplías, parece un póster de película y realmente me gustaba eso. Si iba a estar en una imagen, preferiría manipularla un poco.

Siempre insisto en no aparecer frente a la cámara. No soy modelo. Insisto en que soy la fotógrafa. Obviamente, hay una diferencia real entre estar frente a la cámara y estar detrás de ella.

El estudio es realmente bueno. Si estás en una habitación tomando fotos, sacas lo mejor de lo que puedes en la habitación, pero puedes convertir el estudio en lo que quieres que sea. Cuando planeo una sesión de fotos, sé exactamente quién quiero que aparezca en la fotografía porque sé que la idea se adaptará a la cara de esa persona en particular. De hecho, puedo visualizar cómo se verá la imagen con él o ella.

A veces, las fotos jugaban un papel importante a la hora de arreglar las diferencias con la familia que quedaba atrás. Las fotos se enviaban a casa para demostrar que las personas podían arreglárselas, que estaban bien y que sus padres no debían preocuparse. O simplemente para decir: “Mira, esta es la versión de mí que no reconocerías ni aprobarías, y estoy orgulloso de ella”.

Aquellos residentes que realmente se comprometían en las sesiones pronto tenían su propia e impresionante colección de fotos en un álbum o caja y las fotografías pegadas a las paredes de su habitación ayudaban a definir su espacio privado, una necesidad crucial cuando compartes una habitación con un compañero residente. Claramente, en el contexto de ruptura con la familia de origen y con las instituciones, y de un futuro inseguro, un banco de imágenes personales positivas proporcionaba un fuerte punto de anclaje y una alternativa al álbum familiar del que habían salido o sido expulsados

Hay algunas fotos mías cuando tenía diez u 11 años, pero la mayoría de ellas son hasta la edad de cinco años. Todas son realmente buenas, pero después de eso simplemente me negué a tomarme una foto. No creo que a las personas les importe tanto tener fotografías de sí mismas cuando son pequeñas. Ahora estoy más preocupada por ver fotos mías porque soy más crítico conmigo mismo.

Supongo que todos los padres quieren algún tipo de imagen del niño, realmente algo dulce para recordar cómo era, ya sabes, la edad de la inocencia. Te golpea cuando eres una adolescente y pasas por la pubertad y cosas así. Es poco antes de que tu vida cambie y comiences a tener sentimientos y pensamientos positivos reales para contigo mismo y te vuelvas sensible; comienzas a preocuparte por tu apariencia, opiniones y las cosas importan más a medida que envejeces, y comienzas a darte cuenta de muchas cosas.

Estoy harto de que me pregunten: “¿Cómo te sientes con lo que haces? ¿Qué opinas de las personas sin hogar?” Todos los medios de comunicación nos dicen “hagamos un vídeo sobre ti” o “hagamos algunas fotos o algo sobre los indigentes”. “Lo haremos por ti”. Preferiría que no me entrevistaran en la televisión, que no me preguntaran: “¿Cómo te sientes viviendo en la calle?” Preferiría que alguien me diera una cámara y me dijera: “Muéstranos cómo te sientes”.

A lo largo de 1987, las sesiones duraron alrededor de medio día a la semana, con un grupo central de cuatro o cinco residentes comprometidos y un grupo amplio y cambiante que asistía de forma irregular. Se planificaron actividades para concienciar sobre los posibles usos de las fotografías de los residentes y se habló de la forma en que los medios de comunicación representaban a los jóvenes sin empleo. Esto incluía más trabajo de retrato en

el estudio, montaje con la fotocopidora y paneles personales de los residentes a partir de selecciones de su trabajo. Esto ayudó a establecer un entendimiento compartido de lo que el proyecto de la exposición debía abordar, y sobre la mejor manera de utilizar las fotografías del grupo en un contexto público. De todo esto nació la idea de la exposición *Down But Not Out*.

Al principio no me interesó. Pensé que sería bastante aburrido: sólo fotos de la vida en el albergue. No puedes apreciarlo cuando estás viviendo en el albergue y alguien sugiere la idea de hacer una exposición sobre él. Un albergue no es tu idea de un hogar, un hogar de verdad. No me lo tomé tan en serio hasta que me di cuenta de que podíamos sacar más provecho de la exposición.

Quiero decir, ¿por qué un grupo de personas que viven en el lugar y algunos trabajadores juveniles querrían hacer una exposición sobre jóvenes sin hogar en un albergue? Fue una idea un poco loca y creo que la gente se sorprendió de lo bien que quedó la exposición una vez terminada. Así que la respuesta de la gente fue realmente alentadora..

El personal consideró que era necesario convencer a los moradores interesados de que una producción a gran escala era posible y que, a pesar del trabajo que suponía, este proyecto sería divertido y, en última instancia, gratificante.

Se introdujo el concepto de equipo de producción. Esto permitió al grupo distinguir entre los que deseaban negociar las decisiones y organizar las tareas prácticas y los que simplemente estaban dispuestos a participar en la exposición o se limitaban a asistir a las sesiones. El equipo de producción estaba formado por cuatro trabajadores, dos del equipo de estudios culturales, el tutor de fotografía y el coordinador de educación del albergue, tres internos y un ex residente.

Las personas del Cockpit han hecho este tipo de trabajo durante años y años, así que son muy capaces de llevar a cabo una exposición. Saben lo que hacen, pero con cada nuevo grupo de personas es diferente. Se nos ve como si fuéramos inexpertos y no tuviéramos mucha confianza; queremos decir algo y no sabemos cómo hacerlo. Así que nos necesitábamos mutuamente: ellos nos necesitaban para hacer una exposición, nosotros los necesitábamos para que nos ayudaran.

Al principio parecía que no había espacio para nuestras ideas, pero después de un tiempo todo el mundo empezó a aportar cosas y la gente empezó a expresar la forma en que querían que se hicieran las cosas. Al pensar en cómo se estaba montando la exposición, empezamos a sentarnos en grupo y a debatir, lo que resultó muy útil. A veces los trabajadores se mostraban autoritarios, casi como si estuvieran al mando; eran los que exponían todas las ideas.

Creo que la gente estaba interesada, pero mientras el personal parecía estar lleno de confianza, creo que todos los demás estaban un poco “no creo que lleguemos tan lejos, no se va a tomar en serio”. Luego nos adentramos más y más en el proyecto, se hizo más interesante y nos dimos cuenta de que nos estábamos sorprendiendo a nosotros mismos y que podíamos hacer algo realmente positivo.

El equipo de producción era un grupo bastante pequeño así que cuando nos acercamos al final, realmente tuvimos la oportunidad de decir cómo queríamos que se hiciera la exhibición. Definitivamente comencé a tomarlo más en serio y personas como David, Maley y Amy y yo comenzamos a involucrarnos realmente en ello. No en la forma de decir “este es mi trabajo”, no podría haber logrado algo así solo por mi cuenta. Nos necesitábamos los unos a los otros y me sentí muy orgullosa.

Los chicos han podido decir lo que querían, expresar la situación en la que se encontraban. Comunicarse realmente con la gente. Era una forma de expresarles lo que sentíamos sobre la situación en la que nos encontrábamos y que no íbamos a quedarnos sentados y aceptar el tipo de cosas que nos decían.

La exposición contaba con una serie de retratos y fotos de los participantes en sus habitaciones. Había otros paneles que abordaban los sentimientos de los moradores sobre la forma en que los medios de comunicación estereotipan a los adolescentes sin hogar. Otro conjunto de paneles describía el “recorrido de los sin techo” con la ayuda de un tablero transformado de Serpientes y Escaleras y del Monopoly, y un glosario de la gama de trabajadores profesionales que uno podría encontrar si se quedara sin hogar.

Se diseñó y produjo un póster y un folleto para repartir en la exposición con una selección de fotos y citas de la obra principal, y se envió un comunicado de prensa a los periódicos nacionales y a otros medios relevantes.

La presentación privada en la *Cockpit Gallery* fue un valioso ensayo para la exposición, con la asistencia de un grupo de amigos interesados. Los residentes fueron felicitados de todo corazón por su impresionante exhibición, algo que aumentó su confianza en el proyecto y los preparó para el exigente lanzamiento público que estaba por venir.

Creo que la gente se sorprendió de lo bien que se veía cuando estaba terminada, y la respuesta fue realmente brillante. Fue bastante incómodo ser una de las personas en el centro de atención y se sintió extraño ser uno de los responsables de la exposición y ser elogiado, que tu trabajo sea apreciado por mucha gente. Se siente muy bien que alguien te diga que tu trabajo es bueno. Es lo más gratificante que puedes tener como fotógrafo.

La exposición se montó durante cuatro días en junio de 1988 en la estación de *King's Cross*. Elegimos esa estación porque es el lugar al que suele llegar la gente cuando sale de casa y viene a Londres. Además, nos asegurábamos un público más numeroso en un día que el promedio de las galerías en un año, y sería el tipo de gente que no necesariamente iría a una exposición como ésta.

La inauguración corrió a cargo de Ken Livingstone, la celebridad elegida por los inquilinos. Los fotógrafos de la prensa estaban, lo reconocemos, decepcionados con las fotos de la exposición. Incapaces de ver más allá de sus propios estereotipos, comentaron que no había nada realmente sobre los sin-techo. Uno de los miembros del equipo de producción tenía una rata blanca que recibió una atención desproporcionada, al ser puesta sobre el hombro de Ken para una fotografía. (¡No era indigente y no había contribuido a la exposición!) Los residentes mantuvieron su exposición en la estación durante cuatro días, animando a la gente a responder a lo que veían, escribiendo en el libro de comentarios. Hubo cierta hostilidad, pero la mayoría de las respuestas fueron buenas. El público, acostumbrado a ignorar a las personas mayores sin hogar que dormían, mendigaban y se

congregaban en cajas alrededor de la estación, se les presentaba una imagen alternativa de las condiciones de las personas sin hogar.

La exposición funcionó en un sentido bueno y en otro malo: me catalogó como una persona sin hogar, pero al mismo tiempo me dio la oportunidad de defender eso y de hablar realmente de ello, porque hasta entonces nunca había dicho que vivía en un albergue; siempre había dicho a la gente que vivía en una casa compartida. Hay una diferencia entre ambas cosas y fue como si por fin tuviera que reconocer que vivía en un albergue. Todos teníamos diferentes razones para querer hacer la exposición. Todos queríamos hacer parecer al albergue como un lugar positivo y nos presentamos como un grupo de jóvenes que saben expresarse. El centro puede no ser un lugar ideal para vivir pero es un punto de partida para nosotros y no es tan malo - al menos es un techo sobre nuestras cabezas.

El objetivo de la exposición era cuestionar los estereotipos de las personas sin hogar creados por los medios de comunicación. Odio los medios de comunicación, al igual que ahora. La experiencia de hacer la exposición me dio mucha confianza, sobre todo ahora, al ver todo el trabajo que hice al respecto. Aprecio más que nunca el haberlo hecho, y me doy cuenta de cómo me ha ayudado a conseguir trabajo actualmente, además de darme experiencia en aquel entonces. Por ejemplo, estoy haciendo un vídeo para la BBC con un amigo del albergue. Es un semidocumental y un diario en vídeo.

He pasado de ser una persona tímida y antisocial que odiaba estar en un albergue y ser clasificada como indigente, a ser una joven radical que se propuso como misión personal exponer al mundo el problema de los que viven en la calle.

El albergue de Rufford Street acoge a jóvenes de 16 a 21 años y está gestionado por el servicio *Alone in London*.

El *Cockpit Arts Workshop* estaba gestionado por la *Inner London Education Authority* y se cerró con la abolición de *ILEA*.

La exposición *Down But Not Out* puede alquilarse en el *Leaving Home Project* de *Centrepoin*t. Ha sido utilizada por varias organizaciones comunitarias, como la *National Association for the Care and Rehabilitation of Offenders* (NACRO), *London Connection*, *Shelter* y *Alone in London*.

También hay un libro sobre este proyecto, *Down But Not Out: Young People, Photograph and Images of Homelessness*, de Andrew Dewdney, Claire Grey, Andy Mmmon y los residentes del albergue de Rufford Street, publicado por *Trentham Books*, 1994.

Claire Grey agradece la ayuda de Andy Minnion en las entrevistas y la redacción de este artículo.

21. Crear imágenes positivas: trabajar con niñas de primaria.

Kamina Walton

En enero de 1987 fui contratada por el *Blackfriars Photography Project* para trabajar tres días a la semana durante un período en la escuela primaria *Snowsfields* cerca del puente de Londres. *Blackfriars* era un proyecto independiente que había estado trabajando con la comunidad local en el norte de Southwark durante 11 años, pero hasta este momento había trabajado muy poco con el grupo de la escuela primaria. Mi objetivo era explorar los posibles usos de la fotografía en todo el plan de estudios de la escuela, trabajando con estudiantes de primer y segundo año. Debido a las respuestas positivas al trabajo producido, *Blackfriars* luego logró recaudar fondos para un programa de dos años que me permitiría continuar desarrollando el trabajo en *Snowsfields*, al mismo tiempo que me expandía a otras escuelas primarias en el área.

Durante este tiempo tuve mucha suerte de conocer y trabajar junto a Jasmine Jayham, una maestra entusiasta de *Snowsfields*. Cuando comencé a trabajar con ella, ella había hablado sobre la continua dificultad de encontrar un buen material de recursos multiculturales. Ella vio la oportunidad, a través de la fotografía, de que los niños produjeran sus propios recursos de enseñanza basados en su entorno local y en su vida cotidiana. Durante los dos años, los niños se familiarizaron con el uso de cámaras en el aula y pronto aplicaron la fotografía a una variedad de disciplinas curriculares.

En octubre de 1988, como parte del Festival de Fotografía de Mujeres Spectrum, un grupo de diez niñas entre las edades de ocho y 11 tuvieron la oportunidad de participar en un taller en la Galería de Arte del Sur de Londres (dirigido por Vivienne Reiss de *Blackfriars* y por mí) Como el taller se limitó a dos horas, se decidió explorar ideas simples

en torno a la narrativa y la secuencia, junto con formas de representar palabras individuales como “fuerte” o “enojada” en una sola imagen. Esto implicó tanto trabajos de estudio como de ubicación, y cámaras de 35 mm y de formato medio.

Cuando se les preguntó a las chicas sobre las palabras que querían representar, fue interesante que todas quisieran retratar de inmediato la palabra “bonita”. Para todas ellas, esto significaba pararse con las manos en las caderas mirando directamente a la cámara, mientras que en todas las demás imágenes producidas la mayoría de ellas desviaban la mirada. Al mirar revistas como *Smash Hits*, podemos ver que estas poses son un reflejo directo de la forma en que las ídolos pop de las chicas jóvenes, como Kylie y Dannii Minogue, son empaquetadas por la industria de la música. Las chicas optaron por identificarse y recrear la pose independientemente de su origen cultural, destacando la falta de modelos a seguir que tienen para elegir en los medios. Es interesante ver cómo pasaron a utilizar la fotografía unos meses después, tomando el control del ámbito de la imagen para crear sus propias “imágenes positivas”.

El taller les dio a las niñas la rara oportunidad de trabajar como un grupo de un solo sexo, y al final de la sesión se dedicó un tiempo para discutir cómo se sentían acerca de la experiencia. La respuesta fue extremadamente positiva. Todas las chicas involucradas estuvieron de acuerdo en que habían sentido más confianza en explorar ideas y disfrutaban de no tener que preocuparse de que los niños intentaran apoderarse del equipo o de reírse de lo que estaban haciendo.

Al curso siguiente, algunas de las chicas que habían participado en el taller se dirigieron a mí y me pidieron que utilizara la fotografía para producir un trabajo que

explorara sus sentimientos sobre el trato que recibían de los chicos tanto en el aula como en el patio. Habían hablado de una serie de cosas que experimentaban continuamente por parte de los chicos, como el acoso físico y verbal (que equivalía tanto a sexismo como a racismo), y su dominio en las áreas de trabajo del aula, como el ordenador y los juegos de construcción. No sólo sentían que el trato que recibían era injusto, sino que muchas lo consideraban una experiencia intimidatoria.

La siguiente etapa fue discutir con Jasmine sobre cómo iban a presentar los problemas en una serie de fotografías y cómo los títulos podrían acompañarlos. Un tema sobre el que el grupo se sentía firme era que, aunque el trabajo era sobre su conflicto con los niños, no los querían involucrados en el proyecto. Por lo tanto, había que encontrar una forma de indirecta de representar a los niños. En este punto, se sugirió que las niñas podrían usar partes de sus propios cuerpos, como manos y pies, que implicarían la presencia de los niños en las fotografías.

Hubo problemas al tomar las fotos *in situ*: ya sea en el aula o en el patio de recreo, sería difícil evitar que los niños interrumpieran el trabajo. Por lo tanto, optaron por utilizar un fondo claro y transmitir significado a través de una combinación de expresiones faciales, lenguaje corporal y texto. Para esto utilizamos una configuración de estudio simple: iluminación básica y un fondo liso. Las chicas sintieron que las imágenes deberían estar en blanco y negro porque, como lo expresó una de ellas, “deja claro el punto de vista”, mientras que “el color es para fotos más felices”. Mientras tomaban las fotos, se turnaban para estar detrás y frente a la cámara, las que estaban detrás dirigían la acción, alentando a las que estaban al frente a entrar en el espíritu de la foto imaginándose en una situación real. De esta manera, lograron recrear la ira y la frustración que sentían para hacer que las

imágenes finales fueran más convincentes. De las 26 imágenes tomadas, cinco fueron elegidas como las más exitosas.

Una vez que se imprimieron estas imágenes, se animó a las niñas a jugar con el texto para ver dónde tenían mayor impacto. Luego decidieron que debería ser breve y al grano. Traje ejemplos del trabajo de otras fotógrafas en la escuela para que los vieran, y una chica estaba particularmente interesada en el trabajo de Barbara Kruger, cuyo uso de texto sintió que “le llamó la atención”. Habiendo acordado este estilo para su proyecto, querían que las imágenes se imprimieran lo más grandes posible. El resultado fue una serie de carteles de 12x16 pulgadas que se exhibieron en la biblioteca de la escuela. Sentí que el trabajo era un claro ejemplo de la forma en que las chicas habían desarrollado una comprensión del potencial de la fotografía para presentar mensajes claros y poderosos.

En los documentos del Programa Nacional de Educación Básica se afirma que los niños deben tener “oportunidades de participar e intervenir en igualdad de condiciones”, y que el entorno del aula debe presentar “oportunidades para una variedad de agrupaciones”. El documento apoya claramente el trabajo en torno a la educación mediática, sugiriendo que la toma de fotografías da a los niños la oportunidad de “expresar ideas y sentimientos y desarrollar una reflexión crítica”. Aunque en las recomendaciones no se menciona específicamente a los grupos de un solo sexo, al trabajar de la forma en que lo hicimos se cubrieron los objetivos anteriores.

Los documentos también sugieren que los profesores trabajen juntos y que los asistentes no docentes, los padres y otros ayudantes adultos contribuyan con su tiempo a facilitar el trabajo en pequeños grupos.

La mayoría de los puestos de profesores y ayudantes de primaria están ocupados por mujeres, y si trabajan juntas para animar y apoyar a los grupos de niñas a explorar y articular sus sentimientos, no sólo estarán complementando las políticas de igualdad de oportunidades de las escuelas, sino que obtendrán una mayor comprensión de cómo se sienten las niñas en el entorno en el que trabajan.

La parte práctica

22. Cómo empezar.

Jo Spence y Joan Solomon

Es útil ver la fotografía como la describe Emmet Gowin, “como una herramienta para lidiar con cosas que todo el mundo sabe pero a las que no se les presta atención”. En este sentido, sugerimos algunos puntos de partida simples para el trabajo. Piensa en todos los lugares donde has vivido. ¿Cuántos de estos sitios has fotografiado? ¿O las habitaciones en ellos? Entonces hay trabajo. ¿En cuántos lugares has trabajado? ¿Qué tipo de registro tienes de eso? ¿el paseo, la cena de celebración o algo más revelador que involucre otra forma de verlo?? Están todas esas comidas realizadas o cocinadas; todas esas personas que se enfrentaron a través del desayuno, la cena, la merienda, los aperitivos, las borracheras . Hay bebés con biberón y bebés de pecho. ¿Y todas las discusiones y peleas que han tenido lugar en tu casa? ¿Te has atrevido a coger una cámara de fotos en ese momento, intercambiarla de un lado a otro con tu verdugo y captar lo que estaban haciendo? Imagina el inmenso espectro de imágenes que podrían haber sido entresacadas o congeladas; todos los escenarios de interacción humana en los que te has visto envuelto/a. Ahora piensa en la limitada gama de imágenes que ofrece la prensa general y fotográfica. Utiliza una fotografía de prensa como punto de partida para un collage. Coloca tus propias imágenes a su alrededor para decir algo muy diferente.

Lo importante de las fotografías que guardan las familias, junto con los informes escolares, el pelo y los dientes de los bebés, los documentos del hogar, los recortes de periódicos y las cartas, es que constituyen una rica fuente de información sobre una familia en un momento particular de su historia, en el que se ocupa una determinada posición

social. La mayoría de las familias guardan solo unos pocos de lo que se podría llamar 'materiales de construcción' para un archivo; la mayoría no lleva diarios, libros domésticos o "líneas de vida visuales". Por lo general, solo se guardan las imágenes y éstas dependen del significado del contexto en el que se producen, reproducen o usan. El contexto de la mayoría de las imágenes familiares es la familia misma, aunque es en esa misma familia, atrapada en luchas de poder o atrapados en tabúes 'universales', por ejemplo, incesto o violencia doméstica, o tabúes personales a cerca de lo que se considera respetable o indecente y vergonzoso, lo que más bien es mantenido oculto que revelado. Además, los archivos familiares están en relación con otros tipos de archivos institucionales, por lo que es imposible encontrar cualquier cosa que se aproxime a una imagen completa. Estamos sugiriendo formas de ordenar nuestras celebraciones, rituales, testimonios, fantasías y hechos para que al menos comprendamos que el archivo familiar media el conocimiento y el poder en la familia, al igual que los archivos en el ámbito público.

Dentro de cada una de nuestras familias negociamos campos minados de lo que se puede y no se puede hablar. El objetivo es comprender la dinámica dentro de las relaciones. Trata de imaginar qué fotografías podrías tomar si quisieras abrir algunas discusiones realmente explosivas sobre el tema de, por ejemplo, la Navidad familiar. Toma un rollo imaginario de película la próxima Navidad: toma las instantáneas en tu cabeza y escribe un texto para acompañarlo.

Líneas de vida visuales.

Comienza recogiendo cualquier fotografía que puedas poner en sus manos. Pide prestado y saca fotocopia de aquello que la gente no quiere desprenderse. Clasificalas en orden cronológico. Luego, colóquelas en una larga línea a través del piso. Si tienes grupos de

imágenes tomadas en ciertas fechas y muy poco en otras, colócalas en grupos o fotografías individuales. No te preocupes por lo que falta. Cuando hayas hecho esto, puedes llevarlo directamente al pasillo y fuera de la puerta de entrada, comienza a calcular los años / fechas reales por los que ha viajado, agregando las fechas debajo de cada bloque en una hoja de papel. Elige una sola imagen para representar cada año o evento clave en su vida. Tira a la pila original todo lo que no parezca significativo. Terminarás con una selección de fotografías mapeando tu vida de una manera totalmente diferente de la que te ha representado antes. Ahora comienza a distinguir cuando se tomaron las fotografías, de las razones por las que fueron tomadas e intenta recordar quién las tomó. Esta información constituye el comienzo de tu línea de vida visual, o tu propia historia, la cual puede construir y desarrollar a su manera particular. Por ejemplo, toma una o dos fotografías de la 'historia de tu yo' y encuentra un espacio tranquilo para hacer un trabajo detallado sobre ellas. Esto puede hacerse hablando en una grabadora o escribiendo en un diario o álbum de recortes. Di todo lo que puedas pensar sobre la fotografía como una forma de hacer que tus recuerdos se muevan, incluidos aquellos que quizás no quieras recordar. Tome notas acerca de las imágenes que podrían haberse tomado pero que nunca se tomaron, o cosas de las que lamentas no tener registro.

Una forma de trabajo en el “aquí y ahora” podría ejecutarse simultáneamente con el trabajo de memoria. Esto puede ser un proceso que genere nuevas imágenes para ponerlas en contexto. La expansión más simple de la idea del álbum familiar es pensar en términos de la forma del diario o de un registro. Mezcla, como un álbum de recortes social, la escritura que haces, las partes de información pública relevante y lo que estás registrando, tus propias imágenes y otras, etc. Agregar fotografías a un diario puede transformarlo; el libro de Tristine Rainer “El Nuevo Diario: cómo usar un registro para la autodirección y la

creatividad” se puede adaptar provechosamente a la idea de hacer un diario fotográfico. Esta puede ser una forma de hablar por y para ti misma, de encontrar varias formas de externalizar el monólogo interior. La mejor manera de comenzar es en el presente. Intenta expresar-te algo, con una imagen, una descripción de un sentimiento, un poema, un recorte de un periódico o revista.

Las cámaras modernas son útiles para el trabajo cotidiano, ya que la mayoría de ellas tienen un dispositivo incorporado que le permite tomar una fotografía de acción retardada. Tu estableces y enfocas algo 'que te supla, configuras la cámara y luego te colocas dentro del marco para incluirte en la imagen. Tal vez tome su fotografía todas las mañanas durante una semana inmediatamente después de levantarse de la cama o tal vez visite un cabina de fotografías cuando puedas y pegues las fotos en un libro. Fecha todo. Tales imágenes darán poca indicación sobre tu vida, pero pueden ser piedras de toque que te recuerden cómo te sentiste en determinados momentos de tu historia. El más mínimo cambio de expresión facial, si es el tuyo, puede desencadenar una avalancha de asociaciones y memorias personales en ciertos períodos. No hay necesidad de mantener tu diario de manera constante. Simplemente haga lo que consideres necesario y posible.

Documentando la vida cotidiana

Como un proyecto individual

Fotografiar la vida cotidiana puede ser tan mundano, tan emocionante o tan reflexivo como quieras. Hay muchas formas de hacer esto. Puede ser placentero caminar mensualmente a una hora regular y fotografiar cualquier cosa nueva que pueda haber aparecido desde la última vez que observaste. Se derriban tantas cosas que a veces se hace imposible recordar lo que sucedió antes. Los edificios van y vienen todo el tiempo, así como las vallas

publicitarias que cubren toda la demolición y reconstrucción. Muchas cosas son efímeras. Acumula 'evidencia' del mundo que te rodea. Elige un tema: podría ser el acaparamiento de noticias o carteles que indiquen el tipo de entretenimiento que se desarrolla o que revela las luchas que ocurren en el área; cambio de viviendas, exteriores o nuevas propiedades, o incluso los letreros que intentan venderlos. Otra forma productiva de trabajar es hacer ocho o nueve caminatas quincenales, siempre tomando la misma ruta, en su localidad inmediata o calle principal. Esta es una forma abierta de proceder, simplemente fotografiando lo que encuentres interesante a su alrededor. Cambia la hora del día en que caminas. Un edificio que parece tranquilo o desierto en un punto cobra vida en otro. Involúcrate con detalles, como cuántas tiendas tienen gatos en las ventanas o qué anuncios hay en los costados de los autobuses. Puedes comenzar haciendo esto dentro de tu cabeza en lugar de hacerlo con una cámara para que aprendas a usar tus ojos de manera diferente. Comienzas a comprender cuán transitorias son las cosas y cuánto del mundo se nos escapa cuando nuestras mentes están preocupadas.

El punto principal de documentar la vida cotidiana podría ser un retrato. Haga un retrato fotográfico en primer plano de alguien de su familia o de un amigo/a o compañero. Concéntrese en hacer que se vea lo mejor posible. Luego, realice otra toma para mostrar a la persona en el trabajo o haciendo algo activo. Piense en las diferencias entre las imágenes y lo que hacen y no muestran.

Como trabajar un proyecto grupal

Uno de los problemas de trabajar en grupo surge cuando el único interés común en el grupo está en la fotografía misma. ¿Dónde comienza uno sin un conjunto de valores compartidos?

La mejor manera de obtener placer e información y de tener en consideración a todos es sugerir un proyecto sobre estilo fotográfico.

Un buen punto de partida podría ser el parque local. Dentro de este espacio confinado, podría emplear una técnica de 'documental' (capturar segmentos de la vida a medida que ocurren): observar a los trabajadores del parque, actividades deportivas, camastros, niños y aquellos involucrados en el cuidado de esos niños; o podría adoptar un enfoque romántico y estético, concentrándose en los aspectos rurales de la misma localidad, tomando escenas panorámicas del estanque, subexponiéndolas o exponiéndolas en exceso para crear un estado de ánimo o colorear los primeros planos de las rosas y los árboles. Trabajar de esta manera significa que se puede dirigir una exposición conjunta en miniatura, para demostrar no solo lo que está sucediendo en su área local, sino también cómo el mismo tema se ve afectado por diferentes tratamientos estilísticos. El número de estilos con los que las personas podrán familiarizarse inicialmente será bastante limitado, pero habrá suficiente margen para ampliarlo a una discusión general sobre cómo disfrutamos de diferentes cosas y cómo dos personas que están una al lado otra, junto con sus cámaras, transmitirán totalmente Información diferente. Este tipo de grupo podría funcionar durante varias semanas y podría incluir, si hay uno disponible, un trabajo de cuarto oscuro con sus muchas opciones.

DICIENDO LO QUE YA SABEMOS

Hacer una historia fotográfica puede ser un proyecto grupal emocionante. Las historias fotográficas se han convertido en una forma de vida aparentemente indispensable para las mujeres jóvenes. También son parte integral de mucha ficción romántica y de crimen, y por supuesto, de algunos tipos de cómics. Debido a que usan fotografías, parecen ser más

"reales" que los dibujos. Como una forma de entretenimiento, de placer, de tensión, de finales felices para siempre, no tienen comparación.

Hacer una historia fotográfica lleva tiempo. Trabaja todo inicialmente en un grupo de discusión donde presentes posibles temas, luego escribe cuidadosamente tu argumento. Trabaja en ubicaciones, elige a tus actores y reúne los accesorios que necesites. Dispara en una o dos sesiones, manteniéndote lo más cerca posible a tu argumento pero permaneciendo abierta a la serendipia. El verdadero trabajo tiene lugar cuando vuelven las impresiones en color. Podrías discutir durante varias sesiones sobre lo que querías decir, o podría llegar a un acuerdo en unos minutos. La toma de una historia fotográfica es a menudo una buena manera de entender lo que hacen los diferentes lentes (primer plano, plano medio, plano lejano). Asegúrate de que cuando se necesita un primer plano, esto se hace en las etapas de encuadre y disparo y no se deja en la etapa de cuarto oscuro. Hacer o usar una historia fotográfica puede ser una forma inmensamente placentera de práctica fotográfica radical. También es una forma muy divertida de trabajar con niños.

EVALUACIONES DEL ROSTRO

Otro proyecto de grupo: invitar a las mujeres que “no les gustan sus propios rostros” a asistir a una reunión para discutir este fenómeno. Cada participante puede traer un retrato informal, con iluminación de una sala o ventana, como una manera de comenzar a abrir las discusiones. Es más fácil hablar de imágenes que de rostros reales. En el grupo que organizamos se vio que cada una se preguntaba qué es lo que a los demás no les gustaba de sus rostros y qué las había llevado a la reunión. Parecía inconcebible que este grupo de mujeres vivas, amistosas, sarcásticas y mundanas pudieran tener tantos prejuicios. Tampoco vieron mucha conexión entre las fotografías producidas y la evidencia de sus

propios ojos. Surgió un animado debate en torno a la división entre lo que las personas suelen sentir de sí mismas, lo que interiorizan como miedo y lo que otras personas realmente ven en los yos vivos, caminantes, al interactuar dinámicamente. Cada vez era más evidente que cada una de nosotras tenía imágenes fijas de nuestros rostros, la culminación de años de escrutinio en espejos y adoctrinamiento de los medios de comunicación, de los amigos y de la familia. Cada defecto había sido registrado de acuerdo con algún criterio invisible e inconsciente. Cada ojo flojo, arruga, mancha, mancha, doble mentón, nariz torcida, punta de pelo rota, habían sido incluidos en un inventario personal de vergüenza desplegando un mapa perseguidor de todas nuestras faltas. Además, a medida que aumentamos en edad, estos inventarios se expandieron.

Un grupo de este tipo podría ser una forma útil de tratar la ansiedad en una situación de apoyo. Partiendo de esta base, existe la posibilidad de revertirla mediante la exhibición “pública”, la diversión y el placer. Las mujeres pueden traer maquillaje, ropa, pelucas, accesorios... todo lo que pueda contribuir a confrontar viejos miedos y crear nuevas fantasías.

Se dividen en parejas. Trabajando sin espejos se puede ofrecer confiadamente el rostro a una compañera que puede hacer cualquier tipo de maquillaje que le guste. Después de esta etapa inicial, que puede ser temerosa y divertida, las personas pueden disfrazarse y fotografiarse mutuamente.

Después, la actividad se traslada a la escritura. La ropa de vestir y el maquillaje pueden ser quitados y las participantes pasan cinco minutos mirándose en sus espejos. Después llega el momento de escribir lo que sienten. Esto puede permanecer tan privado como las participantes quieran. Al final, se reúnen como grupo para terminar la sesión hablando de su experiencia en el taller.

Sobre las colaboradoras

Nilofar Akmut es originaria de Pakistán. Escultora formada en la *Slade School of Art*, ha vivido durante muchos años entre dos culturas. Ahora vive y trabaja en el Reino Unido y expone en Gran Bretaña, Europa y Japón.

Sylvia Ayling se formó como profesora a una edad madura y ahora trabaja como maestra de inglés a tiempo parcial en grupos de mujeres.

Lisa Chell se crió en una granja. Estudió arte en Leicester y ahora trabaja como escultora.

Claire Collison estudió inicialmente inglés y teatro en *Goldsmith's*. Actualmente es editora de imágenes de la revista *Disability Arts*. Expone en varias galerías del país y ha publicado en *Camerawork* y *Available Light*.

Alice Dennett es jubilada y vive con su marido en Eastbourne, Sussex. Tienen dos hijos mayores y seis nietos.

Janet Edmeades es una artista que utiliza la fotografía como obra autobiográfica. Sus antecedentes son el diseño y la escultura. Trabaja en organizaciones de arte y discapacidad en Bristol.

Beryl Graham se dedicó a la enseñanza de la fotografía antes de convertirse en directora de fotografía en *Projects UK*, un centro de arte en Newcastle. Ahora es comisaria y escritora independiente, con especial interés en la fotografía y las nuevas tecnologías, con sede en San Francisco y Newcastle. Actualmente está investigando el arte interactivo basado en la informática para un MPhil/PhD en la Universidad de Sunderland.

Claire Grey enseña fotografía en escuelas y educación comunitaria. Fue una de las trabajadoras que participó en un proyecto que dio lugar a la exposición *Down But Not Out*, celebrada en la estación de *King's Cross* (Londres) en 1988.

Anne Hickmott es profesora de fotografía y artista que trabaja con los medios de la fotografía, la holografía y la impresión. Ha expuesto en Estados Unidos, Canadá, Reino Unido y Alemania. Vive y trabaja en Londres.

Sue Isherwood es administradora y educadora de arte. Profesora de la *Open University* en cursos sobre estudios de la mujer. Vive en Somerset.

Joyce Leketi-Solomon es una sudafricana negra de 24 años que fue adoptada por una familia blanca cuando era un bebé y ha crecido en el Reino Unido. Ahora ha terminado su licenciatura en humanidades y vive y trabaja en Bristol.

Rosy Martin trabaja como diseñadora, profesora, directora de talleres y fototerapeuta. Vive y trabaja en Londres.

Maggie Murray es fotógrafa independiente y miembro fundador de *Format Photographers*, la agencia fotográfica de mujeres. Su trabajo ha aparecido en libros, revistas y exposiciones y participa regularmente en conferencias y talleres.

Brenda Prince es fotógrafa independiente y socia/miembro de *Format Photographers*, la agencia fotográfica de mujeres. Estudió fotografía en el Polytechnic of Central Londres. Ha expuesto en varias galerías de todo el país y su trabajo ha aparecido en diversas publicaciones y libros. Sigue firmemente comprometida con la idea de tomar imágenes “positivas” de las mujeres, los homosexuales y otras personas poco o mal representadas en la sociedad.

Clarissa Sligh procede de la clase trabajadora afroamericana del sur y ha trabajado como programadora informática en la NASA, analista financiera en Wall Street y profesora universitaria. Su trabajo se basa en la creación de narrativas personales y comunitarias en instalaciones de medios mixtos y ha expuesto en diversas galerías, como el Walker Art Centre de Minneapolis, el MOMA y el Schomburg Centre for Research in Black Culture de Nueva York, y la Australian National Gallery de Canberra.

Joan Solomon es una pedagoga, fotógrafa y escritora que se formó como teórica de la fotografía. Es una pionera en la publicación de libros multiculturales ilustrados con fotografías para niños en Gran Bretaña y trabaja en todo el país bajo los auspicios del programa *Writers in Schools*. Joan ha diseñado y dirigido talleres conjuntos con Jo Spence sobre “Autobiografía/Contexto del yo a través de la fotografía y la escritura” y ha sido tutora residente en el Watershed de Bristol. Vive en Bristol.

Jo Spence fue una escritora y artista de renombre internacional. Su obra se ha expuesto en Europa, Norteamérica, Australia, Japón e Inglaterra. Fue cofundadora, junto con Terry Dennett, de *Camera work* y *Photography Workshop*. Hizo mucho por politizar los debates en torno a la fotografía independiente a través de una interrelación de lo psíquico, lo social y lo ideológico. Jo murió en 1992.

Jo Stanley es escritora independiente y trabajadora cultural, y se dedica especialmente a explorar la historia de las mujeres mayores. Su libro más reciente es *Bold in her Breeches: Women Pirates Across the Ages* (Pandora, 1995). También ha editado la colección de obras de Jo Spence, *Cultural Sniping: the Art of Transgression* (Routledge, 1995). Procedente de una familia de clase trabajadora de Liverpool, ahora vive en el norte de Londres, donde se esfuerza por vivir con generosidad y radicalidad a pesar del clima social.

Linda Troeller es una artista que vive y trabaja en Nueva Jersey, Estados Unidos. Sus

fotografías han aparecido en numerosas revistas y el Diario de TB/SIDA se ha expuesto en galerías, hospitales y escuelas de Estados Unidos, Europa y México.

Kamina Walton comenzó a desarrollar el uso de la fotografía en la educación primaria en 1987. Desde entonces ha trabajado para una gran variedad de organizaciones y ha co-escrito un folleto, *As Easy as ABC*, sobre la fotografía y el trabajo lingüístico en el aula de primaria. Ahora vive y trabaja como fotógrafa independiente en Bristol y recientemente ha investigado y escrito un libro para el Arts Council of England, *Picture My World: Photography in Primary Education*.

Elizabeth-Anne Williams vive en Staffordshire, tiene un máster en estudios fotográficos y ahora dirige una galería fotográfica en las Midlands.

Jean Wythe es jubilada y escritora y miembro de la Federación de Escritores y Poetas .