

¿QUÉ LE HACE LA FOTOGRAFÍA AL CUERPO?

Y ¿QUÉ LE HACE EL CUERPO A LA FOTOGRAFÍA?

Cecilia Cappannini / ceciliacappannini@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano
Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Recibido: 4/4/2022
Aceptado: 30/6/2022

RESUMEN

En noviembre del 2021 nos encontramos en el Seminario de Historia de la Fotografía de la Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) en una charla sobre las relaciones entre fotografía y cuerpo. Este trabajo retoma algunas de esas conversaciones y analiza los modos en los que la fotografía como dispositivo construye corporalidades en la experiencia de ser captados por la cámara y de mirar. Desde una perspectiva de género interseccional, indagamos los vínculos posibles al interior de un cuerpo de imágenes aún en formación: *The Hidden Mother* (2013) de Linda Fregni Nagler, *97 empleadas domésticas* (2010) de Daniela Ortiz, y *Semiotics of the Kitchen* (1975), de Martha Rosler.

PALABRAS CLAVE

Fotografía; cuerpo; género, interseccionalidad

WHAT DOES PHOTOGRAPHY DO TO THE BODY?

AND WHAT DOES THE BODY DO TO PHOTOGRAPHY?

ABSTRACT

In November 2021 we meet at the Photography History Seminar of the UNLP Faculty of Arts in a talk about the relationship between photography and the body. This work takes up some of those conversations and analyzes the ways in which photography as a device constructs corporalities in the experience of being captured by the camera and of looking. From an intersectional gender perspective, we investigate the possible links within a body of images still in formation: *The Hidden Mother* (2013) by Linda Fregni Nagler, *97 domestic employees* (2010) by Daniela Ortiz and *Semiotics of the Kitchen* (1975) by Martha Rosler.

KEYWORDS

Photography; body; gender; intersectionality

«Pero lo que no se ve y no está, es y existe.
El mundo es la insistencia de todo lo que creemos ya no ver
o de lo que creíamos no haber visto nunca.»
Carlos Skliar (2017)

En noviembre del 2021 nos encontramos en el Seminario de Historia de la Fotografía de la Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), en el que tuve la oportunidad de dar una charla sobre las relaciones entre cuerpo y fotografía. En tiempos de pandemia, que aún nos proponían encontrarnos principalmente desde la virtualidad para cursar y dar clases, las imágenes de los cuerpos parecían reducirse al recuadro de las plataformas virtuales, en el mejor de los casos, o bien, se transformaban en pantallas negras. En ese momento, se hablaba de una virtualidad aparentemente *sin* cuerpo físico, material. No obstante, me resultaba imposible pensarme y pensar(nos) así, cuando justamente aquello que nos traía esa nueva experiencia a la que nos enfrentaba el mundo contemporáneo era, para mí, la reconfiguración de los modos de hacer cuerpo.

Inevitablemente surgieron algunas preguntas: ¿Qué sucede entre nuestras imágenes y nuestros cuerpos? ¿Qué cuerpos imaginamos tras los telones negros? ¿Qué posibilidades encienden esas imágenes que ocultan y a la vez remarcan que ahí, detrás, hay alguien?

Ver lo que oculta y al mismo tiempo señala una imagen, pensé varias veces, frente a los muchos y múltiples telones negros que se me volvían cada vez más homogéneos en las clases sincrónicas. «Pero lo que no se ve y no está, es y existe», dice Carlos Skliar (2017). Lo que no se ve —porque no se puede, porque no se quiere, porque no está dentro del encuadre de la foto, porque está cultural y políticamente invisibilizado—, pero sin embargo existe. Insistir en eso que se oculta y se remarca en las imágenes me llevó a pensar la fotografía como dispositivo que construye corporalidades en la experiencia de ser captadas por la cámara y de mirar. ¿Qué le hace la fotografía al cuerpo? Y ¿qué le hace el cuerpo a la fotografía?

SOSTENER LA FOTO

«Cuando me siento observado por el objetivo,
todo cambia: me constituyo en el acto de “posar”,
me fabrico instantáneamente otro cuerpo,
me transformo por adelantado en imagen.»
Roland Barthes (1996)

The Hidden Mother [La madre oculta] (2013), una serie de retratos, cartas de visita y tarjetas postales del siglo XIX, que vuelven a hacerse visibles en el siglo XXI, en las que las mujeres-madres —¿o niñeras?— son telón de fondo de otros cuerpos [Figura 1].



Figura 1. Linda Fregni Nagler. Imágenes del Fotolibro *The hidden mother* (2013)

Mujeres ocultas, escondidas, tapadas. Eso que tapa, es lo que *punza* (Barthes, 1996). No están fuera del marco, esperando a que termine la escena, están en el centro mismo de la imagen, de nuestro campo visual. Y en realidad no se oculta tanto, se deja ver que están ahí, detrás de otros cuerpos, debajo de una manta, respirando, sosteniendo, abrazando, a pesar de todo.

En estas imágenes a veces las cortinas o los telones toman una forma extraña, y, en vez de colgar detrás de les niños retratados, de pronto se arremolinan y *adquieren cuerpo*; en otras, unos codos se escapan levemente de las telas que los envuelven, mientras que bajo les niños aparecen las faldas y los zapatos de estas mujeres. Los pies apoyados en el suelo y arriba, en la cabeza, lo que tapa no puede leerse sino como una capucha o un velo completamente cerrado. Son madres anónimas: no sabemos quiénes son, qué historias tienen, qué voces, qué nombres.

Cuando el tiempo de la exposición aún es largo, la fotografía se encuentra a medio camino entre el trono y la cámara de tortura, dice Walter Benjamin (2007), y acá no hay ningún trono. Tampoco hay columnas ni apoyacabezas ni ninguno de los artilugios que permitían inmovilizar el cuerpo que posaba para ser inmortalizado. Estas mujeres se convierten en cuerpos-cosa, soportes de otros cuerpos, *los cuerpos que sí* de estas imágenes de finales del siglo XIX que buscaban retratar a les niños erguidos y *soles*, haciendo de la fotografía un certificado de salud y vida [Figura 2].¹

¹ Una práctica de la sociedad victoriana con la fotografía, que luego se expande por América. Frente a los altos niveles de mortalidad infantil de esa época y a diferencia de algunas fotografías *post mortem* que retrataban a les niños recostados en brazos de sus padres y madres (visibles), dando la sensación de estar dormidos, aquí se busca mostrar la vitalidad de bebés y niños.



Figura 2. Linda Fregni Nagler. Imágenes del Fotolibro *The hidden mother* (2013)

Aunque no ven, y no son el objetivo de la fotografía, los cuerpos-cosa igualmente posan de frente para la cámara. Imaginemos sus ojos detrás de la tela, ¿estarán abiertos o cerrados?, ¿hacia dónde proyectarán sus miradas? Qué le hace la fotografía a los cuerpos, cuando el procedimiento habitual que tiende a esconder las prótesis destinadas a mantener un cuerpo inmóvil durante la toma, se deja ver. ¿Qué le hacen a la fotografía estos cuerpos sobrantes, disimulados, que son soporte para otros cuerpos, para una idea de salud y de bienestar, para una idea de familia? «No es una heroína, es una mujer la que en la foto sostiene todo y en la que todo lo que la constituye la sostiene» (Andruetto, 2021, p. 163), incluso la norma que la somete. La fotografía (nos)transforma el cuerpo, dice Roland Barthes

(1996), lo crea o lo mortifica. Estos cuerpos no dejan caer todo aquello que sostienen ni se dejan caer. Estas mujeres no llevan *capuchas* porque se resisten a algo, sino porque se someten a algo. Hay tanta soledad en esas fotos, y esa sensación de ahogo que hace visible —y palpable— la presencia de una norma social, política y de género que moldea con fuerza sus cuerpos.

¿Qué les decía el fotógrafo a estas mujeres antes de hacer la toma? [Figura 3].



Figura 3. Linda Fregni Nagler. Imágenes del Fotolibro *The hidden mother* (2013)

Hay algo en esos bultos anónimos que nos sale al encuentro cada vez que miramos las fotografías. Hay algo que *nos toca desde las fotos*, en el gesto de Linda Fregni Nagler de buscar, archivar y volver a mirar estas imágenes haciendo un señalamiento dentro/en y a partir de ellas. En su Fotolibro *The Hidden Mother* (2013), conformado por mil retratos que la fotógrafa ítalo-sueca rastrea en internet, en colecciones físicas y digitales, y también como categoría en archivos, realiza un ejercicio narrativo con este *cuerpo visual*: lo que se oculta y se ve es el rol de la mujer en la sociedad burguesa capitalista y patriarcal. Como bien plantea Guadalupe Arriague (2021):

La fotografía se convierte en el archivo y repertorio de prácticas colectivas, documentos que muestran y señalan (toda foto es una señalización, un marco) cosmovisiones y comportamientos del tejido social de una época, que se reproduce a sí misma para su ilusión de estabilidad y perdurabilidad (s. p.).

La fotografía nace justamente en el triple marco de la modernidad, de la industrialización y de la Ilustración, como medio para celebrar al individuo y por eso como medio de control social (Pultz, 2003). Vinculada a las ideas de objetividad y verdad, la fotografía fija el sentido de lo que muestra y su función, y construye representaciones identitarias autorizadas que ponen en circulación un determinado cuerpo y un rostro que establecen cómo debe verse el sujeto ideal de las naciones modernas. De este modo, en palabras de Sylvia Molloy (en González-Stephan, 2013), la fotografía responde a la *escopofilia*: «la apelación compulsiva a lo exhibible o exhibido, la necesaria conversión del mundo en materia de exhibición, su irrefrenable transformación en espectáculo» (p. 19). Si sostenemos que toda época configura lo que es posible ver dentro de las dinámicas del poder y lo que no, mostrar y mostrarse se convirtieron en los imperativos que guiaron las prácticas culturales en ese entonces.

LOS CUERPOS, Y LOS CUERPOS AL MARGEN

En *La fotografía y el cuerpo* (2003), John Pultz sostiene que la fotografía surge no tanto como un medio objetivo al servicio de una sociedad libre y liberal burguesa, sino que es un medio activo por el cual una sociedad estructura y (se)estructura. Propone analizar cómo y por qué medios se representan los cuerpos, considerando que ni el cuerpo ni la fotografía tienen un significado único, universal y absoluto. Esa pretendida trascendencia y universalidad que nos enseñaron tiene como requisito, en palabras de María Galindo (2021), «la preservación de las hegemonías racistas, clasistas, coloniales, geográficas y homofóbicas que constituyen al mundo» (p. 25) [Figuras 4 y 5].



Figuras 4 y 5. Daniela Ortiz. Imágenes del fotolibro *97 empleadas domésticas* (2010)

En 2010, Daniela Ortiz publica *97 empleadas domésticas*. El proyecto consiste en una serie de fotografías de la clase alta peruana en situaciones cotidianas y familiares, momentos compartidos en vacaciones, festejos y reuniones. La fotógrafa arma un archivo digital con estas fotos extraídas de la red social Facebook, sin retocarlas ni modificarlas. Se apropia de esas imágenes y las desplaza de los marcos narrativos en que han sido emplazadas, las reactiva en otros espacios generando una nueva circulación. Publica entonces el fotolibro y exhibe su trabajo en la exposición *Teoría del Color*, curada por Helena Chávez Mac Gregor, Alejandra Labastida y Cuauhtémoc Medina, en 2014-2015.²

Las fotografías que Ortiz selecciona se adecúan a los estereotipos de representación de la felicidad familiar y del entorno afectivo blanco, pudiente y heterosexual. Eso es lo que vemos a primera vista, pero si observamos detrás de los cuerpos, o bien si desplazamos la mirada hacia los márgenes de cada imagen, aparecen otros cuerpos. De pronto vislumbramos un fragmento de las empleadas domésticas, una mano, un brazo, una nariz y advertimos que es mucho más lo que no se ve, que lo que nos es permitido ver.

Marcelo Expósito (2010) señala haciendo referencia al fotolibro:

Sólo cuando la vista ha recorrido las 77 fotografías aquí organizadas, puede leerse el título que, situado *al final* de la publicación, aun siendo descriptivo, resignifica retrospectivamente el contenido manifiesto de las imágenes. Lo que este proyecto evidencia es precisamente el inconsciente óptico: lo que está ahí en la imagen sin ser propiamente visible (p. 50).

² Esta exposición, realizada en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), trabajaba sobre las relaciones entre racismo y color. Ver el catálogo: <https://muac.unam.mx/exposicion/teoria-del-color>



Los cuerpos blancos de las figuras principales se contraponen con esos cuerpos-fragmento, mínimos y oscuros, fotografiados, en muchos casos, sin que lo adviertan. No son cuerpos que posan, son *los cuerpos que no* de estas imágenes, que nuevamente están ahí, y se escapan fuera del cuadro al mismo tiempo que *son cortados* por una intimidad doméstica que los da por sentado y los borra de la imagen. Y ya no sabemos si lo que se corta es lo que se borra o lo que se marca.

Esos cuerpos al margen evidencian que hay varias capas de sentido entrelazadas: lo que alguna vez alguien ya vio y decidió cortar; lo que no vimos, lo que no se ve del todo, pero ejerce una fuerza; lo no dicho —y lo no visto— de los cuerpos y de los roles asignados para una persona al interior de una sociedad; las empleadas que aparecen como si fueran una parte más del paisaje doméstico.

Hacer visibles —y vivibles— los cuerpos y las corporalidades como campo político de batalla, como campo de disputa y opresión, implica considerar que describir el cuerpo y mostrarlo nunca es un proceso inocente ni neutral. La teórica y pedagoga brasilera, Guacira Lopes Louro (1999), sostiene que los cuerpos ganan sentido socialmente y son moldeados por las redes de poder de una sociedad. La inscripción de los géneros en los cuerpos es hecha, siempre, en el contexto de determinada cultura y, por lo tanto, con las *marcas de esa*

cultura: los géneros no existen originariamente en los cuerpos, sino que son el conjunto de los efectos producidos a través de los comportamientos y los procesos de socialización.

Es decir que los modos en que miramos, interpretamos y habitamos nuestras corporalidades están enmarcados —dentro y fuera de las fotografías—, por esas normas culturales. Además, por lo que se espera de cada cuerpo situado en un espacio y en un contexto determinado, por lo que cada corporalidad está habilitada a hacer —y a ser—. Con todo, las corporalidades también pueden generar estrategias de resistencia. ¿Qué saben esos cuerpos-fragmento de su presencia en estas imágenes y en la propuesta de Daniela Ortiz? ¿Qué pueden?

UNA GRAN MARAÑA

Resulta imposible seguir mirando *97 empleadas domésticas* y *The Hidden Mother* sin hacerlo desde la perspectiva interseccional. Habitualmente se la ha entendido como un *cruce de caminos*, generando la idea de la doble, triple o cuádruple opresión. Dado que nadie es totalmente una sola cosa: solo mujer, solo empleada doméstica, solo argentina, solo marrón, solo blanca, solo madre, estas dimensiones no son aditivas, sino que están siempre interrelacionadas. Al respecto, Lucas Platero (2013) propone la imagen de un *espejo roto* o de una *maraña* para pensar la identidad como un proceso que no es nunca unívoco, sino poliédrico:

Si se rompe un espejo y te miras lo que tenemos son imágenes fraccionadas: de pronto la nariz es muy grande porque la tienes muy cerca, y la oreja es más pequeña y solamente se ve un trozo. Todo el rato eres tú, pero tu identidad es fragmentaria. A ratos eres hijo, a ratos estudiante, a ratos jefe o empleado, a ratos eres demasiado español, a ratos ser español es una mierda porque en el contexto del mundo global somos unos vagos y generamos deuda (p. 45).

El sujeto hegemónico que vemos en el trabajo de Daniela Ortiz también es interseccional, también está *enmarañado*, aunque históricamente haya sido tomado como parámetro de *normalidad*. El varón, blanco, heterosexual, occidental, burgués, adulto, es un sujeto fundado por esa construcción moderna —y aún vigente— del conocimiento que se organiza en pares dicotómicos: hombre/mujer, mente/cuerpo, conocimiento/ignorancia, heterosexualidad/homosexualidad, público/privado, blanco/negro. Entre tantos otros pares asentados en la oposición, la jerarquía y la sexualización. ¿Qué imágenes y qué cuerpos se construyen al interior de estos binarismos? ¿Qué nuevas y otras subjetivaciones activan los retratos de las madres tapadas hoy, en su circulación?

Pasar, entonces, de la pregunta ¿qué son las fotografías? a ¿qué (nos) hacen las fotografías? puede ser un modo posible de interrumpir las dicotomías modernas. Se trata de revisar los archivos y las imágenes una y otra vez, sin fijarlas necesariamente a un significado único. Se trata de volver a mirar en el intento por entender qué vemos cuando vemos, qué dispositivos de significación habita cada imagen y qué gestos se disputan allí.

¿A QUIÉN SIRVE ESTE CUERPO?

Semióticas de la cocina, de Martha Rosler, es una performance y un video que la artista realiza en 1975. Una señora de su casa se pone el delantal y comienza a armar un abecedario con los elementos de cocina. No está cocinando, no hay ingredientes ni materiales en la mesa, simplemente ese interior doméstico, los objetos y su cuerpo frente a una cámara fija. A modo de manual de instrucciones, va nombrando cada objeto mientras lo muestra y lo *usa* de un modo muy particular. Presiona, agarra, mide, ralla, pica, bate, clava, tira. El cuerpo está en tensión y sus acciones desorganizan el dispositivo que habita: el programa televisivo de cocina. No hay amabilidad ni feminidad cándida y romantizada, sino gestos violentos y furiosos, de esa furia que brota después de estar un tiempo contenida,

como si hubiera encontrado una posibilidad agazapada en ese itinerario de gestos cotidianos. Mientras tanto, el rostro y la sonoridad de su voz se mantienen *neutrales* —como si eso fuera posible—, como si nada pasara.

Ella tiene una tarea y un lugar asignados: su trabajo doméstico en la cocina. Parece que siempre hubiera estado ahí, el cuerpo y el lugar se encadenan. Se percibe el tedio, el embole, la frustración. Lo de todos los días se vuelve denso. ¿Cuántos músculos tiene la paciencia, el aguantar, el sostener? ¿Qué se espera de un ama de casa en la cocina?

La redundancia entre palabras, objetos y acciones corporales refuerza estas sensaciones e insiste durante los seis minutos que dura la performance. Es un lenguaje claro, directo, lineal, en el que un tenedor es un tenedor, y, sin embargo, no está todo tan claro. La ambigüedad y la sensación de extrañeza, de eso familiar que se vuelve raro, se hace sentir con cada letra del alfabeto. Son letras que se hacen cuerpo, y, al mismo tiempo que ella las pronuncia, se enuncia a sí misma. «Cuando la mujer habla, da nombre a su propia opresión» nos dice Martha Rosler.³

Como plantea Lopes Louro (1999), nuestros cuerpos se constituyen en la referencia que ancla la identidad. Y, aparentemente, el cuerpo es *inequívoco*, evidente por sí. Esperamos que el cuerpo dicte la identidad, sin ambigüedades ni inconsistencias, *ese es el cuerpo que se espera en el ámbito de lo normal*. Mover lo evidente en este alfabeto-cuerpo-doméstico, aquello que se espera dentro de una cierta construcción de género. Entonces ¿Qué sonidos tiene ese abecedario de cacerolas y sartenes? ¿Qué suena en ese cuerpo? Las cosas calladas esperan su ocasión de decir/se e inauguran otra lengua. Como señala val flores (2019):

³ Ver: <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/rosler-martha/semiotics-kitchen>

Una lengua que no busca entender ni ser entendida, que persigue el alboroto y el desorden de esas voces que organizan los protocolos de la normalidad, contrariando el imperativo tiránico de un llamado a «entender» que supone la supresión de toda curiosidad y disconformidad (p. 31).

Una lengua que puede extrañar y torcer los modos de inscribir las marcas corporales, alterando las fuerzas que operan sobre, desde, por y en los cuerpos.

PALABRAS FINALES

La ambigüedad, el cuerpo-telón negro, el cuerpo-cosa, el cuerpo-borrado, el cuerpo-doméstico, las corporalidades enmarañadas, lo que no vemos, lo que no se ve, pero sin embargo es y existe. Las fotografías no funcionan ni tienen sentido por sí solas, sino que lo hacen porque generan diálogos, intercambios y diversas reacciones entre quienes las observan y las producen. Diana Taylor (2009) dice que las fotografías cambian en la medida que su contexto va cambiando, es decir, que «forman parte del proceso de- y re-contextualización que ellas mismas continuamente impulsan» (pp. 23-24). ¿Puede entonces la fotografía promover otras experiencias corporales, más allá de ese repertorio limitado de identidades posibles autorizadas y reconocidas, social, cultural y políticamente? ¿Cómo desorganizar o mover eso que ya está fijado y determinado?

Se trata de volver a mirar, una y otra vez, y de ensayar modos posibles de alterar tanto el sentido histórico de una fotografía como sus funciones al interior del dispositivo de significación y de mostración para el cual una imagen fue pensada en su momento. No solo a partir de lo que una fotografía muestra como contenido, sino de lo que las fotografías (nos) hacen, de lo que nos producen y nos invitan a hacer.

REFERENCIAS

Arriague, G. (25 de octubre de 2021). *Máscaras de lo invisible. Mujeres escondidas en los retratos del siglo XIX*. <http://somosturma.com/tag/madres-escondidas/>

Andruetto, M. T. (2021). Una fotografía en blanco y negro con los bordes ajados. En *Extraño oficio* (pp. 162-163). Literatura Random House.

Barthes, R. (1996). *La cámara lúcida*. Paidós.

Benjamin, W. (2007). Pequeña historia de la fotografía. En *Conceptos de Filosofía de la Historia* (pp. 183-200). Terramar.

Expósito, M. (2010). D-O 1-5. En el año 2006, la joven artista peruana Daniela Ortiz de Zevallos solicita ayuda a la rama adinerada de su familia para poder trasladarse a vivir a Europa. En D. Ortiz, *97 empleadas domésticas* (pp. 49-54). <https://www.daniela-ortiz.com/publicaciones>

flores, v. (2019). *Una lengua cosida de relámpagos*. Hekht.

Fregni Nagler, L. (2013). *The hidden mother*. MACK.

Galindo, M. (2021). La jaula invisible. En I. Diéguez y A. Longoni (Coords.), *Incitaciones transfeministas* (pp. 23-34). Ediciones DocumentA/Escénicas.

González-Stephan, B. (2013). Cuerpos in/a-propia-dos: carte-de-visite y las nuevas ciudadanías en la pardocracia venezolana postindependentista. *Memoria y sociedad*, 17(34), 14-32.

Lopes Louro, G. (1999). Pedagogías de la sexualidad. En G. Lopes Louro (Comp.), *O corpo educado Pedagogías de la sexualidade*. Editorial Autentica.

Platero, L. (2013). Marañas con distintos acentos. Género y sexualidad en la perspectiva interseccional. *Encrucijadas Revista Crítica de Ciencias Sociales*, (5), 44-52.

Pultz, J. (2003). El cuerpo en la fotografía. En *La fotografía y el cuerpo* (pp. 7-11). Akal.

Apr1390. (5 de julio de 2022). *Martha Rosler. Semiotics of the kitchen*. [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=rNCbWpF53Xo>

Skliar, C. (2017). *Pedagogía de las diferencias*. Noveduc.

Taylor, D. (2009). Cuerpos políticos. En M. Brodsky y J. Pantoja (Coords.), *Body politics. Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana* (pp. 21-31). La Marca Editora.