

LA FOTOGRAFÍA COMO MECANISMO DE RESISTENCIA Y SU IMPLICACIÓN EN LAS RELACIONES ENTRE EL SUJETO, LA IMAGEN Y EL ESPECTADOR

*Natalia de la Ossa
Universidad de Edimburgo*

Resumen

El propósito de este artículo es el de tratar de establecer el potencial de la fotografía como medio de resistencia para mujeres y feministas. Esta noción es importante porque supone de antemano un sujeto que es capaz de tener capacidad de acción y cuya intencionalidad puede ser utilizada a favor del enjambre de necesidades de muchas mujeres, ya sea como expresión personal, terapia, o en campañas educativas o en contra de la violencia para nombrar solo algunas.

Parte de esta discusión está basada en las ya conocidas teorías feministas sobre representación y auto-representación (egs: Kuhn, 1985; Pollock, 1990; Mulvey, 1991; Solomon-Godeau, 1991; Neumaier, 1995), y a la vez integradas a algunas interpretaciones feministas de los modelos de poder/resistencia de Foucault (Bryson, 1988; Sawicki, 1991; McNay, 1992; Bell, 1993). Sobre esta base se construye la discusión sobre las relaciones entre la subjetividad, agencia y fotografía para sugerir cómo y cuándo han ocurrido y pueden ocurrir formas de resistencia.

Para reforzar el argumento se mencionan a lo largo algunos usos de la auto-representación y el papel que el cuerpo juega en estas instancias y búsquedas de resistencia (como en el trabajo de Saville & Luchford, 1995/96) y otras formas en que mujeres han utilizado la fotografía (como Spence, 1986, 1995; Spence and Solomon, 1995; Green, 1995 y Simpson, 1995). Se cubren también algunas de las dificultades, riesgos, implicaciones y responsabilidades inherentes a los procesos de representación y se hace mención breve de los dilemas que conllevan los procesos de interpretación. Las imágenes de Saville & Luchford son discutidas con más profundidad y en ellas se reflejan y unen los temas cubiertos a lo largo del artículo.

Introducción: ¿Por qué resistencia y agencia?

La posibilidad de acción para resistir nace en el momento en que asumimos que hay un sujeto que actúa debido a una decisión escogida e informada por ejes de identidad, subjetividad, geografía y agencia que la forman. En la superficie, el concepto de resistencia parece ofrecer un sinnúmero de posibilidades de transformación. No obstante, abordarlo implica clarificar su potencial analizando la matriz en la que figura, pues su complejidad está en la entretrejida red de poderes que la alimentan. Visualizarla en este marco evita permearla de esperanzas heroicas, ya que los actos de resistencia no son necesariamente el

producto de acciones conscientes atadas a un sujeto que las eligió, ni siempre logran por ende mejorar o cambiar las condiciones de vida del sujeto, en este caso, la mujer.

Dentro de esta red de poderes, el concepto de agencia a su vez está siendo desgranado constantemente con el propósito de entenderlo como algo positivo y generativo, pues sobre su definición girarán importantes esfuerzos para entender los procesos de ajuste al entorno e interrelaciones de género. Esta visión de agencia que permite acción, tanto personal como social, se puede ver en los múltiples esfuerzos por transformar las formas estereotipadas de representación que han existido y existen, y que adhieren valores racistas, misóginos y subordinantes a las vidas de las mujeres. Los esfuerzos para cambiar el semblante de las representaciones han ocurrido en diversas áreas, y han hecho constar lo arraigadas que pueden estar nuestras 'visualidades' a los procesos de poder existentes. Entonces hablamos de una agencia, una resistencia y una subjetividad que existen dentro de juegos de poder y que por lo tanto solo se pueden entender dentro de ese mismo punto de referencia.

Dentro de estos mismos esquemas se encuentra la continua búsqueda de teorías y estrategias que permitan explicar el papel de las nuevas relaciones de poder a nivel personal, económico y social, en conjunto con las nuevas estructuras que las soportan. Igualmente, y como lo reitera Fraser (1997), en las nuevas sociedades capitalistas cualquier resistencia en contra de modalidades de desigualdad debe darse, no solo en contra de los patrones sociales de representación, sino en paralelo y en conjunto con cambios en las áreas políticas y económicas. También como Fraser, McNay (1992) sugiere que se mantenga en perspectiva que estas redes de poder existen no solo en términos de género, sino también por edad, raza, etnicidad, sexualidad y clase social, entre otras.

Conforme se van entendiendo las nuevas formas en que las desigualdades y las subordinaciones de grupos minoritarios ocurren, es importante comprender el papel que en los diferentes niveles juega la resistencia y los actos de agencias que dictan cómo participamos y subsistimos frente a estas desigualdades. De esta manera la fotografía se propone como método no sólo de cuestionamiento personal sino de vociferación en contra de paradigmas que abarcan lo social.

Modelos de poder y agencia

Para configurar una fotografía capaz de servir como resistencia podemos utilizar el modelo teórico descrito por McNay (1992) basándose en el concepto de agencia desarrollado por Foucault en *The Care of the Self* (1990). McNay formula un modelo teórico que presenta un individuo que "activamente modela sus propias identidades" (1992, p. 3), por lo tanto como individuos que aun cuando están dentro de los principios de poder de Foucault son "concebidos como agentes determinantes de sí mismos, capaces de afrontar y resistir las estructuras de dominación en la sociedad moderna" (1992, p. 4) a través de lo que él llama las "tecnologías de sí mismos". Esto nos sugiere un individuo que no es pasivo, cuya identidad es múltiple, fluida y que cambia dinámicamente.

El problema que debemos enfrentar es el de asimilar que estas premisas de autonomía solo existen dentro del mismo conjunto de discursos que la forman y dominan, y por lo tanto, como asegura McNay, tienen que ser entendidas dentro de su propio concepto social (McNay, 1992). Identificar que las identidades están constituidas en parte por estos discursos sociales y dominantes es importante porque contextualiza el papel de la fotografía desde una base de posible resistencia. La importancia de esto es evidente en el sinnúmero de análisis de la genealogía de la fotografía que pusieron en evidencia la necesidad de

empezar por resistir sus propios discursos y mecanismos debido a que estos han tenido un impacto en la conceptualización del cuerpo y en la percepción de las identidades de las mujeres. Como ejemplo tenemos la resistencia ante el discurso fotográfico cuando sus prácticas ayudaron a presentar al cuerpo como dócil, o en la categorización, regulación y control de este (Sekula, 1983, 1990; Burgin, 1997; Green, 1997; Tagg, 1997). Lo que para los movimientos feministas ha sido crucial son las instancias en que estas prácticas fotográficas han sido también trazadas sobre los ejes de género y diferencias sexuales. El trabajo de Sawicki (1991), Lalvani (1993), Rose (1997), Bordo (1998), Bloom (1999) y Rose (1999) entre otros han mostrado cómo discursos de poder han funcionado a través de la fotografía para constituir significados que refuerzan los paradigmas patriarcales y dominantes a través de la categorización por ejemplo en medicina, psiquiatría, criminología y fotografía documental.

Como usar la fotografía como resistencia?

La conceptualización de poder presentada hasta ahora en conjunto con las descripciones de un sujeto múltiple que existe dentro de los mismos discursos que en ocasión tratara de resistir nos servirá para analizar la compleja relación entre sujeto-imagen-espectador, las cuales están intercaladas por ejes de género, raza y políticas sexuales (Solomon-Godeau, 1991).

Subjetividad: La fotógrafa y la imagen

La opción de utilizar una cámara pareciera ser sencilla, pero el proceso puede estar impregnado de un sinnúmero de problemáticos significados, no solo emotivos sino también éticos y hasta políticos. Estos significados a su vez fluctúan constantemente dependiendo de las fuerzas que se adhieren a los procesos de elección, toma de decisiones, selecciones estéticas, audiencia elegida, visualidad interna y percepción de la propia identidad. Analizando primero la posición de la fotógrafa como sujeto es esencial preguntar cuál subjetividad, identidad, agencia y posición social constituyen el proceso de creación e imaginación. Cabe también cuestionar qué otras fuerzas constituyen sus decisiones de representar uno u otro objeto o sujeto. ¿Cuál posición escogerá para producir su resistencia, será la de género, edad, nacionalidad, etnicidad o raza? ¿Cómo poder, con tantas ramificaciones, afrontar a través de la fotografía la violencia sexual, el acoso sexual, la exclusión en la toma de decisiones para repartir los recursos familiares, sociales y económicos? Cualquiera de estas preguntas primero hay que abordarla sin posicionar al sujeto y sus luchas por fuera del poder y los discursos que la forman (Bell, 1999).

En primera instancia, entre las más comunes fuentes de información para la fotógrafa estarán los manuales, libros profesionales y amateur, previas exhibiciones, revistas, anuncios y hasta las cajas de los rollos que llevan ya una preconcebida idea de lo apropiado o inapropiado para tomar una foto¹.

Junto con estas estarán otras fuerzas que podrían tener impacto en la decisión de cómo y qué fotografiar como resistencia; entre las más importantes está el proceso de revisión histórica del papel de la fotografía. Estas revisiones ya han influenciado el trabajo

¹ Solomon-Godeau (1991) explica cómo hasta la información dentro de las cajas de los rollos están feminizadas; lo mismo ocurre con la feminización de las fotos instantáneas, cuya utilidad es publicitada como elemento necesario para la documentación familiar.

de muchas fotografías, incluyendo a Bright y a Jahoda (en Neumaier, 1995); ambas intentan en su trabajo resistir los procesos de categorización y constitución del cuerpo de la mujer a través de la mirada médica. En otras instancias se ha buscado analizar y resistir las percepciones de feminidad, de un cuerpo débil, histérico y fuera de control como lo constituyeron los victorianos. Un ejemplo más reciente del análisis de la generación de información constitutiva se ve en el cuerpo "saludable", "hermoso" y permanentemente joven que la fotografía refuerza y que según Balsamo (1998) se puede ver en los crecientes casos de cirugía plástica o en los regímenes de dietas y ejercicios que se promueven a través de la fotografía (Bordo, 1998). Esta búsqueda para entender el impacto de la fotografía, no sólo en la constitución material del cuerpo sino también en la constitución psíquica, no tienen por qué anular la capacidad del sujeto para reaccionar frente a ellas. Ni tampoco cancela el tener experiencias placenteras y deseos mezclados con el poder y la resistencia (Lovibond, 1996), sino más bien que de estas coyunturas puedan emanar posiciones afirmativas vía imágenes que desestabilicen patrones dominantes.

Vemos cómo por un lado usar la teoría puede tener un impacto en la producción de imágenes resistentes, así de igual manera las experiencias vividas a través del cuerpo han tenido un impacto significativo y determinante en la producción de imágenes. Esta relación la vemos por ejemplo en el libro de Spence y Solomon (1995) *¿Qué puede hacer una mujer con una cámara?* En este libro como en otras de sus producciones (Spence, 1985, 1995) vemos cómo las diferentes fotografías están constituidas, sustentadas e informadas por las relaciones espaciales, sociales, culturales y económicas en las que la fotografía existe. También hay que tomar en cuenta que "las históricamente específicas prácticas sociales" han producido "descripciones culturales del género" (Fraser, 1997) y que estas a su vez se vislumbran en las representaciones visuales, por eso es esencial reforzar los procesos de análisis de la significación visual. El impacto de estos procesos históricos se evidencian en las imágenes de Green y de Simpson que Solomon-Godeau analiza (en Neumaier, 1995).

No solo las dimensiones históricas y las experiencias de género influyen y se entremezclan con los procesos de producción de la fotografía, sino también la percepción de la propia identidad y de la realidad que el sujeto tenga, más cuando las identidades son fluidas, inestables y plurales (Fraser, 1997). Cualquier análisis de imágenes y sus procesos deben mantener estas premisas en mente para entenderlas en su contexto y no universalizar ni asumir que siempre son resistentes.

Si bien el cuestionamiento personal y el análisis de los diversos discursos hegemónicos no siempre implica un total entendimiento, sí pueden crear suficiente tensión para desestabilizar su funcionamiento y aclarar por qué son necesarios los procesos de resistencia. Como dice Kuhn (1985), los procesos para entender el funcionamiento de los discursos que constituyen o intentan constituir un sujeto pueden generar un poder que ayuda en la resistencia. Esto es lo que ha sucedido en el trabajo de Millner (en Neumaier, 1995) quien intenta enfrentar los paradigmas médicos y de salud que inciden en los cuerpos y el trabajo de Meiselas, el cual es un testimonio de las consecuencias de la violencia doméstica (en Neumaier, 1995). Estos tipos de enfrentamiento pueden también ser utilizados para resistir la percepción de las mujeres como víctimas, pasivas o débiles y sobre todo para evitar ser vulnerables a actos de violencia o acoso.

Obviamente ninguna de estas travesías a través de la subjetividad y la experiencia personal como precursora de imágenes será fácil, más aún cuando las mismas redes de poder crean instancias en las que el sujeto cree que está en situaciones de control cuando en realidad está perpetuando discursos opresivos (Bordo, 1993). Bordo explica que no todas las percibidas resistencias son producto de agencia consciente, pero que sí pueden ser el

resultado de discursos capitalistas y globalizados bajo la custodia de monopolios publicitarios. A modo de ejemplo, Bordo describe cómo la manipulación publicitaria puede llevar al sujeto a sentir que el adquirir un producto X es reflejo de una decisión "voluntaria", o que la compra de ese producto es una marca de resistencia. Bordo también describe casos en los que los anuncios hacen sentir a sus audiencias que el actuar de cierta manera es señal de libertad y poderío cuando en realidad los discursos tan sólo promueven homogenización. Sin embargo, ella aclara que hay instancias en las que de estas mismas situaciones de manipulación surgen experiencias inesperadas y positivas para el individuo que sí le pueden otorgar poder de manera efectiva.

Entre los discursos más complejos, trazados también por Bordo, están aquellos que ayudan a crear imágenes del cuerpo como un marcador social, el cual es demasiado lejano a las experiencias de muchas mujeres y sus cuerpos. Es difícil asegurar cómo las mujeres atraviesan y se acomodan a estas fracturas entre el cuerpo vivido y el cuerpo como imagen, quizás la fotografía con una visión diferente permita percibir más claramente cómo sucede. Esto es importante añadirlo pues como sugiere Pollock (1990), mientras las representaciones juegan un papel importante en la construcción de identidades y subjetividades, estas deben ser críticamente analizadas. Con esto en mente vemos fotos como las de Sherman (en Neumaier, 1995 y en Solomon-Godeau, 1991) que sirven para "negar significados dominantes" (Mulvey, 1991) sobre las mujeres que se forman a través de representaciones del cuerpo de las mujeres en pedazos, transformados en fetiches o signos en un sistema de categorías sociales. El impacto que estos desmembramientos del cuerpo promovido por el cine y la fotografía (Pollock, 1990), tiene en las identidades de las mujeres, si las hace sentir fragmentadas o valorizadas por sus estructuras, no es todavía claro y por lo tanto merece mayor escrutinio.

Si hasta ahora se ha abogado por el esclarecimiento de discursos a nivel de subjetividad para fortalecer los procesos de resistencia, también es esencial para ellos el análisis de discursos que formulan identidades colectivas (Fraser, 1997). Teorías de multiculturalismo, "diferencia" y postcolonialismo ofrecen un enorme potencial para las diferentes necesidades de mujeres, favoreciendo una resistencia plural y localizada en contra de las diversas desigualdades, como las raciales por ejemplo. Varias fotografías feministas han usado estos esquemas para producir imágenes que perturban los paradigmas dominantes, entre ellas Sutapa Biswass, Carla Williams, Sherry Millner, Barbara Kruger y Diane Neumaier.

En todas las ya mencionadas instancias, la fotografía se enfrenta a lo visual y sus ideologías al igual que se enfrenta a las ya mencionadas "configuraciones de poder" (Fraser, 1997), las cuales difícilmente se pueden desprender de la imagen, pero que también, difícilmente, se desligan de la fotografía. Esto quiere decir que ninguna representación podrá ser "un sencillo reflejo o revelación de grupos previamente marginalizados (como las mujeres)" (Spivak en Ganguly, 1992, p. 62). Si bien se ha luchado por demistificar la noción de imágenes "verdaderas de las mujeres" (Pollock, 1988, 1990) y las implicaciones de estas, también ha sido necesario criticar la apropiación de las experiencias y vivencias de grupos marginados o de grupos subalternos (Ganguly, 1992) a través de las imágenes. La razón está en la misma naturaleza de la fotografía, como ya extensamente se ha revisado, esta no ofrece una ventana a la realidad o la verdad de el pasado, y lo que parecería una inconsistencia en la posibilidad de resistencia es más bien su capacidad de ruptura, de desorientar, de cuestionar, desestabilizar lo que creemos como 'verdadero' y 'real' o transparente de las representaciones.

La fotografía puede entonces ser un sitio para reflexionar sobre las fuerzas que han generado nuestras identidades y nuestras diferentes relaciones con los sistemas a nuestro alrededor, incluso enfrentándonos a cómo participamos en mantener a otros en relaciones sociales desiguales. Esto sería fructífero a todo nivel para los discursos feministas que tanto han tenido que ser reevaluados por sus propias configuraciones de poder. Lo que nos lleva a pensar también en los riesgos que la misma resistencia puede arrastrar; así, por más resistencia, cabe la posibilidad de oprimir o utilizar a otras en el proceso, lo que finalmente debe evitarse a través de un cuestionamiento personal de la motivación que lleva a la acción. Si bien abogo por utilizar paradigmas feministas para resistir, esto no quiere decir que estos estén libres de ser opresivos y de promover niveles de subordinación, como lo hace constar Ramazanoglu (1993) entre otras feministas. Por esto es necesario dirigir los esfuerzos de resistencia con una mentalidad de responsabilidad en la producción de imágenes que no fomente estereotipos sobre otras, ni tampoco utilizarla como plataforma para mantener posiciones de privilegio debidas a la explotación de otras. Cabe mencionar que la mirada de la fotógrafa puede ser una de voyeurismo, de control, de posición desigual entre la fotógrafa y su sujeto aun cuando la mirada misma tiene capacidad de resistir (Bryson, 1988). Esta resistencia en la mirada no sólo es importante para la que produce imágenes, sino también para la espectadora que regresa la mirada constituyendo un nuevo juego de reglas a través de las interpretaciones.

Subjetividad: La imagen y el espectador

La posición del espectador es relevante aquí, no solo porque la fotógrafa subsiste y se informa en espacios visuales que afectan sus decisiones, sino también a manera de entender cómo se producen los significados de las imágenes a través de las subjetividades de las audiencias a las que se intenta llegar. Esta conciencia permitirá establecer cuándo las imágenes servirán como resistencia o no. El papel que juega el espectador ha sido minuciosamente analizado en su mayoría en teorías de cine (como Stacey, 1999 y Rose, 1999) y sobre todo vía teorías de psicoanálisis (como Kuhn, 1985 y Thomham, 1999), pero lo que se requiere aún es establecer un marco de referencia que se aplique a la fotografía (Solomon-Godeau, 1991).

Al hablar de una espectadora y su papel en la interpretación de imágenes se habla también de sus deseos, placeres e identificaciones con la imagen, pero alejándonos de los universalismos de lo que es femenino o no (Stacey, 1999). Como han abogado un sinnúmero de feministas, no hay una visión femenina; si lo pensáramos así, caeríamos en la ya conocida dualidad determinística y excluyente de las diversas posiciones de las espectadoras. Las "diferencias" visuales no implican fragmentalismo, no conllevan al nihilismo, pues como se ha ya planteado estas diferencias pueden implicar múltiples resistencias (McNay, 1992). Explorar las múltiples posiciones informadas por instancias de edad, clase, género, raza o experiencias podrían otorgar a la fotógrafa información que promueva situaciones de control y potencialmente procesos de creatividad que sustentan cambios. Asumir entonces que la espectadora produce y negocia significados va ligado a que las diferentes posiciones visuales tomadas tienen que ver con un sujeto parcialmente formado o informado por las representaciones mismas (Kuhn, 1985).

A la vez tenemos a una espectadora/fotógrafa que negocia su posición en los momentos de interpretación; entender esto presenta los procesos de interpretación como formas de resistencia que se pueden enmarcar dentro de los procesos de formación de identidad. Bell hooks (1994, 1995, 1999) ha escrito de manera extensa sobre los procesos

de resistencia a través de interpretaciones frente a las visualidades hegemónicas para socavar representaciones negativas. Aun cuando hooks tiende a romantizar el papel del artista, el potencial que ella ofrece de resistencia en el proceso de visualización es interesante pues otorga agencia y una creatividad que fomenta poder. La palabra que hooks utiliza es la de resistir vía la "descolonización" de nuestras mentes; esto podría ser interpretado como la resistencia en contra de las estructuras que dominan las interpretaciones de nuestro espacio y nuestras interrelaciones en él. Tenemos como ejemplo de la manera en que se han situado resistencias dentro de este marco, las imágenes y el trabajo de Spence (1986, 1995) y Spence y Solomon (1995) y hooks (1995) encuentra que hasta los procesos de selección de lo que queremos observar pueden ser afirmativos, pero sobre todo valoriza las resistencias interpretativas.

Spence y Solomon interrogaron entre otras cosas, como espectadoras, los álbumes familiares como reveladores de los procesos de visualidad que conllevan a la formación de identidades y las entremezclan con procesos de la memoria en relación a la familia. Spence utiliza el álbum familiar para resistir discursos socio-culturales que fomentan una estructura particular de la familia y también explora la capacidad que la fotografía tiene como terapia, en su caso como terapia en contra de enfermedades. El trabajo de Spence y Solomon es perspicaz pues utiliza las instancias personales, como espectadoras y fotógrafas, como resistencia, donde el ir clarificando y entendiendo lo personal permitirá resistencia ante discursos sociales. Una de sus propuestas más interesantes fue la de utilizar el análisis de los procesos de subjetividad a través de lo personal por medio de la autorepresentación. En acuerdo con Solomon es importante entender que los procesos de autorepresentación no deben buscar un yo esencial pre-existente a nuestro descubrimiento de él, ni de establecer una sola identidad para evitar esencialismos.

Hasta ahora hemos enmarcado una posibilidad de resistencia basada en actos de producción responsable y actos de interpretaciones afirmativas, lo que el conjunto no revela es cómo hacer llegar a los múltiples espectadores un mensaje particular. Es decir ¿cómo crear una campaña colectiva en contra, digamos, de la violencia sexual que sea efectiva? Si hablamos de resistencia ante la manipulación en los significados, cómo evitar ser análogas impulsando al observador a leer nuestras imágenes de una sola manera?

Subjetividad y nociones de autorepresentación

Una manera de entender los procesos integrados de interpretación de la espectadora y las posibilidades de resistencia es a través de la autorepresentación. La autorrepresentación ha sido quizás una de las formas de resistencia más utilizadas por feministas, no sólo en contra de los mismos discursos de la fotografía sino en contra de los discursos que interfieren en la formación de la identidad. Pero al igual que en otras formas de representación, la autorepresentación no ha podido librarse del peligro de asumir que la imagen representa la realidad, lo cual borraría los procesos de construcción social e ideológica de las representaciones (Pollock, 1990; Solomon-Godeau, 1995).

Inicialmente, la autorepresentación se utilizó para luchar en contra de las dicotomías (pasiva/activo: femenino/masculino, etc) que sustentaban las representaciones; a este esfuerzo luego se unió el de hacer visible lo que con anterioridad se consideraba "inapropiado" en las representaciones (Solomon-Godeau, 1990). Estos procesos ofrecían a las mujeres control sobre los conceptos de sí mismas y su autoimagen; sirvieron en terapia y autoafirmación (Spence, 1986) al igual que otorgaban control sobre los mecanismos de representación, como en el caso de Loewenberg (1999). En otros casos, las fotógrafas

utilizaron sus propios cuerpos como medidas de resistencia y lucha, como lo hace Woodman (en Solomon-Godeau, 1991). A pesar de que muchos de estos trabajos se enfrentan a la mirada masculina para destruir su constitutividad de feminidad y fantasías masculinas, estas no abarcan ni pretenden abarcar las experiencias de todas las mujeres (Kuhn, 1985; Solomon-Godeau, 1995).

Con esto llegamos una vez más a la premisa que tantas feministas luchan por disolver, que si bien la autorepresentación ofrece un espacio para luchar en contra de las imágenes dominantes, su propio discurso se basa en los preceptos de la representación que pretendieron construir históricamente los cuerpos de las mujeres. Estos cuerpos que, como se ha visto, han sido el objeto de placer de la mirada masculina, presentados como objetos sexualizados, deseados, pasivos a su mirada, fragmentados por la comodificación y clasificados por la publicidad (Williamson, 1978; Solomon-Godeau, 1995; Mulvey, 1997). Vale la pena reiterar que estas críticas no disuelven la posibilidad de resistencia que ofrecen los diversos modos de representación ya que pueden crear una ruptura en los sistemas dominantes de significación y crear espacios que promueven la agencia. No obstante generan un campo para debatir los procesos de representación y las formaciones de las identidades (Pollock, 1990).

Tenemos entonces una instancia que unifica la posición de la espectadora consigo misma en la autorepresentación, lo que nos obliga a escrutinizar los procesos de interpretación. Las diferentes formas de autorepresentación, basadas en subjetividades plurales, se pueden también usar como unificación de subjetividades colectivas histórica y socialmente formadas. Solomon-Godeau (1995) propone un paradigma en el que las representaciones, aun cuando son autobiográficas, no dejan de ser parte de la colectiva social e histórica. Ella analiza las imágenes de Green y de Simpson para mostrar cómo "el pasado histórico sigue siendo una fuerza modeladora del presente histórico" (Solomon-Godeau, 1995, p. 305). Este paradigma nos ofrece vías de resistencia para trabajos en colaboración y como resistencia colectiva, siempre y cuando lo personal no pierda valor, pues pareciera que Solomon-Godeau interpreta lo personal como menos político. No se trata de exponer qué formas de representación son aceptables y cuáles no, sino de analizar cuáles puedan tener más impacto basadas en paradigmas de igualdad (Harding, 1987).

Exploración de la fotografía como resistencia: *Dilemas de interpretación*

Una de las dificultades de mencionar imágenes, y por ende de haber seleccionado algunas como eje para mis argumentos, es que todas ellas han pasado por mi proceso de interpretación. Este filtro interpretativo quizá va teñido de fantasías que le atañen a las imágenes mis deseos de resistencia. Cualquier utilización de imágenes infiere manipular a un espectador a "leer" la imagen de una u otra manera, ya sea por su contexto textual o por el juego entre imágenes en el contexto (Kuhn, 1985). Esta lectura guiada no será el único peligro que aqueja a las imágenes como resistencia, un segundo peligro crece de los problemas de distribución y acceso a las imágenes. El acceso a la fotografía y sus productos es en muchas instancias exclusionario. Estas opciones tienen que ser cuidadosamente analizadas en cualquier proyecto con intenciones de resistencia.

Las imágenes que se discutirán se encuentran en un libro sobre fotografía que no tiene ningún trasfondo feminista. Mas bien lo que en la superficie podría ser interpretado como una desaprobación del cuerpo de la mujer, puede ser reinterpretado como resistencia. Esto en contraste a las tantas portadas de libros feministas que llevan imágenes estereotipadas que tan solo promueven una concepción equivocada del trabajo feminista.

El juego de fotos de Saville y Luchford lo encontré por casualidad en un libro titulado *Vile Bodies. Photography and the Crisis of Looking* (Townsend, 1998). Las imágenes son autorretratos de Jenny Saville con la asistencia de Glenn Luchford. Las fotos que las rodean son de cadáveres, cuerpos cortados, desmembrados, amarrados, cosidos, deformados, incendiándose, mutilados o enfermos. Otras fotos igual de incongruentes con las de Saville son las de cuerpos ancianos o adolescentes. Estas fotos de Saville que parecerían por contexto no feministas albergan para mí la posibilidad de resistencia.

En primera instancia, encontré el contexto de estas imágenes frustrante, la categorización era fuerte y el observar las otras imágenes resultó difícil. Usando la genealogía de la fotografía, podía ver este libro como un ejemplo de los procesos de categorización donde el representar cuerpos "viles", aun si fuera como resistencia, inmediatamente lo hace con el subtexto de la normalidad, finalmente solo reforzando las categorías que intentó romper. Mi misma incapacidad de ver las imágenes testimonia cómo se han fomentado ciertas formas de visualidad. En la formación de mi visualidad a través de los discursos feministas mi reacción es la de incomodidad al ver estas imágenes en este contexto, pues si no tuvieran un subtexto de dualidad la juxtaposición sería innecesaria, ni significación hacia lo que es un cuerpo vil o no, por lo tanto no habría en principio ninguna categoría en donde poner los cuerpos de las mujeres.

Estas imágenes también demuestran las tensiones que existen entre la autorepresentación y el cuerpo como sitio de batalla. Sin su textualidad las imágenes pueden ser interpretadas en dos direcciones opuestas, ya sea como el ejemplo de lo que las feministas resisten o como marcador del potencial de resistencia. He aquí la disyuntiva de la precariedad de la interpretación. En cuanto al espectador, puede ser que lo que primero le atraiga para buscarle significado sea una reacción voyeurista. ¿Será quizás la desnudez, la textura de la piel en contra el vidrio o los pliegues de la piel lo que atraigan primero? Quizá el espectador se identifique primero con la mirada de la fotógrafa, que a su vez es la mirada del sujeto que observamos, lo cual haría la conexión para establecer el significado casi doblemente complicado. Si asumimos que el espectador está familiarizado con las imágenes que aparecen en el medios de comunicación constantemente, el contraste entre lo familiar y estas imágenes será radical; el estándar que los medios de comunicación y publicitarios adhieren a la fotografía se convierte en la normalidad en contra de la que comparamos el resto.

Por un lado las imágenes de Saville y Luchford producen una cierta incomodidad, y por el otro seducen la mirada, la mantienen observando, como en la batalla por entender finalmente cuál es su significado. Por ende, la imagen se convierte en un lugar de cuestionamiento, hasta podemos argumentar que es un sitio para desestabilizar discursos normativos y preconcepciones estéticas, lo cual, se ha sugerido, es central para la resistencia (Kuhn, 1985; hooks, 1994, 1995 y otras). Tomando la perspectiva opuesta, podríamos interpretar las imágenes como el prototipo de lo que es la autorepugnancia al cuerpo que habitamos, de un cuerpo que nos aprisiona y el cual hemos aprendido a valorar a través de teorías patriarcales. ¿Podría ser que el objetivo del autor es crear un espacio donde lidiar con estos discursos? ¿O será un espacio para representar sus experiencias de negociación con el cuerpo, tal vez será un cuerpo en el proceso de transformación, remodelado como lo sugiere la textura con su cualidad parecida a la arcilla?

Aun más, podríamos otorgarle otra interpretación, quizá Saville está retando al espectador. Si la mirada que ha formado las representaciones ha sido masculina (Mulvey, 1996, 1997), entonces el reto es lanzado a la mirada voyeurista y objetivadora de la figura femenina. Saville quizá está usando un enfoque confrontacional, de un cuerpo en contra del

lente que lo forma, diciendo con su figura "es esto lo que quieren ver, lo que les produce placer?" Es como si estuviera incitando a la vista a dejar de ver la máscara de la que Riviere (1986) nos habló. Paradójicamente, esta interpretación sustenta la concepción de que las campañas de confrontación deben ocurrir a través del cuerpo, reforzando el síndrome de que las mujeres somos el cuerpo.

El que el cuerpo de Saville se vea a través del vidrio puede a su vez interpretarse de varias maneras, y en mi papel de espectadora le imagino como el lente metafórico de la cámara tras el cual el cuerpo se enfrenta a su propia constitución y su encarnación. Por más que las imágenes se revisen una y otra vez, sus significados no son fijos.

Al posicionar las imágenes con el texto, vemos que Townsend describe el cuerpo en las imágenes como uno "fuera de proporción y fuera de control", añadiendo que "este ha perdido su relación con el espacio" (1998, p. 73). ¿A qué control se refiere exactamente es difícil decir, el control de quién? ¿Fuera de control de la mirada, o de los discursos de la telaraña social? ¿Tal vez se refiere al autocontrol en la regurgitada mecánica de cuerpo vs mente? El texto continúa describiendo al sujeto femenino como una "figura incontenible de dominación y amenaza" en donde el vidrio como mampara esta ahí para "proteger al espectador, en vez de aprisionar al sujeto-víctima" (1998, p. 73). Estas inscripciones a la imagen inmediatamente destruyen lo que podría ser una visión de resistencia; al describirlo como un sujeto-víctima el texto reconstituye una vez más la noción de un cuerpo pasivo, cuando lo que estas imágenes cargan de pasividad es nula y más bien sugieren instancias de agencia.

Mi esperanza es que las/los lectores puedan tener acceso a estas imágenes, y que puedan observar el potencial que estas ofrecen. Gracias a las constantes discusiones sobre el papel de la representación desde el advenimiento de la segunda etapa del feminismo podemos ahora profundizar el alcance de la fotografía y su capacidad como resistencia.

Conclusiones

Si bien este artículo solo ha servido como preámbulo a lo que podrían ser discusiones fructíferas sobre la capacidad de la fotografía como mecanismo de resistencia, al menos la expectativa es que abra el camino a la acción y el debate. Para llegar aquí se han tenido que trazar diversos conceptos; aunque se han discutido brevemente, podemos concluir que el modelo de poder-resistencia nos ofrece un posible marco referencial. Este se basa en un sujeto que es agente capaz de maniobrar sus múltiples resistencias en los diferentes niveles de poder pero cuyas acciones necesitan ser cuidadosamente y continuamente evaluadas por dos razones. Primero para mantenerse al tanto de las configuraciones de poder y segundo para no perder control de sus perspectivas evitando así convertirse en un discurso opresivo.

La fotografía también nos ofrece primero un medio para desestabilizar formas dominantes de representación y los discursos que las refuerzan. Segundo, ofrece espacios de debate y cuestionamiento para transformar los patrones estereotipados de la representación. En cualquiera de estas formas, la fotografía debe incidir en prácticas que no pretendan universalizar, explotar, apropiarse o reforzar opresiones.

Hemos visto cómo la fotografía puede ser útil como resistencia personal, pero que también tiene potencial en el campo colectivo. Esta versatilidad ayudará a usarla a diferentes niveles y con diferentes objetivos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALSAMO, Anne (1998), "On the cutting edge. Cosmetic surgery and the technological production of the gendered body", in Nicholas MIRZOEFF (ed.), *The Visual Culture Reader*, Londres y Nueva York, Routledge, pp. 223-233.
- BARTHES, Roland (1994), *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós.
- BLOOM, Lisa (1999), "Introducing With Other Eyes: Looking at Race and Gender in Visual Culture", en Lisa Bloom (ed.), *With Other Eyes. Looking at Race and Gender in Visual Culture*, University of Minnesota Press, pp. 1-16.
- BORDO, Susan (1993), "Feminism, Foucault and the Politics of the Body", en Caroline RAMAZANOGLU (ed.), *Up Against Foucault*, Londres y Nueva York, Routledge, pp. 179-202.
- (1998), "Reading the Slender Body", en Nicholas MIRZOEFF (ed.), *The Visual Culture Reader*, Londres y Nueva York, Routledge, pp. 214-221.
- BURGIN, Victor (1997), "Art, Common Sense and Photography", en Jessica EVANS (ed.), *The Camerawork Essays. Context and Meaning in Photography*, pp. 74-85.
- BRYSON, Norman (1988), "The gaze in the expanded field", en Hall FOSTER (ed.), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, pp. 87-108.
- CHEMIAVSKY, Eva (2000), "Review Essay -Visionary Politics? Feminist Interventions in Culture of Images", en *Feminist Studies*, 26 (1), pp. 171-186.
- DE LAURETIS, Teresa (1987), *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Londres, Macmillan Press.
- DOY, Gen (1994), "Cindy Sherman: Theory and Practice", en John ROBERTS (ed.), *Art has no history! The making and unmaking of Modern Art*, Londres y Nueva York, Verso, pp. 257-277.
- FOUCAULT, Michel (1990), *The History of Sexuality, Vol. 3, The Care of the Self*, Harmondsworth, Penguin.
- FRASER, Nancy (1995a), "False Antitheses", en Seyla BENHABIB, Judith BUTLER, Drucilla CORNELL, Nancy FRASER (eds.), *Feminist Contentions. A Philosophical Exchange*, Nueva York y Londres, Routledge, pp. 59-74.
- (1995b) "Pragmatism, Feminism, and the Linguistic Turn", in Seyla BENHABIB, Judith BUTLER, Drucilla CORNELL, Nancy FRASER (eds.), *Feminist Contentions. A Philosophical Exchange*, Nueva York y Londres, Routledge, pp. 157-171.
- (1997), *Justice Interruptus. Critical Reflections on the Postsocialist Condition*, Nueva York y Londres, Routledge.
- (2000), "Rethinking Recognition", en *New Left Review -Second Series* 3, pp. 107-120.
- GANGULY, Keya (1992), "Accounting for Others: Feminism and Representation", en Lana F. RAKOW (ed.), *Women making meaning: New Feminist directions in communication*, Nueva York y Londres, Routledge, pp. 60-79.
- GREEN, David (1997), "On Foucault: Disciplinary Power and Photography", in Jessica EVANS (ed.), *The Camerawork Essays. Context and Meaning in Photography*, pp. 119-131.
- HARDING, Sandra (1987), "Introduction: Is there a Feminist Method?", in Sandra HARDING (ed.), *Feminism and Methodology. Social Science Issue*, Bloomington y Stony Stratford, Indiana University Press y Open University Press.
- HEKMAN, Susan J. (ed.) (1996), *Feminist Interpretations of Michel Foucault*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press.
- HOOKS, bell (1994), *Outlaw Culture. Resisting Representations*, Nueva York y Londres, Routledge.
- (1995), *Art on my mind. Visual Politics*, Nueva York, The New Press.
- (1999), "The Oppositional Gaze: Black Female Spectators", en Sue THORNHAM (ed.), *Feminist Film Theory. A reader*, Edimburgo, Edinburgh University Press, pp. 307-320.
- KUHN, Annette (1985), *The power of the image*, Londres, Boston, Melbourne y Henley, Routledge and Kegan Paul.
- LALVANI, Suren (1993), "Photography, Epistemology and the Body", en *Cultural Studies*, 7, pp. 442-265.

- LOEWENBERG, Ina (1999), "Reflections on Self-Portraiture in Photography", en *Feminist Studies*, 25 (2), pp. 399-408.
- LOVIBOND, Sahina (1996), "Meaning What We Say: Feminist Ethics and the Critique of Humanism", en *New Left Review*, 220, pp. 98-115.
- MCNAY, Lois (1992). *Foucault and Feminism*. Oxford, Polity Press.
- MULVEY, Laura (1975). "Visual Pleasure and Narrative Cinema". en Robyn R. WARHOL and Diane PRICE HERNDL (eds.). *Feminism An Anthology of Literary Theory and Criticism*, Hampshire. Macmillan, 1997, pp. 438-448.
- (1991), "A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman", en *New Left Review* 1991 (verano), pp. 137-150.
- (1996), *Fetishism and Curiosity*, Bloomington e Indianapolis. Indiana University Press y British Film Institute.
- (1999), "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)", en Sue THORNHAM (ed.), *Feminist Film Theory. A reader*. Edimburgo, Edinburgh University Press, pp. 122-130.
- MODLESKI, Tania (1999), "Cinema and the Dark Continent: Race and Gender in Popular Film", en Sue THORNHAM (ed.). *Feminist Film Theory. A reader*. Edimburgo. Edinburgh University Press, pp. 321-335.
- NEUMAIER, Diane (1995), "Introduction". en Diane NEUMAIER (ed.), *Reframings. New American Feminist Photographies*. Philadelphia. Temple University Press, pp. 1-12.
- PARKER, Roszika y Griselda POLLOCK (1981). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Londres. Routledge
- (1987). *Framing Feminism. Art and the Women's movement 1970-1985*. Londres. Pandora Press.
- POLLOCK, Griselda (1988), *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*, Londres, Routledge.
- (1990), "Rethinking Early Thoughts on Images of Women". en Carol SQUIRES (ed.), *The Critical Image*. Londres, Bay Press, pp. 202-219.
- RAMAZANOGLU, Caroline (1989), *Feminism and the contradictions of oppression*, Londres y Nueva York, Routledge.
- (1993). "Introduction". en Caroline RAMAZANOGLU (ed.), *Up Against Foucault*. Londres y Nueva York, Routledge. pp. 1-25.
- RIVIERE, Joan (1986). "Womanliness as a masquerade". en Victor BURGÍN, James DONALD y Cora KAPLAN (eds.). *Formations of Fantasy*. Londres y Nueva York, Methuen, pp. 35-46.
- ROSE, Gillian (1997), "Engendering the Slum: Photography in East London in the 1930's". en *Gender Place and Culture*, 4 (3), pp. 277-300.
- ROSE, Jacqueline (1999), "Sexuality in the Field of Vision". en Jessica EVANS and Stuart HALL (eds.), *Visual Culture the reader*. Londres. Sage Publication & The Open University, pp. 411-414.
- SAWICKI, Jana (1991). *Disciplining Foucault. Feminism, Power, and the Body*. Londres y Nueva York, Routledge.
- SEKULA, Allan (1983), "The Traffic in Photographs". en Benjamin H. D. BUCHLOH, Serge GUILBAUT, and David SOLKIN (eds.), *Modernism and Modernity. The Vancouver Conference Papers*, Halifax, Nueva Escocia. The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, pp. 121-159
- (1990), "On the Invention of Photographic Meaning". en *Thinking Photography*, Victor BURGÍN (ed.), Londres, Macmillan.
- SMITH, Lindsay (1992), "The Politics of Focus: Feminism and Photography Theory", en Isobel ARMSTRONG (ed.), *New Feminist Discourses: Essays in Literature, Criticism, and Theory*. Londres y Nueva York, Routledge, pp. 238-262.
- SOLOMON-GODÉAU, Abigail (1991). *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*. Minneapolis. University of Minnesota Press.
- (1995). "Representing Women: The Politics of Self-Representation". en Diane NEUMAIER (ed.), *Reframings. New American Feminist Photographies*, Filadelfia. Temple University Press, pp. 296-310.

- SOLOMON, Joan (1995), "Introduction", en Jo SPENCE and Joan SOLOMON (eds.), *What Can a Woman Do with a Camera? Photography for Women*. Londres, Scarlet Press, pp. 9-14.
- SPENCE, Jo (1986), *Putting Myself in the Picture. A Political, Personal and Photographic Autobiography*. Seattle, The Real Comet Press.
- (1995), *Cultural Sniping. The Art of Transgression*, London and New York, Routledge.
- SPENCE, Jo and SOLOMON, Joan (eds.) (1995), *What Can a Woman Do with a Camera?* Londres, Scarlet Press.
- STACEY, Jackie (1999). "Desperately Seeking Difference", en Jessica EVANS y Stuart HALL (eds.), *Visual Culture the Reader*, Londres. Sage Publication y The Open University. pp. 390-401.
- TAGG, John (1997), "The World of Photography or Photography of the World?", en Jessica EVANS (ed.), *The Camerawork Essays. Context and Meaning in Photography*, Londres, Rivers Oram Press, pp. 64-73.
- THORNHAM, Sue (1999), "Introduction", en Sue THORNHAM (ed.), *Feminist Film Theory. A Reader*, Edimburgo, Edinburgh University Press. pp. 1-5.
- TOWNSEND, Chris (1998), *Vile Bodies. Photography and the Crisis of Looking*, Munich y Nueva York, Prestel.
- WEXLER, Laura (1997). "Seeing Sentiment: Photography, Race, and the Innocent Eye", en Elizabeth ABEL, Barbara CHRISTIAN and Helen MOGLEN (eds.). *Female subjects in black and white. Race, Psychoanalysis and Feminism*. Berkeley y Los Angeles. University of California Press, pp. 159-186.
- WILLIAMS, Val (1991), *The Other Observers: Women Photographers in Britain, 1900 to the Present*. Londres, Virago.
- WILLIAMSON, Judith (1978), *Decoding Advertisements. Ideology and Meaning in Advertising*. Londres, Marion Boyars.
- (1986). *Consuming Passions: The Dynamics of Popular Culture*. Londres, Marion Boyars.