

PROTOTIPOS DE MUJER EN LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA

Toya Legido García

Profesora de la Universidad Europea de Madrid

Correo-e: victoria.legido@tcom.cin.uem.es

Resumen

El presente artículo pretende analizar los tipos y prototipos de mujer existentes a través de una revisión de la historia de la fotografía. Desde este punto de vista se plantea el medio fotográfico como una herramienta que articula los discursos sociales, y analiza las imágenes fotográficas como referentes culturales.

Hasta hace poco la mayoría de las imágenes de mujeres del imaginario colectivo habían sido creadas para el hombre y por hombre, sin embargo esto ha empezado a cambiar a partir de que las mujeres han comenzado a generar sus propias imágenes. Gracias a que las mujeres se han convertido en autoras de sus imágenes no sólo se han empezado a repensar los mitos y miedos culturales, sino que además, el arte ha cambiado sus contenidos.

Palabras clave

Representaciones, fotografía, género, imagen, mujer objeto, mujer sujeto, arte.

Introducción

Todos, con independencia del sexo que tengamos o al género al que pertenezcamos, tenemos en la cabeza prototipos visuales de mujeres. Estas representaciones han construido nuestro imaginario al tiempo que dibujaban nuestra identidad, poco a poco han perfilado en nuestro inconsciente una idea acerca lo que es, o tiene que ser, una mujer.

La fotografía produce significados, al mismo tiempo que representa un mundo cargado de ellos, por tanto va creando una serie de modelos que en muchas ocasiones nosotros repetimos sin pararnos a analizar lo que significan.

Las románticas, las fatales, las muñequitas, las niñas... y hasta las cyborgs!, ¿quiénes son?, ¿porqué las seguimos reproduciendo?, ¿existen otras alternativas?

Muchas veces me he preguntado si los hombres y las mujeres utilizábamos las tecnologías de igual manera, si al usarlas generábamos un lenguaje que construía el mismo tipo de imágenes, y si nos interesaban los mismos contenidos. Mientras me hacía estas preguntas coleccionaba fotografías, imágenes de mujeres que de alguna manera reforzaban o negaban la imagen que yo tenía sobre lo que tenía que ser “la mujer ideal”.

Con este archivo cuestionado y con la intuición de que existe una relación entre el nuevo concepto de arte, el uso de la fotografía en éste mercado y las nuevas *figuraciones femeninas* intentaré comunicarles de la mejor manera posible mis sensaciones de mujer: “tecnológica”.

La obsesión masculina por la creación: María y Eva.

Toda producción es producto de su tiempo, y como tal está sujeta a la naturaleza del medio con el que es producida, dentro de un determinado tiempo y espacio, dentro de un momento social, cultural, económico y político.

Entiendo las imágenes por tanto como el producto del uso de una determinada “tecnología” entendida en su más etimológico significado: la palabra tecnología proviene del prefijo *tecno* del griego “techné” que significaba técnica o arte. (En el mundo antiguo el término arte era un término que se usaba para designar la habilidad o destreza que un hombre tenía para hacer o construir cualquier cosa). Y el elemento compositivo “logía” proviene del griego *logos* significa razón discurso o doctrina, ciencia que expone las leyes, modos o formas del conocimiento científico.

Luego entender la fotografía como una “tecnología” no significa otra cosa que entenderla, desde el punto de vista romántico como: “la lógica de un arte”, o desde el racionalismo como “el discurso de una ciencia”.

En la Edad Media las artes útiles se identificaban por igual con hombres y mujeres, las mujeres estaban implicadas en casi todos los aspectos de la práctica tecnológica. Pero en el momento en que los oficios artísticos se elevan a la categoría de arte, estos se masculinizan. Porque se invisten de significación: lo que antes era trabajo pasa a ser creación.

“Fue la religión de la tecnología la que proporcionó una base mitológica convincente para la representación cultural de la tecnología como una empresa meramente masculina, en la medida que el proyecto estaba dirigido a la recuperación de la perfección de Adán antes de la caída, a la recuperación de la imagen y semejanza de Dios” [1].

Es decir que de alguna forma la masculinización de las artes tuvo mucho que ver con el mito monoteísta judeo-cristiano de la creación, mejor dicho con el segundo capítulo del Génesis en el que Eva es “parida” a partir de la costilla de Adán. Siendo creada a partir del hombre y no de Dios, la mujer, no sólo no podía compartir la semejanza original con Dios, sino que era la culpable de que el hombre la perdiera.

Es en éste momento es cuándo surgen dos imágenes de mujer, que serán repetidas hasta la saciedad: la de Eva en oposición a la de María. La de mujer mala que incita al pecado en contraposición a la de mujer buena: “Virgen y Madre”.



Publicidad del Champú Wella inspirada en la imagen de Eva, Agencia Bates, creativo Sergio Fonseca, fotógrafo Paulo Manzini, Sao Paulo 2002,

Como explica Patricia Mayayo [2]: Eva encarna el peligro femenino, que la misoginia medieval se encargará de evocar una y otra vez mediante el travestismo del diablo en muchacha, la serpiente tentadora con rostro de mujer, la larga cabellera de la Magdalena arrepentida o la representación de la lujuria como una figura con cuerpo femenino, éstas son algunas de las imágenes que a lo largo de la historia del arte nos han ido enseñando que la naturaleza de las mujeres es esencialmente pecadora.

Frente a este modelo, el inalcanzable de María, que para conseguir el beneplácito de Dios, la reconocida pureza cristiana, ha de negarse a sí misma, ha de quedarse en blanco, inmaculada: sin cuerpo, sin identidad, sin familia...

Pero lo que resulta aún más paradójico es cómo se construye esta imagen de bondad basada en la pureza cristiana, sin caer en la cuenta del maltrato psicológico cometido hacia su pareja, al otorgarle históricamente el humillante papel de esposo-padre figurante. Papel que paradójicamente contrasta con el resto de los personajes masculinos bíblicos, que esencialmente son mucho más maltratados que maltratados.

Dejando a parte los estudios sobre masculinidad y centrándonos en el tema que nos concierne, lo que sí parece evidente es que si revisamos la historia de las imágenes podemos encontrar que éstos dos modelos binómicos de mujer basados en María y Eva todavía perduran en muchas representaciones femeninas. Seguimos usando la misma iconografía: largas cabelleras, velos, manzanas, túnicas, desnudos... para definir y diferenciar la bondad y la maldad femenina. Iconos, que en definitiva, no encierran otro contenido que la tentativa por reprimir y controlar la sexualidad femenina.

La doble moral del siglo XIX. Nacimiento de La femme fatal

Esta concepción de la imagen de la mujer que representa la bondad y la maldad como categorías esenciales de su naturaleza, y que todavía perdura, es anterior al nacimiento de la fotografía (1839), que como tecnología nueva que fue, bien podría haber cambiado el imaginario colectivo. Pero ocurrió, que la fotografía nació en un momento de crisis económica y social producido por la revolución industrial, esto trajo consigo el nacimiento de la doble moral romántica.

En esta época nace una sensación de miedo en el hombre occidental que provenía del cambio de la vida rural a la vida urbana y de la vida pública a la privada.

Debido a la aceleración de estos procesos de urbanización se produjo una disminución de puestos de trabajo por lo que las mujeres se vieron obligadas a volver a la vida privada. Al mismo tiempo creció de manera alarmante la prostitución y con ella el miedo a contraer enfermedades venéreas, sobre todo sífilis. Es en este momento es también cuando nacen los primeros movimientos feministas y con ellos el cuestionamiento por parte de los hombres sobre la verdadera naturaleza del sexo femenino.

Todo esto produjo una situación de inseguridad e inestabilidad emocional. Y ¿cómo se defendió “el hombre occidental blanco y heterosexual” de esta situación?, pues a través de la misoginia.

En el mundo de la imagen esta misoginia se materializó con la aparición de la imagen de *la femme fatal*, imagen que podemos encontrar en numerosas representaciones de esta época camufladas como Salomes unas veces, como arpías o bestias otras, y de de vez en cuando como vampiras.



Gustave Klimt 1920 pintura, y Fotografía de moda de Antonio Spinoza, Vogue Italia, febrero 2000.

El caso es poco a poco se fue sustituyendo el binomio María / Eva por el de Eva / Liliht, naciendo la separación, que todavía hoy perdura, entre la mujer artificial: amante-estéril y la mujer natural: esposa-madre.

Imágenes que el cine Hollywodiense de los años 50 se centró en recuperar y potenciar convenciéndonos de que para llegar a tener un poco de vida personal sólo existía la alternativa de la fatalidad de las *Star sistem* de la época. Fatalidad que básicamente consistía en lo que lo pasaban realmente fatal.

¿Quién era esta mujer fatal?

La *femme fatal* era Lilhit, la primera mujer de Adán:

“La primera compañera de Adán no fue Eva sino Lilith:

Dios no la formó de la costilla de Adán sino del polvo como a éste. La pareja nunca encontró la paz, principalmente porque Liliht, no queriendo renunciar a su igualdad, polemizaba con su compañero sobre su forma de realizar la unión carnal.

Liliht consideraba ofensiva la postura recostada que él exigía. ¿Porqué he de acostarme debajo de ti? preguntaba. Yo también fui hecha con polvo y por consiguiente soy tu igual. Como Adán trató de obligarla a obedecer por la fuerza, Liliht, airada, pronunció el nombre mágico de Dios, se elevó en el aire y lo abandonó.

Liliht huyó del edén para siempre y se unió al mayor de los demonios.” [3]

Debido al apogeo industrial y al poder colonial en 1800 comenzó a ser factible el ascenso de clase social, con ello el matrimonio se empezó a entender como la garantía de unos hijos legítimos a quien dejar las propiedades acumuladas. Esto impuso unos códigos sexuales muy estrictos, ya que propugnaba unos intereses casi exclusivamente económicos. De esta manera se reconstruyó la idea de que el placer sexual y el matrimonio eran aspectos antinómicos naciendo la tan conocida “doble moral” que estaba basada en la dicotomía de la mujer-madre frente a la mujer-prostituta. Mientras que el ideal burgués extendía la imagen de mujer virtuosa del hogar cuya felicidad se materializaba siendo una buena madre, esposa e hija, y relegando el espacio público al hombre.

El sexo masculino de aquella época, tuvo perfecta conciencia de que un contrato matrimonial excluía de sus cláusulas todo placer: la misión de una esposa era la de dar a luz y educar y cuidar a la familia y la de una amante, o en su lugar una prostituta, hacer gozar.

Esta doble moral queda muy bien reflejada en la historia de la fotografía al estudiar los retratos de estudio de la época en los que se muestra el proto-tipo de mujer burguesa: madre y por supuesto objeto estético y reproductor, en contraposición a la fotografía erótica de la época que representa el anti-tipo de mujer burguesa: prostituta y por supuesto objeto estético y sexual.



Fotografía de 1860



Daguerrotipo anónimo 1855

Esta doble moral que tocó sus cotas más altas en Inglaterra y Estados Unidos llegó a un nivel de surrealismo tal en el que convivían normas sociales paradójicamente contradictorias: mientras que en Londres nacía la norma de ofrecer la pechuga del pollo a las damas y no el muslo (para no levantar pensamientos pecaminosos), existía una creencia socialmente aceptada que las enfermedades venéreas se curaban desflorando (o violando) a una virgen. Sólo hay que pensar que en Londres, por estas fechas (1870) había 120.000 prostitutas de las cuales el 66% de ellas tenían sífilis y un 25% eran menores de 16 años.

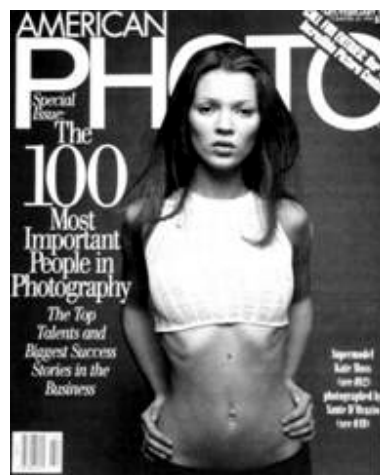
Es cierto que la fotografía de estudio del hombre burgués aparentemente no es muy diferente a la de la mujer,. Sin embargo, a él, aunque se le represente como *ciudadano virtuoso* [4] no se le representa como objeto. Si a todo esto le añadimos que casi no hay representaciones masculinas conocidas en la fotografía erótica de la época, con la salvedad de algunos autores un poco más tardíos (1900) como el Barón Von Gloeden, (que además era gay). Podemos afirmar o al menos intuir, que mientras que la mujer objeto era una cuestión socialmente aceptada, el hombre objeto no existía, y por lo tanto seguía siendo sujeto.

Ciencia y romanticismo: la belleza que nos convirtió en objetos

Lo que también es cierto es que no todos los hombres estaban de acuerdo con estos dos esquemas de mujer, entre otras cosas porque la mayoría, además de amantes o maridos eran padres. Muchos tenían hijas para las que no querían la suerte de sus madres, mujeres o amantes. Así y como única alternativa a la misoginia tradicional nació el feminismo paternalista que potenciaba a la mujer como criatura: tierna, débil, compasiva y coqueta a la que había que cuidar. El pensamiento científico acerca de las diferencias entre hombres y mujeres estaba muy cerca de este sentimiento paternalista, como explicable a propio Darwin: *“El hombre posee la fortaleza, el*

coraje, la energía y la creatividad, contra la mujer que es pasiva, doméstica _ y domesticable_, más emotiva, menos inteligente, y desde luego más infantil.” [5]

Con semejantes teorías científicas y con la extendida convicción de que un hombre con suficiente dinero podía mantener a una mujer al límite de la enfermedad nació el ideal de la fragilidad femenina. A partir de entonces la salud y la energía comienzan a ser vistas como cualidades masculinas y el debilitamiento físico, el vigor disminuido, la palidez y la excesiva delgadez como cualidades femeninas. ¿Alguna vez se han preguntado porqué la anorexia es una enfermedad femenina?



Portada de American Photo, Enero-Febrero, 1994

Kate Moss icono de los 90 por excelencia en su primer desfile con Clavin Klein pesaba 44 kilos y medía 1,70 mtrs. La fotografía que aquí se muestra fue retocada, se suavizó y “engordó” en la zona de las costillas, porque su delgadez era demasiado agresiva para aparecer en una portada.

¿Porque existen poquísimas mujeres que estén contentas con su aspecto físico?

Yo creo que porque toda la historia de las imágenes las mujeres han sido vistas como objetos. Existe una larga y arraigada historia del arte que trata a la mujer como “objetti di ferma”, “bodegón”, o “naturaleza muerta”.



1. Francisco de Goya 1800-05, 2. Lazslo Moholy-Nagy 1935, 3. Gaugain 1234, 4. Germaine Krull 1930, 5. Tom Wesselman 1967, 6. Helmut Newton 1990, 7. Joe Gantz 1984.

Lo he pensado muchas veces, he intentado visualizar a todas las mujeres que conozco y jamás he visto a una mujer así. Nunca, ni siquiera enfermas. ¿Qué hace una mujer ahí desnuda, tumbada, esperando y mirando?, ¿A quién mira?, ¿Qué espera? Por mucho que lo pienso lo único que puedo deducir, es que no mira, la miran, y que probablemente ni siquiera espera que el observador acabe de mirar para hacer algo más, para pasar a la acción.

En todas estas imágenes lo único que se hace es un replanteamiento formal de la imagen de la mujer como objeto de la representación, en ninguna de ellas se plantea un contenido comunicacional. Todas ellas son objetos del arte, en el sentido más formal y estético del término. Mujeres usadas como referentes o como modelos. Mujeres objeto. Ideales de belleza.

Poco a poco se ha ido construyendo un repertorio de imágenes de mujer que hemos aprendido, usado y asumido sin caer en la cuenta desde que ideología estaban construidas. Imágenes que poco a poco nos han conducido a *la tiranía de la belleza* [6] en la que hoy nos encontramos encerradas.

Como explican R. Parker y G. Pollock [7]: “Dentro de una cultura dominada por el hombre, su lenguaje, sus códigos de representación no es tan fácil producir una gestión alternativa y positiva de la imagen de mujer”. Quizás porque a los hombres se les ha juzgado siempre por su riqueza, fuerza, inteligencia, poder o humor. Y sin embargo a las mujeres única y exclusivamente por su aspecto físico.

Todavía hoy la belleza es el principal modo de la autoafirmación femenina. Los media nos siguen vendiendo esa imagen de mujer ideal/irreal que esta mucho más cerca de la belleza que del poder, del infantilismo que de la inteligencia, y del estatus que del humor.

La goma borrar, el dedo que difumina y el tampón de clonar se han convertido en las herramientas estrella de las direcciones de arte de las revistas femeninas; el botox, la silicona y las extensiones en los contenidos por excelencia de las redacciones. Ni una imagen de mujer es publicada sin pasar por el quirófano de *photoshop*, lo más recortado: barrigas, caderas y brazos, lo más aumentado pechos y cabelleras, y lo más borrado: arrugas.

Con este panorama y ante tanta mutilación mediática lo único que nos queda es el pensar que por lo menos nosotras somos reales; que una fotografía es ante todo una imagen, una apariencia de algo, o una ficción social, económica y cultural.

Siendo conscientes de que las fotografías de mujeres que aparecen en la mayoría de los medios de comunicación son producto de las ficciones masculinas podemos empezar a construir nuestra identidad a partir de valores que sean distintos a los suyos, o quizás simplemente nos pueden ayudar a buscar un buen cirujano.

¿Y qué tiene todo esto que ver con el medio fotográfico?

El arte contemporáneo: la mujer sujeto

Pues en primer lugar que gracias a que mujeres como Cindy Sherman o Barbara Kruger lo usaran en los 70 para revisar conceptos culturales, la fotografía fue introducida definitivamente en el mercado del arte.

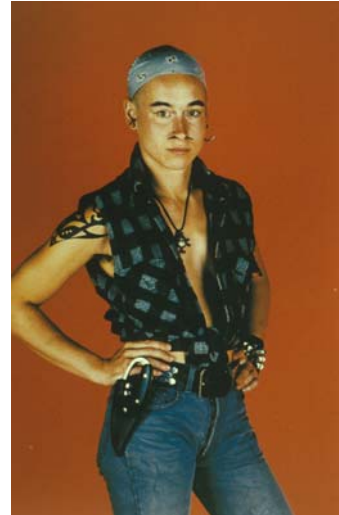
Mientras que ellas estaban ya trabajando con el medio fotográfico como herramienta capaz de crear discursos culturales, sus contemporáneos escultores (Jeff Koons o Robert Gober) seguían encerrados en el propio discurso del arte: hablaban sobre el objeto artístico como bien de consumo. Debido a ellas los criterios por los cuáles las imágenes fotográficas eran colgadas en los museos empezaron a cambiar. Empezaron a dejar de ser criterios formales y estéticos para ser de contenido.

Parafraseando a Dan Cameron [8] “El cambio no empezaría a manifestarse como evidente e inevitable hasta la emergencia, a finales de los setenta, de un grupo de mujeres artistas cuyo trabajo se basaba en la fotografía ... Sherrie Levine, Barbara Kruger, Cindy Sherman, Sarah Charlesworth y Louise Lawler... los artistas pasan a ser, por encima de todo trabajadores culturales”.

El mundo del arte recientemente ha dado giro conceptual, ha comenzado a exponer una serie de ideas que le preocupan a las minorías, convirtiéndose en una expresión de reivindicaciones

políticas, sociales, económicas y culturales. Esta abandonando las disertaciones formales y perceptuales que venía arrastrando desde el nacimiento de las vanguardias.

La imagen de la mujer cambia por que la mujer que siempre había sido un objeto de arte, un recurso estilístico, se convierte en autora de arte. A partir de ese momento es como si el arte saliese del puro mercado del arte para hacer sociología. Se empiezan a construir unas imágenes de mujeres que yo creo que difieren mucho del “ideal heterosexual del hombre blanco”.



1. *En bas à droite, Julie*, Rineke Dijkstra, 1994. 2. *Mature, Karen*, Erwing Olaf. 3. Catherine Opie, 1994.

E incluso los hombres se empiezan a cuestionar un montón de cosas construidas al rededor de las imágenes y los mitos de mujer. Produciéndose una revisión de mitologías y estereotipos y desacralizando en muchos casos la dicotomía entre lo aprendido como “lo masculino” y “lo femenino”.



1. Fotografía de Pierre & Pilles, 2. Fotografía de Tracey Moffat

Proponiendo que la definición de feminidad o masculinidad sea personal. Planteándonos la posibilidad independientemente del sexo al que pertenezcamos de elegir entre ser sujeto o ser objeto.

NOTAS

[1] David Noble, *La Religión de la Tecnología*, Paidós, Barcelona, 1997, Pág. 255

[2] *Historias de mujeres, historias de arte*, Cátedra, Madrid, 2003, pág 143.

[3] Erika Bornai, en *Las Hijas de Lilith*, Cátedra, 1990, explica muy bien la construcción de la imagen de la femme fatal en la historia del arte partiendo de los binomios: Eva-Lilith y Eva-Virgen María.

[4] Patricia Mayayo, op. Cit, pág 150

[5] Darwin, *Teoría de la Evolución*, Barcelona, 1975, pág 65.

[6] Lourdes Ventura, *La tiranía de la belleza*, Plaza & Janes, Barcelona, 2000.

[7] *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. Pandora, Londres, 1992, pág 131.

[8] *Sobre feminismo: post-, neo-, e intermedio*, Zona F, Helena Cabello y Ana Carceller, Espai d'art contemporani de Castelló, Valencia, 2000