Universidad

Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Area de Letras

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en artes y estudios visuales

La construcción de noción de feminidad en la práctica fotográfica de Lucía Chiriboga, Sara Roitman y Wendy Ribadeneira

María del Carmen Oleas Rueda

2013

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 3.0 Ecuador

Reconocimiento de créditos de la obra
No comercial
Sin obras derivadas

creative commons

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia

Yo, María del Carmen Oleas Rueda, autor/a de la tesis intitulada La construcción de noción de feminidad en la práctica fotográfica de Lucía Chiriboga, Sara Roitman y Wendy Ribadeneira mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.

2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.

3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha: 4 de enero de 2013

Firma: …….....

Universidad

Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Area de Letras

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en artes y estudios visuales

La construcción de noción de feminidad en la práctica fotográfica de Lucía Chiriboga, Sara Roitman y Wendy Ribadeneira

María del Carmen Oleas Rueda

Tutor: Alex Schlenker

Quito

Abstract:

Esta investigación visual tiene como objetivo indagar en la construcción de la feminidad en la práctica fotográfica de Lucía Chiriboga, Sara Roitman y Wendy Ribadeneira, para ello consta de tres capítulos. El primer capítulo relata brevemente, la construcción del género femenino a través de la imagen, pensándolo desde la perspectiva de Georges Vigarello y atravesado por las construcciones sociales propuestas por Simone de Beauvoir. El primer capítulo relata también en una segunda instancia la aparición de la figura femenina en el arte, primero como musa y segundo como creadora. El segundo capítulo entra en la indagación visual de las obras escogidas de Chiriboga, Ribadeneira y Roitman. Esta indagación será hecha apoyada en los planteamientos realizados en el primer capítulo. El tercer capítulo será un análisis, primero individual y después comparativo de las imágenes analizadas de las tres fotógrafas.

A Gonzalo y Raquel

Gracias a Dios y a mi tía por rezar por mí

INDICE

INTRODUCCIÓN **7**

1. CAPITULO 1: GÉNERO Y ARTE, UNA RELACIÓN EN CONSTANTE MOVIMIENTO **8**

1.1 El género un concepto en construcción 8

1.2 El género femenino, una constante en la representación artística 17

2. CAPITULO 3: LA REPRESENTACIÓN FEMENINA EN LA OBRA FOTOGRÁFICA DE LUCÍA CHIRIBOGA, SARA ROITMAN Y WENDY RIBADENEIRA **26**

2.1 Tres fotógrafas, dos generaciones 29

2.2 Tenguel, el tamaño del tiempo: la apropiación del cuerpo 35

2.3Mi piel, tu piel: la presencia del cuerpo 46

2.4 Hot Point: la ausencia del cuerpo 56

3.CAPITULO 3: DIFERENCIAS Y SEMEJANZAS, TRES OBRAS Y TRES MUJERES **67**

CONCLUSIONES **75**

6. BIBLIOGRAFÍA **79**

7. ANEXOS **82**

INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo tiene como objetivo principal indagar en la representación femenina hecha por tres fotógrafas ecuatorianas en parte de su obra: Lucía Chiriboga, Sara Roitman y Wendy Ribadenenira, de quienes se ha trabajado tres fotografías en específico de una serie de cada fotógrafa. De esta forma he indagado en algunos aspectos que mehan permitido entender cómo se ha desarrollado la representación femenina en la fotografía en el Ecuador.

Para abordar este tema se he dividido al presente trabajo en tres partes. En la primera he revisado la construcción del género a nivel visual. En este primer capítulo se ha explicado, brevemente cómo se construyen las nociones del género femenino a nivel social, y cómo estas construcciones se traducen en representaciones visuales. En ese sentido se ha hecho un acercamiento a la presencia de la mujer en el arte contemporáneo. Estas dos instancias me han permitido entender la construcción y el posicionamiento de la imagen femenina y su circulacióna nivel artístico.

Es desde este punto de vista queme he aproximado a la obra de Chiriboga, Roitman y Ribadeneira. En esta segunda parte he hecho una referencia a las reflexiones previas para explicar cómo se ha desarrollado la representación femenina desde el punto de vista de las fotógrafas seleccionadas. Además he ensayado un breve recuento de las condiciones sociales y personales de las artistas en el momento de la creación de las diferentes series a manera de contextualización de cada imagen.

En un tercer capítulo analizaré las imágenes escogidas, haciendo hincapié en las construcciones visuales de lo femenino a partir de su producción. En este capítulo también he buscado un acercamiento personal a la obra de cada fotógrafa desde el punto de vista de espectadora, encontrando en las imágenes creadas por ellas puntos en común entre si y conmigo misma. Este capítulo se ha configurado como un ejercicio personal en el que las obras han hablado a través de mi, más que a través de las artistas mismas como en el capítulo anterior.

1. CAPÍTULO 1: GÉNERO Y ARTE, UNA RELACIÓN EN CONSTANTE MOVIMIENTO

1.1 El género, un concepto en construcción

En este capítulo se ensayará un acercamiento a la construcción de género, específicamente del género femenino. Para ello será necesario indagar en los diferentes escenarios en los que este se construye. Ya entre 1948 y 1949 Simone de Beauvoir en la introducción de su libro *El Segundo Sexo*, se preguntaba sobre las características que debe tener una hembra de la especie humana para ser considerada una mujer[1]. He indagado en estas características para entender la construcción del concepto de feminidad y los modos cómo éstas se han configurado llegado a definir lo femenino.De esta manera he reflexionado sobre lo femenino desde lo visual y cómo se construye la feminidad desde ese ámbito.

[1]Simone de Beauvoir , *El segundo sexo*,1949, 11.06.2012, p.11 en: http://ifdc6m.juj.infd.edu.ar/aula/archivos/repositorio/0/114/Beauvoir_Simone_de-_El_segundo_sexo.pdf

A lo largo de la historia, la mujer ha sido pensada en función del hombre, es decir, ha sido reconocida en lo que el hombre no es. La mujer no es un ser autónomo, sino que aparece (desde la mitología judeocristiana) como extraída de un hueso inservible del hombre. Desde entonces, socialmente a la mujer se le ha descrito como una extensión de lo masculino. Para Simone de Beauvoir la mujer es el Otro del hombre (S. de Beuvoir,1949:3).

No es la intención de esta investigación redundar sobre lo que es claro, no se intenta reforzar la idea de que el género no es una característica natural, partiré de que el género es una serie de características adquiridas en la interacción social[2] como lo señala Judith Buttler. Para de Beauvoir "todo ser humano hembra no es necesariamente una mujer; tiene que participar de esa realidad misteriosa y amenazada que es la feminidad" (S. de Beuvoir, 1949: 2). Por ello me he preguntado, ¿dónde se puede encontrar esa feminidad?, porque si estas características no vienen de la condición biológica de hembra entonces deben estar situadas en otros espacios en los que se legitimen. Decir que las mujeres son iguales a los hombres es negar todas las diferencias existentes entre ellos y ellas, desde las anatómicas hasta las adoptadas, performadas y aceptadas socialmente (S. de Beuvoir, 1949: 3-6). Estas diferencias configuran este grupo de características adquiridas conocidas como feminidad, inclusive su construcción a través de lo visual.

Para Judith Butler el género es inevitablemente

[2] Judith Butler, *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 13.

> Una forma de hacer una actividad incesante performada, en parte, sin saberlo y sin la propia voluntad […] es una práctica de improvisación en un escenario constructivo. Además el género propio no se <<hace>> en soledad. Siempre se <<está haciendo>> con y para otro. (J. Butler, 2004: 13)

De esta forma el género sería una interacción social, es decir una respuesta inmediata, un comportamiento desde una persona que lo construye hacia y en diálogo con el resto de la sociedad, en todas las instancias, inclusive en el momento de la creación artística. En este caso, esta construcción va hacia el público que mira las obras como una acción performativa. Butler dice que dotar de feminidad a los cuerpos femeninos necesariamente implica trabajar dentro de un contexto en el que el cuerpo está directamente ligado con la producción del género(J. Butler, 2004: 16). De esta forma, si el cuerpo es necesario para construir el género y es lo más visible de las personas, podríamos hablar de una configuración del género femenino a partir de lo visual.

Una de las características de la belleza para Georges Vigarello es que "se define en femenino"[3]. En esta aseveración encontramos un primer espacio de feminidad a nivel social: para ser femenina es necesario ser bella. Durante la edad media y hasta el barroco se creía que la belleza viene de Dios es decir sería imposible que un alma mala habite un cuerpo hermoso "por eso la belleza exterior es el verdadero signo de la belleza interior".[4] Esta conclusión va ligada a lo corporal ya que necesariamente la belleza se traduce en imagen y la imagen de un cuerpo bello también da pie a pensar, dentro de él, en sentimientos como el amor, la ternura, la fragilidad y la pureza entre otros, características que se han

[3] Georges Vigarello, *Historia de la belleza*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2005 p.28.
[4]B. Castiglione*Le libre du courtisan*, Paris ,GarnierFlammarion, 1991 p. 368 citado en Georges Vigarello, *Historia de la belleza*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2005 p.34.

presentado como definitorias de la feminidad. En este caso, la belleza y la bondad serían directamente proporcionales,entonces, solo la perfección estética es completamente buena y bondadosa. Existen variantes de esta belleza y Vigarello las ha dividido en tres categorías que ostentarán cada una, diferentes características femeninas: la sediciosa, la remilgada y la religiosa. (G. Vigarello, 2005: 35)

La belleza sediciosa es aquella relacionada con la seducción y el escándalo, la imagen más clara de esta belleza está representada en la amante o la prostituta y está relacionada con una vida licenciosa y la voluntad de seducir. La belleza remilgada tiene que ver con la voluntad de querer seducir pero no demostrarlo, depende mucho de la manera de mostrarse ya que es una mezcla entre la seducción y la inocencia que idealmente terminará en amor. Finalmente la belleza religiosa tiene que ver más con lo interior que con el exterior y está ligada a las cualidades morales como la humildad, la sencillez, la castidad etc. La imagen de ello son las representaciones de las santas de la iglesia católica “el rostro siempre ovalado y ‘sereno’, la frente lisa, ‘en alto’, la boca pequeña, raramente entre abierta, […] los gestos finalmente discretos y mesurados […] la boca delgada, estrecha, cerrada, para marcar todo lo que podría sugerir algún ‘interior’.”(G. Vigarello, 2005: 35).Estas tres bellezas sugeridas por Vigarello se desarrollan en espacios diferentes de la sociedad ya que de ninguna forma una mujer con una de estas bellezas es bella por si sola, sino que es bella por el entorno social en el que se desenvuelve.

Simone de Beauvoir, en la segunda parte de su libro *El segundo sexo* describe tres escenarios sociales en los que se desarrollan mujeres con estas bellezas, y es en estos entornos a partir de donde definen su configuración de feminidades. El matrimonio es el primer espacio social que ella describe. Queda claro que para acceder a este espacio, la mujer debe demostrar una clase de belleza remilgada ya que debe satisfacer al mismo tiempo el papel de esposa y el de madre, es decir, al tiempo debe seducir al marido y mostrar ternura a los hijos. Es evidente que esta seducción que se da dentro del matrimonio no se enfoca solamente en lo sexual, sino que también llega a topar ámbitos domésticos: cómo la mujer lleva la casa o cómo aporta económicamente al hogar e inclusive cómo cría los hijos.

> Las relaciones conyugales, la vida doméstica y la maternidad forman un conjunto cuyos momentos todos dependen unos de otros; tiernamente unida a su marido, la mujer puede llevar alegremente las cargas del hogar; feliz con sus hijos, será indulgente con su marido.[…] Las revistas femeninas enseñan profusamente al ama de casa el arte de conservar su atractivo sexual sin dejar de lavar la vajilla, de conservarse elegante en el curso de su embarazo, de conciliar la coquetería con la maternidad y la economía; (S. de Beuvoir, 1949: 232)

Un segundo escenario que describe Simone de Beauvoir es la vida social fuera de la familia. En este escenario la mujer debe mostrarse cómo ella quiere que la vean. En este punto es necesario volver a la idea de Buttler de que el género no se construye en soledad, sino que es una respuesta, muchas veces involuntaria, a las demandas de la sociedad misma. En este escenario se encuentra a la belleza religiosa. La mujer debe presentarse bella, y sin embargo, debe sugerir una variedad de características que van desde su situación

económica, hasta su fidelidad y su sencillez. Al mismo tiempo debe revelar su papel de objeto en la sociedad que es en el que encaja satisfactoriamente.

> Pero es preciso subrayar que la decencia no consiste en vestirse con riguroso pudor. Una mujer que solicite demasiado claramente el deseo masculino no es de buena índole; pero la que parece repudiarlo no es más recomendable: se piensa que quiere masculinizarse, que es una lesbiana; o singularizarse, y es una excéntrica; al rechazar su papel de objeto, desafía a la sociedad […] Si lo único que desea es no hacerse notar, preciso es que conserve su feminidad.(S. de Beauvoir, 1949: 234)

Un tercer espacio social al que se refiere de Beauvoir es el espacio de las prostitutas y amantes. Evidentemente, es en este espacio que se construye la belleza sediciosa. Las prostitutas deben representar el papel de mujeres totalmente entregadas al placer, para ello hacen uso de maquillaje exagerado, perfumes escandalosos y ropajes provocativos. Su imagen debe mantener a los hombres convencidos de un constante ardor sexual y de su disposición para mantener relaciones sexuales siempre que ellos lo deseen. “La belleza, el encanto o el sex-appeal son aquí necesarios” (S. de Beuvoir, 1949: 234).Evidentemente cada espacio social en el que se desarrollan estas “bellezas” demanda unaperformatividad y una construcción de género distintas lo que desembocará en feminidades distintas. Simone de Beauvoir describe otros espacios sociales en los que la mujer se configura como tal, sin embargo, son los tres descritos los que plantean la problemática de la belleza de la mujer y de su construcción corporal hacia la sociedad. La búsqueda de la construcción visual de la feminidad en la obra en la que se ha indagado nos lleva a pensar en estos tres espacios sociales de construcción del género ya que cada grupo de imágenes responde a uno de estos espacios sociales respectivamente. En *El segundo sexo,* de Beauvoir también se refierea características específicas del desarrollo de las

feminidades en cada escenario social. Estas características que cada mujer tiene o desarrolla en cada escenario indican las diferentes construcciones de la feminidad a nivel social.

La narcisista, como la describe de Beauvoir, se aproxima al comportamiento de la mujer fácil, de la prostituta y en este caso, a la belleza sediciosa. Es una mujer que busca demostrar su belleza física como un arma, le encanta mirarse al espejo y sentir que es bella solamente por ser una mujer y que gracias a su cuerpo puede ejercer poder sobre los hombres. "La generosidad de la narcisista le es provechosa: mejor que en los espejos, es en los ojos admirativos de los demás donde ella percibe a su doble nimbada de gloria."(S. de Beuvoir, 1949: 299)Dentro de esta configuración de la feminidad se encuentra como característica fundante la originalidad, la mujer construye sus señas propias para diferenciarse de otras mujeres narcisistas; solamente por medio de la originalidad es que la mujer narcisista puede legitimar su poder sobre los hombres ya que ella se ve a través de los ojos de los hombres y está convencida que sus admiradores ven lo mismo que ella mira en el espejo.

La mujer enamorada en cambio se desarrolla en el ámbito de la casa y el hogar y tiene que ver con la construcción de la belleza remilgada.Simone de Beauvoir describe a esta mujer como una ferviente defensora del amor. Para las mujeres que se configuran desde el espacio doméstico el amor implica una identificación total con el hombre y es en cuanto a él que se configuran.

> El fin supremo del amor humano […] consiste en la identificación con el ser amado. […]La mujer procura ver con los ojos de él; lee los libros que él lee, prefiere los cuadros y la música que él prefiere, no le interesan sino los

> paisajes que ve con él, las ideas que proceden de él; adopta sus amistades, sus enemistades, sus opiniones; cuando se pregunta, es la respuesta de él lo que se esfuerza por oír; quiere en sus pulmones el aire que ya ha respirado él; los frutos y, las flores que no recibe de sus manos carecen de sabor y de perfume; su mismo espacio odológico queda trastornado: el centro del mundo ya no es el lugar donde ella está, sino aquel en donde se halla su amado; todos los caminos parten de su casa y allí llevan. (S. de Beuvoir, 1949: 311)

Lejos del espacio en el que se desarrolla la belleza sediciosa que en su narcisismo busca una individualidad, la belleza remilgada en cambio busca una identificación con el hombre y con la familia en medio del amor que ésta implica.

La mística, finalmente, es aquella mujer que estaría identificada con la belleza religiosa. En este caso la belleza interior debe ser reflejada en su exterior, además identifican a su referencia masculina con lo divino y justifican su existencia solo en él. “El amor le ha sido asignado a la mujer como su vocación suprema [...]: si las circunstancias le prohíben el amor humano, si ha sufrido una decepción o es exigente, optará por adorar a la divinidad en Dios mismo.”(S. de Beuvoir, 1949: 321) Igual que la narcisista y la enamorada, necesita de una figura masculina para configurarse.

Las tres mujeres, independientemente del espacio social en el que se desarrolle su belleza y de la performatividad a la que deben responder en cada uno de estos espacios, tanto la narcisista, como la enamorada y la mística se asemejan. Esta semejanza consiste en el punto en el que ellas como mujeres (podría inclusive decirse como belleza física) se configura con respecto al hombre. En los tres casos, la mirada masculina es la que condicionará la forma cómo deben verse y cómo deben comportarse las mujeres, es decir, de ello dependerá la feminidad que ellas ostenten. La mujer narcisista confirma la imagen

que ve en el espejo a través de los ojos de los hombres y la mujer enamorada siente que empieza a existir cuando un hombre aparece en su vida: “la joven se ha soñado a través de los ojos del hombre; y en los ojos del hombre es donde la mujer, por fin, cree encontrarse a sí misma”(S. de Beuvoir, 1949: 307).La mística en cambio se entrega a Dios para completarse a si misma “en el amor divino, la mujer busca al principio lo que la enamorada pide al del hombre[…]; para ella es una milagrosa fortuna esa mirada soberana que se fija en ella atenta y amorosamente.” (S. de Beuvoir, 1949: 324)

Todas estas configuraciones de la feminidad vienen de la mano con hechos de la corporalidad femenina que son innegables. Simone de Beauvoir describe a la mujer corporalmente también en oposición con el hombre:

> La mujer es más pequeña que el hombre, tiene menos peso, su esqueleto es más frágil, la pelvis es más ancha, adaptada a las funciones de la gestación y el parto; su tejido conjuntivo fija grasas y sus formas son más redondeadas que las del hombre; el aspecto general […], es netamente diferente en los dos sexos. La fuerza muscular es mucho menor en la mujer […]; tiene menos capacidad respiratoria[…]; la diferencia de la laringe comporta igualmente la diferencia de voz. El peso específico de la sangre es menor en las mujeres: hay menos fijación de hemoglobina; por tanto, son menos robustas y están más predispuestas a la anemia.(S. de Beuvoir, 1949: 14)

Son todas estas características que configuran a las mujeres y a la feminidad con una imagen diferente a la del hombre. Esta indagación se enfocará en las construcciones visuales, específicamente en la imagende la mujer queproduce el arte.

1.2 El género femenino, una constante en la representación artística

Para tener una visión más cercana a las indagaciones que le competen a esta investigación, ensayaré una breve síntesis acerca de la imagen femenina en el arte. De acuerdo a lo indicado en la parte anterior se tomará la idea de Butler de que el género se construye con respecto adiferentes escenarios sociales. De esta forma he indagado en las representaciones artísticas de las tres fotógrafas ecuatorianas, buscando en su trabajo tales construcciones sociales.

La representación artística, considerada como una abstracción de la realidad ha sido una expresión inherente al ser humano, es así que la mujer ha estado presente siempre de una u otra forma. Desde mediados del siglo XV, "el mundo individual y los individuos humanos en particular se introducen masivamente en la representación pictórica" [5], desde entonces las mujeres estaban presentes, pero debían conformarse con "posar impasibles ante él (artista) para ser observadas, mientras su dignidad es rebajada a la de mero objeto de contemplación."[6] Es decir, el papel de las mujeres debía limitarse a ser observadas, y no a observar, a ser representadas y no a representar. Estas prácticas artísticas, llevaron a la construcción de la imagen femenina desde la mirada masculina, es decir, eran representaciones desde el "deber ser" y no desde el "ser",

[5]TzvetanTodorov, La representación del individuo en la pintura, en Foccroulle, Legros y Todorov, El nacimiento del individuo en el arte, Buenos Aires, Nueva visión, 2010, p. 20

[6]John Berger, "Modos de Ver", Traducción de Just G. Beramendi. Barcelona, Gustavo Gili, 1974, p.55 citado por María Jesús Godoy Domínguez, "Educar la mirada, propuesta pedagógica del arte para la igualdad entre géneros" en, Isabel de Torres Ramírez coord., *Miradas desde la perspectiva de género* Sevilla, Narcea, p. 140.

> la dependencia de la mujer de su contragénere, sobre quien descansa la responsabilidad de las funciones públicas, mientras ella se consagra a las labores domésticas, provoca que la sociedad no la considere apta para desempeñar ninguna otra tarea.[7]

Es también desde este punto de vista que se construyen las tres imágenes que plantea Vigarello. Esta aproximación masculina a la imagen femenina producía imágenes forzadas y muchas veces artificiales. Tal era el caso de pinturas tan famosas como la *Gioconda* de Leonardo Da Vinci. Famosa por su inexpresividad y ambigüedad, hasta el punto de pensar a la pintura como una versión femenina del mismo pintor.

Durante el siglo XIX, después de las guerras independentistas en Hispanoamérica, la construcción de la imagen femenina en el arte, todavía era construida desde lineamientos patriarcales, que manejaba un doble discurso, por un lado la dominación masculina y por otro la sumisión femenina. Iconográficamente, estas relaciones de poder se representaban mayormente relacionando a la mujer con la naturaleza mediante el erotismo y la sensualidad, es decir reforzando la idea de la mujer como el Otro del hombre.. Para que estas narrativas visuales sean efectivas o tengan acogida a nivel social era necesario que el público en general acepte estas representaciones y que las imágenes estén respaldadas en valores.[8]

> los hombres escribían poemas y las mujeres frecuentemente los habitaban. Aquellas mujeres eran casi siempre bellas, pero amenazadas con la pérdida de la belleza, de la juventud, destino peor

[7]María Jesús Godoy Domínguez,"Educar la mirada, propuesta pedagógica del arte para la igualdad entre géneros"enIsabel de Torres Ramírez coord., *Miradas desde la perspectiva de género* Sevilla, Narcea, 2007, p. 136

[8]*Juan Andreo García*"La formación del imaginario sobre las mujeres a través de fe representación icónica" en Isabel Morantdir., *Historia de las mujeres en España y América Latina, volumen II del siglo XIX a los umbrales del siglo XX,* ,Ediciones Cátedra, Madrid 2006, p. 738-740.

> que la muerte. O eran bellas y morían jóvenes […] o la mujer era cruel y desastrosamente plagada de defectos y en el poema se le hacía reproches porque se había negado a convertirse en el objeto de lujo del poeta.[9]

Para entrar en el tema de la irrupción de la mujer en el arte como creadora, es necesario hacer un corte histórico ya que la idea de la auto-representación femenina vino junto con acontecimientos que cambiarían todo el contexto social. A partir de principios del siglo pasado y con mucha mas fuerza a mediados,el concepto de ciudadanía incluye a las mujeres en el derecho al voto. Junto a la idea de igualdad que trajo el voto, las mujeres empiezan a sentir la posibilidad de la representación a nivel político y la libertad a nivel social. A la par de estas posibilidades de representación política vino el deseo, y el derecho de auto-representarse a nivel simbólico en el arte.

Desde finales del siglo XIX las primeras representaciones femeninas que venían de mujeres estaban necesariamente ligadas a los modelos antiguos de la imagen de la figura femenina, como es planteado por Dulce María Zúñiga: “su identificación con sus deberes de madre, de esposa, de servidora, prevalecen.”[10] Esto se da por dos factores, el primero tiene que ver con el predominio del orden patriarcal mientras queun segundo factor era la necesidad de las mujeres de encajar como creadoras en estasociedad.

> La mujer ha sido un lujo para el hombre y ha servido de modelo al pintor, de musa al poeta, pero también de consoladora, enfermera, cocinera, portadora de su semilla, asistente de secretaria y mecanógrafa de manuscritos. El hombre en cambio, ha presentado un papel muy diferente para la mujer artista o intelectual. (A. Rich, 2011: 49)

[9] AdrienneRich, *Sobre mentiras secretos y silencios*, Hora y Horas, Madrid, 2011.
[10] Dulce María Zúñiga, “El papel de la mujer en la cultura y el arte” en Olga Varela, *La mujer desde la antigüedad hasta nuestros días*, Buenos aires, Lumen 2005, p.64.

Sin embargo, esta necesidad de encajar en la sociedad como creadoras, necesidad que hasta entonces se venía capeando por medio de una representación femenina similar a la que exigía el orden patriarcal de entonces, fue cambiando junto con las nuevas demandas de la sociedad que se dieron desde principios del siglo XX, junto con el ya mencionado suceso del derecho al voto de las mujeres.

> Las mujeres se perciben en su dignidad de seres humanos a partir del momento que ingresan directamente en la vida activa. Mientras que la imagen mítica se borra poco a poco y aparece su ente real las mujeres van tomando su lugar en la vida pública, en la ciudad, en todos los sectores, sin estar a la sombra del padre o los hermanos en la primera etapa, o del compañero, en su madurez. (D. M. Zúñiga, 2005: 61)

De esta manera el derecho de ocupar puestos públicos, la igualdad de salarios, la participación en la política y en el sindicalismo y la formación y legitimación de parte del estado de asociaciones femeninas, llevaron a la demanda de una nueva imagen a nivel simbólico también.

Estos cambios trajeron para ellas nuevos problemas. Uno de ellos fue la necesidad de definir la imagen de la mujer.

> La influencia que los mitos y las imágenes han tenido sobre todas nosotras que somos producto de nuestra cultura […] ha producido una confusión singular en la mujer que trata de escribir por que […]encuentra en los libros la imagen de la mujer descrita por hombres(A.Rich, 2011: 52)

Es a la luz de estos problemas que la representación femenina empezó a cambiar.Ya no era necesaria la imagen de sensualidad y de naturaleza con la que hasta entonces se había representado a la mujer y con la que la mujer se había identificado en el principio. Estas representaciones solamente continuaban con la legitimación de la dominación masculina y la sumisión femenina. Entonces fue

necesaria la definición de la imagen femenina desde lo femenino, desde las mujeres, desde sus reales necesidades y desde su mirada específica. “No hay duda alguna […] de que el feminismo está sustentado sobre una política de identidad.”[11]

Conseguir la solución para este problema producto de la demanda de igualdad de géneros trajo varios cuestionamientos para las mujeres en el momento de la auto representación. Para AdrienneRich resulta claro que “hasta que comprendamos las suposiciones en que hemos estado ahogadas no podremos conocernos a nosotros mismas”(A. Rich, 2011: 47).Este conocimiento del que habla Rich, más que una búsqueda de identidad en sí, tiene un carácter contestatario con respecto a la configuración de la imagen femenina que hasta entonces había creado la sociedad patriarcal. Es decir, en estas primeras búsquedas de las mujeres de la imagen femenina, fue difícil construir una imagen propia. Al encontrarse cómodas con una imagen que ha sido configurada a través de las necesidades de un grupo específico, era necesario primero deconstruirla para después encontrar una propia y que se acomode a las nuevas demandas de la sociedad.

La búsqueda de esta auto-representación cayó en algunas trampas tendidas por la misma sociedad. Una de ellas fue la de las “mujeres especiales”(A. Rich, 2011: 51). Un grupo de mujeres que tomó en sus manos la representación femenina y cuyas inquietudes venían ligadas al entorno en el que

[11]Neus Carbonell, “Esencialmente de mujeres: feminismo/escritura/identidad” en Varios Autores*La conjura del olvido: escritura y feminismo*, Icaria, Barcelona, 1997, p.270.

se desarrollaban exclusivamente ellas y en el que la mayoría de las mujeres no se desarrollaron. Mujeres que se dedicaron a profesiones masculinas inminentemente (artistas, escritoras, profesoras universitarias entre otras) y que aceptaron vivir sus vidas de acuerdo a las ideas que los hombres tenían de lo que ellas debían ser en función, nuevamente, de la aceptación y la tolerancia del orden patriarcal.

En su discurso de auto-representación, las “mujeres especiales” no incluían a las mujeres que no estaban junto a ellas por dedicarse a las labores femeninas tradicionales como eran los quehaceres del hogar y la crianza de hijos. E igual que antes, su búsqueda de auto-representación también fue ligada a las demandas de esta sociedad y reproducía el punto de vista masculino en su creación “leyendo a estas mujeres buscaba en ellas las mismas cosas que había encontrado en la poesía de los hombres, porque quería que las poetas mujeres fueran iguales a los hombres.”(A. Rich, 2011: 52)

Para encontrar una auto-representación de las mujeres desde el punto de vista femenino era importante que las creadoras entendieran que crear como mujer es una experiencia diferente a la de crear como un hombre, como asevera una de las fotógrafas con las que trabajaré en esta indagación, Wendy RIbadenenira dice que “si eres mujer, tomas fotos como mujer”. La creación desde el punto de vista femenino sería una materialización de una experiencia social y cultural común para las mujeres pero específica en la sociedad.(N Carbonel, 1997: 270)

Finalmente esta identidad femenina que busca definir la auto-representación no será posible como una identidad inmutable. Es importante considerar que no todas las mujeres tienen intereses comunes ni definen a la feminidad de la misma forma, esto dependerá de su clase, etnia, ubicación geográfica, edad, decisión personal, preferencia sexual entre otras variables. De esta forma, la construcción de la imagen femenina no es tan básica ni se construye basada en formulas,al contrario, se complejiza según el contexto desde donde se crea.

La auto-representación femenina encontró varios obstáculos y hasta ahora no es posible una representación femenina única que contenga la esencia de la feminidad en la imagen. La representación femenina solo se puede construir en constante cambio y movimiento. La autocrítica es un factor indispensable en el momento de construir la imagen femenina ya que solo a partir de esta las mujeres podrán abarcar todo el universo de cultura y comportamientos en los que se desarrollan. “La identidad de las mujeres no se encuentra en una suma de múltiples marcas de identidad sino en aquello que inevitablemente se excluye de su representación y exige que ésta se modifique.” (N. Carbonell, 1997: 276)

Sin embargo, no es concluyente aseverar que la auto-representación femenina esté fragmentada y dependa de determinados factores para que las mujeres se identifiquen con las imágenes. Existe un factor común que permitiría una identificación con las representaciones femeninas: la contemplación de las imágenes. Este acto que trae consigo la posibilidad de dejarse afectar a nivel personal por las sensaciones y sentimientos que las artistas plasman en su obra,

implica también una serie de variables que modificarán el punto de vista desde donde se entiende la representación. Sin embargo, el solo hecho de mirar una auto-representación femenina siendo una mujer, permite una reflexión y un acercamiento a la crítica desde la espectadora hacia sí misma, hacia la sociedad y hacia la autora de la obra a la que se había hecho referencia.

Los estudios feministas al ser un campo de investigación académica interdisciplinar han dado pie a esta clase de crítica y autocrítica dentro del pensamiento del arte y así mismo ha permitido a las mujeres pensarse como y desde las mujeres. Esta autocrítica ha desembocado en la división de las representaciones femeninas de mujeres en dos. El primer grupo de representaciones es el que se ha llamado *ginocrítico*. Se llama así a las representaciones que, hechas por mujeres, buscan ser rescatadas por otras mujeres, como obras de arte al margen del espacio de enunciación desde el que fueron creadas. Es decir, se olvidan de todo el escenario socio cultural en el que hayan sido creadas. Un segundo grupo de auto-representaciones femeninas es el de la *crítica feminista*. Este grupo de representaciones se centra en las imágenes y los estereotipos fundados en la mujer con la finalidad de deconstruir los discursos desde los que hayan sido creados. Es decir, es aquella corriente que encuentra en la imagen o en la obra de arte, un documento de testimonio de las prácticas artísticas sobre el lugar del género femenino.(M. J Godoy Domínguez, 2007: 141)

Es necesario contextualizar las respectivas obras de arte ya que solamente así será posible encontrar en ellas un documento que permita un acercamiento

social tanto al entorno en el que fueron creadas, como a la creadora de las mismas. Una obra de arte creada por una mujer tiene un punto de vista que ha sido anidado desde un espacio social y cultural determinado. De esta forma, no basta con saber si la obra fue o no hecha por una mujer, sino que es necesario conocer además el lugar de enunciación de esta mujer creadora para poder entender la obra en su totalidad.

> No todos los feminismos entienden la subjetividad de la misma manera, no defienden de igual modo su sujeto de discurso, ni determinan de la misma forma las consecuencias de categorías tan aparentemente autoevidentes como <<mujer>>, <<experiencia>>, <<femenino>>, <<sexualidad>>.(N Carbonell, 1997:271)

Esta investigación se enfoca en el punto de vista de la crítica feminista del arte, es decir que toma las obras sobre las que se realiza un acercamiento primero por haber sido creadas por mujeres, pero al mismo tiempo indaga sobre el contexto en el que han creado estas mujeres. De esta forma, las representaciones femeninas que se han escogido responden a un contexto determinado y diferente en cada caso. Sin embargo, lo más importante de la ubicación de las obras no será solo su validez como documento, sino también el lugar desde donde fueron creadas, es decir, el contexto y el discurso de las respectivas creadoras. Solamente contextualizando el punto de vista de las mujeres que crean las obras es posible construir una feminidad propia o ajena a través de las imágenes. Es decir, desde la mirada femenina, una configuración propia, que no dependa de lo masculino.

En esta investigación se tratará a cerca del rol de las mujeres en el arte. Trabajé con tres artistas ecuatorianas: Lucía Chiriboga, Wendy Ribadeneira y

Sara Roitman, las tres trabajan fotografía artística. Este primer capítulo ha abordado, primero la traducción de la belleza femenina en visualidad y segundo la practica artística desde las mujeres. En el segundo capítulo abriré la reflexión a la práctica artística propiamente en la que analizaré la construcción femenina de la imagen de mujeres en la contemporaneidad.

2. CAPÍTULO2: LA REPRESENTACIÓN FEMENINA EN LA OBRA FOTOGRÁFICA DE LUCIA CHIRIBOGA, SARA ROITMAN Y WENDY RIBADENENIRA.

Antes de empezar con el análisis de imágenes quisiera hacer algunas precisiones sobre el contexto que manejan las tres fotógrafas planteadas para la investigación, el contexto particular de cada fotógrafa y específicamente de cada serie, se hará por separado al hablar específicamente de cada una. Primero es necesario delimitar la técnica con la que las tres artistas trabajan. La fotografía ha sido considerada como un arte desde la segunda post guerra, antes de eso, era simplemente una técnica de reproducción de la realidad, sin fines artísticos. Las tres artistas trabajan la técnica de la fotografía desde la práctica artística. Ellas mismas definen su trabajo como una práctica artística, más allá de que fuera de ella, se desarrollen en otros ámbitos como es el de investigadoras o docentes.

Segundo, la práctica artística que ellas desarrollan es planteada desde lo contemporáneo. Para ello es necesario señalar que lo contemporáneo se ha configurado con respecto a lo moderno, al retomar aquello que la modernidad temprana invisibilzó con el descubrimiento de América. En este contexto el artista es

> por definición un genial varón occidental que crea obras visuales con fines puramente estéticos […] el gran artista moderno excluía a las artistas para distinguir éntrelas auténticas obras de arte, producto del genio […] y las elaboradas por artistas a quienes dicho genio no se les reconoce.[12]

La creación contemporánea ha abandonado el concepto del genio creador y ha retomado la idea de lo procesual en el arte, alejando a la producción artística del producto estético finalizado. De esta manera en la contemporaneidad en el arte se ha permitiendo más diversidad en las expresiones artísticas desde su idea hasta su realización final y también ha permitido a otros actores, en este caso ha dado paso a la creación femenina, dejando de lado la idea del maestro creador.

Igual que la mujer que no encaja en el concepto de artista-genio occidental de que producen obras maestras, la fotografía tampoco encaja en el concepto de arte plástica y obra maestra de la modernidad. De esta forma, me atrevo a decir que la relación entre la fotografía y las mujeres ha sido hasta cierto punto, de complicidad. Puede ser por la posibilidad de auto-representación que permite la fotografía o tal vez por la accesibilidad al equipo para realizar prácticas fotográficas. No es necesario definir la relación entre las mujeres y la fotografía como práctica artística en esta investigación, sin embargo es interesante cómo las mujeres han hecho uso de ella desde su espacio en la sociedad.

Cindy Sherman en su serie *Complete Untitled Film Stills* hace fotografías en blanco y negro de mujeres, asemejando las escenas de films de cine negro. Al tomar como referencia estética el cine negro, Sherman habla de una

[12] Lourdes Méndez Pérez, "¿Quiénes dictan las reglas del arte? De la primitivización de artes y artistas no occidentales al mutuo reconocimiento: un desafío político y artístico pendiente", Ponencia presentada en el marco del Programa Vigías de la paz, Bogotá, UNAL, 13.10.2005.

representación artística que ha objetualizado a la mujer constantemente a través de estereotipos femeninos. Lo interesante de la serie es que todas las mujeres fotografiadas son ella misma en diferentes personajes, ella se objetualiza a si misma. La obra de Sherman es una crítica a la construcción de imágenes femeninas desde el ojo masculino, es así que a partir de la auto-representación de estas construcciones femeninas, ella da pie a la deconstrucción de estereotipos creados por el orden patriarcal ya que al objetualizarse a si misma, construye, en sus propios términos, su propia imagen dentro de este orden prestablecido. Es decir, toma escenas de filmes conocidos y aceptados por la sociedady las recrea con finalidades distintas a las escenas originales configurando así una crítica feminista a partir de la construcción auto referencial de la imagen femenina partiendo de estereotipos masculinos.

Finalmente y antes de entrar con el análisis de las fotógrafas, quisiera hacer referencia a la obra de Bourdieu “Un Arte Medio” en la que él señala que la fotografía no es hecha al azar ya que además de expresar las intenciones con las que fue hecha (identificación, ornamentación, registro etc.) también refleja el sistema desde el que fue creada y la reflexión común del grupo.[13]Por ello es necesario mirar dentro de la fotografía, y en ello lo que se considera que debe ser conservado mostrado y admirado como expresión colectiva de una clase social. Siendo así, a través de la representación fotográfica es posible construir y replicar nociones organizadoras del mundo.

[13] Bourdieu, Pierre, *Un arte medio*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 9-34

Para Bourdieu la fotografía puede llegar a ser un reflejo de la construcción de identidad a través de las especificidades de cada una, es decir, al analizar fotografías necesariamente se las adscribe a un tiempo y espacio específico. Para Ana Rodríguez, en su ensayo "Representaciones Ambivalentes: Exotismo y Devenir Menor de la Fotografía Ecuatoriana" explica que, en la fotografía necesariamente hay una "implicación política y social […] que estaría ligada a su posibilidad de poner en crisis imaginarios culturales. En esta medida la fotografía es capaz de desmontar el sentido cultural de los imaginarios para resignificarlos"[14]. En este sentido la propuesta de esta reflexión busca encontrar en la representación fotográfica de cada artista la identidad de género común, a partir de la diferencia en sus representaciones fotográficas, como documentos que den testimonio del contexto desde donde han creado estas mujeres.

2.1 Tres fotógrafas, dos generaciones

Como había señalado anteriormente, igual que en cualquier otro arte, en la fotografía la figura de la mujer ha estado presente desde sus principios, no necesariamente desde la práctica, sino también desde el otro lado de la cámara, como modelo. Sin embargo existe una diferencia entre la fotografía y el resto de artes con respecto a la participación de la mujer en sus prácticas ya que el tiempo de existencia de la fotografía no fue mucho sin que la mujer participara de su creación, apareció cerca del tiempo cuando las mujeres empezaron a participar activamente de la vida social y política.

[14] Ana Rodríguez; "Representaciones Ambivalentes: Exotismo y Devenir Menor de la Fotografía Ecuatoriana", en Catálogo de la Muestra *Cuento Ecuatoriano Fotografía en un país de Confluencias*, Madrid, Consejería delas Artes de la Comunidad de Madrid, 2003,p.28.

Me atrevo a pensar en un desarrollo a la par de las mujeres como artistas y de la fotografía como arte. Sin embargo es una tarea ardua realizar esta equiparación temporal e histórica. Es así que me apegaré a la hipótesis de que, igual que en otras artes, en la fotografía las mujeres han creado desde un punto de vista diferente al de los hombres y que esta representación va de la mano de la representación del cuerpo y sus diferentes aproximaciones. Trabajaré bajo la premisa de que en la fotografía la representación femenina van a la par de la representación corporal, y que ésta varía de acuerdo con el lugar desde donde es construida.

Para aproximarme a esta aseveración tomaré como ejemplo la obra de tres fotógrafas ecuatorianas. Lucía Chiriboga, Sara Roitman y Wendy Ribadeneira son tres mujeres que tienen una práctica artística constante y para quienes, además de crear objetos, instalaciones y realizar trabajo de archivo fotográfico, su práctica artística predominante es la fotografía y desde mi punto de vista, además de compartir su práctica fotográfica, comparten la representación femenina en su obra. Para Charlotte Cotton en *Thephotography as a contemporary art* "la llave para la comprensión de las imágenes fotográficas viene de un bagaje cultural que implica el conocimiento de imágenes genéricas y específicas."[15]Desde aquí partiré en la investigación visual, es decir empezaré a reflexionar desde la premisa que visualmente estamos educados a entender las imágenes de cierta forma, gracias al conocimiento previo de otras imágenes, como en el caso de la obra de Sherman.

[15]Charlotte Cotton, *The photograph as a contemporary art*, Thames and Hudson, NewYork, 2006, p. 192, (traducción de la autora).

De las tres fotógrafas tomé un determinado número de fotografías de las series desarrolladas por estas artistas como “una sucesión de partes, separadas pero inseparables”[16]. Cada serie tiene un concepto que es el que aglutina las imágenes, este concepto es aquel pensado por las artistas. Tomar las imágenes como individuales será la primera forma de encontrar en estas el conocimiento al que se refiere Cotton, aquel conocimiento aprehendido en otras imágenes lejos del conocimiento consiente del concepto. Buscaré encontrar ese patrón cultural presente en las imágenes que tanto a creadoras como a espectadoras nos remiten a significados comunes.

Para Edward Weston la fotografía es un instrumento de honestidad y es a partir de esta honestidad que le “ofrece al fotógrafo la posibilidad de mirar en profundidad la naturaleza de las cosas y de presentar al sujeto en términos de su realidad básica.”[17] Es desde este punto de vista que se ha indagado en las imágenes, confiando en que a partir de estas sea posible encontrar la realidad de la representación femenina en la obra de estas fotógrafas. Es decir se ha hecho una aproximación a las fotografías como documentos que permitirán encontrar estas matrices comunes.

Sara Roitman, a pesar de no ser ecuatoriana de nacimiento ha vivido y trabajado en la ciudad de Quito los últimos 26 años. Los antecedentes de su previa instrucción en diseño son claros en su creación fotográfica. Esta indagación se centrará en una serie fotográfica que ha llamado “Tu piel, mi piel” y que fue un

[16]LászlóMoholy-Nagy, “Del pigmento a la luz”, en Joan Fontcuberta, *Estética fotográfica*, Gustavo Gili, Barcelona,2010, p.195.
[17] Edward Weston, “Viendo Fotográficamente”, en Joan Fontcuberta, *Estética fotográfica*, Gustavo Gili, Barcelona,2010, p.205.

trabajo en proceso desde 1997 hasta el 2001. Las fotos que han sido seleccionadas para este análisis fueron tomadas en la última parte de esta serie en el 2001 y se llevaron a cabo en dos sesiones.

La primera sesión se llevó acabo en los exteriores del taller de Sara con algunas de sus amigas desnudas que posaron junto a muñecas (que como explicaría Roitman en la entrevista realizada en junio de 2012, son un objeto recurrente en su obra en general)[18]. La segunda sesión fue una sesión de estudio realizada al día siguiente, en esta sesión participaron las mismas mujeres, pero en esta ocasión jugarían con diferentes objetos, muchos de ellos fálicos. Es de la primera sesión que tomaré tres fotos para encontrar cómo, a través de la presencia de cuerpos femeninos, se representa a la mujer y a la feminidad en el trabajo de esta fotógrafa.

Lucía Chiriboga es contemporánea de Sara, es ecuatoriana y ha vivido en el Ecuador toda su vida. En su trabajo artístico es clara la influencia que ha tenido su profesión de socióloga. La utilización de imágenes de archivo dota a su obra de un halo de imagen antropométrica, a partir dela que desarrolla sus imágenes, no solo trabaja con fotografías de archivo, sino que específicamente trabaja con imágenes de indígenas. En esta obra la deconstrucción de las estructuras aprehendidas anteriormente es evidente, ya que igual que en la obra de Sherman, Chiriboga toma imágenes conformadas bajo un determinado orden y las reconfigura en un escenario propio, a través de técnicas alternativas. La utilización de imágenes hechas originalmente con la intención de reproducir “imágenes

[18] Ver anexo 1.

utilizadas para crear identidades estereotipadas que complacían a los consumidores románticos europeos"[19] evidencia la denuncia sobre la explotación a este grupo humano en su obra. Sin embargo, no es en esta denuncia en la que se enfocará esta indagación, sino en la representación de la figura femenina por medio de la apropiación de imágenes de mujeres indígenas de los archivos con los que trabaja la fotógrafa.

Tomaré tres fotos de una serie llamada "Tenguel, el tamaño del tiempo". Esta serie ha sido construida a partir de fotomontajes de fotografía de archivo sobre texturas indescifrables y documentos históricos sobre el espacio del que hablará Chiriboga en esta serie: "hacia 1700, [Tenguel] era un fundo cacaotero que se extendía desde el Pacífico hasta la cordillera andina […] y que para 1960 fue fragmentado y despojado de su historia."[20] Las fotografías seleccionadas muestran tres imágenes de mujeres con fondos de documentos históricos. Ella se apropia de la corporalidad de estas mujeres y las representa desde su punto de vista de maneras determinadas por si misma.

Wendy Ribadeneira es casi treinta años menor que Sara y Lucía pero mantiene también una práctica fotográfica de constante producción. En su creación artística en general se evidencia su ojo arquitectónico. Rara vez sus fotografías tienen presencia humana, al contrario, se ocupa de retratar espacios interiores o exteriores, pero cuidando siempre de que no existan figuras humanas en sus imágenes. Para ella "no es necesario ver a una persona para hablar de

[19] Juan Naranjo, Medir, observar y repensar, Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006), Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p.15
[20] Chiriboga, Lucía "Tenguel el tamaño del tiempo" (texto de la obra), 10.10.2011 en: http://zonezero.com/exposiciones/fotografos/chiriboga/articulo.html

alguien"[21], es suficiente un espacio, o un objeto para captar la esencia de las personas. Es así que ella define la corporalidad de lo femenino a través de los espacios y los objetos, mas no a través del cuerpo mismo.

La serie "Hot Point" de Ribadeneira fue trabajada en dos instancias. La primera en Londres, donde surgió la pregunta estructuradora de esta serie: ¿Cómo me diferencia ser una mujer latinoamericana, de las inglesas? Es así que empezó a tomar fotos de las cocinas de las mujeres que conocía en Londres, y como protagonistas de las fotos una prenda de vestir entregada por las dueñas de las cocinas. El mismo ejercicio lo realizó en una segunda fase una vez que regresó al Ecuador. Elegí tres fotografías de esta serie realizadas en la segunda fase, ya que este punto de vista me permitirá evidenciar la feminidad por medio de la ausencia del cuerpo.

Seguidamente haré un análisis enfocado a encontrar las representaciones de feminidad en las obras de estas tres fotógrafas. No podría decir que las fotografías escogidas de cada fotógrafa son representativas de toda su obra y no es la intención de esta indagación hacer un muestreo de la obra de estas artistas. Al contrario, las fotografías escogidas son una selección muy corta hecha exclusivamente para uso de esta investigación.

El trabajo de las fotógrafas que se ha escogido no ha sido precisamente porque ellas trabajen temas de género en su obra, al contrario, los temas que

[21]Ribadenenira, Wendy, entrevista realizada por María del Carmen Oleas, Quito, 7.06.2012.

cada una ha tratado en su obra han variado desde problemáticas sociales en el Ecuador hasta la belleza. De esta forma a ninguna de ellas ha sido considerada exclusivamente como una artista feminista. La intencionalidad de su creación se ha alejado de ideas preconcebidas y espacios comunes, y es a partir de su propia subjetividad que han construido las representaciones de mujeres en su obra.

He buscado estas imágenes construidas por fotógrafas que han dedicado su práctica al arte por tres razones: primero todas las imágenes han sido intervenidas ya sea en la preproducción de la imagen, en su producción o en su post producción. En segundo lugar son imágenes construidas desde la especificidad de ser mujeres, es decir, buscan desde lo femenino, encontrar una representación propia aunque no deliberadamente. Finalmente esta construcción, lejos de esa intencionalidad, las hace imágenes artísticas alejadas de preconcepciones desde el punto de vista de la construcción de la feminidad. Es decir, estas imágenes serán construidas desde la intencionalidad de ser arte, mas no desde la intencionalidad de ser imágenes femeninas, lo que las construirá de forma impecable de cara a la representación femenina.

2.2 Tenguel, el tamaño del tiempo: La apropiación del cuerpo[22]

Lucía Chiriboga[23] es una mujer nacida en la década de 1950, graduada en sociología en la ciudad de París. Lastimosamente, por problemas de logística, su

[22] Para poder mirar más detenidamente las imágenes, están en la sección de anexos.

[23]Lucía Chiriboga:Nace en Quito, Ecuador, en 1954. Socióloga graduada en el Instituto de altos Estudios de Paris, fotógrafa e investigadora de la fotografía histórica ecuatoriana, dirige en Quito el Taller Visual, Centro de Investigaciones Fotográficas. Ha publicado varios libros de investigación, como Identidades desnudas. La temprana fotografía del indio de los Andes y Vecinos. La fotografía de Fernando Zapata, en colaboración con otros autores. Desde 1993 expone individualmente y ha participado en numerosas muestras colectivas como Romper los márgenes,

agenda apretada y por ello, la imposibilidad de acordar una cita conmigo para realizar una entrevista, no fue posible realizarla. Sin embargo, se hizo un primer contacto con la artista en el que se le informó que se trabajaría con su serie de fotografías para lo que ella misma envió las imágenes con las que se iba a trabajar en baja resolución. En tal virtud la aproximación a la obra de Lucía Chiriboga se hará desde el texto de la serie, escrito por ella misma.

Lucía define así el proyecto seleccionado para esta investigación:

> "*Tenguel, el tamaño del tiempo* es una serie de fotomontajes que habla de la historia de Tenguel, un territorio, situado entre el Ecuador y el Perú, un pedazo de tierra que llega desde el Océano Pacífico hasta la Cordillera de los Andes y que ha sido un espacio de disputa desde antes de la colonia, pasando por manos de la *UnitedFruitCompany*en el siglo XIX, hasta mediados del siglo pasado, cuando finalmente se parceló la tierra y se la entregó a los campesinos que se la habían disputado en el último tiempo. Para Chiriboga su obra empieza aquí, después del conflicto y en la recuperación de la memoria de este espacio, es a partir de esta recuperación que construye sus obras." (L. Chiriboga, 1999)

En esta serie ella trabaja fotomontajes en laboratorio, con imágenes de archivo de este espacio en disputa. Pero no se trata solamente de fotografías, detrás de ellas, capas y capas de texturas y documentos históricos, como títulos de propiedad de la tierra que se disputó, bordes quemados, entre otros detalles.

Durante la década de los 90 en el Ecuador y con más fuerza a fines de esta década, la presencia de los movimientos indígenas era muy clara a nivel político. En este marco ella desarrolla esta obra, en pleno auge del resurgimiento de la

---

celebrada en Caracas en 1993, MasteringtheMillenium, Ato f theAmericas, en el Museum of Artof theAmericas, Washington D.C., en 1999, así como en varias bienales, entre ellas la VI bienal de la Habana, en 1997, y la Bienal Internacional de Fotografía de Curitiba, Brasil, en 2000. Es autora de distintos ensayos fotográficos como Del fondo de la memoria, vengo (1993-2000). Tenguel, el tamaño del tiempo (1999) y La morada del hechicero. La dacha del brujo (2002). Su trabajo identifica la memoria con el espacio donde es posible generar una estructura útil para la realidad contemporánea.

imagen indígena en pro de un empoderamiento político y social con respecto a las clases dominantes hasta entonces. Cabe recordar que las reivindicaciones del movimiento indígena están alejadas de las reivindicaciones feministas. A pesar de que hay líderes mujeres en el movimiento que han sido fundamentales para el éxito político del mismo, ellas militan en pro del movimiento en general, más no específicamente, en pro de los derechos de las mujeres indígenas. En este contexto sociopolítico, el acercamiento que le ha dado Chiriboga a esta serie dista de ser un acercamiento feminista a su creación. Es más bien un acercamiento a nivel reivindicativo de los procesos sociales de dicho movimiento durante la última década. Sin embargo es inevitable que en sus fotomontajes incluyan imágenes femeninas, en las que se enfocará esta investigación.

La creación fotográfica de Chiriboga implicaría una puesta en escena en la post-producción de la imagen. Ella organiza determinadas imágenes sobre determinados fondos en determinadas ubicaciones según ella cree conveniente, en una instancia diferente a la creación fotográfica. Así, juega en su producción con la noción de documento histórico de la fotografía y a partir de ésta noción construye imágenes que finalmente resultan artísticas[24].

Las imágenes con las que trabaja Chiriboga han sido catalogadas en una primera instancia como imágenes de archivo, al considerar una imagen como parte de un archivo implica considerarlo un documento, es decir lejos de cualquier intención artística. Para María Fernanda Troya este documento de imagen “es

[24]No me referiré a las imágenes de la serie como fotografías ya que además de ser fotomontajes existen fotografías propiamente dentro de las imágenes de la serie y es a estas a las que me referiré como fotografías.

utilizado para ser analizado y aportar datos desde abordajes diversos. En este caso […] se define como alguna cosa sobre la que se puede basar una interpretación de hechos sociales, históricos, etc."[25] De esta forma la imagen de esta fotografía-documento, se configura en un objeto que no se inventa, es decir es real. Por otro lado la imagen artística se configura en el mundo de las representaciones, lejos delo real.

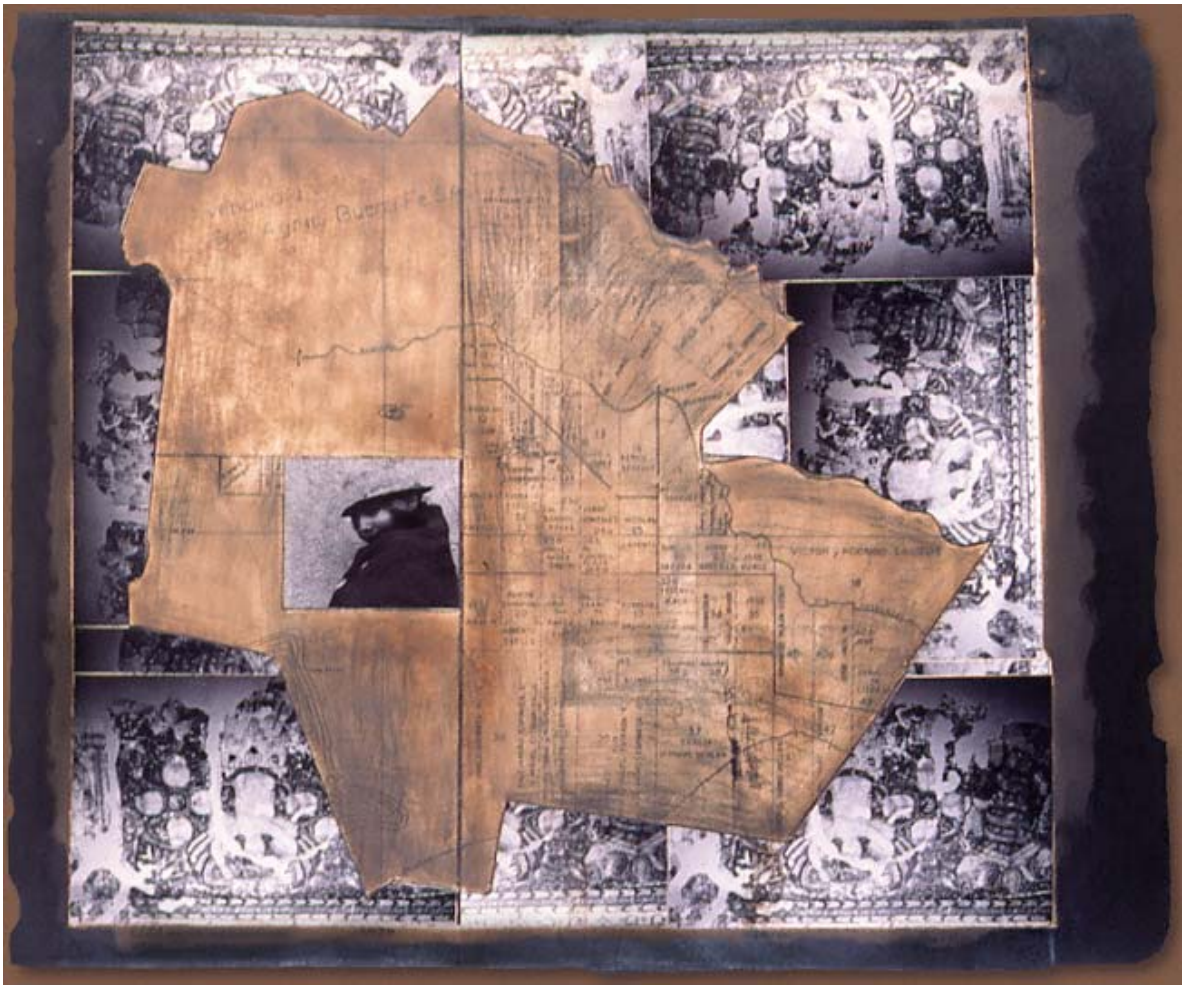
> Si tratamos el tema de la relación entre fotografía y documento, privilegiaríamos una interpretación que encuentra en la imagen una suerte de huella del referente y no tanto sus cualidades formales como imagen. Estaríamos entonces más en el registro de ver la cosa fotografiada. (M. Troya, 2009: 124).

Chiriboga ha tomado las imágenes como documentos, pero la creación artística de esta obra radica en la representación construida junto con la imagen. Es decir, la imagen fotográfica es un complemento de las capas y capas con las que ella trabaja para la conformación de la imagen final, logrando así en su conjunto una imagen artística.

La primera imagen se llama "Memoria". En ella aparece una fotografía a blanco y negro de una indígena de perfil que regresa a ver a la cámara, esta imagen es pequeña con respecto a la totalidad de la obra y deja ver a este personaje solamente de hombros para arriba. Esta fotografía ha sido montada sobre un pedazo de documento que parece ser un mapa o un plano amarillado por el tiempo. Este documento a su vez ha sido montado sobre imágenes de texturas que podrían ser repujados de metales o tal vez algo parecido a una plancha de

[25]María Fernanda Troya, "Del documento fotográfico a la fotografía documental" en *Procesos, Revista ecuatoriana de Historia*, N° 29, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar/ Corporación Editora Nacional, primer semestre 2009. P. 121

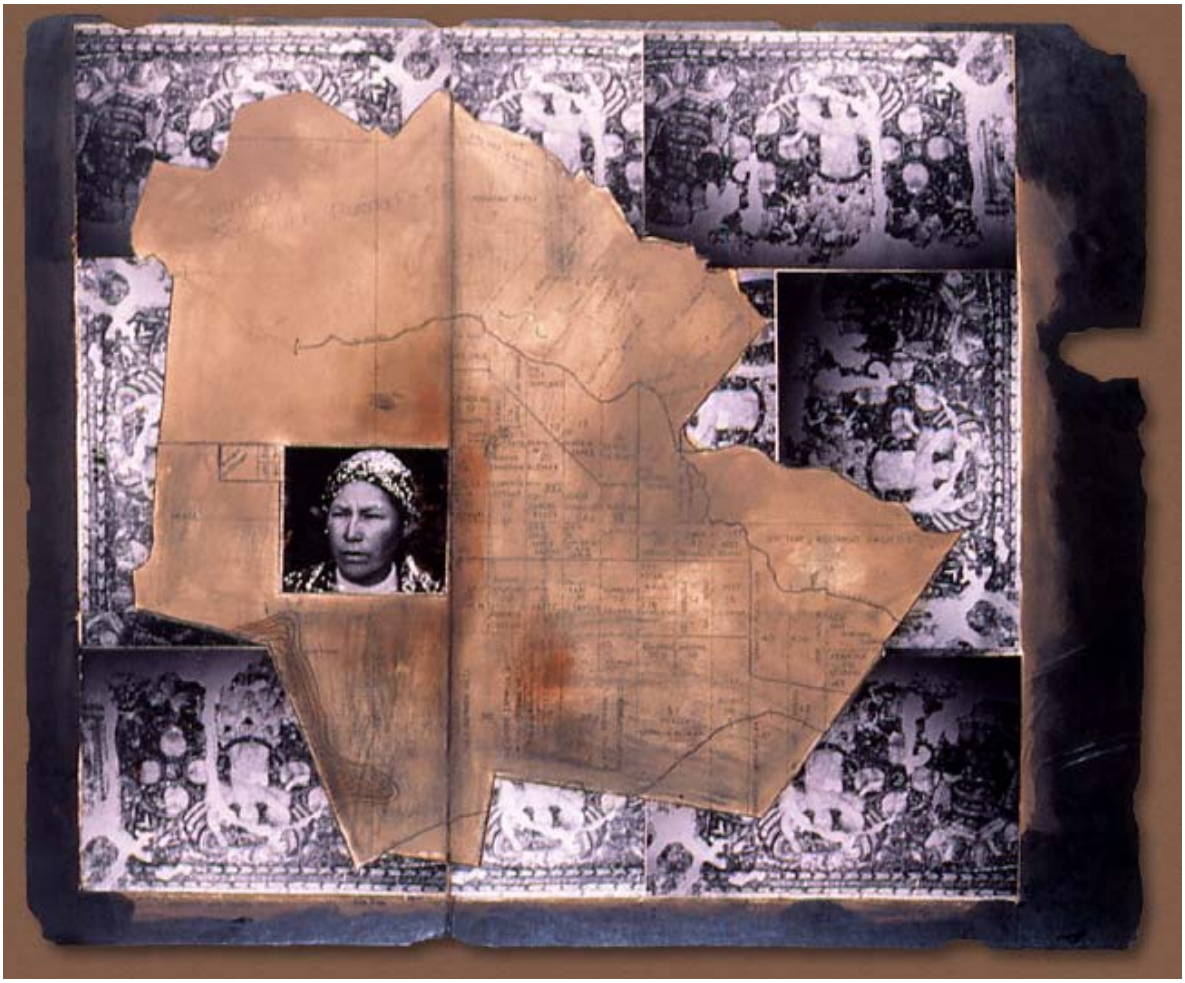
grabado o a mallas de serigrafía. Finalmente toda esta imagen está montada sobre lo que parecería ser un cartón quemado haciendo el borde dela imagen una mancha negra.



Memoria, de la serie “Tenguel el Tamaño del tiempo”, Lucía Chiriboga, fotomontaje, 1999.

La segunda obra seleccionada se llama “Silencio”. El fondo es igual a la obra anteriormente descrita, el documento y las texturas son las mismas, así como la imagen del cartón quemado, la única variante es la imagen de la fotografía. En esta obra la fotografía es de una mujer mestiza que posiblemente sería de la costa

más que de la sierra, como la anterior imagen. En este caso la imagen es solamente del rostro de la mujer.



Silencio, de la Serie “Tenguel el Tamaño del tiempo”, Lucía Chiriboga, fotomontaje, 1999.

Una tercera imagen se llama “Viviré para contarlo” y es la imagen de una indígena que parecería que sale de un fondo de cenizas en el centro de la imagen, rodeada de papeles amarillentos que la delimitan, no es claro qué son estos papeles. El primer término de la fotografía, sin embargo no es el rostro de la mujer, sino su mano que cubre su boca.

Viviré para contarlo, de la Serie “Tenguel el Tamaño del tiempo”, Lucía Chiriboga, fotomontaje, 1999.

En este punto es necesario decir que el contexto social en el que la artista realizó esta serie todavía se circunscribe a ordenes patriarcales de la construcción de la mirada. De esta forma es clara la diferencia entre obras en las que se ven fotografías de varones y de mujeres. Las piezas de la serie en la que aparecen hombres, indígenas o mestizos, tienen títulos como “Íconos de resistencia” o “Los hijos cautivos”. Estos títulos se alejan de ideas de represión, al contrario, hacen referencia a los procesos de rebelión y recuperación del espacio al que alude esta obra. En cambio, las piezas de la serie que muestran retratos de mujeres, tienen títulos como “Silencio”, “Evocación” o “Desolación”. Estos títulos a su vez, hacen referencia a la historia de represión y de violencia que sufriría el territorio sobre el

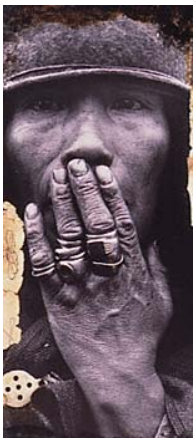
que trabajó Chiriboga para construir esta serie. Para Susan Sontag, “ninguna realidad está a salvo de la apropiación”[26]. Chiriboga se apropia de las imágenes de las indígenas y al mismo tiempo, de su cuerpo para la representación en su obra. “Una fotografía es apenas un fragmento, y con el paso del tiempo suelta amarras.”(S. Sontag, 1996: 82)Chiriboga toma las imágenes y las resignifica para su obra. De esta forma, el análisis de las imágenes empezará por lo evidente. Desde mi punto de vista, las tres imágenes escogidas hacen referencia al tema del silencio de las mujeres.

En la fotografía de la obra llamada “Memoria” resulta claro cómo la foto se oscurece sobre la boca de la mujer lo que nos remite al silencio. Junto con el título de la obra nos lleva a pensar en un silencio de recuerdo, un silencio que se remite a tiempos pasados. Posiblemente la fotografía no fue tomada con esta intención, sin embargo, el título puesto por Chiriboga da a la fotografía esta idea. De esta forma se confirma la tesis de María Fernanda Troya de que “el documento ideal es imposible […] La fotografía como documento es a la vez documento y fotografía.” (M. Troya, 2009: 125) En este caso la Imagen fotográfica está en el campo de las cosas y de la representación.

[26]SusanSontag, *Sobre la Fotografía*, España, Edhasa, 1996. p. 74

La imagen llamada “Silencio” en cambio muestra el rostro de una mujer de frente, en este caso es claro todo su rostro, sin embargo el título de la imagen lo dice todo. Me parece en este caso que no es un silencio propio, sino que es un silencio obligado por el título de la imagen. Es decir en esta imagen el silencio de esta mujer es una imposición más que algo asumido, como en el caso de la imagen anterior o una opción como es el caso de la imagen siguiente.

Finalmente la imagen llamada “Viviré para contarlo” claramente muestra la fotografía de una mujer indígena que se tapa la boca con su propia mano, es decir, aparecería como que ha tomado la opción de callar. La idea de esta opción de callar se ve también en el título de la imagen que deja entender que la mujer de la fotografía calla ahora para poder “contarlo” en otra ocasión.



El silencio ha sido una característica femenina en muchas culturas. En la India por ejemplo "La construcción de la figura de la mujer […] permitió su caracterización como desventurada y desvalida […]"[27] En esta cultura las mujeres también eran vistas como "depositarias de la tradición normativa y ejemplares morales" (I. Banerjee, 2009:131), una imagen alejada de las mujeres occidentales voluntariosas y más independientes (sin serlo completamente). En esta lógica de las mujeres silenciosas, sumisas y desvalidas *la Malinche* ha sido presentada por la historia como una traidora, dueña de la palabra. Su traición mayor no consiste en haberse enamorado e ido con los españoles, sino que fue haber "traducido" a su conveniencia como una venganza personal, es decir haber hablado. Esta lógica se ha manejado desde el principio de la historia, en la tradición Judeo-cristiana, Eva habla con la serpiente antes de tomar el fruto prohibido.

Es así que la imagen de la mujer silenciosa se ha construido como positiva en contraposición de esta mujer habladora y también detrás de la imagen del hombre valiente y elocuente. Las imágenes religiosas son un ejemplo claro. Las representaciones de la Virgen María se refieren, casi siempre a mujeres asexuales, silenciosas y bondadosas, que cumplen con sus deberes de madre. Desde mi punto de vista, en la construcción de estas imágenes, Chiriboga juega con el estereotipo de la mujer callada y sumisa.

> Esta fotografía como cualquier fotografía es físicamente muda […] habla por boca del texto escrito debajo […] Los textos pueden desmentir lo que

[27] IshitaBanerjee, "Continentes y colonialismos perspectivas sobre género y nación" en *Procesos, Revista ecuatoriana de Historia*, N° 30, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar/ Corporación Editora Nacional, segundo semestre 2009. P. 131

> vemos con los propios ojos pero ningún texto puede restringir o asegurar permanentemente el significado de una imagen (S. Sontag, 1996:118)

De esta forma se ratifica que, al apropiarse de las imágenes, se les puede dar el significado que sea necesario. Sin embargo este significado no es permanente ni inamovible y puede cambiar de acuerdo con el pie de foto que se aplique a cada imagen. Una muestra de ello también es que el fondo común de las imágenes “Memoria” y “Silencio”, es también fondo de otras dos imágenes más de la serie llamadas “Desolación” y “Evocación” respectivamente. Ambas consisten en el mismo fondo de las otras dos imágenes con lo único que cambia es la fotografía. Todos los títulos nos remiten a imágenes de mujeres silenciosas, reforzando a través de la apropiación de cuerpos en imágenes de archivo.

La obra de Chiriboga entonces, reproduce los estereotipos femeninos encontrando en su representación artística una repetición de estereotipos acerca de las mujeres, y más aún, de las mujeres indígenas. Es fácil adoptar un punto de vista desde el patriarcado y a partir de él crear representaciones artísticas. De este punto de vista se han desprendido reflexiones como las de Chiriboga, en las que se identifica a la mujer con el silencio. Esta se configura como una forma de representación artística desde el “deber ser” más que desde el “ser” ya que ella reflexiona desde una lógica próxima a las construcciones de la imagen femenina configurada en el régimen patriarcal más no desde una lógica femenina propia. Como espectadora puedo sentirme identificada con el punto de vista que plantea Chiriboga ya que es desde este punto de vista desde el que la sociedad en general nos ha enseñado a ver. Es más fácil y cómodo relacionar a la mujer con atributos aprendidos(como el silencio) que tratar de construir nuevas relaciones reales con la

imagen femenina, más aún si se refiere a imágenes femeninas de indígenas, ya que en este caso se estaría refiriendo al Otro no solo en cuanto a género si no también en cuanto a racialidad.

2.3 Mi piel, tu piel: La presencia del cuerpo[28]

Sara Roitman[29], contemporánea de Lucía Chiriboga, nació en Chile, a muy corta edad viajó con su madre a Israel, y ahí se educó en un internado de agricultura (un Kibutz). Vivió en Israel hasta que se casó por segunda vez, y con su segundo esposo y sus dos hijas viajó al Ecuador donde se estableció hasta la actualidad. Sara dijo haberse interesado por la fotografía a los treinta y tres años, un poco antes de viajar al Ecuador, después de haber trabajado en diseño por un tiempo. Pude realizar una entrevista con Sara a pesar de sus varias actividades y sus múltiples viajes al extranjero. La reflexión de su obra se hará en torno a la entrevista realizada en su taller y a las conclusiones obtenidas de esta conversación.

Mi piel, tu piel es una serie que Sara dice haber realizado, su primera etapa en 1997, esta búsqueda se ha extendido en la creación de Sara hasta el 2001. Las imágenes seleccionadas pertenecen al último momento de esta serie y se trata de una serie de fotografías hechas en dos sesiones. La primera sesión fue

[28]Para poder mirar más detenidamente las imágenes, están en la sección de anexos.

[29]Sara Roitman: Nace en Chile a mediados del siglo pasado. Se mudó a Israel desde muy joven con su madre. Su primeracercamiento a la creatividad fue su trabajo en diseño en Israel. Empezó su carrera fotográfica a mediados de los 80 Estudió en la escuela de fotografía Cámara Obscura en Tel Aviv, Israel y se considera autodidacta en otros campos del desarrollo de su arte. Su práctica artística no se limita a la fotografía ya que trabaja con video, instalación, objeto etc. Se radica en Quito Ecuador y es desde aquí que se ha proyectado internacionalmente. Tiene varias exposiciones individuales y colectivas a nivel nacional e internacional. Su obra ha sido adquirida por colecciones privadas e instituciones públicas.

hecha en el patio del antiguo estudio de Sara, ubicado en Guápulo, la segunda en el estudio de Sara con algunos objetos de forma fálica.

No ahondaré en la descripción de la segunda sesión ya que todas las imágenes con las que trabajaré en esta investigación son de la primera sesión por dos razones: la primera es el escenario del patio o jardín en el que se desarrolló. Me parece importante la presencia de la naturaleza en fotografías que hacen referencia a cuerpos de mujeres naturales, no idealizados. Una segunda razón es porque las imágenes de la segunda sesión hacen constante referencia a la imagen masculina por la forma de los objetos que acompañan a las mujeres en las fotos. Para esta indagación he considerado necesario centrarme en imágenes femeninas producidas por mujeres, lejos de referencias masculinas especialmente a nivel visual.

Durante la primera sesión de esta serie Sara permitió que las mujeres que posaron para ella[30] se acomodaran como ellas estuvieran más a gusto. Sin embargo, es claro en la inclusión de las muñecas y en algunas poses de las mujeres, que la puesta en escena en este caso se dio en el momento de la producción, en algunas tomas es claro cómo la fotógrafa dirigió a las mujeres para lograr ciertas composiciones específicas.

En esta serie Roitman trata, entre otros temas, la imagen corporal de las mujeres. A pesar de que tiene otras series en las que se acerca a indagaciones

[30]En este caso me alejaré completamente de la palabra y noción de modelos ya que las mujeres que posaron para esta serie de fotografías no son modelos, son mujeres normales con cuerpos normales.

mas íntimas[31]en esta, se aproxima a una búsqueda de la identidad femenina de la fotógrafa a través del cuerpo de otras mujeres. A diferencia de las de Chiriboga, estas imágenes sí buscan deliberadamente un acercamiento al cuerpo femenino. Sin embargo, la aproximación que plantea Roitman no es una aproximación feminista, sino que se trata de una búsqueda más intima de su propia identidad como mujer. Para Roitman "esta serie no trata sobre sexo, sino que es un acercamiento a la identidad de la mujer por medio del cuerpo."[32] Es decir que más que representar una lucha feminista de su parte, es un trabajo introspectivo que busca, por medio del cuerpo de otras mujeres la "autoaceptación, como soy me quiero y el otro también me acepta y me quiere"(S. Roitman, 2012).

Para ella la principal influencia que recibió para hacer esta serie de fotografías fue el poema "Canto de mi mismo" de Walt Whitman.

> Me celebro y me canto a mí mismo.
> Y lo que yo diga ahora de mí, lo digo de ti,
> porque lo que yo tengo lo tienes tú
> y cada átomo de mi cuerpo es tuyo también.[33]

Tal vez por esta influencia para la fotógrafa, este trabajo es el que maneja una estética más clásica en toda su carrera creativa.

Sara también ha trabajado con la imagen del cuerpo de hombres y de *cuerpos otros*. Trabajó con colectivos trans en Portoviejo, indagando en su imagen y en su autorepresentación a través de la fotografía. Para ella trabajar con el

[31]En la serie "Yoes" ella misma aparece desnuda en escenarios naturales pero inhóspitos, esta serie está más relacionada con temas propios de la artista como es el desarraigo.
[32]Roitman, Sara entrevista realizada por María del Carmen Oleas, Quito, 17.05.2012.
[33]Witman, Walt, *Canto de mi mismo*, 10.05.2012
en:*www.battaletras.com/docs/**canto**a**mimismo**.pdf*
Ver anexo 4

cuerpo es trabajar con la identidad y a través de ella tener la posibilidad de llegar a conocer y hablar de otras cosas más allá de lo físico. Por esto, además de la presencia del cuerpo femenino, es importante la presencia de las muñecas en estas imágenes, ellas también juegan un papel importante en el momento de la búsqueda de identidad de la artista.

Para Sara la imagen de las muñecas junto a los cuerpos desnudos, habla sobre la condición de la mujer en la sociedad. Este elemento (las muñecas) no está presente solo en esta obra de Roitman, ella utiliza la imagen de las muñecas en muchas otras instancias, no solo en la fotografía. En la actualidad está trabajando con esta figura, específicamente enfocada en la construcción de ellas. Para Roitman en estas imágenes la presencia de las muñecas al lado del cuerpo al natural, implican una crítica a la imposición sobre cómo debería ser el cuerpo de las mujeres, y al mismo tiempo una referencia al rol de la mujer en la sociedad, tomándolas como un ejemplo de lo cotidiano.

En la primera imagen seleccionada aparecen cuatro mujeres desnudas recostadas sobre el césped crecido, las dos mujeres de los costados tiene muñecas en su mano, solamente la segunda mujer (de izquierda a derecha) tiene sus piernas estiradas y tres de ellas tienen el brazo izquierdo levantado hacia su cabeza, la foto ha sido tomada desde los pies de las mujeres. En esta foto se pueden ver claramente los senos de las mujeres, y solamente el rostro de una de ellas resulta visible con claridad. El escenario de la fotografía es el césped crecido, hay algunas ramas y en una esquina superior de la foto se puede adivinar

una casa a lo lejos. Hay muñecas que aparecen entre los cuerpos de las mujeres, se puede visibilizar las piernas y las cabezas de las muñecas.

Entre Nos 2 de la serie “Tu piel, mi piel” Sara Roitman, fotografía análoga, B/N, 2001.

La segunda fotografía analizada es la imagen de las mismas mujeres de pie. En esta fotografía su cuerpo es visible más o menos desde su cuello hasta sus muslos; están paradas una detrás de otra y la fotografía está tomada de frente. En esta imagen las mujeres están con sus brazos entrecruzados, como si estuvieran abrazándose desde atrás. En el fondo se puede ver un árbol y el cielo. Para Sara el momento de esta fotografía evoca “el poder tocarse sin pensar en otra cosa”(S. Roitman, 2012). En el caso de esta fotografía es posible ver los senos de dos de las mujeres y también es visible el pubis de las cuatro. Es evidente que las mujeres no tienen el cuerpo idealizado, como presenta el espacio

mediático al cuerpo femenino, al contrario son cuerpos reales y la fotografía deja ver sus “imperfecciones”.

Entre Nos de la serie “Tu piel, mi piel” Sara Roitman, fotografía análoga, B/N, 2001.

Una tercera imagen es una fotografía en la que aparecen tres de las cuatro mujeres acostadas en el césped. De una de ellas es visible solamente su cara en al borde de la foto entre las hierbas sobre las que está recostada lo que no permitiría identificarla. Las otras dos mujeres están recostadas de lado, una al lado de la otra, sus rostros no son visibles en la imagen, sus piernas están estiradas y se puede ver entre las hierbas, el pubis y el seno de una de ellas la foto ha sido hecha desde el piso cerca de donde ellas están recostadas y desde debajo de sus piernas. En el fondo se puede ver una pared de ladrillo y algunos arbustos. La posición que crean las piernas de las mujeres es una espacie de flecha que señala hacia la parte de arriba de la foto.

Duerme en brazos ajenos, de la serie “Tu piel, mi piel” Sara Roitman, fotografía análoga, B/N, 2001.

Desde mi punto de vista, el trabajo de Roitman en esta serie tiene dos elementos importantes, el cuerpo de mujeres reales y el escenario natural en el que han sido fotografiados los mismos. La relación mujer-naturaleza, como la han planteado imaginarios occidentales y masculinos, ha sido una relación impuesta más que una relación real. Durante la conquista se dio una “relación de poder entre dos espacios atravesados por el género –ese del macho conquistador y aquel de la desconocida mujer interior- que podía ser penetrada y expuesta” (I. Banrjee, 2009:127). En esta relación los continentes de América, Asia y África y sus habitantes eran vistos como feminizados y vírgenes, esta idea junto con la subyugación de la que había sido víctima la mujer hasta entonces, facilitó la conquista. La idea de la “mujer salvaje en cercano contacto con la naturaleza-sensual y predatoria, sexualmente desinhibida que tenía que ser dominada por el

cazador-hombre" (I. Banerjee, 2009: 127) fue una idea funcional en la sociedad patriarcal en los que se desarrollaban los conquistadores, ya que al dividir exitosamente lo humano de lo natural pusieron a la mujer en el lado más "natural" de lo humano y de esta forma sometieron a la mujer igual que a la naturaleza.

Es en este terreno ideológico en el que las mujeres han tenido que desarrollarse y es a partir de estas premisas que han tenido que buscar una identidad. Desde la imagen, la identidad de la que habló Roitman durante su entrevista, no solo viene del cuerpo de otras mujeres, sino también del espacio en el que se retrata a este cuerpo. La relación del cuerpo de la mujer con la naturaleza también está presente en otras series de Roitman. La ya citada serie "Yoes" es una serie de autoretratos realizados en un bosque cercano a Quito con la fotógrafa desnuda. Al contrario de la serie "Yoes", estas fotografías juegan con la impresión de que estas mujeres están a gusto desnudas en la naturaleza. La relación cuerpo femenino-naturaleza seguramente no fue planteada de forma intencional en este caso tampoco, sin embargo en las imágenes logradas es evidente que existe la paridad entre estos dos elementos.

Para Susan Sontag "En una sociedad de consumo, aún las fotografías mejor intencionadas y mas atinadamente encabezadas terminan por revelar belleza". (S. Sontag, 1996: 119) Gran parte de la belleza de las fotografías hechas por Sara Roitman está en la relación visual que planteó en las imágenes del cuerpo femenino con la naturaleza circundante. Más que la placidez de las mujeres es la composición de la imagen muy cercana a una composición renacentista, como si estuviéramos mirando a la Venus que emerge del mar en

una concha. Es en esta relación de armonía visual que Rotiman refuerza el estereotipo del cuerpo femenino en su relación con la naturaleza. Para confirmar esta aseveración las fotografías de la misma serie que fueron hechas en un estudio, lejos del escenario natural no son tan bellas desde el punto de vista clásico, como las que presentan a la mujer en exteriores.

Las imágenes de esta serie con las que he trabajado también se acercan visualmente de forma no intencional a la dicotomía de cuerpo y mente, comparable con la separación de hombre y mujer. En las tres fotografías escogidas para este estudio y en general en la serie completa, la cara y cabeza de las mujeres son muy poco expuestas. Solamente en una de las fotografías se muestra el rostro de las mujeres, y de todas, solo una expone su cara a la fotografía.

La recurrente ausencia de rostros en las fotografías y la constante referencia al cuerpo femenino en la naturaleza, nos remite a una construcción de la imagen femenina solo como cuerpo y al ser cuerpo, ser naturaleza. Esta relación de armonía cuerpo-naturaleza que nos presenta Roitman, produce imágenes bellas porque es así como estamos acostumbrados a ver al cuerpo de la mujer. Para José Luis Brea “no hay hechos de visualidad puros, sino actos de ver extremadamente complejos […] todo ver es, entonces, resultado de una

construcción cultural."[34] Estos *actos de ver* de los que habla Brea están relacionados directamente con el cómo se construyen las imágenes y en este caso "el sujeto se construye en relación a la irreductible multiplicidad de sus incontables apropiaciones de imagen."(J.L. Brea, 2005: 10) La utilización del cuerpo femenino para encontrar una identidad propia y el énfasis que hizo Roitman en esta identificación durante la entrevista, es sintetizada en estas imágenes en el momento en que ubica al cuerpo femenino de manera plácida en un escenario natural de acuerdo al estereotipo construido por la sociedad patriarcal; anulando además el rostro de la mujer en estas imágenes, convirtiéndola solamente en cuerpo.[35]

La construcción de las imágenes estudiadas, a pesar de responder a estereotipos construidos a partir de sociedades patriarcales, cumple con la finalidad de propiciar la búsqueda de una identidad femenina propia de la fotógrafa, y culmina con su hallazgo. La identidad que plantea la artista posiblemente ha salido de construcciones previas, pero desemboca en una identidad propia, construida desde la mujer en la creación artística para sí misma y a través de la exposición de la obra para el resto de mujeres.

Un factor importante de esta búsqueda específicamente, es que los cuerpos de las mujeres fotografiadas no son cuerpos idealizados, al contrario, son mujeres

[34]José Luis Brea, "Por una epistemología política de la visualidad" en *Estudios Visuales,* José Luis Brea ed., Madrid, Akal, 2005 p.9

[35]En este punto, es importante aclarar un antecedente de la fotógrafa. Ella creció en una sociedad muy conservadora y a pesar de que ella se declara no religiosa, la sociedad judía en la que se crió ha sido un factor decisivo en su obra, ella lo confiesa.

con cuerpos normales que además evidencian las “imperfecciones” propias de las mujeres como son las estrías y la celulitis. A partir de estos cuerpos la fotógrafa construye la identidad que buscaba. Una identidad que nace y se desarrolla en una construcción masculina de la imagen femenina, pero que al mismo tiempo se aleja de ella al trabajar con cuerpos no idealizados. En esta belleza real, pero aprendida culturalmente, la identificación de la artista empieza y es en esa belleza también, que las mujeres espectadoras (entre las que me incluyo) empiezan a identificarse como mujeres.

Cerca de construcciones patriarcales de la imagen, Roitman ha llegado al encuentro de una identidad femenina propia. Muestra de ello es que la serie “Mi piel, tu piel” ha sido una indagación que duró casi 5 años para la artista, además sigue trabajando sobre ella en proyectos recientes en los que la temática principal es el cuerpo (S.Roitman 2012). De esta manera, la búsqueda identitaria de la de la artista a través del cuerpo en la imagen le ha permitido encontrarse a si misma en el cuerpo de otras mujeres.

2.4 Hotpoint: la ausencia del cuerpo[36]

Wendy Ribadeneira[37] es una fotógrafa joven, ha tenido una formación de arquitecta en el pregrado, y en el posgrado, de artes visuales. Se ha dedicado a la

[36]Para poder mirar más detenidamente las imágenes, están en la sección de anexos.

[37] Wendy Ribadeneira: Nacida en Quito, 1977. Terminó sus estudios en arquitectura e historia del arte en la Universidad San Francisco de Quito (Suma Cum Laude) en el 2002. Realizó estudios de fotografía en la Alianza Francesa de Quito hasta el 2004 cuando fue a Inglaterra a cursar una maestría en fotografía artística en la Universidad de Westminster. Actualmente es profesora de fotografía y diseño arquitectónico en la Universidad San Francisco de Quito y fue directora de Museografía en el Museo de la Ciudad. Ha sido parte de numerosas exhibiciones colectivas y en el 2009 realizó su primera exposición individual en la galería Arte Actual de FLACSO sede Ecuador, Transcience. En el 2010 expuso la Serie Hot Point en la galería El Conteiner en Quito.

fotografía después de indagaciones en el campo escénico y de trabajo con el cuerpo en su práctica de bailarina contemporánea. Ha vivido toda su vida en el Ecuador, salvo los dos años que hizo su maestría en Londres. Fue posible mantener una entrevista con ella antes de su viaje a París en donde se especializó en asesoría de imagen. Es así que las conclusiones sobre las fotografías de Ribadeneira serán tomadas de esta conversación y de observaciones personales de las mismas.

La serie “Hot Point” se llevó a cabo entre el año 2006 y el año 2010. En dos partes. La primera parte fue un trabajo académico para su postgrado. Para realizarlo ella se plateó dos preguntas: *¿Cómo soy diferente yo de las inglesas?, ¿qué me hace diferente?* Es a partir de estas preguntas que empezó a tomar fotos de las cocinas de sus amigas inglesas, con una prenda de ropa de las dueñas de casa en los espacios vacíos de las cocinas. Al regreso, Ribadeniera abandonó esta búsqueda por un tiempo, pero a las puertas de la exhibición de esta serie, decidió retomar las preguntas que se había planteado y buscar respuestas en los mismos escenarios que había visitado en Europa, pero esta vez en cocinas de mujeres ecuatorianas, de personas cercanas a ella.

Claramente la motivación primera que impulsaría esta serie no fue la que siguió a la creación de nuevas fotografías en Quito. Sin embargo el impulso inicial de cuestionarse fue el que situó a las fotos en un lugar determinado, como es la cocina. Igual que la serie de Roitman, esta serie trabaja directamente con la feminidad por varios factores: el uso de determinados espacios, y no de otros, y el

uso de vestimenta en la fotografía necesariamente hacen referencia a lo femenino. Sin embargo, a pesar de tratar temas sobre feminidad, esta serie se aleja de una reflexión feminista, e igual que la de Roitman, se convierte en una exploración interna de la artista por medio de la creación visual. Lejos de referirse a una lucha social de las mujeres, Ribadeneirase aproxima a un búsqueda interna sobre quién es ella en espacios que le llevaron a plantearse las preguntas que dispararon esta serie.

Durante la segunda fase de creación de esta serie Ribadeneira solicitó a mujeres próximas a ella que le permitieran tomar fotos en sus cocinas. Concertaban una cita para realizar la sesión fotográfica y cuando llegaba pedía a la dueña de la cocina que le prestara una prenda de vestir que tuviera un significado sentimental importante para ella. Finalmente tomaba las fotos, sola en la cocina.

Para Ribadeneira, el ejercicio de pedir una prenda de vestir que representara a las mujeres con las que trabajaba, fue interesante en la medida en que para ella muchas mujeres le entregaron prendas que no tenían que ver con su personalidad. Sin embargo, para las dueñas de las cocinas estas prendas eran las que sentían que les representaba lejos de lo que esperara la fotógrafa.

Lo particular de esta búsqueda sobre al feminidad es que se aleja completamente de la relación de la identidad con el cuerpo. En la imagen del simulacro planteada por Baudrillard, la imagen no mantiene relación alguna con

ninguna realidad[38]. Este planteamiento post moderno de Baudrillard se aleja diametralmente de la identificación del cuerpo femenino con la naturaleza que plantearían las imágenes de Roitman. En este caso, la supresión del cuerpo en función de la identidad está más cercana a una época de virtualidad, en la que ya no es necesario tener físicamente algo, para tenerlo en realidad. Ribadeneira plantea la posibilidad de identificarse como mujer lejos del cuerpo y la naturaleza, al contrario, haciendo referencia a los espacios y objetos que en la actualidad configuran la identidad femenina. La supresión del cuerpo nos habla de los vestigios que pueden dejar las mujeres, igual que huellas de ellas mismas en otras imágenes, diferentes del cuerpo.

La ausencia del cuerpo es una constante en la obra de Ribadeneira, salvo en una serie que utilizó a dos modelos mujeres, toda su obra se concentra en fotografías de espacios y objetos. Para Ribadeneira, la gente adopta poses en el momento de estar frente a una cámara, poses que posiblemente podrían cerrar a la fotografía para cuestionamientos o preguntas posteriores. Para Ribadeneira “la gente pone cara de…” (Ribadeneira, 2012)en cambio la ropa no puede hacer esto, y de esta forma las fotografías de la ropa dan a pie a más preguntas, abren la fotografía al espectador. Para Sontag “muchas personas se ponen nerviosas cuando están por fotografiarse: no porque teman un ultraje como los primitivos, sino porque temen la reprobación de la cámara.”(S.Sontag, 1996: 95) Es en la honestidad de los espacios y los objetos, que Ribadeneira busca encontrar una

[38]NicolasMirzoeff, *Una introducción a la cultura visual,* Barcelna, Paidós, 2003. P. 54

respuesta a las preguntas que como mujer latinoamericana, se planteó en su estadía en Europa.

Al indagar en espacios comunes de la mujer, la exploración de Ribadeneira la ha llevado a conclusiones más allá de su identidad como mujer desde lo fisiológico, esta indagación también le ha dado pie a encontrarse a sí misma desde su lugar y su espacio de enunciación. Al alejarse del cuerpo, ella logra plantearse preguntas que van desde la belleza en la fotografía, hasta la clase social y la posibilidad de hacer arte, como manifestó durante la entrevista mantenida con ella.

Antes de empezar el análisis de las imágenes es indispensable mencionar otra de las series de Ribadeniera que formaron parte de la instalación *Transcience*, presentada en agosto de 2010 en Arte Actual, en la ciudad de Quito. Se trata de una serie de fotografías de orquídeas que fueron hechas todos los días con tomas totalmente cerradas sobre las orquídeas, desde el día que son cortadas de su tallo hasta el día de su putrefacción total en un lapso de casi dos años. Esta serie trata sobre la belleza y la temporalidad de la misma. De esta forma en el trabajo de Ribadeneira se puede ver que se debate entre la búsqueda de la "belleza eterna" y el develar la "belleza real" también como parte de la identidad femenina. Para la belleza occidental contemporánea una mujer vieja ya no es bella y las mujeres tratan de detener el tiempo en sus cuerpos a toda costa. A raíz de esta reflexión que me interesa la idea de la búsqueda de la belleza lejos del cuerpo en las fotos de Ribadeneira. Buscar la belleza en los espacios y en objetos que se relacionen íntimamente con las mujeres que ella a escogido es una forma

de alejarse de lo planteado por occidente e indagar en bellezas otras, más relacionadas con los afectos y no necesariamente con lo corporal.

En el caso de estas fotografías, se ha llevado a cabo una especie de puesta en escena durante la fase de la pre-producción, en relación a la planificación y conceptualización de la fotografía misma. De esta manera, las cocinas fueron limpiadas concienzudamente antes de que llegara la fotógrafa a hacer su trabajo[39]. Es así que la fotógrafa acomodó las prendas de vestir en el espacio a su gusto antes de tomar las fotografías.

Para esta investigación tomé tres fotografías de la serie, fotos hechas en cocinas de mujeres ecuatorianas. He dejado de lado las cocinas de las mujeres inglesas porque desde mi experiencia es un ejercicio más complicado buscar la identidad en los semejantes. A los diferentes se los ve como Otros y uno se afirma en las diferencias que encuentra. En cambio buscar una identidad a partir de las semejanzas, no solo buenas sino también malas, es un ejercicio más cercano a la búsqueda de identidad propia, que a la afirmación de lo negativo. De esta manera el ejercicio de búsqueda de identidad de la fotógrafa se cierra finalmente cuando indaga en mujeres de su propio círculo.

La primera fotografía es la imagen de una cocina en la que se puede ver un mesón blanco, bajo y sobre el mesón muebles de cocina de puertas blancas. En el borde izquierdo de la foto se puede adivinar un frutero con frutas, y al otro lado, se encuentra un juego de té de porcelana blanca sobre una rejilla. En el centro un

[39] Digo esto porque tuve el honor de que mi cocina fuera fotografiada y antes de que llegara la fotógrafa limpié mi cocina hasta que brillara y reflejara la luz sobre sus mesones.

vestido veraniego, blanco. Al lado izquierdo del vestido un electrodoméstico blanco y al otro lado un porta toallas de papel con una vaca de decoración. Al fondo una pared oscura. Se trata de la cocina de una amiga personal de la fotógrafa que, curiosamente, además de el porta toallas de papel, tiene muchísimos otros elementos de cocina con vacas como decoración.

S/T de la serie Hot Point, Wendy Ribadenenira, fotografía digital 2010,

La segunda fotografía que analicé es la imagen de la cocina de una colega de la fotógrafa. Colega no solo en su práctica fotográfica, sino también en su práctica como docente. En esta foto se puede ver un mesón negro y bajo el mesón muebles de puertas blancas. En la esquina superior izquierda de la foto se ve un horno microondas blanco y en la esquina inferior derecha se puede ver la esquina del lavabo de la cocina. En el centro de estos dos elementos una camiseta con un

estampado del Gato Felix. A la misma altura de la camiseta, sobre el mesón un porta cuchillo con los cuchillos en su lugar y de fondo una pared oscura y lisa en la que se refleja una lavadora.

S/T de la serie Hot Point, Wendy Ribadenenira, fotografía digital 2010.

La ultima fotografía con la que trabajé, es una imagen de la cocina de la madre de la artista. Se trata de una toma un poco más abierta que las otras dos. En la parte izquierda al borde de la foto se puede ver un mueble de cocina con puertas oscuras. Al lado una cocina blanca y después una lavadora de platos también blanca. En la esquina inferior derecha se ve un juego de comedor de hierro. Sobre los muebles de cocina y sobre la cocina y la lavadora de platos, se aprecia un mesón oscuro y sobre él una pared de baldosas con textura y una cenefa. Se adivina el lavabo de la cocina pues del punto de vista del que ha sido

tomada la foto se ve solo el grifo de agua. Agarrada en la puerta del horno, en la cocina y como chorreado sobre la baldosa del piso está una prenda de vestir que podría ser un vestido blanco, con detalles elegantes, sugiere ser un vestido de novia.

S/T de la serie Hot Point, Wendy Ribadenenira, fotografía digital 2010.

A pesar de que son espacios completamente carentes de presencias humanas en cuadro, la cocina es un espacio que ha sido femenino por excelencia. Durante la historia, han existido espacios que han sido catalogados como femeninos y masculinos, no solo a nivel social, sino también dentro de los hogares. Esto no ha cambiado mayormente con el pasar de los años. La cocina todavía sigue siendo un espacio femenino, así como el estudio, la sala de televisión u otras áreas sociales, han sido cconsiderados como espacios

masculinos por la cantidad de tiempo que cada uno de los habitantes de la casa los ocupan. A la mujer por estar siempre más próxima a la maternidad se le ha relacionado con los espacios domésticos, y dentro de la casa, con los espacios relacionados a los quehaceres del hogar. En la antigüedad además de la cocina existían espacios como los cuartos de costura, las salas de música y los talleres de arte que eran para uso exclusivamente de las mujeres. En la actualidad todavía se relaciona a las mujeres con las cocinas, muestra de ello son las promociones en los almacenes por el día de la madre, la mayoría son orientadas a electrodomésticos que se usan dentro de las cocinas.

Otro elemento que habla de lo femenino en las fotografías de Ribadeneira es la prenda de vestido. La moda ha sido un elemento que ha estado vinculado con las mujeres a través del tiempo y en el último siglo ha sido una de las industrias que más dinero ha movido en el mundo y cuyas principales consumidoras han sido las mujeres. En el caso de esta obra, la relación entre las mujeres y la moda además apela a la sensibilidad de las mujeres pidiéndoles una prenda de vestir que las represente. Es decir, además de apelar a la relación tácita que existe entre las mujeres y la moda, se apela también a la relación sentimental que cada una de las mujeres de las fotografías tiene con una prenda específica.

Lejos de hablar de un cliché, la obra de Ribadenenira se refiere a individualismos. Cada una de las mujeres escogidas tienen cocinas diferentes y se refieren de formas diferentes a las prendas que han escogido. De esta forma no es solamente la imagen de una cocina, sino que es la imagen de la cocina de

determinada mujer. A partir de esta individualidad la artista busca responder a las preguntas que se planteó con respecto a su propia identidad.

Para Susan Sontag, “mostrar algo, cualquier cosa a la manera fotográfica es mostrar que está oculto” (S. Sontag, 1996: 131) Entonces Ribadeneira busca mostrar lo que se encuentra oculto de los espacios escogidos como son las mujeres dueñas de ese espacio. A partir de este afán de encontrar lo oculto ella elige diferentes encuadres y acomoda las prendas de vestir de diferentes formas buscando develar lo oculto en sus fotografías.

Al alejarse del cuerpo femenino la fotógrafa plantea una actitud de cuestionamiento a la relación implícita de la mujer con el cuerpo y la sensualidad, y a pesar de que sitúa su creación desde espacios tradicionalmente femeninos logra su deconstrucción como tales. Además de la poética en la que incurre la ausencia de cuerpo en la obra de Ribadeneira, nos remite como espectadoras a la posibilidad de ocupación de las mujeres de estos espacios femeninos lejos de los estereotipos planteados por la sociedad patriarcal. Es decir que la obra de Ribadeneira plantea una posibilidad de apropiación de los estereotipos para resignificarlos desde las mujeres y para ellas.

La obra de las tres fotógrafas es una pequeña muestra de que la práctica fotográfica se ha desarrollado a la par de la reflexión femenina sobre la auto-representación. A pesar de que a ninguna de las tres se las puede etiquetar de artistas feministas, es inevitable que en su práctica de representación del mundo reflexionen acerca de la imagen y finalmente del rol de la mujer en la sociedad.

Sin embargo, no es solamente un cuestionamiento desde el punto de vista femenino lo que logran estas artistas a través de su obra. Su principal preocupación es la búsqueda de la identidad femenina lejos de estereotipos impuestos por las relaciones patriarcales. A partir de la búsqueda de identidad ellas desarrollan, en su mayoría, nuevas formas de representación que permiten cuestionamientos también a los espectadores y más aún a las espectadoras de su obra. De esta forma, logran dar pie a construcciones nuevas de otras identidades a través de cuerpos, espacios e imágenes planteadas por mujeres y para mujeres.

3. CAPITULO 3: DIFERENCIAS Y SEMEJANZAS, TRES OBRAS Y TRES MUJERES

Es necesario mirar la obra de las tres fotógrafas desde una mirada externa. Desde este contexto posible aproximarse a las búsquedas de cada una y a la búsqueda particular de esta indagación que tiene que ver con el encuentro de las nociones de feminidad en las reflexiones de estas artistas. Me dispongo a hacer estas consideraciones con respecto a las obras planteadas, de esta forma será posible cerrar el análisis de la obra de Chiriboga, Roitman y Ribadeneira en el marco planteado desde el principio.

Primero empezaré con un análisis por separado de la obra de cada fotógrafa y posteriormente haré un análisis comparativo de las tres. Para Ribadeneira “Si eres mujer, fotografías como mujer.” (W. RIbadeneira, 2012) Sin embargo como ha planteado de Beauvoir no todas las mujeres son iguales ni todas responden a contextos y motivaciones similares. Es a partir de estos

diferentes puntos de vista desde donde podremos encontrar semejanzas y diferencias en su creación artística y en su posicionamiento como mujeres frente a la sociedad.

En el caso de la obra de Chiriboga analizada en esta investigación, la aseveración de Ribadeneira no se aplica completamente. El trabajo de Chiriboga está más cercano a una reinterpretación de las fotografías de archivo con las que trabaja que en un proceso de creación propio. Sin embargo, esta reinterpretación también está hecha desde un punto de vista determinado desde donde ella mira a estas fotografías. El punto de vista desde el que Chiriboga trabaja su obra es más cercano al trabajo de un espectador. De esta forma, la que ella nos presenta es una suerte de opinión personal sobre las imágenes.Sin embargo, la reflexión de Chiriboga sobre la feminidad no se da necesariamente desde el manejo de la imagen de las mujeres. Al trabajar con imágenes de archivo y no con imágenes de su propia creación ella rescata procesos cotidianos de los que fueron parte estas mujeres, es decir, pone en consideración personajes invisibilizados por los relatos patriarcales de la historia y les devuelve su espacio gracias a reflexión artística. De esta manera apropiándose del cuerpo de estas mujeres en su obra, ella reivindica su condición de actoras activas de los conflictos sucedidos en Tenguel. Todo ello como parte de su énfasis en reivindicar los procesos vividos por los pobladores de estas tierras ante la sociedad.

En el caso de la obra de Chiriboga me atrevería a pensar en la construcción de las imágenes cómo deberían haber sido más que cómo realmente fueron, aproximándose a la construcción de las imágenes religiosas como lo plantea de

Beuavoir. La construcción de estas imágenes, junto con los títulos de cada una, son un juego construido desde una mirada mestiza que define en su obra la imagen de las mujeres indígenas que habitaron Tenguel. De acuerdo a las bellezas femeninas planteadas por Vigarello esta obra se aproximaría a una belleza religiosa legitimada por la sociedad. La obra de Chiriboga obliga a pensar en estas mujeres como ella nos las plantea, calladas, sumisas y obedientes. Es a través de su mirada que estas imágenes empiezan a existir. Chiriboga hace las veces de una mirada omnipotente y omnipresente sobre las imágenes de estas mujeres, es decir plantea una mirada más patriarcal. Pero, solamente en la medida en que estas imágenes son devueltas a su espacio en función de su obra.

> La mujer no cree positivamente que la verdad sea otra que la que los hombres pretenden: más bien admite que la verdad no es. No es solo el devenir de la idea el que la llena de desconfianza respecto al principio de identidad, ni los fenómenos mágicos de que está rodeada los que arruinan la noción de causalidad: es en el corazón mismo del mundo masculino, es en ella, en tanto que perteneciente a ese mundo, donde capta la ambigüedad de todo principio, de todo valor, de todo cuanto existe. (S. de Beauvoir, 1949: 285)

La obra de Roitman es, en cambio, una búsqueda propia de la autora. La proyección que Roitman hace de su identidad en otras mujeres confirma la aseveración de Butler en la que asegura que el género se hace para otros.

> una forma de hacer una actividad incesante performada, en parte, sin saberlo y sin la propia voluntad […] es una práctica de improvisación en un escenario constructivo.Además el género propio no se <<hace>> en soledad. Siempre se <<está haciendo>> con y para otro (J. Butler, 2004: 13)

Roitman acude al cuerpo de otras mujeres para, a partir de ahí, buscar y encontrar su propia identidad.

La búsqueda de Roitman implica muchas construcciones que, juntas, llevan al encuentro de la identidad de género. El escenario escogido, las mujeres y los cuerpos de las mujeres que posaron para ella, los elementos complementarios como las muñecas y las poses en las que ella encontró las fotografías, son todos elementos construidos desde una mirada aprendida. Sin embargo, es en este conjunto de elementos que Roitman encuentra su identidad de género, a partir del cuerpo, pero en conjunto con todos los otros elementos de las fotografías.

La obra de Roitman se acercaría a una *belleza remilgada* según el planteamiento de Vigarello, la cual, desde el punto de vista de deBeuavoir, sería equivalente a aquella mezcla de seducción e inocencia que, finalmente, terminará en amor. La artista construye estas imágenes desde un punto de vista muy femenino, a través de la búsqueda de su propia identidad. Sin embargo, estas imágenes se crean también a la espera de una mirada masculina que las legitime, es por ello que, para mi, en una segunda instancia de la serie aparece la imagen masculina reflejada en objetos que hasta cierto punto legitimarán a las imágenes femeninas emplazadas en la naturaleza.

Igual que la mujer enamorada, las imágenes de la segunda sesión de fotos[40] encuentra en los objetos de forma fálica un refuerzo, en el sentido en que a través de ellos logran configurarse como cuerpos femeninos. Imágenes de caderas de mujeres cerca de objetos de forma fálica nos remiten a pensamientos propios del orden patriarcal en el que la mujer está ligada a la reproducción. Desde donde se legitima como el Otro del hombre y desde donde se logra

configurar como mujer.Estas imágenes serían equivalentes al perfil de una mujer enamorada según lo plantea de Beauvoir, que busca la constante aprobación del varón, que en este caso, aparece en una segunda instancia.

Finalmente, el trabajo de Ribadeneira es también una búsqueda intimista de la artista. Retrata espacios y objetos buscando en ellos su identidad femenina, dejando por fuera el cuerpo, pero citándolo implícitamente. Sin embargo, no es a través de espacios y objetos escogidos arbitrariamente que se desarrolla esta búsqueda. Los espacios son cocinas y los objetos son prendas de vestir, ambos relacionados muy de cerca con las mujeresde la sociedad contemporánea, y auto-asumidos como espacios y objetos femeninos por las mujeres. Desde este punto de vista ella se aproxima a la idea de identidad, más desde la ausencia del cuerpo que desde su proximidad o presencia.

El trabajo de Ribadeneira podría definirse *bello* según Vigarello desde un punto de vista de la belleza sediciosa, es una búsqueda más cercana a lo sensual a pesar de no retratar el cuerpo directamente. El espacio en el que son hechas estas fotografías podría remitirnos a un espacio ante todo hogareño y hacernos pensar en una relación familiar. Sin embargo, al integrar a la fotografía una prenda de vestir de la dueña de la cocina, la imagen fotográfica nos lleva más a una referencia personal en el espacio, es decir nos remite a un comportamiento narcisista que desde el punto de vista de deBeuavoir, busca demostrar su belleza física a través de la ropa, o que a su vez ve reflejada su belleza en su prenda de vestir. Ribadeneira cuenta que muchas de las retratadas le entregaron ropa interior. Esta es una evidencia del comportamiento narcisista en la construcción de

estas fotografías, lo que nos remite a la conformación de una belleza sediciosa alrededor de las mismas.

> Se ha dicho frecuentemente que la mujer se viste para excitar los celos de las demás mujeres […] pero no es esa su única finalidad. A través de los sufragios envidiosos o admirativos, la mujer busca una afirmación absoluta de su belleza, de su elegancia, de su buen gusto: de sí misma. Se viste para mostrarse; se muestra para hacerse ser. (S. de Beauvoir, 1949:239)

Los tres trabajos analizados han sido escogidos con una premisa común: la representación femenina. Sin embargo entre los tres se puede encontrar tanto semejanzas como diferencias. A pesar de los puntos comunes que se pueda encontrar en estos trabajos son más claras las diferencias que las semejanzas. Sin embargo, es necesario primero encontrar los puntos comunes que trata cada autora para después poder aproximarnos a las diferencias que será donde encontraremos los puntos de vista diversos que enriquecen la producción fotográfica de mujeres en el Ecuador.

Las tres fotógrafas trabajan en mayor o menor medida con la imagen femenina. Al hablar de imagen femenina inevitablemente debemos citar a Butler, quien dice que dotar de feminidad a los cuerpos femeninos implica pensar en un contexto en el que el cuerpo está relacionado con la producción del género (J. Butler, 2004: 16). Si, siguiendo a Butler, el cuerpo es necesario para construir el género, podríamos pensar en una configuración de lo femenino o de la feminidad partiendo de lo visual. Es así que las tres fotógrafas construyen sus nociones de feminidad a partir de las construcciones visuales creadas por ellas en su fotografía.

Entre las imágenes seleccionadas de Roitman y Ribadeneira existen más puntos de encuentro que de desencuentro. Sin embargo, la obra analizada de Chiriboga, a pesar de que podría encontrarse puntos de encuentro, nos lleva a una reflexión que iría más allá de las imágenes presentadas para este análisis. Chiriboga no crea las fotografías, pero si rescata las imágenes desde un punto de vista crítico que da lugar a una reinterpretación de estas imágenes de archivo, lo que en primera instancia estaría lejos de una visión femenina de las imágenes, pero que, igual que Ribadeneira, rescata construcciones patriarcales sobre la mujer como es el silencio, y las reconfigura en el momento de presentarlas como obras de arte. A pesar de que su obra no tenga una búsqueda de género explícita contribuye a la construcción de imágenes e imaginarios femeninos con la reinterpretación de imágenes producidas anteriormente en un contexto diferente y reconfigurándolas como imágenes nuevas.

Por el contrario, la obra de Ribadeneira y Roitman están enfocadas en una búsqueda de género y de identidad en ambos casos. La búsqueda de Roitman se ha centrado más en una búsqueda de identidad de género en sí misma, mientras que la obra de Ribadeneira plantea una búsqueda de un lugar de enunciación, una exploración más profunda que el género, que se extiende a la identidad cultural y espacio-temporal de la artista. Sin embargo, a pesar de que visualmente estas búsquedas de Roitman y Ribadeneira son opuestas, tienen una raíz común y personalmente me remiten a lo mismo: la necesidad de encontrar un punto de vista propio desde las mujeres, alejado de las visiones masculinas paternalistas que, en un principio, adoptaron las mujeres para crear.

La obra de Roitman está en una frontera en la que, a pesar de que las imágenes son compuestas desde un punto de vista masculino, la búsqueda o el cuestionamiento detrás de las imágenes son una forma de búsqueda genuinamente femenina ya que ha sido una idea concebida y desarrollada entre mujeres. Finalmente la obra de Ribadeneira además de ser una búsqueda desde una mujer con otras mujeres, es también una búsqueda de una composición visual alejada de las construcciones masculinas predominantes en lugares y con objetos cercanos a las mujeres históricamente. De esta forma la creación de Ribadeneira en la búsqueda de esta identidad femenina, llega también a una búsqueda visual y estética desde mujeres, con mujeres y para mujeres.

A lo largo del tiempo la fotografía ha sido considerada como un arte y como tal, en la contemporaneidad, su creación ha estado en manos tanto de hombres como de mujeres. En manos de las mujeres la representación fotográfica además de cumplir las funciones de ser una creación artística, podría ser un método de deconstrucción de las estructuras sociales prexistentes. En el caso específico de creadoras mujeres, me atrevería a pensar en una deconstrucción de las estructuras patriarcales de la sociedad.

Claramente la creación artística visual, desde principios del siglo pasado ha buscado cuestionar las estructuras planteadas, no solo a nivel de imagen, si no también a nivel social. De esta manera un arte no considerado propiamente como tal, en manos de creadoras que no han sido consideradas así en otros tiempos, necesariamente da paso a cuestionamientos envarios niveles. Dichos

cuestionamientos se dan desde la creación artística, pero es a partir de los espectadores de estas imágenes que realmente se ponen en marcha.

En esta investigación se ha hecho claro el papel del espectador. A pesar de que las fotógrafas se han alejado de indagaciones feministas en su práctica, yo como espectadora he encontrado reflexiones sobre la representación femenina en el arte. De esta manera se confirma la tesis de Heidegger en la que asegura que la obra de arte se pone en movimiento con la contemplación.

> En efecto, la obra por si, mantiene su contenido latente, hasta que la contemplación viene a ponerlo en movimiento, a actualizarlo, lo creado no puede ser existente sin la contemplación[41]

Es de esta manera que la creación fotográfica en manos de las mujeres deconstruye estructuras prexistentes, ya que a partir del diálogo que ellas entablan con sus espectadoras logran transmitir inclusive, más de lo que en un principio fue su idea primera. De esta manera es necesaria la puesta en marcha de los sentidos y representaciones de cada artista a través de los espectadores. La obra de arte no es tal si no se pone en marcha la interpretación de parte del espectador.

CONCLUSIONES

A manera de conclusiones haré algunas consideraciones sobre la fotografía artística y su influencia en la construcción de las imágenes que hemos analizado. La fotografía desde sus inicios ha sido el punto de partida de dos prácticas de representación de la realidad determinadas. Para Charles H. Caffin “hay dos

[41] Samuel Ramos, Prólogo en Heidegger *Martin, Arte y Poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992, p.24

caminos distintos en la fotografía: el utilitario y el estético, la meta del uno es un registro de hechos y la del otro una expresión de la belleza."(Caffin, 2003:92)

En esta investigación no se tratará a fondo el fin utilitario de la fotografía, se analizará la intención artística de la fotografía. Al referirnos a la segunda práctica hablaremos de aquella en la que la persona que produce la foto busca su influencia en la misma a través de la intención artística en la fotografía. Nos centraremos en aquellas producciones artísticas-fotográficas en las que el fotógrafo ha intervenido deliberadamente en la imagen desde el punto de vista de la representación artística. En este caso el fotógrafo o la fotógrafa buscan que su punto de vista sea evidente en la fotografía.

> la imagen-acto fotográfico interrumpe, detiene, fija, inmoviliza, separa, despega la duración no captando más que un solo instante. Especialmente, de la misma manera, fracciona, descuenta, extrae, aísla, capta, recorta un trozo de extensión. Así la foto aparece en el sentido fuerte como una *tajada*, una tajada única y singular de espacio-tiempo literalmente *cortada del natural.[…]*Puede decirse que el fotógrafo siempre trabaja a *cuchillo* pasando en cada enfoque en cada toma, en cada maniobra el mundo que lo rodea por el filo de su navaja[42]

Este *corte* del que habla Doubois se aproxima al concepto de *mise en scene* que proviene de la práctica teatral y que significa literalmente "puesta en escena". La puesta en escena para el teatro, cine y televisión implica la conjugación intencionada y planificada de todo aquello que el espectador puede ver, es decir, los elementos que el director puede modificar para crear un ambiente que será visible para el espectador: [luz, decorado, encuadre,

[42]PhillipeDubois, *El acto fotográfico y otros ensayos*. Argentina, La Marca Editora, 2008, p. 147.

composición, etc].[43] Thierry de Duve se refiere a la obra de Jeff Wall[44]*Death Drop Talks* como una puesta en escena a tres niveles.

> él [Jeff Wall] se imaginó el set y lo construyó según su necesidad, como un director de teatro; acomodó a los actores en la profundidad del espacio, como un pintor componiendo el espacio de un plano; y como un fotógrafo, iluminó la escena y ubicó la cámara.[45]

En el caso de la fotografía, la puesta en escena puede darse en tres momentos: La preproducción implicaría desde la construcción del espacio o de la escena a ser fotografiada hasta la limpieza del espacio dónde se hará la foto. La producción: habla de la influencia o manipulación del fotógrafo durante la fotografía, es decir desde direcciones a los retratados hasta el uso de determinados lentes, iluminación o filtros. Finalmente, la postproducción que es cualquier alteración en la imagen fotográfica después de haber sido hecha la foto.

Las tres fotógrafas sobre las que se trabajó han tenido influencia deliberada sobre su fotografía, es así que además de su intencionalidad de hacer arte, han creado imágenes artísticas a través de sus puestas en escena. De esta manera, las imágenes artísticas se configuran además como un espejo de la sociedad, al reflejar tanto el contexto histórico como la intención de las artistas. Igual que el contexto, la subjetividad de las artistas es lo que finalmente configura una obra y la búsqueda de la imagen.

---

[43]IsabelYagüe Clua, “La Puesta en escena, 8.06.2012, en: http://www.xtec.cat/~iyague1/UDmini/TEATRO/4PuestaEnEscena.htm

[44] Jeff Wall crea todas sus fotografías de puestas en escena, en algunos casos construyendo sets y fotografiando actores que posan para sus fotos como si fueran personajes de una película.

[45]Thierry de Duve, “The Mainstreem and the Crooked Path” en Jeff Wall, Londres, Phaidon, 2003, p.37 (traducción de la autora).

Es interesante aproximarse a la imagen artística desde las creadoras. Sin embargo, es más enriquecedor tener una aproximación propia, desde la condición de espectadora, sobre estas imágenes. Desde los espectadores la imagen artística se pone en movimiento. Lejos de lo que quisieron transmitir las artistas con su práctica artística, es posible llegar a conclusiones propias, para a través de ellas configurar a nivel social la imagen femenina y las nociones de feminidad.

BIBLIOGRAFÍA

Banerjee, Ishita, “Continentes y colonialismos perspectivas sobre género y nación” en *Procesos, Revista ecuatoriana de Historia*, N° 30, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar/ Corporación Editora Nacional, segundo semestre 2009.

Berger, John, “Modos de Ver”. Traducción de Just G. Beramendi. Barcelona, Gustavo Gili, 1974, p.55 citado por María Jesús Godoy Domínguez, “Educar la mirada, propuesta pedagógica del arte para la igualdad entre géneros” en, Isabel de Torres Ramirez coord., *Miradas desde la perspectiva de género* Sevilla, Narcea.

Bourdieu, Pierre, *Un arte medio*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

Brea, José Luis, “Por una epistemología política de la visualidad” en *Estudios Visuales*, ed. José Luis Brea, Madrid, Akal, 2005.

Butler, Judith, *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós, 2004.

Carbonell, Neus, “Esencialmente de mujeres: feminismo/escritura/identidad” en varios autores, *La conjura del olvido: escritura y feminismo*, Icaria, Barcelona, 1997.

Castiglione, B., *Le libre du courtisan*, Paris ,GarnierFlammarion, 1991 p. 368 citado en Georges Vigarello, *Historia de la belleza*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2005.

Chiriboga, Lucía “Tenguel el tamaño del tiempo” (texto de la obra), 10.10.2011 en: http://zonezero.com/exposiciones/fotografos/chiriboga/articulo.html

Cotton, Charlotte, *The Photograph as a contemporary art*, Thames and Hudson, New York, 2006.

deBeauvoir, Simone, *El segundo sexo*,1949, 11.06.2012 en: http://ifdc6m.juj.infd.edu.ar/aula/archivos/repositorio/0/114/Beauvoir_Simone_de-_El_segundo_sexo.pdf

de Duve, Thierry, “The Mainstreem and the Crooked Path” en *Jeff Wall*, Londres, Pahidon, 2003.

Dubois, Phillipe, *El acto fotográfico y otros ensayos*. Argentina, La Marca Editora, 2008.

García, Juan Andreo, “La formación del imaginario sobre las mujeres a través de la representación icónica” en Isabel Morantdir., *Historia de las mujeres en España y América Latina, volumen II del siglo XIX a los umbrales del siglo XX,* Ediciones Cátedra, Madrid 2006.

Godoy Domínguez,María Jesús, “Educar la mirada, propuesta pedagógica del arte para la igualdad entre géneros” en, Isabel de Torres Ramirez coord., *Miradas desde la perspectiva de género* Sevilla, Narcea.

Méndez Pérez, Lourdes, “¿Quiénes dictan las reglas del arte? De la primitivización de artes y artistas no occidentales al mutuo reconocimiento: un desafío político y artístico pendiente”, Ponencia presentada en el marco del Programa Vigías de la paz, Bogotá, UNAL, 13.10.2005.

Mirzoeff, Nicolas, *Una introducción a la cultura visual,* Barcelna, Paidós, 2003.

Moholy-Nagy, Lásló, “Del pigmento a la luz”, en Joan Fontcuberta coord., *Estética fotográfica*, Gustavo Gili, Barcelona 2003.

Naranjo, Juan, *Medir, observar y repensar, Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

Ramos, Samuel, Prólogo en Heidegger *Martin, Arte y Poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992.

Rich, Adrienne, *Sobre mentiras secretos y silencios*, Hora y Horas, Madrid 2011.

Rodríguez, Ana, “Representaciones Ambivalentes: Exotismo y Devenir Menor de la Fotografía Ecuatoriana”, en Catálogo de la Muestra *Cuento Ecuatoriano Fotografía en un país de Confluencias*, Madrid, Consejería delas Artes de la Comunidad de Madrid, 2003.

Sontag, Susan, *Sobre la Fotografía*, España, Edhasa, 1996.

Todorov, Tzvetan, “La representación del individuo en la pintura”, en Foccroulle, Legros y Todorov, *El nacimiento del individuo en el arte*, Buenos Aires, Nueva visión, 2010.

Troya, María Fernanda, “Del documento fotográfico a la fotografía documental” en *Procesos, Revista ecuatoriana de Historia*, N° 29, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar/ Corporación Editora Nacional, primer semestre 2009.

Vigarello, Georges, *Historia de la belleza*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2005.

Weston, Edward, “Viendo Fotográficamente”, en Joan Fontcuberta, *Estética fotográfica*, Gustavo Gili, Barcelona, 2010.

Witman, Walt, *Canto de mi mismo*, 10.05.2012 en:
www.battaletras.com/docs/**canto**a**mimismo**.pdf

Yagüe Clua, Isabel, "La Puesta en escena, 8.06.2012, en:
http://www.xtec.cat/~iyague1/UDmini/TEATRO/4PuestaEnEscena.htm

Zúñiga, Dulce María, "El papel de la mujer en la cultura y el arte" en Olga Varela, *La mujer desde la antigüedad hasta nuestros días*, Buenos Aires, Lumen 2005.

ENTREVISTAS

Ribadenenira, Wendy, entrevista realizada por María del Carmen Oleas, Quito, 7.06.2012.

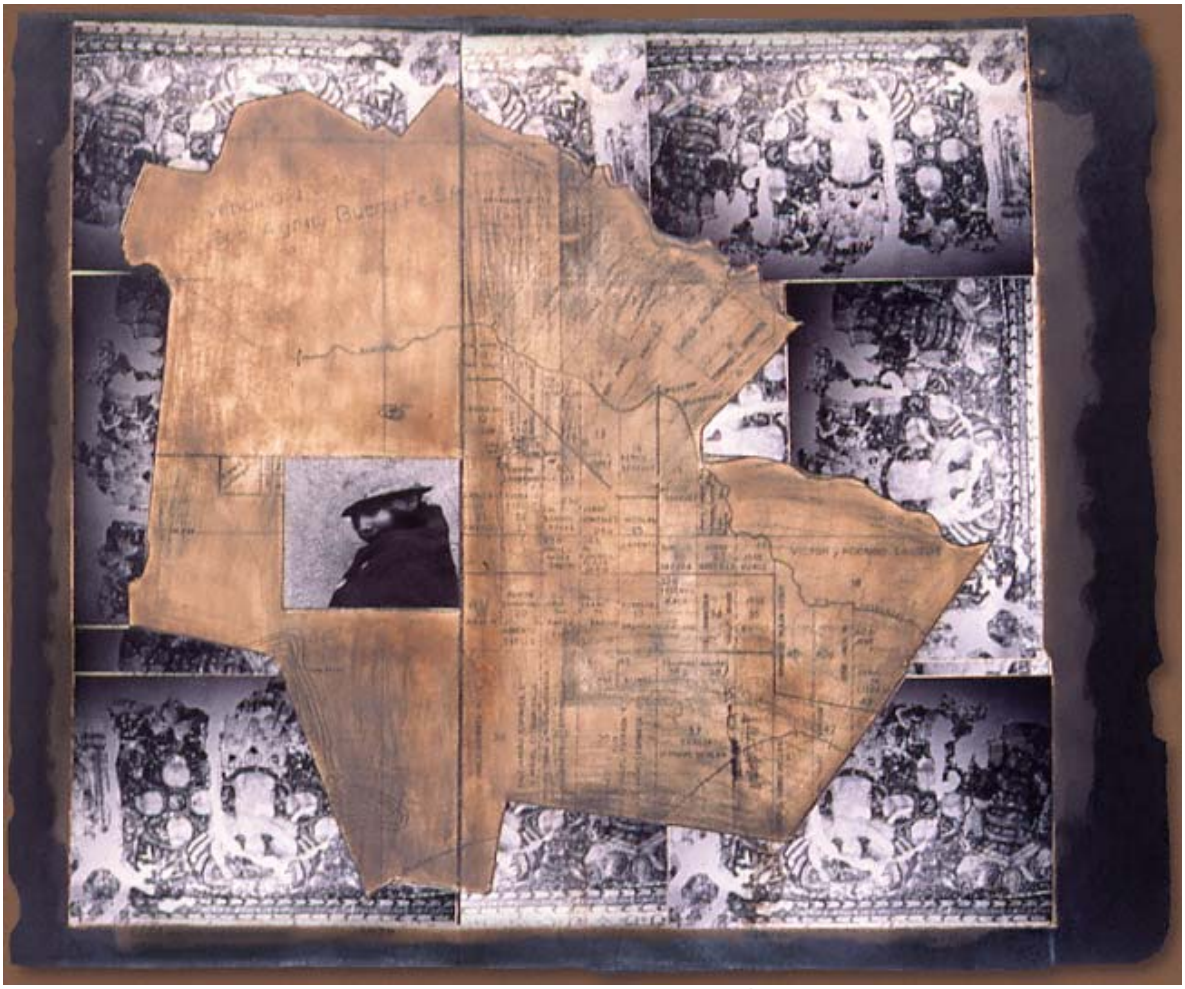
Roitman, Sara entrevista realizada por María del Carmen Oleas, Quito, 17.05.2012.

ANEXOS:

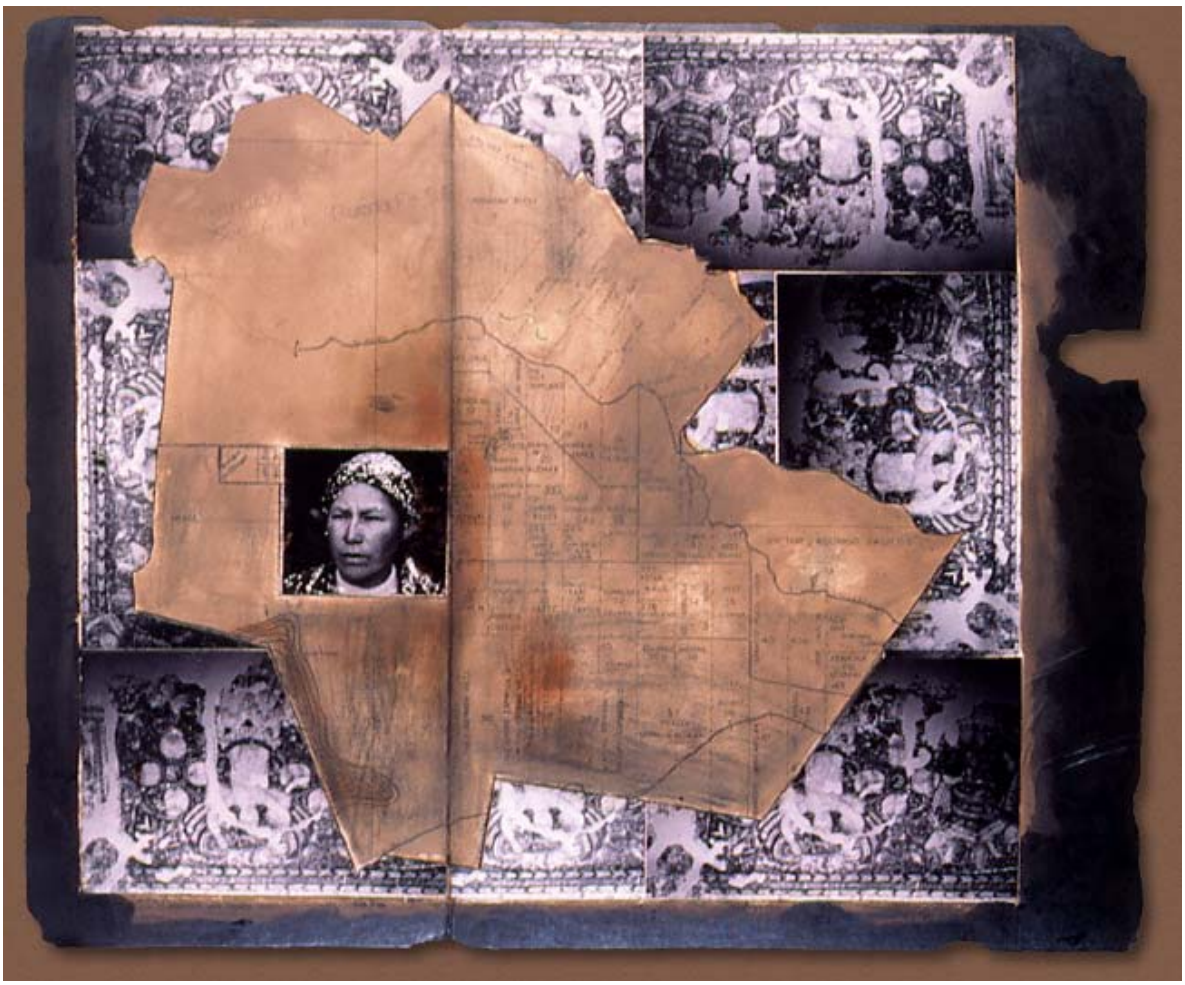
Anexo 1.

Foto de la primera sesión de la serie “Mi piel, tu piel” de Sara Roitman, 2001

ANEXO 2



Memoria, de la serie “Tenguel el Tamaño del tiempo”, Lucía Chiriboga, fotomontaje, 1999.



Silencio, de la Serie “Tenguel el Tamaño del tiempo”, Lucía Chiriboga, fotomontaje, 1999.

Viviré para contarlo, de la Serie “Tenguel el Tamaño del tiempo”, Lucía Chiriboga, fotomontaje, 1999.

Anexo 3

Entre Nos 2 de la serie “Tu piel, mi piel” Sara Roitman, fotografía análoga, B/N, 2001.

Entre Nos de la serie “Tu piel, mi piel” Sara Roitman, fotografía análoga, B/N, 2001.

Duerme en brazos ajenos, de la serie “Tu piel, mi piel” Sara Roitman, fotografía análoga, B/N, 2001.

Anexo 4

WALT WHITMAN
(1819 – 1892)
CANTO DE MI MISMO
(extracto)

I

Me celebro y me canto a mí mismo.
Y lo que yo diga ahora de mí, lo digo de ti,
porque lo que yo tengo lo tienes tú
y cada átomo de mi cuerpo es tuyo también.
Vago…… e invito a vagar a mi alma.
Vago y me tumbo a mi antojo sobre la tierra
par ver cómo crece la hierba del estío.
Mi lengua y cada molécula de mi sangre nacieron aquí,
de esta tierra y de estos vientos.
Me engendraron padres que nacieron aquí,
de padres que engendraron otros padres que nacieron aquí,
de padres hijos de esta tierra y de estos vientos también.
Tengo treinta y siete años. Mi salud es perfecta.
Y con mi aliento puro
comienzo a cantar hoy
y no terminaré mi canto hasta que me muera.
Que se callen ahora las escuelas y los credos.
Atrás. A su sitio.
Se cuál es mi misión y no lo olvidaré;
que nadie lo olvide.
Pero ahora yo ofrezco mi pecho lo mismo al bien que al mal,
dejo hablar a todos sin restricción,
y abro de par en par las puertas a la energía original de la naturaleza desenfrenada.

II

Las casas y los aposentos están cargados de perfumes,
los estantes y los armarios están cargados de perfumes.
Aspiro y me complazco en su fragancia,
siento su influjo enervador,
pero me rebelo…… Me rebelo y me escapo.
La atmósfera no es un perfume.
No tiene el gusto de las esencias;
es inodora,
está hecha para mi boca
y yo lo absorbo y la adoro como a una novia.
Iré a los repechos donde comienzan los bosques y me desnudaré para gozar enloquecido su contacto.
Me gusta ver el vaho de mi aliento,
las ondas del río,
los hilos de seda que se cruzan entre los árboles,
las horquillas donde descansa la vid.
Me gusta oír los ecos,
los zumbidos,

los murmurios de la selva.
Me gusta sentir el empuje amoroso de las raíces
al través de la tierra,
el latido de mi corazón,
la sangre que inunda mis pulmones,
el aire puro que los orea
en inspiraciones y espiraciones amplias.
Me gusta olfatear las hojas verdes
y las hojas secas,
las rocas negruzcas de la playa
y el heno que se apila en los pajares.
Me gusta oír el escándalo de mi voz, forjando palabras que se pierden en los remolinos del viento.
Me gusta besar,
abrazar
y alcanzar el corazón de todos los hombres con mis brazos.
Me gusta ver entre los árboles el juego de luces y de sobras cuando la brisa agita las ramas.
Me gusta sentirme solo entre las multitudes de la ciudad,
en las estepas
y en los flancos de la colina.
Me gusta sentirme fuerte y sano bajo la luna llena
y levantarme cantando alegremente a saludar al sol.
¿Qué creíais?
¿Qué me conformaría con mil hectáreas de tierra nadamás?
¿Pensasteis que toda la tierra sería demasiado para mí?
¿Para qué habéis aprendido a leer si no sabeís ya interpretar mis poemas?
Quédate hoy conmigo,
vive conmigo un día y una noche
y te mostraré el origen de todos los poemas.
Tendrás entonces todo cuanto hay de grande en la Tierra y en el Sol
(existen además millones de soles más allá)
y nada tomarás ya nunca de segunda ni de tercera mano,
ni mirarás más por los ojos de los muertos,
ni te nutrirás con el espectro de los libros.
Tampoco contemplarás el mundo con mis ojos
ni tomarás las cosas de mis manos.
Aprenderás a escuchar en todas direcciones
y dejarás que la esencia del Universo se filtre por tu ser.

Anexo 5.

S/T de la serie Hot Point, Wendy Ribadenenira, fotografía digital 2010,

S/T de la serie Hot Point, Wendy Ribadenenira, fotografía digital 2010.

S/T de la serie Hot Point, Wendy Ribadenenira, fotografía digital 2010.