ENTRE LO VISUAL Y LO POLÍTICO:

La fotografía feminista de Ana Harff, Nadia Bautista, Candelaria Deferrari Piccione e Irini Iliopulu (2016-2022).

Agustina Lollini Noël,

FAHCE-UNLP

agustinalollini30@gmail.com

Resumen

Durante el siglo XXI, el feminismo ha adquirido una expansión global, considerada por diversos autores la cuarta ola del movimiento. En Argentina, la organización del reclamo “Ni una menos” (2015) marcó una presencia inédita en la arena pública de las luchas y debates sobre desigualdad de género, cuya expansión alcanza la producción y circulación de obras artísticas. Este articulo explora los usos políticos y sociales de la producción y difusión *online* de cuatro series fotográficas del cuerpo, realizadas con perspectiva de género por las artistas Ana Harff, Nadia Bautista, Candelaria Deferrari Piccione e Irini Iliopulu entre los años 2016-2022.

Buscamos analizar el sentido político-feminista y contravisual que adquieren las imágenes, al cuestionar desde una perspectiva de género la visualidad hegemónica de las representaciones corporales y el “ser visto”, como también comprender y caracterizar los vínculos entre la práctica fotográfica individual y procesos sociales más amplios, como el feminismo posterior a 2015.

Se realizó un Estudio de caso con metodología cualitativa, que incluyó revisión, contextualización y análisis de las series, junto a entrevistas semi-estructuradas en profundidad a las fotógrafas para conocer sus experiencias y perspectivas. El marco teórico abarca estudios sobre la relación entre arte y política, visualidades y arte feminista.

***Palabras clave*:** fotografía, género, visualidades, cuerpo, feminismos

Abstract

During the 21st century, feminism has acquired a global expansion, considered by various authors as the fourth wave of the movement. In Argentina, the organisation of the 'Ni una menos' (2015) campaign marked an unprecedented presence in the public arena of struggles and debates about gender inequality, whose expansion reaches the production and circulation of artistic works. This article explores the political and social uses of the production and online dissemination of four photographic series of the body, created with a gender perspective by artists Ana Harff, Nadia Bautista, Candelaria Deferrari Piccione and Irini Iliopulu between 2016 and 2022.

We aim to analyse the political-feminist and counter-visual meaning that the images acquire by questioning from a gender perspective the hegemonic visuality of body representations and 'being seen', as well as to understand and characterize the links between individual photographic practice and broader social processes, such as feminism post 2015.

A case study was conducted with a qualitative methodology, which included review, contextualization and analysis of the series, along with semi-structured in-depth interviews with the photographers to understand their experiences and perspectives. The theoretical framework includes studies on the relationship between art and politics, visualities and feminist art.

***Keywords*:** photography, gender, visualities, body, feminisms

Introducción

El movimiento feminista tiene una extensa tradición histórica con diferentes extensiones temporales, frecuentemente analizada por diversos autores en términos de oleadas. Siguiendo a Aguilar Barriga (2020), el siglo XXI asiste a una cuarta ola del movimiento, caracterizada por una extensión globalizada de las luchas contra las formas de violencia hacia la mujer, incluida la violencia sexual y la prostitución, donde la articulación de diversas demandas para lograr igualdad entre los géneros dio lugar a sucesos de gran alcance como los Paros Internacionales de Mujeres.

En Argentina, en los últimos años, especialmente a partir de la primera marcha masiva denominada "Ni una menos"[1] en 2015, el feminismo cobró una presencia inédita en la arena pública donde se condensaron un conjunto de experiencias, tradiciones militantes y organizativas, que renovaron la participación y los modos de hacer política de las mujeres. Se trató de un ciclo iniciado entre mayo y junio de 2015 donde resurgieron en la escena pública un conjunto de debates y problemas públicos relacionados al reclamo contra la violencia y dominación machista. El movimiento se extendió rápidamente por todo el país y Latinoamérica, y desde entonces año a año las mujeres y el colectivo LGTBIQ+ se manifiesta y marcha por la igualdad de género. El colectivo "Ni una menos" desbordó ampliamente la iniciativa original y sus liderazgos, alcanzando masividad y una amplia potencia política.

En este proceso, la problemática de género comenzó a tener centralidad en la mayoría de los ámbitos de la sociedad, instalándose diversas temáticas como la violencia contra las mujeres y el femicidio, demandas de cambios culturales e institucionales en torno al tratamiento de estas violencias, como también exigencias de igualdad entre varones y mujeres que incluyen un arco variado de cuestiones: desde paridad en los cargos y los salarios hasta el acceso a los derechos sexuales plenos. (Piccone, 2020, p. 33). El impacto del feminismo se ha extendido también al mundo del arte, donde múltiples artistas visuales han empleado su producción artística para visibilizar demandas y transformar desde su lugar estereotipos de género que impregnan todos los espacios de la sociedad (Giunta, 2019, 2024). Particularmente en ámbitos como la fotografía comercial y de desnudo, donde la creación, función y distribución de imágenes han estado impregnadas –al menos en la modernidad– de una mirada hegemónica patriarcal, donde el cuerpo (en mayor medida de las mujeres) estuvo asociado al consumo masculino.

En este artículo, que surge de la investigación realizada en el año 2023 para mi tesina de grado de la Licenciatura en Sociología (UNLP), analizo cuatro series fotográficas que comparten un tiempo histórico de producción similar: la serie "Única" (2016-2019) de Ana Harff, la serie "Blue" (2018-2020) de Nadia Bautista, la serie "Fuerza Bruta" (2019-2022) de Candelaria Deferrari Piccione y la serie "Cuerpxs" (2018-2020) de Irini Iliopulu. Las cuatro artistas eligen medios digitales – como la red social Instagram y sus páginas web – para la difusión de su producción fotográfica. Este rasgo, que se relaciona con el uso político y el rol de las nuevas tecnologías de la información y comunicación desde el movimiento feminista post 2015 (Laudano, 2017, 2018, 2019) fue analizado en la tesina mencionada, pero no será abordado en este artículo.

Las artistas mencionadas buscan, a través de la producción y difusión de imágenes del cuerpo, subvertir la representación del cuerpo y de las identificaciones femeninas/masculinas desde una perspectiva de género. Siguiendo a Giunta (2019) y Pollock (2013), me refiero a

[1] El #Niunamenos se conformó en Argentina hacia el año 2015 como una manifestación, una consigna y un colectivo feminista que activó un ciclo de movilizaciones en oposición a la violencia de género y sus consecuencias más graves como el femicidio y el trans/travesticidio. La marcha se realizó por primera vez el 3 de junio de dicho año en más de ochenta ciudades de nuestro país. Posteriormente, este movimiento plural y heterogéneo extendió sus demandas a temas sociales como el derecho al aborto, la brecha salarial y el trabajo de cuidados no remunerado, entre otros.

"artistas mujeres" como aquellas a quienes la sociedad y sus instituciones clasifican como mujeres, sin la presunción de que existe una esencia femenina por fuera de las condiciones sociales en las que despliegan su actividad. A continuación, realizaré una breve descripción de las series seleccionadas.

La serie *"Única"* de Ana Harff, se compone de 39 fotos de mujeres desnudas en interiores y exteriores, todas en blanco y negro. La artista describe que busca abordar el desnudo femenino lejos de la representación mediática de la mujer-objeto. Registrando el cuerpo femenino sin una intención consumista, intentando devolver a las mujeres la posibilidad de apropiarse de sus cuerpos desde un lugar de comodidad y libertad personal, revalorizando la unicidad y la diversidad corporal.

La serie *"Blue"* de Nadia Bautista presenta en su formato web 18 fotos a color, donde se observan cuerpos desnudos delante de un fondo azul oscuro. Casi sin presencia de objetos que acompañen las imágenes, la serie muestra diversos cuerpos en términos de género, etnia, color de piel, contextura física y momento de vida.

"Fuerza Bruta" de Candelaria Deferrari Piccione retrata masculinidades, cuestionando la normativa social que asocia a los varones con la fuerza y la virilidad, lo "macho". La antesala a su producción fotográfica que estaba disponible en su formato web al momento de la investigación (Lollini Noël, 2023) constaba de dos autorretratos de la artista con barba de fantasía (simulando "masculinidad"), un conjunto de publicidades de medios audiovisuales sobre hombres con el torso descubierto evocando poder, dominación y virilidad, y finalmente un conjunto de textos de autoría propia y otras citas de autoras como Virginia Despentes. Estos elementos orientaron el sentido que da la autora a la serie de 16 fotos a color que captura cuerpos masculinos en entornos naturales. Cabe aclarar que, actualmente su página web está inhabilitada.

Por último, *"Cuerpxs"* de Irini Iliopulu se compone de más de 50 grupos de fotos, es decir, "capítulos fotográficos" que retratan a mujeres y personas trans en interiores, desnudos o semidesnudos. La serie, que utiliza el lenguaje inclusivo en su título, retrata la diversidad corporal en términos de contextura física, cicatrices, vello corporal, distintas edades y los efectos del paso del tiempo en lo corporal, entre otros aspectos.

Los casos seleccionados permiten observar una diversidad de perspectivas y problemas en función de la pregunta de investigación, dando cuenta de los vínculos entre esta producción y difusión fotográfica con lo político y los procesos sociales más generales del feminismo argentino desde el 2015 hasta la actualidad. La hipótesis principal es que las imágenes correspondientes a las series mencionadas, por un lado, constituyen una actividad política feminista de contravisualidad y, por otro lado, emergen como expresiones involucradas con el debate político-social del feminismo argentino. Me refiero a debates generados en los Encuentros Nacionales de Mujeres, las asambleas del Colectivo y otros espacios como los académicos-universitarios, en torno a temas como los sujetos incluidos en el feminismo, los cuerpos, las identificaciones, entre otros.

Método

En el desarrollo del trabajo se adoptó una metodología cualitativa, caracterizada por el uso de diseño más flexibles, tal como señalan Marradi, Archenti y Piovani (2007). Esta elección permitió definir de antemano ciertos aspectos (el objeto de investigación, criterios de selección, instrumentos de recolección y análisis de datos) y decidir otros a lo largo del proceso de investigación y en relación al acercamiento a los sujetos de interés; debido a que, como explican los autores, hay procesos, detalles y dimensiones fundamentales que se descubren al observar a los sujetos o cuando se entabla un diálogo con ellos y ellas.

Sobre el abordaje de las imágenes

Coincido con Hugo Suárez (2008) en que la fotografía puede pensarse como un producto cultural, una expresión de un agente social cuya visión del mundo queda plasmada en ella. Una foto no es imparcial, ya que, a través del uso de técnicas de composición, iluminación, profundidad de campo, perspectiva, entre otras, las y los artistas visuales demarcan, sugieren, otorgan una visión del mundo, un lugar a cada objeto/grupo social/persona que aparece en su fotografía. Como entiende Bourdieu, la foto deja entrever los "sistemas de esquemas de percepción", o el "sistema de valores implícitos del grupo" (Bourdieu, 1979, p.67). Para este autor, la foto es un hecho social, un producto resultado de un grupo que ocupa un lugar en la estructura social. Si bien para Bourdieu lo importante son las funciones y usos sociales de la foto, me enfocaré también en el análisis de las fotografías, dado que, además de sus usos, lo que interesa comprender es la propia imagen.

En ese sentido, entiendo que la fotografía debe atravesar un proceso donde se la construya como objeto de estudio analizable por las Ciencias Sociales, a través de recuperar el contenido, el sentido mismo, para que sea posible develar cómo se manifiestan las representaciones culturales que responden a momentos particulares de la historia con las respectivas visiones de mundo puestas en juego. "Lo importante es, metodológicamente, realizar un corte y construir un corpus que permita analizar los contenidos, que en bruto dejan ver algunos rastros de los sistemas de sentido." (Suárez, 2008, p.34). Se busca, así, abordar la imagen como territorio de experiencia y construcción de sentido, en tanto espacio semantizable y asimismo definido por luchas de poder y jerarquizaciones de sentido, sujetos, cuerpos y experiencias. "(…) para poder realizar un análisis exhaustivo de la imagen es necesario responder a las siguientes preguntas: ¿qué es lo representado?, ¿cómo fue producido? y ¿cómo es percibido?" (Schwarz, 2016, p.68).

Parto de una concepción ampliada de la cultura visual, que no se reduce al análisis de las imágenes, sino que se extiende a las prácticas diarias de ver y mostrar (Mitchell, 2003), siendo las imágenes construcciones simbólicas, es decir, un lugar en el que se crean y discuten significados (Mirzoeff, 2003), pensando lo artístico como intrínsecamente relacionado con la cultura más amplia a la que pertenece. "Desde la mirada de las ciencias sociales, los procesos y manifestaciones artísticas, si bien poseen particularidades técnicas, formales y materiales que no pueden dejarse de lado, están estrechamente vinculados con lo que Williams (2003) llama 'el proceso social'" (Bugnone, Fernández, Capasso y Urtubey, 2019, p.389).

De esta forma, al concebir las imágenes como objeto social y cultura relevante, la propuesta metodológica de este trabajo tiene como punto de partida la contextualización de las imágenes seleccionadas y la reconstrucción del marco histórico y político en el que se insertan, construyendo un análisis social y políticamente situado de las prácticas visuales feministas contemporáneas. Así, la revisión, selección y análisis de las imágenes se realizó considerando un recorte temporal específico - desde el "Ni una menos" en adelante -, priorizando producciones recientes (2016-2022) que permitieran observar las relaciones con el contexto histórico. Además, se priorizaron las series que retrataban la diversidad de cuerpos, de géneros, e incluso de perspectivas autorales y temáticas abordadas por las artistas, en pos de complejizar los argumentos sobre los vínculos entre las imágenes y los debates del movimiento feminista.

Para su abordaje, se buscó sistematizar datos sobre las condiciones de producción de las fotografías (autora, momento histórico, técnica y tecnologías utilizadas, si la escena es espontánea o preparada, entre otros aspectos) junto a una descripción lo más detallada posible del contenido de la imagen analizada: colores, sujetos, objetos, situaciones, expresiones (faciales y corporales), espacio-tiempo, estética general, indumentaria, perspectiva, ubicación de sujetos y objetos en la imagen. Se trabajó bajo una modalidad comparativa, que permitió identificar tanto núcleos comunes de sentido como divergencias visuales y significativas entre las obras analizadas, aunque sin perder de vista las singularidades de cada caso. El análisis de las imágenes se articuló con el marco teórico,

buscando que la teoría iluminara la interpretación de las representaciones visuales. Analizamos el objeto de estudio desde el momento de su producción, teniendo en cuenta los conceptos de contravisualidad y "derecho a mirar", elaborados por Nicholas Mirzoeff (2013, 2016), y los aportes de Rancière (2000; 2005; 2010, 2011) y Richard (2005) sobre el vínculo arte-política, perspectivas que permiten pensar la visualidad, las imágenes y la actividad de fotografiar en relación con la política visual. A su vez, al buscar entender la práctica fotográfica del cuerpo con perspectiva de género junto a los usos y sentidos que adquieren estas imágenes para las artistas, se incorporaron aspectos sobre el feminismo y el arte feminista desde los aportes de Griselda Pollock (2013) y Andrea Giunta (2019), como también elementos que refieren a la corporalidad y al cuerpo hegemónico (Aréchaga, 2014).

Sobre recuperar la voz de las autoras

Por otro lado, en la búsqueda de conocer cómo interpretan sus experiencias y acciones los actores sociales en sus propios términos, durante la investigación se realizaron tres entrevistas semi-estructuradas. Un tipo de entrevista con un grado medio de espontaneidad verbal y con un bajo nivel de estructuración previa de preguntas (Marradi, Archenti y Piovani, 2007), un proceso comunicativo en el que se extrae información que refiere al "conjunto de representaciones asociadas a acontecimientos vividos por (él)" (Alonso, 1998, p.67). Para ello, se confeccionó un cuestionario inicial compuesto por aproximadamente 12 preguntas guía, que abordaban ejes previamente definidos (sobre las fotos: trayectorias, interés por el desnudo, búsquedas artísticas, el rol político y social de la fotografía; y sobre el feminismo: autopercepciones, opiniones, vivencias y vínculos. También se indagó sobre el rol y el uso de los medios digitales, aunque no formará parte de este artículo). A su vez, a lo largo de las entrevistas también surgieron espontáneamente nuevas dimensiones, en función del intercambio y las experiencias particulares de cada artista. Dichas entrevistas se realizaron en modalidad virtual: en el caso de Irini Iliopulu y Ana Harff a través de la plataforma audiovisual Zoom, y en el caso de Nadia Bautista, de forma auto administrada mediante el envío del cuestionario por correo electrónico, debido a que la artista se encontraba viajando constantemente y no fue posible coordinar un encuentro. A Candelaria Deferrari Piccione no se logró entrevistarla, aunque consideramos que la información con la que contamos es suficiente para realizar el análisis de las imágenes publicadas por la artista. La virtualidad nos permitió obtener la interacción que buscábamos para conocer la experiencia de las artistas en primera persona, no obstante, la concreción de las entrevistas no fue un proceso sencillo ni lineal. Fue importante tomar en consideración que los actores poseen sus propios tiempos, formas e intereses en un contexto social dinámico y complejo, lo que en algunas ocasiones dificultó el acceso a la información. Debido a ello, decidimos complementar el análisis con fuentes secundarias disponibles: textos escritos por las artistas en sus sitios web, entrevistas en medios digitales de comunicación (revistas, podcasts), y trabajos académicos previos que investigaron sobre ellas[2].

La información obtenida a través de las entrevistas fue analizada de forma cualitativa e interrelacionada con los datos provenientes del análisis visual, el análisis teórico y las fuentes secundarias. Esto contribuyó a enriquecer la comprensión del objeto de investigación, desarrollar claves interpretativas que complementaron la observación de sus producciones y situar las imágenes en relación con el contexto socio histórico y con las experiencias, trayectorias y discursos de sus autoras.

[2] Dada la brevedad que conlleva este formato de texto, sólo plasmaremos en este artículo algunas de las fuentes utilizadas. Para ver más: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.2696/te.2696.pdf

Resultados

Subvirtiendo la mirada: fotografía y política visual.

La primera serie que analizamos corresponde a la artista Ana Harff, quien desarrollo "Única" desde el 2016 hasta el 2019. Entender su trayectoria y orígenes en la fotografía de desnudo es crucial para poder explicar sus imágenes, en la entrevista que realizamos comentó que:

> Trabajaba haciendo traducciones de películas porno para empresas que hacen porno *mainstream*[3]. Es un tipo de contenido que yo no consumo, me siento bastante repelida como muestran al cuerpo de la mujer, y el desnudo vino como una manera de hacer algo con esa indignación que yo tenía. (...) Entonces empecé a pensar, ¿por qué no hago algo que tenga que ver con la fotografía para intentar convertir ese sentimiento de indignación que tengo en algo bello? (...)fue ahí que empecé a hacer desnudos, con la idea del proyecto Única (...) donde yo descubrí mi sujeto político, mi feminismo empezó a ser muy racional a partir de este trabajo. (Harff, comunicación personal, 26 de julio 2022).

En líneas generales, la diversidad corporal y el cuestionamiento hacia la mirada tradicionalmente masculina sobre los cuerpos e identificaciones femeninas, son los dos ejes principales del trabajo de la artista. Estos aspectos se observan claramente en varias de las imágenes que componen la serie.

Así, por ejemplo, en la fotografía 1 se observa una intención de resignificar y representar cuerpos no hegemónicos (cuerpos con sobrepeso u obesidad, a los cuales en adelante haré referencia como "cuerpos gordos" siguiendo la autodenominación de quienes poseen características tales, desde un lugar no peyorativo y al mismo tiempo reivindicativo de la diversidad corporal), como también mostrar una posición no sexualizada del cuerpo de la mujer y su ubicación en espacios más cotidianos. La mujer se encuentra de pie, su cuerpo se ubica hacia el frente semi cubierto por una tela, su rostro se encuentra levemente hacia un costado con los ojos cerrados. Los brazos están abiertos completamente hacia arriba. Esta pose denota un signo de "apertura" hacia el exterior, de libertad, y transmiten una fuerte conexión consigo misma, expresando disfrute, calma y aceptación.

[3] *Mainstream* es un anglicismo que hace referencia a la tendencia, corriente o moda dominante, vinculado a un consumo cultural.



Imagen 1. Ana Harff. (2016-2017). Serie Única [Fotografía]. Sitio web: https://www.anaharff.com/unica

En el caso de las fotografías 2 y 3, aparece otro elemento recurrente en la serie, que es el vínculo entre el cuerpo y la naturaleza, ya que en varias de las imágenes que componen la serie el cuerpo aparece en entornos medioambientales, lo que parece resaltar un aspecto más "natural" del desnudo. En la imagen 2, nuevamente la mujer se encuentra de pie, sus brazos relajados a un costado sin tapar su cuerpo, su rostro ha sido excluido de la composición; se distingue un collar de piedra sobre su torso y un pequeño árbol cubre la zona genital estableciendo un diálogo visual entre el cuerpo y la naturaleza. Este árbol de ramas abiertas parece fusionarse con el cuerpo de la mujer, en un juego entre la censura y la libertad, como también entre "lo natural" y lo socialmente construido (tal y como podría pensarse en relación al rol que tradicionalmente se ha asociado a las mujeres como "fuentes de vida").



Imagen 2. Ana Harff. (2016-2017). Serie Única [Fotografía]. Sitio web: https://www.anaharff.com/unica

Por último, la imagen 3 muestra una mujer recostada en un jardín bajo el sol, boca abajo con la cabeza erguida y sus manos sobre su rostro. La escena ubica al cuerpo en una situación íntima y cotidiana, ligado al disfrute y la calma en la conexión con la naturaleza. Aquí nuevamente el desnudo y su pose se distancian del cuerpo como objeto y de todo tipo de connotación sexual.

Siguiendo a Agustina Soglia (2021), en nuestra cultura patriarcal, los cuerpos feminizados han sido disciplinados y contemplados como bienes de consumo con exigencias estéticas y productivas, siendo la imagen un dispositivo funcional a tales fines, ya que históricamente las representaciones fueron encauzadas a partir de la mirada masculina. En ese sentido, observamos que la artista propone subvertir a través de sus fotos la visualidad patriarcal de los cuerpos, buscando la naturalización y la no sexualización del desnudo como una actividad inherentemente política y social.



Imagen 3. Ana Harff. (2016-2017). Serie Única [Fotografía]. Sitio web: https://www.anaharff.com/unica

Desde una perspectiva feminista del arte, estas fotografías - al igual que las imágenes de otras artistas analizadas más adelante- pueden pensarse en términos de lo que Pollock (2010) denomina "intervenciones feministas". No se trata simplemente de obras con estilo propio o expresiones personales, sino de estrategias de enunciación que cuestionan y disputan los sentidos normativos de la diferencia genérico-sexual y su representación visual. Como explica la autora, la potencia reside en el efecto político que generan: exigen el reconocimiento de las relaciones de poder que atraviesan el género, hacen visibles los mecanismos de la mirada masculina dominante y la construcción social de esa diferencia, y ponen en evidencia el papel que desempeñan las representaciones culturales en esa construcción.

En este marco, resulta útil también observar la serie bajo el concepto del "derecho a mirar" propuesto por Mirzoeff (2016), entendido como una disputa por quién puede ser visto y de qué manera. Las imágenes analizadas interrogan precisamente la lógica de una visualidad hegemónica, al incluir cuerpos que han sido históricamente marginados o también al resignificar el rol de la desnudez de las mujeres. Son las mujeres mismas quienes, a través de una fotografía con perspectiva de género, pueden apropiarse de la representación de sus cuerpos, ubicándose como sujetos políticos no sólo ante otro u otra "que mira" sino también para sí mismas (y sus propias miradas). Emerge entonces una primera forma de estas expresiones como políticas que, en términos de Rancière, rediseñan el espacio de las cosas comunes, buscando crear un paisaje inédito de lo visible, nuevas subjetividades y conexiones, hacer ver lo escondido o hacerlo ver de otro modo.

En ese sentido, otro elemento central de las fotos de Harff es el de la grupalidad, tal y como se observa en la siguiente fotografía. En la imagen 4 encontramos quince mujeres desnudas posando, diez de ellas están de pie y cinco sentadas o recostadas, varias con una sonrisa en su rostro. Poseen cuerpos diversos, con distintas contexturas físicas y de piel que se observan a pesar de la tonalidad "blanco y negro" elegida por la artista para la foto. Sus brazos abiertos apuntan hacia el centro, algunos de sus dedos se tocan entre sí, transmitiendo un sentimiento de unión y complicidad.



Imagen 4. Ana Harff. (2018). Serie Única [Fotografía]. Sitio web: https://www.anaharff.com/unica

Al entrevistar a la artista sobre esta experiencia, explicó que:

> Hay un statement en lo que es el desnudo grupal, en especial cuando estamos viendo algo que se supone que no debería estar ahí. (...) El desnudo de por sí fue siempre bastante conflictivo, independientemente de si ponemos el hegemónico o no en la mesa, vivimos en una sociedad bastante cristiana con valores de cuerpo desnudo asociado a vergüenza. Si hacemos ese vínculo con la grupalidad hace una declaración muy fuerte de lo que existe. No importa lo que vos pensás de nuestra existencia, siento que la grupalidad tiene mucho que ver con esa fuerza. (...) Tiene mucho que ver con sororidad, como sentir que no estás sola, con los planteos que haces acerca del cuerpo, acerca de cómo te sentís. (Harff, comunicación personal, 26 de julio 2022).

En este fragmento se condensa la idea de que la grupalidad no es solo una composición estética sino una experiencia política y afectiva, “intervenciones” (Pollock, 2010) que irrumpen en el escenario de lo visible. Por otro lado, aparece en esta grupalidad una experiencia social que se vive en el set fotográfico y en lo que significa la imagen creada, no se trata únicamente de la representación de la diversidad corporal (que ya de por sí altera valores normativos) sino que también se vislumbran propuestas ligadas al feminismo del último tiempo en Argentina, particularmente, en lo que refiere a la unidad de las mujeres (“sororidad”) para pensarse como fuerza de acción política.

Nuevamente aquí se pueden analizar las imágenes entendiendo el “derecho a mirar” (Mirzoeff, 2016) como un reclamo del derecho a lo real, poniéndose en juego la contravisualidad, una reivindicación performativa que pone en el espacio aquello que técnicamente no existe o que no es plausible de ser mirado. Este “derecho a mirar” no invita únicamente a ver sino a ver(nos), propiciando una subjetividad política y un sentido de colectividad que repara un derecho al reconocer la otredad. Mientras la visualidad está estructurada desde la autoridad, que establece un cierto consenso sobre lo “normal”, el “derecho a mirar” reivindica la autonomía.

En el caso de Nadia Bautista, encontramos similitudes y diferencias con respecto a la serie de Harff. Por un lado, como se deduce de las imágenes 7, 8 y 9, una vez más el retrato fotográfico emerge como una herramienta con potencia creadora y de transformación al mostrarnos cuerpos que han sido invisibilizados a lo largo de la historia, como los cuerpos afro. Si bien el abrazo es un símbolo de unión, entendemos que en la imagen 7 también refleja una distribución en el espacio, esta idea de “por delante y por detrás” remite a la importancia social y visual de los cuerpos. Luego, en la imagen 8 y 9 este procedimiento se trastoca. Vemos en la fotografía 8 un recorte de los cuerpos, donde solamente aparecen los brazos y manos de estas dos mujeres, que están enlazados transmitiendo nuevamente unión. Por otro lado, en la foto 9 es ahora la mujer de piel blanca quien abraza de frente a la otra, que aparece en primera plana (principalmente por una fusión ilusoria de la fotografía -quizás no casual- donde las cabezas se entremezclan). Las imágenes transmiten un sentimiento de sororidad.



Imagen 7. Nadia Bautista. (2018). Personal-Blue. [Fotografía] Sitio web: https://misscomplejo.format.com/blue#



Imagen 8. Nadia Bautista. (2018). Personal-Blue. [Fotografía] Sitio web: https://misscomplejo.format.com/blue#



Imagen 9. Nadia Bautista. (2018). Personal-Blue. [Fotografía] Sitio web: https://misscomplejo.format.com/blue#

En estos casos los elementos que refieren a las imágenes del cuerpo como formas de contravisualidad, de reivindicación de otro u otra y de su derecho a ser visto o vista, no solo involucran cuestiones de género sino también de etnia. Lo que permite introducir nuevos matices, remitiéndonos a la perspectiva de Silvia Rivera Cusicanqui (2015), quién explica que la visión gráfica de la historia expone la construcción de una identidad colectiva dominante que ha desarrollado un imaginario de las naciones latinoamericanas bajo una versión eurocéntrica y culturalmente blanca, donde un conjunto de actores como la población indígena o las mujeres han sido borrados y borradas de las imágenes, representados estereotipadamente y convocados a una "ciudadanía de segunda clase" (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 164). Como surge del trabajo de Aréchaga (2014), a lo largo de la historia se establecieron principios de clasificación y categorización social que constituyeron al cuerpo hegemónico y que funcionaron (y funcionan) como criterio de segregación social, siendo el cuerpo portador de los caracteres que se asocian a prejuicios positivos o negativos, marcas de estatus. El género es uno de ellos, pero también lo es la raza, en tanto ordenadora de prácticas sociales que clasifican y enclasan a los cuerpos, donde "ser blanco" se sigue asimilando como un signo de belleza o de poder. Como explica la autora, el "blanco" se torna hegemonizante, naturalizándose como cuerpo por un lado "neutro" (en el sentido de que la diferencia se crea a partir de él, como un punto cero) pero, por otro, cargado de sentidos que le otorgan ese lugar de privilegio y estatus, una posición privilegiada dentro del espacio social. Ese resabio colonialista tiene consecuencias incluso para las concepciones del cuerpo y las producciones estéticas, aspectos que a través de las imágenes la artista busca cuestionar. Es importante pensar cómo "La imagen fotográfica, nacida como dispositivo visual de la modernidad, permitió legitimar determinadas formas de representación del otro (no-europeo, no-blanco)" (Rigat, 2021) y al mismo tiempo excluir otras.

Desde nuestras sociedades latinoamericanas es interesante pensar la contravisualidad y también la praxis del arte feminista no solo desde una disputa frente al patriarcado sino incluyendo una perspectiva decolonial que, como explican Mignolo y Gómez (2012), implica construir alternativas a la modernidad, interpelar las lógicas y retóricas del arte y estética moderno (entre otros territorios), para lograr la decolonización de sus discursos, sus instituciones, sus prácticas, sus agentes y agenciamientos. Siendo que "el arte y la estética modernos (...) expresan la matriz modernidad/colonialidad en sus modos de representación, en sus cuerpos discursivos, en sus instituciones, y en sus modos de distinción y producción de sujetos y sujeciones" (Mignolo y Gómez, 2012, p. 15), se trata entonces de resistencias al poder hegemónico moderno colonial, para que se puedan visibilizar todas las experiencias, para que se escuchen y atiendan otras voces.

El trabajo de Irini Iliopulu también combina una serie de elementos que ubican al cuerpo-sujeto como eje de la expresión artístico-política. Las fotografías 10 y 11 de la serie "Cuerpxs" (2018-2019) retratan a la misma mujer que está de pie en ropa interior, sin que se vea su rostro. Aunque se trata de dos situaciones distintas. En la imagen 10 la mujer se encuentra de frente, se trata de un cuerpo "gordo", con marcas de celulitis, siendo ella misma a través del gesto realizado con sus manos la que marca la grasa corporal. De cierta manera, esta escena transmite un sentimiento de rechazo hacia sí misma. En la imagen 11 la mujer se encuentra de espalda al espectador, pero de frente a un espejo, ahora sus brazos están al costado del cuerpo y en su mano tiene un cigarrillo, esta pose sugiere una actitud más distendida y una relación distinta con su reflejo, donde ya no se marca el cuerpo si no que se lo habilita, transmitiendo a la vez una idea de autoaceptación. Así, las fotografías de Iliopulu captan escenas cotidianas: vernos en el espejo, observar nuestros cuerpos, observar-nos, reconocernos en nuestras características físicas.



Imagen 10. Irini Iliopulu. (2018-2019). Serie Cuerpxs. [Fotografía] Sitio web: https://www.photosoma.com/cuerpxs



Imagen 11. Irini Iliopulu. (2018-2019). Serie Cuerpxs. [Fotografía] Sitio web: https://www.photosoma.com/cuerpxs

En la búsqueda de repertorios y lugares de enunciación, el cuerpo se ha construido para el feminismo como un instrumento político y epistemológico central, como explica Castro Sánchez (2018). Al ser uno de los lugares donde se inscriben las relaciones de poder, desde los inicios el feminismo comprendió que el cuerpo podía ser al mismo tiempo fuente de subversiones. Como hemos analizado, en el arte con perspectiva de género, el cuerpo de las mujeres deja de ser representado como objeto para el disfrute de otro y pasa a ser representado como sujeto, un espacio físico y un soporte real sobre el que representar y denunciar las experiencias de vida (Ballester Buigues,2017). En ese sentido, otro elemento interesante que también incorpora la artista es el de las marcas de la piel, tal y como se observa en las imágenes 12 y 13 (sin retoques ni ocultamientos). La representación de la diversidad corporal no se reduce entonces a la diferencia morfológica, si no que aquí también incluye un registro que involucra la variedad de formas y experiencias del cuerpo, producto del curso de vida. Es también apropiado señalar que en las tres fotografías el rostro se oculta o se corta, y que las mujeres se encuentran desnudas o semidesnudas y sin adornos, lo cual lleva al espectador o espectadora a enfocarse en el cuerpo y lo que la artista busca transmitir.



Imagen 12. Irini Iliopulu. (2018-2019). Serie Cuerpxs. [Fotografía] Sitio web: https://www.photosoma.com/cuerpxs



Imagen 13. Irini Iliopulu. (2018-2019). Serie Cuerpxs. [Fotografía] Sitio web: https://www.photosoma.com/cuerpxs

Como comentó la artista en la entrevista realizada para esta tesina, se trataba de: "intentar que la mujer pueda ser retratada despojada de cualquier presión" (Iliopulu, comunicación personal, 28 de agosto 2023). La fotografía emerge, para ella, como un medio terapéutico que permite elaborar situaciones y conflictos asociados al cuerpo, a la intimidad, a la desnudez y la sexualidad, es decir, no solo para quienes son retratados y retratadas sino también para ella misma. A través de sus relatos pudimos dar cuenta que las sesiones fotográficas de Iliopulu se transforman también en un espacio de construcción de la sociabilidad, donde el debate sobre las inseguridades y sobre las trayectorias transitadas en tanto mujeres o personas disidentes, permitía la construcción de un vínculo entre sí, como también de un nuevo espacio de reconocimiento de voces históricamente silenciadas. De cierta manera, este aspecto se observa también en el caso de las sesiones grupales de Harff, donde según comentaba la artista, el intercambio de historias de vida atravesadas por las mismas desigualdades llevó a la propuesta de sacar fotografías todas juntas para mostrar "algo distinto". Estas prácticas pueden leerse como parte de una lógica propia del arte feminista, entendido -siguiendo a Gutierrez (2011)- como estrategias creadas por mujeres artistas para visibilizarse, para pensar la sensibilidad y elaborar sus propias experiencias desde una posición crítica frente al orden patriarcal. El arte feminista ofrece una mirada alternativa del mundo, aunque existe en un constante armar y desarmarse (Andrea Giunta, 2024).

En síntesis, la producción de estas imágenes busca disputar aspectos sociales vinculados al consumo del cuerpo y la representación de la belleza hegemónica, con un impacto en la construcción de las subjetividades. Siguiendo los conceptos de Richard (1994, 2005, 2013), esta práctica artística política cuestiona una "única mirada", ejerce una función crítica acerca de la visualidad, y al mismo tiempo busca dar lugar a la diversidad de demandas y sujetos,

en pos de construir mayor igualdad. La práctica crítica sirve para “desinocentar la mirada”, no consiste en sustituir la totalidad del orden sino en generar “roturas intersticiales en los mensajes hegemónicos” (Richard,1994, p.103), en las formas dominantes de representación del mundo, que posee particularmente una cultura androcéntrica. Así, lo “político en el arte” designa una “articulación interna en la obra que reflexiona críticamente sobre su entorno social desde la organización de significados, medios y mensajes simbólicos que posea” (Richard, 2005, p. 17).

La fotografía con perspectiva de género y su relación con los debates del movimiento feminista

Como explica Josefina Fernández (2003), desde la segunda ola del feminismo en adelante, el movimiento feminista ha reflexionado sobre las propuestas de su proyecto político, como así también se ha preguntado por la inclusión de diversos sujetos dentro del mismo. Según la autora, emergieron líneas de pensamiento más deconstructivistas, que propusieron una mirada del cuerpo con diversas posibilidades interpretativas, entendiéndolo como histórico, político y social. Esta visión se alejó de aquella que consideraba al cuerpo únicamente desde su aspecto biológico, sobre el que se proyectó lo masculino y lo femenino. La diferencia sexual y de género, así como los debates asociados al cuerpo y las subjetividades son parte de aquello que interpela a las feministas en la construcción del movimiento, tanto en sentido estricto (la organización o el colectivo más institucionalizado) como en sentido amplio (desde una experiencia más cotidiana de los sujetos, tal y como analizamos). Particularmente, en las series de Iliopulu y Bautista, observamos que ciertas imágenes dialogan de manera más radical con las miradas del feminismo, abriendo un espacio a las multiplicidades asociadas al género a través de incluir en la representación fotográfica a otras diversidades.

En ese sentido, las fotografías 15 y 16, pertenecientes a la serie “Blue” de Bautista, ponen en escena a una persona trans desnuda. En la imagen 15, la persona se encuentra en puntas de pie con los brazos en alto, su cabeza levemente hacia arriba y parte de su cuerpo girado hacia el frente. El cuerpo carece de vellos y muestra parte de los genitales, reforzando la condición de persona trans. A través del despliegue en altura que tiene el cuerpo, la pose y los gestos, se transmite un sentimiento de orgullo, de autovaloración, un decir “acá estoy yo”. En cambio, en la imagen 16 hay una contracción corporal, ya que la persona abraza su cuerpo trayendo sus rodillas sobre su torso, que de cierta manera oculta otras partes de su cuerpo (lo que difiere de la imagen anterior donde se deja ver la zona genital). Además, hay una mueca de tristeza en su rostro, sentimiento que se distingue también en la lágrima que cae de sus ojos cerrados.

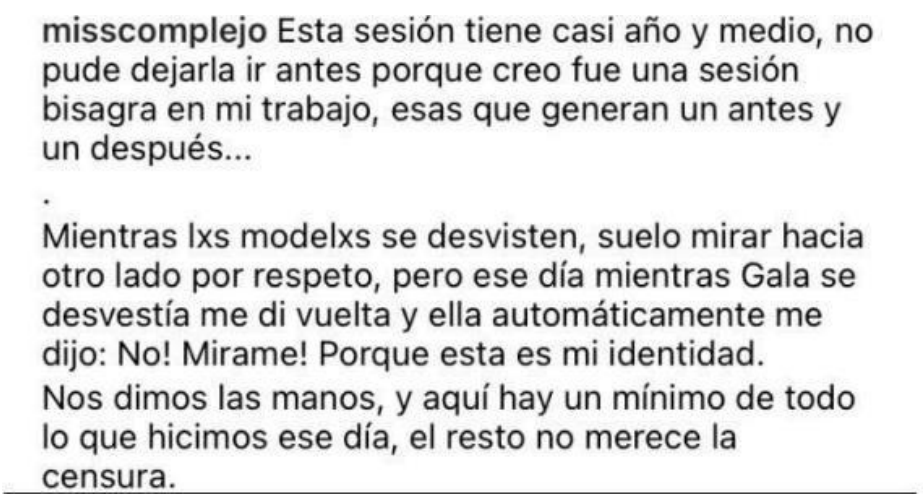


Imagen 15. Nadia Bautista. (2018). Personal-Blue. [Fotografía] Sitio web: https://misscomplejo.format.com/blue#!



Imagen 16. Nadia Bautista. (2018). Personal-Blue. [Fotografía] Sitio web: https://misscomplejo.format.com/blue#!

Resulta productivo acompañar estas imágenes con el texto escrito por Bautista al presentar estas fotografías en su perfil de Instagram. Allí la artista especifica que se trató de una sesión "bisagra" en su trabajo fotográfico, ya que "Gala" - a quién retrata- le pide específicamente que "la mire" al desnudarse, porque esa es su identidad (en nuestros términos - su identificación-), como un reconocimiento de la otredad incluso desde el momento de la pre-producción. Además, la artista escribe "el resto no merece la censura", lo cual puede vincularse con la censura de la plataforma (Lollini Noël, 2023) pero también con la invisibilización y el acallamiento de los cuerpos y voces disidentes en múltiples esferas sociales.



Fuente: Nadia Bautista, Captura de pantalla, Instagram, 28 de mayo de 2020.

Nadia Bautista, explicaba en la entrevista realizada, que desde sus comienzos en fotografía de desnudos su premisa fue retratar cualquier persona sin importar su sexo, género, edad o clase social, como un mecanismo de inclusión y visibilidad de la disidencia, agregando que "No es solo una decisión feminista sino también política, siendo necesario dar espacios no solo de representación sino también voz y participación." (Bautista, comunicación personal, agosto 2022). Esta última idea resulta interesante porque, por un lado, el feminismo aparece como una esfera dentro de lo político que incluiría un universo más extenso y complejo donde las desigualdades son múltiples, y por otro, porque su pensamiento político involucra mecanismos democráticos más participativos. Así, y retomando también la mirada de Ana Harff -quien afirmó en la entrevista sentirse interpelada por la interseccionalidad-, resulta importante pensar que el feminismo no define sujetos fijos ni prácticas cerradas, sino que es un campo en permanente disputa y construcción. Como recupera Gutiérrez (2018) de la autora Teresa De Laurentis (2000), el sujeto del feminismo no es una esencia dada ni una categoría establecida, sino una construcción teórica, un modo de dar cuenta de ciertos procesos, que se configura en diálogo con las relaciones sociales y las tensiones del género. Esta perspectiva permite comprender las intervenciones feministas en el arte como prácticas abiertas, que hacen visibles las diferencias y la multiplicidad de experiencias desde las que se construye "lo feminista".

Otro ejemplo para pensar sobre los sujetos del feminismo es la fotografía 17 de la serie "Cuerpxs". Allí vemos un sujeto trans sentado en lo que podría ser una cama, mirando de frente a la cámara. Por la cicatriz de su torso podemos notar que ha pasado por un procedimiento de mastectomía[4]. De su oreja cuelga un aro negro, mismo color del que están pintadas sus uñas. Su expresión es seria, pero transmite cierta tranquilidad.

Y en este punto también se vincula con el arte feminista, al exceder la preocupación por la cuestión femenina, cuestionar la dicotomía contemporánea masculino/femenino y poner al género en una posición central e histórica.

[4] Cirugía que extirpa el tejido mamario.



Imagen 17. Irini Iliopulu. (2018-2019). Serie Cuerpxs. [Fotografía] Sitio web: https://www.photosoma.com/cuerpxs

Como afirma Pollock (2013), la visualidad conlleva un proceso que nos ata constantemente a un régimen particular de diferencia sexual, y la práctica cultural tiene una función de gran significación social en la articulación de sentidos para comprender el mundo, en la negociación de conflictos sociales y en la producción de sujetos. Este es un proceso histórico, construido socialmente y por tanto modificable. En ese sentido, por ejemplo, es la misma visualidad hegemónica - la pornografía en el caso de Ana, la publicidad en el de Candelaria e Irini- y las configuraciones que se han establecido sobre los cuerpos (cuáles pueden ser vistos, cuáles no, el cuerpo como objeto de consumo, el ideal del cuerpo "joven" frente al rechazo o relegación de los cuerpos "viejos", etc.) lo que da origen a la necesidad de estas artistas de subvertir la mirada, de convertir lo que ellas ven en "otra cosa", transformar las imágenes para transformar el mundo. En distinta medida y en función de la búsqueda particular de cada una, sus prácticas y las series fotográficas observadas devuelven las identificaciones al terreno de lo político, de la manera en que Rancière (1996) lo comprende: deshaciendo las divisiones sensibles dadas del orden policial, pasando al orden político. Se trata de un proceso donde las artistas -en tanto actores concretos- desde una lógica política, irrumpen en y desde esta distribución policial de lo sensible (la visualidad hegemónica) para romper la naturalidad de la dominación, para intervenir sobre lo visible y lo enunciable, oponer otro orden de sensibilidad y otorgar un lugar como "seres parlantes" a aquellos y aquellas que solo eran "ruido", en pos de la igualdad.

Por último, es necesario destacar que la construcción social del cuerpo y los valores sexuales asociados no solo afectan a las feminidades e identificaciones disidentes sino también a las masculinidades (Bengonya, 2012; Alemany Anchel y Velasco Laiseca, 2008), y he aquí la razón de incluir en el análisis la serie fotográfica "Fuerza Bruta" de la artista Deferrari Piccione. Como hemos referido, en su formato web la serie comenzaba con fotos publicitarias de

distintas marcas comerciales destinadas a un público masculino, en tanto varón blanco, vigoroso, desafiante, atrevido, dominante, dispuesto sexualmente, que la artista incluyó para generar un efecto de denuncia y para dar cuenta de un conjunto de publicidades de distintas marcas que, a través de la imagen, refuerzan y transmiten valores y exigencias que han sido asociados tradicionalmente a la masculinidad: la valentía, el éxito social, la fuerza, la dominación, la represión de las emociones y la vulnerabilidad, entre otros. En oposición a este material publicitario que ella mostraba, la producción fotografía de la artista retrata cuerpos de varones no hegemónicos, cuerpos diversos, con expresiones muy distintas a la dominación y fuerza masculina que caracteriza las publicidades. La desnudez de estos cuerpos no está asociada a una actitud sexualizada ni hipermasculina, como emerge en las campañas publicitarias, sino que puede remitir a una idea de naturalidad, despojo y contacto con el ambiente. Así lo observamos a continuación en las imágenes 18, 19 y 20.



Imagen 18. Candelaria Deferrari Piccione. (2018-2020). Serie Fuerza Bruta [Fotografía]. Sitio web: https://candelariadeferrari.com/fuerza-bruta/



Imagen 19. Candelaria Deferrari Piccione. (2018-2020). Serie Fuerza Bruta [Fotografía]. Sitio web: https://candelariadeferrari.com/fuerza-bruta/

En la imagen 19 –aunque no se trata de desnudo- el vínculo con el cuerpo es muy interesante porque muestra un joven tocando su rostro entre flores rosas. En este caso, donde el sujeto está vestido, el gesto y la pose toma mayor fuerza como recurso para cuestionar los valores asociados a lo masculino, como también muestra un autoreconocimiento de lo físico y de lo emocional. Sobre todo, porque esta foto representa un arquetipo del retrato femenino, es decir, se trata de un tipo de foto típicamente tomada a las mujeres, donde los gestos expresan emocionalidad, suavidad, vulnerabilidad -atributos tradicionalmente asociadas a lo femenino Esto se observa con mayor claridad en la fotografía 20, un cuerpo desnudo con obesidad que, lejos de "ocultarse", sus brazos se ubican detrás de su cabeza con una pose de exposición del propio cuerpo -lo que se puede asociar con las poses de la pintura clásica femenina-, que transmite aceptación, disfrute personal, vulnerabilidad y deseo. De esta manera, sus imágenes se inscriben en la búsqueda de un nuevo horizonte para la masculinidad.



Imagen 20. Candelaria Deferrari Piccione. (2020). Serie Fuerza Bruta [Fotografía]. Sitio web: https://candelariadeferrari.com/fuerza-bruta/

En síntesis, la investigación arroja que las series analizadas ponen en juego una variedad de preguntas/debates a través de las fotografías: a quienes incluye el feminismo y a quienes no; de qué manera; qué sujetos y cuerpos; qué implican las masculinidades y feminidades; qué sucede con la relación entre las mujeres y otros grupos excluidos (por diferencia de clase, etnia, etc.), entre otros.

Si bien las artistas que analizamos se consideran feministas y refieren que realizan un arte feminista, no en todos los casos esto es vivido y pensado de la misma manera. Las artistas entrevistadas describen que se trató de un proceso subjetivo que tuvo origen en subvertir injusticias percibidas en sus trayectos de vida, laborales, y educativos. Y que posteriormente fue pensado como feminista y como compartido, es decir, los procesos personales (como su experiencia de ser “mujer” en la vida social) son al mismo tiempo sociales, compartidos por todas ellas y transformados en posicionamiento políticos que abarcan a un conjunto social heterogéneo pero que, de cierta manera, se percibe “común” en relación con las desigualdades vividas. Dentro de esa lógica, hay una relación importante entre la práctica artística y la experiencia personal de estas artistas como mujeres, que, en la mayoría de los casos, se fue convirtiendo a lo largo del tiempo en un acto más claramente político. Se trata, como analiza Castro Sánchez (2018), de la reapropiación y resignificación del arte que pueden hacer las personas y los colectivos subalternizados y/o excluidos, como también de que allí encuentran otras formas de denunciar y expresar los disensos y las propuestas.

Conclusiones

Partimos de entender que no hay neutralidad en las formas de ver. Diversos autores y autoras (Brea, 2010; Mirzoeff, 2003 y 2016; Pollock, 2013), analizan que en el "ver" se conjugan valores culturales, correlaciones de poder, medios económicos y cada vez más medios tecnológicos. Las imágenes y los actos de ver crean realidad, es decir, efectos en los individuos y grupos por los procesos de identificación y/o diferenciación con los imaginarios sociales circulantes que terminan produciendo y reproduciendo.

Al aplicar el concepto de contravisualidad con los casos seleccionados, observamos una profunda búsqueda de problematizar lo visual – es decir, un aspecto de lo social- a través de la creación de imágenes contrahegemónicas, disputando los sentidos y valores de género que tradicionalmente han estado presentes en la vida social (particularmente en la publicidad y los medios audiovisuales como la televisión e internet.). La potencia política del arte se concreta al utilizar las expresiones artísticas para reflexionar sobre lo cotidiano, desnaturalizar aspectos normalizados, presentar y representar otras miradas, sobre aspectos en los cuales impera una visión hegemónica, movilizando distintas voces y puntos de vista. Las prácticas artísticas aquí analizadas forman parte de un "arte crítico" (Richard, 1994) en tanto desmontan la supuesta transparencia ideológica de los signos, evidencian la arbitrariedad de las reglas del código de visibilidad dominante y articulan nuevas estrategias de puesta en escena de los cuerpos y signos culturales; en síntesis, provocan conflictos de representación en los códigos de significación cultural. (Bugnone y Capasso, 2016).

Coincidimos con Giunta (2019) en que la necesidad de un cambio no es una aspiración solo de los otros y otras -a quienes la visualidad ha excluido- sino de todos y todas, en tanto se nos separa de producciones que podrían interpelar nuestro conocimiento y sensibilidad. De esta manera, los casos dan cuenta de un tipo de práctica artística que propone una dislocación sensorial, perceptiva e intelectual, problematiza, provoca conflictos de representación, pudiendo generar rupturas y desacomodamientos en los mensajes hegemónicos, y abriendo espacios para las expresiones de las disidencias. En términos de Rancière podemos hablar de escenas disensuales, aquellas que generan "un desgarro del tejido común" (Rancière, 2010, p.11) y hacen perceptible la posibilidad de un mundo alternativo que cuestiona la evidencia de un mundo dado.

En cuanto al contexto socio-histórico en el que se insertan estas producciones, podemos afirmar que esta actividad fotográfica tiene un fuerte correlato con procesos más generales como el amplio alcance que ha ido teniendo el feminismo argentino y su agenda desde 2015. Retomando la distinción de Giunta (2019) entre obras que son producto de mujeres y obras feministas, observamos que las artistas se inscriben en una crítica de las representaciones dominantes buscando deconstruirlas y erosionarlas desde una perspectiva de género que no implica necesariamente una militancia en formaciones feministas ni un vínculo con el colectivo más institucionalizado, aunque aparece una postura política formada. El material analizado muestra que cada artista toma a través de sus producciones un posicionamiento político particular, intrínsecamente relacionado con los debates del feminismo actual (los sujetos incluidos, la representación visual de los cuerpos, los estereotipos, las identificaciones, la decolonialidad y la interseccionalidad, entre otros aspectos). Las imágenes y la actividad de fotografiar realizada por las cuatro artistas se constituyen como una forma activa de política visual. Una puesta en práctica, siguiendo a Castro Sánchez (2018), de una noción más amplia de la política que excede los espacios formales de las democracias representativas hacia el ejercicio cotidiano y la politización de diversos aspectos de la vida, donde la política se expresa como un conjunto de relaciones donde tienen lugar los afectos, las sensibilidades y los anhelos por mundos mejores.

En estos casos, comprendiendo el cuerpo como campo político y cuerpo-sujeto, la fotografía es parte de las diversas estrategias críticas que hacen de las artes feministas acciones políticas estéticas (Giunta 2019, 2024). De esta manera, es fundamental retomar el rol de la fotografía recuperando su papel comunicador, social, político y educador, al mostrar que el

cuerpo no es solo un agente de consumo sexual, sino que tiene algo para enseñar y disputar respeto del orden patriarcal y visual. Como explica Pollock (2013), es necesario abordar el arte hecho por mujeres entendiéndolas como sujetos sociales y políticos que conforman parte de las luchas y las discusiones de su época, comprendiendo que estos procesos se desarrollan en un mundo político, económico, social, cultural pensado en interrelación. Así, entendemos que los activismos feministas han impulsado y habilitado nuevos discursos, representaciones, imágenes, que se encuentran en constante debate y actualización. Creemos que estos procesos sociales más generales se pueden pensar en relación con las actividades más puntuales de los individuos, como experiencias de lucha no formal de los sujetos (no integrados a un colectivo u organización) tal y como sucede con las cuatro artistas. No obstante, es un punto que no resulta del todo acabado, y debido a la limitación del estudio de caso, abre más interrogantes que respuestas.

Por último, es interesante destacar que el momento de la producción fotográfica no solo genera imágenes, también da lugar -como vimos en los casos- a la creación de vínculos, de lazos sociales entre fotógrafas y fotografiadas/os, basados en las experiencias de desigualdad compartidas en relación al género. En este proceso se construye un sentido de pertenencia, un sujeto común que se origina en las vivencias y los sentimientos compartidos en relación a las injusticias sociales, y particularmente en las “inseguridades” personales en relación al cuerpo. Y esta “unión” (o sororidad) se construye tanto en el momento del set como fundamentalmente a través de la representación visual de la diversidad corporal.

Será crucial retomar en futuras investigaciones el rol de las y los receptores en este tipo de producciones, para conocer las potencialidades efectivas de interpelar las subjetividades y las percepciones culturales dominantes que adquiere el arte feminista.

Referencias

Aguilar Barriga (2020). Una aproximación teórica a las olas del feminismo: la cuarta ola. Femeris, Vol. 5, No. 2, pp. 121-146 / doi: https://doi.org/10.20318/femeris.2020.5387http://www.uc3m.es/femeris

Alonso, L.E. (1998). La mirada cualitativa en sociología: una aproximación interpretativa. Madrid: Editorial Fundamentos.

Aréchaga, Ana Julia (2014). Cuerpos, sentidos y prácticas. Un análisis sobre la construcción del cuerpo de mujeres de sectores populares, en un barrio de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata.

Ballester Buigues (2017). Cuerpos disidentes: cuerpos en resistencia desde el arte y el feminismo. Rev. Rupturas 7(2), Costa Rica, Jul-Dic 2017. ISSN 2215-2466. 145-161.

Begonya, E. (2012): Cultivando cuerpos, modelando masculinidades. Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya.

Bourdieu, Pierre (1979) La distinción. Crítica y bases sociales del gusto. Madrid, Taurus.
---------- (1986) Materiales de sociología crítica (Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo). La piqueta. Madrid.
---------- (1999) Meditaciones Pascalinas. Anagrama. Barcelona.
---------- (2003) Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

Brea, Jose Luis (2010). Las tres eras de la imagen. imagen-materia, film, e-image. Ediciones AKAL, S.A. Madrid, España.
---------- (2005). Los estudios visuales. Por una epistemología política de la visualidad. En: Brea, J. L. (ed.) Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Madrid: Akal

Bugnone, A. (2022). Lo político de la mirada: mostrar y disputar. Polyphonía, 6 (1), 31-63. En Memoria Académica. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.15685/pr.15685.pdf

Bugnone, A.; Fernández, C.; Capasso, V.; Urtubey, F. (2016). ¿Cómo investigar prácticas artísticas desde las ciencias sociales? Algunas reflexiones epistemológicas y metodológicas. 4to Congreso Internacional Artes en Cruce, 6 al 9 de abril de 2016, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6418/ev.6418.pdf

Castro Sánchez, Ana María (2018). El lugar del arte en las acciones políticas feministas. Sociología do trabalho, serviços e avaliação do desempenho no trabalho Configurações: notas de reflexão, vol. 3, pp. 11-30. Universidad del Tolima, Colombia.

Capasso, V. y Bugnone, A. (2016). Arte y política: un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano. Hallazgos, Universidad Santo Tomás, Colombia, Vol. 13, n° 26 (julio-diciembre de 2016).

Fernández, Josefina. (2003). Los cuerpos del feminismo. En D. Maffia (Ed.), Sexualidades Migrantes, Género y Transgénero (pp. 138-154). Buenos Aires: Feminaria.

Giunta, Andrea. (2019). Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

---------- (2024). Diversidad y arte latinoamericano. Historia de artistas de rompieron el techo de cristal. Siglo XXI Editores.

Gutierrez, Maria Laura; Lenarduzzi, Victor Hugo; Imágenes de lo posible: intervenciones y visibilidades feministas en las prácticas artísticas en Argentina (1986-2013); 23-2-2018. Repositorio Institucional CONICET.
---------- (2012) Rupturas de la mirada. Discusiones sobre arte, feminismo y política en la Argentina contemporánea. Universidad de Granada. Recuperado de: https://digibug.ugr.es/handle/10481/19996

Hine, Christine. (2004). Etnografía virtual. Barcelona: UOC. Instituto Argentino para la igualdad, la diversidad y la integración. Recuperado de https://iarpidi.org/

Marradi, A., Archenti, N. y Piovani, J. (2007). Metodología de las ciencias sociales. Emecé.

Mignolo, W., & Gómez, P. P. (2012). Estéticas decoloniales. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas-ASAB.

Mirzoeff, Nicholas (2003). Una introducción a la cultura visual. Barcelona: Paidós.
---------- (2016). El derecho a mirar. IC-Revista Científica de Información y Comunicación, 13.

Mitchell, W. J. Thomas. (2003). Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual. Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo, (1), 17-40.

Piccone, M. Verónica (2020). EL NI UNA MENOS EN EL MOVIMIENTO SOCIAL FEMINISTA DE ARGENTINA. Tesis. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Ciencias Jurídicas y sociales. Maestría en Ciencia Política. Buenos Aires, Argentina.

Pollock, Griselda. (2013). Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte. Buenos Aires: Fiordo.
---------- (2010) Encuentro en el museo feminista virtual, Cátedra, Madrid.

Rancière, Jaques (2000) “Política, identificación y subjetivación” en Arditi (editor) El reverso de la diferencia. Identidad y política, Caracas, Nueva Sociedad.
---------- (2005). Sobre políticas estéticas. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
---------- (2010) El desacuerdo. Filosofía y Política. Buenos Aires, Nueva Visión.
---------- (2011) El destino de las imágenes, Buenos Aires, Prometeo.

Richard, Nelly (1994) La insubordinación de los signos: (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis). Santiago: Cuarto Propio.
---------- (2013). Crítica y política. Santiago de Chile: Palinodia.
---------- (2005). “’Arte y política’; lo político en el arte.” En Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldívar (Eds.). Arte y Política. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y Universidad Arcis.

Rigat, Leticia (2021). Fotografía Latinoamericana Contemporánea: imaginarios, archivos y memoria. Una aproximación a la obra de Milagros de la Torre. Calle14: revista de investigación en el campo del arte, vol. 16, núm. 30. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Rivera Cusicanqui, Silvia. (2015). Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina. Buenos Aires: Tinta Limón.

Schwarz, Patricia Karina Natalia (2016). Fotografías en el espacio virtual: aspectos éticos y epistémico-metodológicos de su análisis en Ciencias Sociales; Universidade Estadual de Londrina; Discursos Fotográficos; 12; 21; 10-2016; 58-80.

Soglia, Agustina (2021). Fotografía y ciberfeminismo: movilización, sujetos y cuerpos. Question/Cuestión, Nro.69, Vol.3, agosto 2021. ISSN: 1669-6581.

Suárez, Hugo José (2008). La fotografía como fuente de sentido. Cuaderno de Ciencias Sociales 150.

FUENTES SECUNDARIAS

-Páginas web de las artistas

● Ana Harff (s.f). BIO. Recuperado el 10 de agosto de 2023, de https://www.anaharff.com/bio.
● Ana Harff (s.f). Única. Recuperado el 1 de noviembre de 2023, de https://www.anaharff.com/unica.
● Candelaria Deferrari Piccione (s.f). Acerca de mí. Recuperado el 10 de agosto de 2023, de https://candelariadeferrari.com/acerca-de-mi/.
● Candelaria Deferrari Piccione (s.f). Fuerza Bruta. Recuperado el 1 de agosto de 2023, de https://candelariadeferrari.com/fuerza-bruta/ .
● Irini Iliopulu (s.f). Bienvenidx a Irini Iliopulu. Recuperado el 10 de agosto de 2023, de https://www.photosoma.com/
● Irini Iliopulu (s.f). Cuerpxs. Recuperado 1 de agosto de 2023, de https://www.photosoma.com/cuerpxs
● Nadia Bautista (s.f). Biography. Recuperado 1 de noviembre de 2023, de https://misscomplejo.format.com/about
● Nadia Bautista (s.f). Blue. Recuperado 1 de noviembre de 2023, de https://misscomplejo.format.com/blue

-Redes sociales

● Ana Harff [@anaharff_].(s.f.). [Perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado el 1 de noviembre de 2023, de https://www.instagram.com/anaharff_/
● Ana Harff - [@unica_project].(s.f.). [Perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado el 1 de noviembre de 2023, de https://www.instagram.com/unica_project/
● Candelaria Deferrari Piccione.- [@candelariadeferrari].(s.f.). [Perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado el 1 de octubre de 2023, de https://www.instagram.com/candelariadeferrari/
● Nadia Bautista- [@misscomplejo].(s.f.). [Perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado el 1 de octubre de 2023, de https://www.instagram.com/misscomplejo/
● Irini Iliopulu - [@iriniiliopulu] (s.f). [Perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado el 3 de septiembre de 2023, de https://www.instagram.com/iriniiliopulu/

- Otras fuentes y páginas web consultadas

● Colectivo Ni una menos. (3 de junio de 2017). Carta orgánica. https://niunamenos.org.ar/quienes-somos/carta-organica/
● Ministerio de Cultura Argentina - Sistema de información cultural de la Argentina (SINCA). (Mayo de 2023). Encuesta Nacional de consumos culturales. https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/2023/05/encc2023_informe_preliminar.pdf
● Cabra, Guillermina. (2020). Apropiarse del propio cuerpo como acto revolucionario: entrevista a Ana Harff. Polémicas Feministas N°4. ISSN 2591-3611. https://revistas.unc.edu.ar/index.php/polemicasfeminista/article/view/32196/33019
● Made, Valentina. (19 de agosto de 2020). ¿Qué cuerpos son fotografiables?. Feminacida https://feminacida.com.ar/que-cuerpos-son-fotografiables/

● Ane Amondarain (15 de octubre de 2024). Entrevista a Andrea Giunta. Redacción Efeminista
https://efeminista.com/andrea-giunta-el-arte-feminista-pone-en-crisis-los-parametros-patriarcales/