

2011

# Sexo asimétrico: el pensamiento no dicotómico del cuerpo a partir de la sexualización del otro (sobre algunas fotos de María Zorzon y Gabriela Liffschitz)

Kristen Michelle Hubbard

Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, khubba4@lsu.edu

Follow this and additional works at: [https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool\\_theses](https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_theses)



Part of the [Arts and Humanities Commons](#)

---

## Recommended Citation

Hubbard, Kristen Michelle, "Sexo asimétrico: el pensamiento no dicotómico del cuerpo a partir de la sexualización del otro (sobre algunas fotos de María Zorzon y Gabriela Liffschitz)" (2011). *LSU Master's Theses*. 2599.

[https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool\\_theses/2599](https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_theses/2599)

This Thesis is brought to you for free and open access by the Graduate School at LSU Digital Commons. It has been accepted for inclusion in LSU Master's Theses by an authorized graduate school editor of LSU Digital Commons. For more information, please contact [gradetd@lsu.edu](mailto:gradetd@lsu.edu).

SEXO ASIMÉTRICO:  
EL PENSAMIENTO NO DICOTÓMICO DEL CUERPO A  
PARTIR DE LA SEXUALIZACIÓN DEL OTRO  
(SOBRE ALGUNAS FOTOS DE MARÍA ZORZON Y  
GABRIELA LIFFSCHITZ)

A Thesis

Submitted to the Graduate Faculty of the  
Louisiana State University and  
Agricultural and Mechanical College  
in partial fulfillment of the  
requirements for the degree of  
Master of Arts

in

The Department of Foreign Languages and Literatures

by  
Kristen M. Hubbard  
B.A., Mississippi College, 2008  
December 2011

## AGRADECIMIENTOS

My feeble vocabulary will limit me greatly in thanking Dra. Laura Martins who introduced me to Cultural Studies and agreed to be my thesis advisor. I wish I could adequately express how much those kind words meant to me during some very difficult times my first semester. I hope that Dra. Andrea Morris and Dra. Dorota Heneghan will accept my sincere thanks for their time and helpful advice. I will always remember and appreciate all of my Spanish teachers (Ellen Steeby, Kathy Ravenhorst and Beth Stapleton) who are three wonderfully lovely human beings and instructors.

I would also like to thank Paola Cortés-Rocca for her help with the legalities of using the photographs. I am very grateful to Guillermo Piro for permission to reprint three of Gabriela Liffschitz's photos. Muchas gracias a María Zorzon por el permiso de usar sus fotos ("Love and Sex", "Marina" y "Sarah con mellizos").

My parents are due much more gratitude than I could possibly express with any sort of adequacy... So I will just say thank you to my mama and dad who (among a myriad of other examples) were (almost as) excited (as I was) when I discovered how much I loved language and for sending me to Spain and Mexico so I could learn.

I would also like to offer my infinite gratitude to the chai lattes of Highland Coffees which assisted me in the most desperate of writing difficulties. And a *chin-chin* to white truck conversations which grant misfit undergraduates the superhuman power to question everything they are ever taught.

And, of course, to Ata... (por todo).

## ÍNDICE

<b>AGRADECIMIENTOS</b> .....	<b>ii</b>
<b>TABLA DE FIGURAS</b> .....	<b>iv</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>v</b>
<b>RESUMEN</b> .....	<b>vii</b>
<b>CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>1</b>
1.1 El cuerpo ideal y el arte .....	1
1.2 Teoría del cuerpo .....	2
1.2.1 Filosofía .....	2
1.2.2 Religión.....	3
1.2.3 Feminismo.....	4
1.3 Investigación .....	6
1.4 Estructura de tesis .....	9
<b>CAPÍTULO II: EL CUERPO MATERNAL</b> .....	<b>11</b>
2.1 “Marina” y “Sarah con mellizos” .....	11
2.2 Problemas con la tentación .....	12
<b>CAPÍTULO III: EL CUERPO MAL ESCRITO</b> .....	<b>32</b>
3.1 El cuerpo como sitio de inscripción y “Love and Sex” de María Zorzon .....	32
3.2 Notas sobre el ‘leer’ y el ‘escribir’ .....	35
3.3 Lo ‘salvaje’ y lo ‘civilizado’ .....	38
3.4 La representación de dos cuerpos sexuados.....	42
3.5 El pene erecto: ¿arte u obscenidad? .....	44
3.6 Nuevos cuerpos y el peligro de ‘diversidad’.....	49
<b>CAPÍTULO IV: EL CUERPO ENFERMO</b> .....	<b>54</b>
4.1 <i>Efectos colaterales</i> .....	54
4.2 Ambigüedad y castigo.....	56
4.3 Dolor y el derecho de ver.....	60
4.4 Entre Yo y Otro.....	65
4.5 La mirada .....	68
4.6 Activo/pasivo y presente/ausente.....	72
4.7 La disolución de la línea divisoria .....	75
<b>CAPÍTULO V: CONCLUSIÓN</b> .....	<b>78</b>
5.1 Cuerpos culturales.....	78
5.2 Resumen de capítulos .....	79
<b>OBRAS CITADAS</b> .....	<b>84</b>
<b>APÉNDICE: PERMISO</b> .....	<b>87</b>
<b>VITA</b> .....	<b>88</b>

## TABLA DE FIGURAS

Figura 1 de <i>Efectos colaterales</i> (2003) de Gabriela Liffschitz .....	51
Figura 2 de <i>Efectos colaterales</i> (2003) de Gabriela Liffschitz .....	52
Figura 3 de <i>Efectos colaterales</i> (2003) de Gabriela Liffschitz .....	53

## ABSTRACT

Each body has certain cultural values attached to it regarding the way in which it should perform in public. The body is marked by dichotomous thinking (masculine/feminine, healthy/sick, sacred/degraded, artistic/pornographic, etc.) that dictates its presentation in visual culture. In *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Elizabeth Grosz states the importance of non-dichotomous thinking for feminist and gender studies scholars and gives guidelines to deconstruct these hegemonic dualities. The purpose of this thesis is to show how the eroticization of the body of Other, in accordance with Grosz's guidelines, can be useful in upsetting taken-for-granted social roles thus leading to non-dichotomous thinking of the body. The non-ideal but erotic/eroticized body cannot faithfully or consistently adhere to either the positive or negative side of the dichotomy since the two sides are both explicitly presented and contested concurrently. A (strategic) sexualization of the body of Other troubles both cultural and 'natural' notions of what the body 'should be'. The body of Other refers to any body that transgresses the contemporary views of a positive body image (healthy, whole, beautiful, youthful, etc.); and the sexualized Other refers to that transgressive body that takes on a contemporary meaning of what is thought to be erotic or sexual.

This thesis explores 6 photographs from contemporary Argentine photographers, Gabriela Liffschitz and María Zorzón and attempts to reveal conflicts about the dominant class' thinking of the body and the injurious consequences of its implementation into popular visual culture. In this case the sexualized Others are simultaneously sacred and degraded (for various social reasons): the mother's body, the tattooed body, and the sick body. These bodies in some way all exhibit the qualities that Grosz enumerates and effectively defeat notions of nature/culture, active/passive, etc. to create distinct sexual bodies that do not depend on the pre-

established norms of order and purity to be considered legitimate.

## RESUMEN

Cada cuerpo contiene/revela una red de valores/normas culturales que se le atribuyen en relación con la manera en que debe desenvolverse (*perform*) en público. El cuerpo está marcado por el pensamiento dicotómico (masculino/femenino, sano/enfermo, sagrado/degradado, artístico/pornográfico, etc.) que regula su presentación en la cultura visual. En *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Elizabeth Grosz afirma la importancia de un pensamiento no dicotómico para los académicos de los estudios de mujer y género y expone pautas para deconstruir estas dualidades hegemónicas. El tema organizador de esta tesis es mostrar cómo la erotización del cuerpo del Otro, de acuerdo con las pautas de Grosz, puede ser útil para invalidar roles sociales preestablecidos para así arribar a un pensamiento no dicotómico del cuerpo. El cuerpo no ideal sino erótico/erotizado no puede adherirse consistentemente o fielmente al lado positivo o negativo de una dicotomía ya que los dos lados son explícitamente presentados y refutados al mismo tiempo. Una sexualización (estratégica) del cuerpo del Otro problematiza ambas nociones culturales y ‘naturales’ de cómo ‘debe ser’ el cuerpo. El cuerpo del Otro se refiere a cualquier cuerpo que no se aviene a las ideas populares de una imagen corporal positiva; y el Otro sexualizado se refiere al cuerpo transgresor que de alguna forma adquiere un significado contemporáneo de lo que se piensa que es erótico o sexual.

Esta tesis explora seis fotografías de fotógrafas argentinas contemporáneas, Gabriela Liffschitz y María Zorzon, e intenta revelar los conflictos del pensamiento burgués sobre el cuerpo y las consecuencias perjudiciales de su aplicación a la cultura visual popular. En este caso los Otros sexualizados son simultáneamente sagrados y degradados (por diversas razones sociales): cuerpo maternal, cuerpo tatuado y cuerpo enfermo. Todos estos cuerpos de alguna manera exhiben las cualidades que enumera Grosz y efectivamente de(con)struyen las nociones



de naturaleza/cultura, activo/pasivo, etc. para crear distintos cuerpos sexuales que no dependen de las normas preestablecidas para considerarse legítimos.

# CAPÍTULO I

## INTRODUCCIÓN

### 1.1 El cuerpo ideal y el arte

La fascinación inescapable que muestra la sociedad hacia el cuerpo humano no es nueva. El cuerpo ha sido objeto ubicuo del arte en los dibujos rupestres desde la ‘prehistoria’, la imagen de Cristo en la cruz, hasta las mujeres geometrizadas de Picasso, etc. La imagen del cuerpo, como los sujetos sociales, se transforma con los cambios culturales, políticos y religiosos según su siglo o época respectivos. Las expectativas sociales hacia el cuerpo se observan a partir de la imagen de este que cada época expone (simetría en el arte antiguo de Grecia, miembros exagerados con el manierismo, vientre embarazado durante los últimos años de la Edad Media, cuerpo voluptuoso en la primera parte del barroco, por ejemplo) (Woodford 41, Friedlaender 7, Nead 23, Kleiner 485). La desnudez juega/ha jugado un rol estratégico en la imagen del cuerpo desplegada en el arte dado que permite una visión ininterrumpida de la forma que se considera como el ideal de cada época. La forma del cuerpo desnudo facilita nuestro entendimiento de cómo cada momento lo concibe/lo percibe. Como sostienen Alicia Vaggione y Maria Boero “la imagen [de la mirada], en nuestra cultura contemporánea, se ha impuesto como modelo hegemónico de representación” (1). Se atribuye a Louis-Jacques-Mandé Daguerre la presentación de la primera explicación satisfactoria de la cámara fotográfica en Francia (Warner Marien1). No es sorprendente que poco tiempo después de la invención de la cámara empezaran a aparecer fotos de mujeres desnudas. Con la proliferación de estas imágenes no cabe duda de lo que las distintas culturas establecen como lo pensado sobre el cuerpo entendido como ‘ideal’. Luego la cámara logra una ubicuidad inescapable de la sociedad presentando el cuerpo (y mayormente el cuerpo ‘ideal’) en periódicos, libros, revistas, afiches, carteleras, etc. A diferencia

de las pinturas, sin embargo, la cámara empieza a ser accesible para muchísima más gente, una población que ahora tiene la posibilidad de “contestar” con sus propios pensamientos al cuerpo ideal.

## **1.2 Teoría del cuerpo**

### **1.2.1 Filosofía**

El primer pensamiento del cuerpo fue marcado con miedo y precaución, la creencia que solo la mente (ego) existe, y la *somatofobia*, el temor y aborrecimiento del cuerpo. La *somatofobia*, palabra inventada por Elizabeth Spelman, implica la distancia entre las relaciones desiguales, mujer/hombre, blanco/negro, etc. (Adams, Donovan 2). La palabra griega, *soma*, según Aristóteles viene de los curas órficos quienes creían que el hombre era una entidad (mente) atrapada en una jaula corporal como una mazmorra (*sema*) (5). Se pensó en el cuerpo entonces como una intrusión, una “versión imperfecta de la Idea” (5). El pensamiento de que el cuerpo era una prisión carnal de la mente y el alma marcaba las filosofías de lo corporal que aparecen después con las religiones, y también le daba letra a quienes querían apoyar y dar evidencia de la necesidad y naturaleza de una sociedad patriarcal (5). El alma o lo que otorga Dios, (lo eterno) se vinculaba al hombre, mientras lo carnal, lo mortal y lo que sucumbe a la tentación, se vinculaba a la mujer (5). Si el grupo asociado con lo carnal es naturalmente inferior, el grupo superior se vuelve responsable de la regulación de los que no sean capaces de controlar sus debilidades. Hay una separación clara entre mujer/hombre y mente/cuerpo y muchos años después Descartes populariza la idea de que el *pensar* no pertenece a la naturaleza (la carne, la mujer) sino solamente al reino de lo trascendente e inmortal (el alma, el hombre) (6). De este modo, Descartes coloca la mente en una posición jerárquica que es obviamente superior a la naturaleza, lo carnal, el cuerpo. (6). El establecimiento de los dos como entidades no-

interdependientes que se excluyen mutuamente y la intervención necesaria en cuanto a los cuerpos (y mentes) inferiores florecen con el pensamiento religioso del cuerpo.

### **1.2.2 Religión**

El cuerpo ocupa una posición muy importante en la religión. En los libros del Antiguo Testamento, que sirven como textos fundamentales del judaísmo y cristianismo, el cuerpo se ha transformado en una mezcla de tentación y castigo; su estatus como masa biológica neutral se perdió en el relato bíblico del Jardín de Edén. Como la mente de Eva había sucumbido por curiosa a la tentación de “comer la fruta”, Dios le dotó al cuerpo de ella el dolor físico del parto y la humillación de funcionar sumisamente respecto del cuerpo del hombre. Como habían sostenido los filósofos, existía una lucha entre la mente y el cuerpo, la mente (lo eterno, lo “masculino”) tiene que resistir a la tentación asociada con la carne (lo mortal, lo “femenino”). Muchas veces se usa el castigo del cuerpo como un paso necesario para salvar el alma. Por ejemplo, en Proverbios 23: 14-15 se requiere el castigo corporal y se venera a los padres que emplean este tipo de corrección: “No rehúses la corrección del muchacho: porque si lo hirieres con vara, no morirá. Tú lo herirás con vara, Y librarás su alma del infierno”. Aunque un “pecado” no sea corporal (como no era el de Eva) la manera apropiada de castigar todavía sigue siendo por medio del cuerpo físico.

En el Islam, el cuerpo tampoco está libre de similares restricciones. En varios versículos se encuentran reglamentos que, como los textos de la Biblia, exigen el castigo corporal. Sura 24: 2, por ejemplo, establece que los adúlteros (tanto hombres como mujeres) deben recibir latigazos. Como sostienen otras tradiciones, el cuerpo que sucumbe a la tentación merece sentir dolor. El concepto erróneo sobre “los misterios” y fluidos del cuerpo femenino también dirige su modo de conducta (en cuanto al tocarla durante su período menstrual, el sexo, o su mera

presencia en la misma casa). Además de eso, y como también se encuentra en la Biblia en Deuteronomio, que una mujer no debe llevar ropa que “pertenece” al hombre, entre otros versículos; el Corán (Sura 24: 31) restringe la vestimenta de las mujeres exigiendo que solamente revelen las partes del cuerpo que no se puede evitar. La mujer (y como adorna y muestra su cuerpo) es responsable por el cubrimiento de cualquier parte de su cuerpo que puede causar la tentación del hombre. Aunque los ejemplos del cuerpo y religión en los párrafos anteriores son muy abreviados, bastan para evidenciar la precaución que se tiene que tener en cuanto a la corporalidad y el pensamiento negativo de la religión hacia el cuerpo.

### **1.2.3 Feminismo**

Se le atribuye a Simone de Beauvoir el hecho de ser una de las primeras feministas en discutir la situación social del cuerpo y señalar la desigualdad en el constante vínculo de la mujer con la corporalidad. De las muchas teorías feministas y distintas teorizaciones sobre el cuerpo, Elizabeth Grosz enumera tres clasificaciones generales en las cuales cabe el pensamiento más popular: feminismo igualitario, construccionismo social y diferencia sexual (15 ,16,17). Las feministas del igualitarismo como Simone de Beauvoir, Mary Wollstonecraft, y Shulamith Firestone, sostienen la idea de que la constitución física y los procesos naturales del cuerpo de mujer se convierten en una restricción de su posición social inferior (15). Como los filósofos habían dicho que la carne era una jaula para la mente, el cuerpo de mujer se vuelve obstáculo para su avance social. Sin embargo, al mismo tiempo, el cuerpo provee a la mujer de un cierto privilegio y ductilidad a lo cual solo la mujer puede obtener acceso (15). Simone de Beauvoir describió a la mujer como Otro y con su cita más famosa de *El segundo sexo*, “One is not born, but becomes a woman”, separa “mujer” como entidad biológica/ corporal de “feminidad” como una construcción social/ cultural (283). Para ella, el cuerpo era una situación que se tenía que

trascender y sostenía que no se puede entender la biología sin tener en cuenta su ambiente social, económico y psicológico. Desafortunadamente, no se veía el cuerpo del hombre como obstáculo y la mujer se quedó con todos los problemas asociados con la corporalidad (16). Firestone, por ejemplo, afirmaba que la base para la opresión de las mujeres surgió de la diferencia reproductiva y la tarea de tener hijos y la dependencia que tiene la mujer hacia el hombre para el apoyo económico y social (Donovan 161). En el mismo sentido en que lo había hecho Marx, Firestone dice que las relaciones reproductivas son los esfuerzos más efectivos de la historia y dividen a toda la sociedad en clases sexuales (161).

El construccionismo social expuesto por Julia Kristeva, Nancy Chodorow, Juliet Mitchell, (entre otras) sostiene que el cuerpo en sí de mujer no es una construcción negativa sino la cultura que lo rodea, y apoyan un movimiento hacia un cuerpo sexual neutral (16, 17). Kristeva y Chodorow son quizás algunas de las teóricas más reconocidas que se centraron en el cuerpo, en especial en el cuerpo maternal. En *The Reproduction of Mothering*, Chodorow sostiene: “Women’s mothering is one of the few universals and enduring elements of the sexual division of labor” (3). Sin embargo, en lugar de ver el cuerpo como un obstáculo biológico que requiere transformación, para elaborar una teoría del cuerpo que funciona, estas feministas trabajan para cambiar el pensamiento hacia lo corporal (Grosz 17).

El grupo de diferencia sexual está representado por Luce Irigaray, Vicki Kirby, Judith Butler, Monique Wittig, entre muchas otras (17). Se centran en las experiencias del “lived body”, su constitución como una construcción histórica y su función en distintas culturas (Loyd 38). Irigaray, por ejemplo, sugiere la necesidad de tener un lenguaje para expresar adecuadamente las experiencias del cuerpo de la mujer y la importancia de encontrar una manera de salirse de los límites del discurso masculino (Johnson, Bendelow 123). Se dedican a examinar el género y los

aspectos culturales que construyen el concepto del cuerpo y sus supuestas funciones sociales para avanzar hacia una destrucción de las dicotomías simbólicas que plagan el cuerpo (18).

### **1.3 Investigación**

No existe una teoría del cuerpo definitiva y Elizabeth Grosz enumera los problemas con los que se enfrentan los teóricos (que son mayormente feministas) en usarlo como concepto. En *Volatile Bodies*, Grosz sostiene que si las feministas desean hacer un uso efectivo del concepto de cuerpo, deberían extraerle/quitarle todos los factores culturales y sociales que se le adscribieron al concepto mismo de cuerpo (20). Ella plantea la pregunta, “By what techniques and presumptions is a nondichotomous understanding of the body possible” (21)? En sus sugerencias de lo que debe de definir una teoría feminista del cuerpo, enumera y describe lo que esta aplicación evitaría y en lo que se centraría. 1) La primera pauta es la necesidad de evitar la dicotomía de mente/cuerpo y la importancia de eludir todas las categorías y pensamientos que se excluyen mutuamente, bonito/feo, bueno/malo, por ejemplo (21). 2) Tradicionalmente el concepto de corporalidad se ha atribuido a la mujer. Con esta adscripción el hombre ha podido, como dice Grosz, “soar to the heights of theoretical reflection and cultural production” (22). Cuando se piensa en un cuerpo, entonces, los dos sexos deben representarse en lugar de la tradición de atribuir la mente al hombre y el cuerpo a la mujer. 3) Cualquier cuerpo “normativo” que se usa para un modelo de comparación para los demás cuerpos tiene que ser rechazado (22). Para una teoría del cuerpo que funcione tienen que existir múltiples modelos ya que uno “cannot take on the coercive role of singular norm or ideals for all the others” (22). 4) Es imposible ignorar la dificultad que se encuentra al intentar evitar las explicaciones puramente biologicistas o esencialistas del cuerpo (23). Sin embargo, para lograr el concepto que no refuerce los binarismos que se quieren rechazar, es imprescindible evitar este pensamiento (23). Como los

modelos del cuerpo tienen que ser múltiples para poder representar más fielmente la corporalidad, lo que crea este cuerpo también tiene que ser múltiple: “The body must be regarded as a site of social, political, cultural, and geographical inscriptions, productions, or constitutions” (23). Grosz explica que el cuerpo, en efecto, *es* la cultura (23). 5) Para llegar al cuerpo que logra el pensamiento no dicotómico, hace hincapié en la importancia del “lived body” y la interacción de lo biológico y lo cultural, la relación entre el cuerpo físico y los movimientos, gestos y representaciones que postula (23). 6) El cuerpo no se aviene a ninguno de los dos lados de una oposición binaria sino que es un “borderline concept that hovers perilously and undecidably at the pivotal point of binary pairs” (23). Intento explicar en los subsecuentes párrafos cómo uso las pautas que Grosz enumera en *Volatile Bodies* junto con seis fotos de fotógrafas contemporáneas argentinas para llegar al pensamiento no dicotómico del cuerpo.

En las fotos de Gabriela Liffschitz y María Zorzon hay una ruptura innegable con ciertas oposiciones binarias como los vacíos que el observador anticipa del cuerpo, y sus papeles sociales preasignados ya no funcionan como marcadores de categorías preexistentes. Aunque el cuerpo también existe como una entidad biológica, es inútil negar las implicaciones sociales de un cuerpo que se aviene (o no) a las expectativas sociales respectivas. Varios teóricos han trabajado con la idea cultural (burguesa) impuesta sobre el cuerpo y las repercusiones sociales de no avenirse a lo “normal”, y exponen cómo la alteración de su estado físico cambia también las ideas culturales que rodean al cuerpo mismo. Las contradicciones de un cuerpo no ideal erótico o erotizable y su obvio rechazo de las normas crean un lugar/un sitio en el que pueden existir y expandirse (crecer) ambos lados de la dicotomía tanto en sus aspectos positivos como negativos. A partir de la deconstrucción de los binarismos del cuerpo ideal/no ideal, se presenta la erotización del cuerpo del ‘Otro’. A partir de esta erotización, se muestra la inoperatividad de las



categorías preexistentes sobre el cuerpo (las cuales deben estipular lo que es erotizable, aceptable, etc.). Apelando a las seis pautas que Elizabeth Grosz enumera en *Volatile Bodies* de cómo las feministas pueden "resucitar a concept of the body for their own purposes", me propongo mostrar como el cuerpo erotizado del 'Otro' a partir de las fotografías anteriormente mencionadas sirve como un modelo de lo que postula Grosz y la necesidad de una renovación del concepto del cuerpo a nivel teórico.

El núcleo organizador de esta tesis es que el cuerpo no ideal pero erótico/erotizado no puede pertenecer a un solo lado de una dicotomía como lo positivo y lo negativo ya que ambos siempre están presentes y presentados explícitamente. El lado de lo 'bonito' de una dicotomía de bonito/feo implicaría una obvia positividad, inclusión, y una bondad innata que no puede cruzarse al lado de lo feo porque implica negatividad, exclusión y una perversión de las convenciones sociales impuestas y vistas como positivas (sea intencional o no). A partir de la sexualización (que enfrenta a la naturaleza y la cultura al mismo tiempo) existe la posibilidad de cruzar entre los dos que no sería posible o probable sin este aspecto 'positivo' (aunque obviamente hay connotaciones negativas asociadas con el sexo y la desnudez explicadas en las secciones respectivas). El sexo en sí mismo pendula (se mueve) entre lo bello y lo feo, lo saludable y lo peligroso y otras dicotomías que distinguen entre lo positivo y lo negativo lo cual dota a esta tesis de la fluidez propia de aquello que puede simultáneamente pertenecer a ambos lados o también rechazarlos. Las fotos explicitan/exhiben una ambigüedad que vuelve imposible la *definitividad* de lo normativo; exponen que el sexo está intrínsecamente ligado a la cultura, la biología, nuestros deseos, nuestra moral, etc.

El objetivo de esta tesis es abordar lo que resulta cuando uno reconoce no sólo el erotismo o el cuerpo del 'Otro' como entidades separadas y distintas, sino la masa entrelazada e

inseparable en la cual se convierte con el reconocimiento del ‘Otro’ erotizado como la encarnación de ambos lados de la dicotomía (la encarnación de lo positivo tanto como de lo negativo).

En cada capítulo explico primero las problemáticas vinculadas a la ‘pertenencia’ del cuerpo a la ‘otredad’ (las tres con razones distintas). Segundo, menciono y exploro las oposiciones binarias que problematizan la visión dicotómica del cuerpo mediante la evocación de un sentido positivo y negativo simultáneo que viene de la misma entidad. Tercero, explico cómo la foto específica y su mezcla de falta de adherencia a lo normativo junto con su atracción sexual logran el movimiento hacia un pensamiento del cuerpo no-dicotómico.

#### **1.4 Estructura de tesis**

Tres capítulos se centran en una foto o una serie de fotos de fotógrafas argentinas. En el segundo y tercer capítulos trabajo con tres fotos de María Zorzon de su colección “Chaos and Order” y en el cuarto capítulo con tres fotos de *Efectos colaterales* de Gabriela Liffschitz. En cada foto, el sujeto (cuerpo humano) juega con otra entidad (tatuaje, bebé, serpiente, etc.) y están presentes diferentes aspectos y sentimientos en cada una. En el segundo capítulo, analizo la foto “Sarah con mellizos” sacada en Baton Rouge en 1997 de una mujer, Sarah, amamantando a sus mellizos y “Marina” (2002) sacada en Buenos Aires de una mujer embarazada y desnuda. En este capítulo me propongo mostrar cómo el cuerpo ideal se vuelve prohibido cuando cumple una de sus ‘funciones’ sociales, la relación entre el cuerpo de la mujer y los otros dos cuerpos. A pesar de ser prohibido, el cuerpo de madre todavía evoca un sentir erótico. En la primera foto los temas centrales que intento explorar son: madre, hijo, erotismo prohibido, los papeles sociales y funciones del cuerpo de mujer (el embarazo, maternidad, por ejemplo). En el tercer capítulo, analizo la foto “Love and Sex” de una mujer y un hombre desnudos cubiertos con tatuajes,

abrazándose en la cama, también sacada en Baton Rouge en 1997. En este capítulo me centro en el cuerpo como sitio de inscripción, el cuerpo que rechaza deliberadamente las normas sociales y el que es rechazado por ciertas instituciones sociales. Los temas que me propongo abordar son: la exclusión social, el sexo, las normas sociales del cuerpo, la interacción de dos cuerpos. En el cuarto capítulo, me centro en tres fotos de Gabriela Liffschitz de su libro de autorretratos, *Efectos colaterales* (2003). En este capítulo me propongo analizar la interacción de los dos lados de las dicotomías asociadas con el cuerpo en las fotos: bonito/feo, erotizado/mutilado, agonizante/placentero, por ejemplo, para observar si la línea que los divide funciona como un marcador de una separación necesaria. Los temas que exploro son: la enfermedad, la mutilación, el cáncer, la cirugía, las expectativas sociales del cuerpo erotizado, la mezcla de erotismo y dolor, el cuerpo mutilado erotizado, la mirada y la participación del cuerpo del/de la observador/a. En el último capítulo que funcionará como conclusión (siempre provisoria), compararé los ‘problemas’ con la sexualización de los cuerpos de los tres capítulos, las maneras distintas en las cuales se permite la sexualización de los cuerpos no normatizables, y conclusiones generales en cuanto al cuerpo que vive en el mundo dual entre la erotización y el rechazo.

## CAPÍTULO II

### EL CUERPO MATERNAL

#### 2.1 “Marina” y “Sarah con mellizos”

María Zorzon es una fotógrafa argentina nacida en la provincia de Santa Fe en 1955. Ha estudiado fotografía y artes visuales en Buenos Aires (Argentina), Baton Rouge (Louisiana, USA) y Praga (República Checa). Gran parte de su trabajo se centra en lo corporal y señala la necesidad de una renovación en la representación del cuerpo en la cultura visual. Las fotos “Marina” y “Sarah con mellizos” de María Zorzon son imágenes apropiadas para proceder a un estudio sobre la problemática de la sexualización. “Marina” es de una mujer sentada sobre una alfombra con las piernas cruzadas, apoyada sobre las manos. La mirada (el recorte) de la cámara desde arriba muestra sus pechos desnudos pero su vientre embarazado cubre la vulva. Su rostro está oculto, cortado del resto de la imagen pero da la impresión de que mira en dirección a cámara. Con algunos cambios esta foto en blanco y negro podría cumplir con una tradición típica de imágenes de mujeres. La imagen de una mujer ‘desatenta’ y desnuda quizás inconsciente del voyerismo no la desviaría de una plétora de imágenes disponibles al/a la observador/a. Pero Zorzon no permite que el/la observador/a acepte el cuerpo sexualizado tan fácilmente.

“Sarah con mellizos” muestra una mujer amamantando a sus dos hijos. Lo sexual en esta foto se distingue de la obvia idealización de “Marina”. Sarah no se descubre los pechos para ser vistos como tentadores, pero la tendencia occidental de suponer que los pechos son inherentemente sexuales crea un ámbito en el cual los usos sexuales y desexualizados del cuerpo de mujer se mezclan. Hay más objetos en esta foto que en “Marina” que señalan aspectos importantes de la maternidad de “Sarah” (que se analizarán más adelante). No hay contacto

(mirada) entre el/la observador/a y el sujeto y parece ser inconsciente de o despreocupada con la presencia de otra/o.

Las fotos son quizá complicadas por el hecho de que no hay una mirada compartida entre el/la observador/a y el sujeto fotografiado. Es poco frecuente que el ‘permiso de ver’ juegue un rol importante en la sexualización del cuerpo; la erotización de las bañistas, por ejemplo, siempre aumentaba por el hecho de que se mostraban inconscientes respecto de una mirada masculina. La tradición del artista/fotógrafo (asumido como hombre) que crea arte del cuerpo de mujer para el observador (asumido como hombre) ha creado un ‘derecho natural’ de ver. El cuerpo de mujer está ‘hecho’ para ser visto. Sin embargo con esta foto es necesario asumir el papel de observador/a cauteloso/a dado que hay más de una función que el cuerpo de la mujer está llevando a cabo.

## **2.2 Problemas con la tentación**

Aunque los dos roles de mujer (entidad sexual y madre) están aceptadas (y alabadas) por el patriarcado, estos dos roles se oponen. La falta de la mirada en “Marina” (y el hecho de que quizás haya una que el/la observador/a no puede ver) crea un ambiente ambiguo en cuanto al sujeto misterioso, y el/la observador/a no sabe si su cara muestra una expresión de dolor, una mirada seductora, etc. El marco corta por completo cualquier visión de su cara. En otro tipo de fotografía de desnudos la falta de la mirada del sujeto fotografiado podría generar una mirada sexual (del/de la observador/a) aún más fácil por la concentración en lo puramente físico, desprovisto de emoción o participación del sujeto. Existe un misterio del sujeto; pero dada la tradición de mujeres ‘inconscientes’ del voyerismo, no es probable que su “desatención” sea el único ‘problema’ con la sexualización de este cuerpo. El hecho de cubrir la vulva con el vientre embarazado complica en gran medida la invitación a ver este cuerpo como una entidad

sexual/sexualizada. La configuración de esta foto es particularmente reveladora en cómo hace visible los dos roles anteriormente mencionados y en cómo los hace visiblemente en oposición el uno al otro. Existe un impedimento físico donde, a la vez, hay un impedimento cultural.

Se ha afirmado que el momento cuando el pecho se convirtió de ‘sagrado’ en ‘erótico’ es con la pintura de Jean Fouquet (1420-1477/81), “Madonna and Child”, que marcó la transición “from the ideal of the sacred breast associated with motherhood to that of the eroticized breast denoting sexual pleasure” (Yalom 51). Desde entonces la mezcla de maternidad y sexualidad ha evocado ideas de la mujer con imágenes de su cuerpo que son culturalmente conflictivas. La ansiedad más obvia de enfrentarse con estos papeles opuestos es quizá la cercanía incómoda al tabú de incesto con el cual el/la observador/a tiene que confrontarse. Freud posiciona a la Madre e hijo/a en formas tremendamente incómodas para el/la lector/a moderno/a. Sandór Ferenczi en su libro, *Thalassa: A Theory of Genitality*, llega a la conclusión franca de que “The purposes of the sex act can be none other than an attempt on the part of the ego- an attempt at the beginning clumsy and fumbling, then more consciously purposive, and finally in part successfully- to return to the mother’s womb...” (18). Lingis también habla directamente en cuanto a los ‘propósitos’ del sexo penetrativo y el deseo de “amorously penetrate and fill the maternal womb” (*Excesses* 52). Según el psicoanálisis el temor del Padre crea la necesidad de desconectar sentimientos sexuales del cuerpo de la madre y dirigir el deseo a otros cuerpos.

La expresión de Sarah es ambigua puesto que se la podría interpretar como de dolor o placer. Es más probable que el/la observador/a la interprete como de dolor para evitar la cercanía incómoda de la maternidad y el placer. Esta inquietud se puede encontrar al leer el lenguaje erótico con el cual escribe Iris Marion Young en su artículo, “Breasted Experience: The Look

and the Feeling”. Describe una escena de amamantar a su hija después de atravesar la línea de decencia por cambiar el lugar de interacción del sillón a la cama.

I felt that I had crossed a forbidden river as I moved toward the bed, stretched her legs out alongside my reclining torso, me lying on my side like a cat or a mare while my baby suckled. This was pleasure, not work. I lay there as she made love to me, snuggling her legs up to my stomach, her hand stroking my breast, my chest. She lay between me and my lover, and she and I were a couple. From then on I looked forward with happy pleasure to our early-morning intercourse, she sucking at my hard fullness, relieving and warming me, while her father slept.

Aunque en esta escena no existe un intercambio sexual, el uso del lenguaje tradicionalmente usado para un encuentro sexual complica los roles y lo aceptable para el placer que se encuentra entre hija/o y Madre. La maternidad apropiada debe ser una ‘experiencia espiritual’. Sin embargo, como Zorzon ha demostrado con estas dos fotos, el proceso y la experiencia son corporales y cualquier dolor o placer que deriva de la maternidad también es corporal. Si existe una intimidad entre el/la bebé y la madre no es ‘espiritual’ sino física. Young también nota que el lugar de interacción era importante al atravesar la línea de lo moralmente aceptable. La combinación del placer maternal con lugares normalmente asociados con el placer sexual reemplaza su presunto carácter sagrado con un sentimiento de desviación. Los pechos y el cuerpo maternal se restringen en muchas maneras y se limitan a ocupar ciertos espacios ‘apropiados’.

Ya se ha mencionado que ambos papeles (Madre y entidad sexual y pasiva) son aceptables. El nacimiento ha sido casi un rito de pasaje en la cultura occidental. Es una parte muy importante del comportamiento aceptable de las mujeres de cierta edad. Sin embargo la mezcla mancha la línea de distinción y arruina la ‘pureza’, la ‘validez’ de los dos. A diferencia de una modelo el cuerpo maternal es difícil de contener. El arte y el cuerpo artístico se tienen que contener dentro de cierto marco. Dado que las nociones de lo interior y lo exterior se confunden

con el embarazo (líquido amniótico, feto, leche, cordón umbilical), las reglas que permiten una muestra de sexualidad no se pueden mantener a través del cuerpo maternal. En consecuencia es el tipo de cuerpo que debe intentar desaparecer de ciertos lugares. El cuerpo embarazado que se ofrece como una entidad sexual transgrede la moral del espacio público y privado. El marco de “Sarah con mellizos” permite identificar el espacio que ella ocupa. El fondo de hojas y arbustos indica un ámbito privado pero (dado que está fuera de su casa) ella no está completamente aislada de la vista de los demás. Mientras que sus acciones muestren evidencia de maternidad culturalmente aceptable, el espacio en que interactúa con sus hijos (una interacción que exige ‘desnudez’) complica su ‘pureza’.

Robyn Longhurst examina un caso poco común en cuanto a la sexualidad, la Madre y el espacio. En “A Pornography of Birth: Crossing Moral Boundaries” describe la situación de una mujer, “Nikki”, que proponía filmarse en el hospital dando a luz para incluirlo en una película pornográfica (en la cual no se mostraría de ninguna forma el niño). La diferencia entre la aceptación general de las imágenes de Marina, Sarah y Nikki son obvias, pero la respuesta pública ilustra aspectos importantes de los dos casos. Longhurst responde a la indignación del público por elucidar el problema que esta mujer crea con su mezcla explícita del sexo y el nacimiento en cuanto a las geografías morales. La autora extiende la cuestión moral de cubrir ciertos lugares físicos además del cuerpo en sí (por ejemplo, construir un *sex shop* en la misma calle de una iglesia católica o una mezquita en las proximidades de Ground Zero). Sin embargo es probable que la reacción de los que protestaban tenía menos que ver con Nikki y su bebé y más que ver con la santidad del espacio designado para fines superiores. Nikki, quien yuxtapone la sala del parto y un acto explícitamente sexual,

[...] troubles the purity and naturalness of birth by constructing the space of the birthing Ward as explicitly sexual. By not complying with ‘taken for granted’,



common-sense understandings of birth and motherhood Nikki opens up for question what counts as moral and shows how this is infused with geographical notions of space, place, access and boundaries (209).

Como sostiene Derrida la gente divide el mundo en oposiciones binarias, categorías que se tienen que excluir mutuamente. En el caso de la mezquita, los manifestantes crearon las categorías que se oponen: Islam/Cristianismo, bueno/malo, pacífico/peligroso, víctima/agresor, etc., y convierten así un lugar físico en una 'geografía moral'. De la misma manera, se ha establecido la oposición entre el embarazo y un acto de sexo voyerista que se manifiesta en este lugar físico de la sala del parto.

Con el caso de la sexualidad de la mujer embarazada, los dos papeles exigen una cierta *performance* (un cierto desempeño) de acuerdo con la moral preestablecida por la sociedad. El sexo y el cuerpo son partes imprescindibles tanto del embarazo como de la sexualidad. Aunque, como lo dice Longhurst, "sex is the cornerstone of both", el papel del sexo tiene que mantenerse separado de la experiencia maternal por el miedo de mezclar y confundir estas categorías mutuamente excluyentes. El sexo y la sexualidad se ven apropiados, normales y naturales en ciertos contextos. Sin embargo, el guión social que se ha establecido en cuanto a cómo debe comportarse una mujer embarazada prohíbe hacer público el deseo sexual: "Unwritten rules and regulations govern what is deemed (in)appropriate behavior for particular bodies in particular spaces producing a changing sexual landscape and constantly shifting 'moral geographies'" (Longhurst 211). El sexo se asocia con actos peligrosos de la juventud, la inmoralidad, la perversión y desviación de las normas sociales. Una mujer embarazada que hace explícito su deseo sexual o su deseo de ser vista como un objeto sexual se convierte inmediatamente en una desviación de la norma y un peligro para el bebé y la moral impuesta.

La cuestión de quién decide cómo las mujeres deben usar sus cuerpos surge con la foto “Sarah con mellizos” y las regulaciones impuestas sobre el amamantar. Stearns afirma en “Breastfeeding and The Good Maternal Body” que la mayoría de las mujeres entrevistadas, modifica su comportamiento en cuanto a amamantar en público y sostiene: “Women engage in a variety of behaviors to try to make their breastfeeding fit into a hostile environment. In doing so, women actively create the good maternal body before an audience that is more familiar and comfortable with the sexualized breast than the nurturing breast” (231). Por ejemplo, intentan mostrar lo mínimo de piel posible, intentan esconder el hecho de que están amamantando, se rehúsan a alimentar fuera de la casa, etc. Sarah no seduce o insinúa el deseo sexual pero los pechos descubiertos se asumen inmediatamente como inherentemente sexual. Aunque sería una exageración sugerir que ella está en público tampoco se limita a espacios más restringidos (como en una habitación a puerta cerrada). Existen muchas muestras públicas de los pechos sexualizados en revistas de hombres (y mujeres), anuncios, programas de televisión, etc., pero la representación de la función materna de los pechos es muchísimo menos pública. Se ha establecido que lo sexual puede existir en una esfera pública pero la ‘desnudez’ reproductiva o de un cuerpo maternal debe esconderse. La cuestión de mayor interés en cuanto al cuerpo maternal es quién tiene derecho y privilegio de hacer las reglas.

“Sarah con mellizos” mantiene una ambigüedad en cuanto al espacio que la mujer ocupa. Aunque es probable (pero no necesariamente cierto) que Sarah y sus hijos estén fuera de su propia casa, la presencia de la fotógrafa aumenta la sensación de voyerismo. El/la observador/a se encuentra con el tipo de escena que generalmente solo ve un esposo, hermana, madre u otra amiga o familiar de mucha confianza. Aunque el/la observador/a es consciente de su intrusión en esta escena íntima todavía anticipa y exige cierto comportamiento de la Madre. El cuerpo

maternal se ve como un cuerpo que funciona para beneficio del público; en consecuencia también está sujeto al escrutinio público. Aunque el/la observador/a no tiene una relación personal con la mujer fotografiada (o sus hijos), se cree que una preocupación social es necesaria para afectar el bienestar de lo que se considera como un futuro ciudadano. La madre debe cuidar lo que realmente pertenece a la comunidad (que se tiene que intervenir con varias leyes y códigos sociales cuando se percibe que la conducta de la madre no producirá el tipo de ciudadano deseado). El riesgo de desempeñar este rol insatisfactoriamente advierte a la mujer no “transgress the precarious boundaries of the good maternal body” dado que hacerlo es “to risk being labeled a bad mother and/or sexually inappropriate or deviant” (322). Esta vigilancia constante revela que (aun la Madre siente que) el cuerpo de mujer es ‘para otros’. En “Sarah con mellizos” la acción central es la alimentación de los bebés pero además se centra en la reacción (expresión) propia de la mujer. Aunque se da cuenta de ‘para quién’ son los pechos en la foto, la expresión de la mujer obliga al/la observador/a a considerar su propia experiencia y no solo cómo se relaciona con la idea social de amamantar.

Aunque la mujer ha sido instalada en el ámbito de lo corporal (en oposición a lo espiritual) se ha usado el cuerpo femenino desnudo como una imagen casi ubicua del arte. Bourdieu sostiene que el cuerpo de la mujer en el arte recibe un tipo de transubstanciación y cambia de algo común o vulgar a algo sagrado. El cuerpo de mujer puede convertirse de lo vulgar a lo sagrado, de lo corporal a lo espiritual con la autoridad del artista: “in the art gallery the female body undergoes [...] transubstantiation, in the adult bookstore the female body is displayed in terms of its corporeality and for its potential to move the body of the viewer” (Nead 101). Una conversión aún más interesante ocurre con la Madre sexualizada. Su cambio es una inversión de esta transubstanciación; la muestra del embarazo y la maternidad como fenómenos

corporales crea casi una degradación. Lo que se había mantenido en una posición sagrada descende debajo del comportamiento sexual ‘normal’ al nivel de sexualidad ‘desviada’. El cuerpo de esta manera es una entidad pasiva que espera aceptación en el mundo artístico. Las mujeres en las fotos de Zorzon, especialmente Marina, toman un papel activo en cuanto a cómo usar sus propios cuerpos.

A primera vista (sin intención de analizar) “Marina” parece estar idealizada/erotizada. Hay algunas normas de la fotografía erótica que se pueden identificar. Por ejemplo, la foto no es espontánea y no es una imagen que se vería en la vida cotidiana. A diferencia de Sarah (que muestra una pose mucho menos planificada) es obvio que Marina ha participado activamente en el proceso de sexualizarse a sí misma. La foto está configurada intencionalmente de cierta manera en lugar de (por casualidad) mostrar una escena típica de una mujer embarazada. El sujeto está puesto en una posición estratégica para orientar la mirada hacia ciertas partes del cuerpo y la manera en que la luz toca su cuerpo hace que el blanco y negro casi brillen como color plateado. Incluso si el cuerpo no estuviera desnudo la manera en que brilla la piel idealizaría el sujeto fotografiado. Sin embargo cuando una mujer embarazada es idealizada por lo general es un embellecimiento de su relación con un hijo, el embarazo o su esposo. Ver una mujer embarazada idealizada/sexualizada por sí misma es un nuevo tipo de imagen con la que el/la observador/a no ha sido culturalmente preparado/a para interpretar.

Ya se entiende que el arte restringe cómo las mujeres se deben mostrar y que un buen cuerpo es un cuerpo *contenible* (el cierre de cualquier ambigüedad de dentro y fuera, por ejemplo). El arte (por lo menos las representaciones tradicionales de la mujer) está enmarcado dentro de ciertos bordes; sus contenidos están controlados por el artista que nunca opera en un vacío social, cultural, etc. Sin embargo el cuerpo embarazado no se considera estable o capaz de

permanecer dentro de los confines del marco. Dado que se usa el marco (el recorte) para controlar y contener, se puede concluir que la representación de la mujer embarazada ejemplificado con el cuerpo de Marina (cuya cara no cabe dentro de los márgenes de la foto), no se puede contener dentro de ciertos límites. Julia Kristeva y Mary Douglas con su noción del cuerpo abyecto y *dirt*, han escrito sobre el cuerpo *no contenible*. El libro de Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, se vuelve particularmente relevante en cuanto a la prohibición del sexo y ciertos cuerpos y se confronta con la incomodidad de lo ambiguo. Lo ‘sucio’ es el cruce al ‘lado equivocado’: “Hygeine and dirt imply two conditions: a set of ordered relations and a transgression of that order. All transitional states therefore pose a threat; anything that resists classification or refuses to belong to one category emanates danger” (Nead 6). Para Douglas no hay nada sucio excepto lo que se ve en relación de algún orden sistemático preestablecido. Describe los dos temas que componen su libro:

One presents taboo as a spontaneous device for protecting the distinctive categories of the universe. Taboo protects the local consensus on how the world is organized. It shores up wavering certainty. It reduces intellectual and social disorder. We may well ask why is it necessary to protect the primary distinctions of the universe, and why are taboos so bizarre? The second theme answers this with reflections on the cognitive discomfort caused by ambiguity. Ambiguous things can seem very threatening. Taboo confronts the ambiguous and shunts it into the category of the sacred (xi).

Menciona el orden establecido y la necesidad de mantener esta organización. Un tabú convence a la población de cierto lugar que sus ansiedades— respecto de varios comportamientos sexuales ‘desviados’— son universalmente aceptadas. Las fotos de Zorzon obligan al/a la observador/a a enfrentarse con las preocupaciones de su sociedad en relación a la madre como objeto sexualizado/sujeto sexual e inevitablemente cuestionar la ‘amenaza’ de esta ambigüedad. Sin embargo, el cuerpo de Marina en sí se mantiene contenido y estéticamente agradable. Se da

cuenta de que lo único que está ‘fuera del orden’ de este cuerpo, de otro modo puro, es el deseo sexual que exhibe y provoca en el/de la observador/a.

Con el tabú surge la cuestión de la ‘obscenidad’. En el arte occidental la imagen de la mujer desnuda “is an icon of western culture, a symbol of civilization and accomplishment” (Nead 1). Sin embargo este ‘logro’ implica un cuerpo conquistado y controlado a partir de una regulación de la división entre arte y lo ‘obsceno’. El cuerpo que no se aviene (públicamente) a los bordes de un cuerpo ‘apropiado’ amenaza al/la observador/a con una visión del cuerpo no controlado. Como sostiene Douglas, “Any structure of ideas is vulnerable at its margins” y está precisamente dentro de estos márgenes donde surgen las cuestiones y dudas más importantes (5).

Nead analiza el lenguaje usado dentro de la crítica del arte y su relación con la mujer como objeto de la mirada. El ‘marco’ es el lugar que contiene el significado “where vital distinctions between inside and outside, between proper and improper concerns, are made” (6). Este marco es imprescindible para distinguir entre el arte y lo obsceno; es el lugar donde se crea un espacio para definir lo que ‘debe ser’ el arte y establece la regulación en cuanto a la imagen del cuerpo femenino ‘apropiado’ y culturalmente aceptable. La tradición de la belleza ideal no se puede contener en un cuerpo sin bordes (ejemplificado por el cuerpo embarazado). Mientras una mujer desnuda reclinada no tiene problema en ingresar al canon del arte, un cuerpo que menstrúa o produce leche se rechaza por ser ‘vulgar’ o de mal gusto. De esta manera parece que el cuerpo de la mujer es una masa sin forma que tiene que ser controlado por la cultura (el hombre artista) para encontrar su espacio en la sociedad aceptable. La mujer tiene la capacidad de trasladar la línea (de lo vulgar a lo artístico) cuando su cuerpo y sus contenidos ‘frágiles’ y ‘sin forma’ se cierran.

En gran parte el texto de Nead ha funcionado como una respuesta al concepto general de la mujer desnuda en el arte y en particular al libro *The Nude: A Study in Ideal Form* de Kenneth Clark. Al disputar su asunción de la 'naturaleza' de objeto, sujeto y mirada, Nead analiza una cita de Clark que dice, "It is undeniable that, in drawing and painting, the female body is much more frequently dealt with than the male. This is not only to be explained by the obvious fact that the unclothed woman is usually far more attractive to the artist..." (citado en Nead 49). Clark asume que el artista y el observador es hombre. No solo la mujer es posicionada fuera del dominio del artista y observador sino que se establece como el objeto irrefutable del arte y la mirada masculina. Ella no tiene voz en cuanto a la representación de su 'propio' cuerpo y tampoco tiene el privilegio de juzgar su valor artístico. La cita de Clark revela el control del hombre tomado por natural sobre el cuerpo de mujer. El hombre crea la imagen de cómo 'debe aparecer' la sexualidad femenina y a consecuencia declara 'a quién' pertenece su cuerpo y cómo se relaciona con el mundo. El cuerpo de mujer, como el cuadro limpio, es un lugar donde el artista proyecta su propio deseo e ideología. La mujer en este caso es la 'tabula rasa' que está desprovista de significado hasta que se lo inscribe.

Como ya se ha mencionado el cuerpo maternal es un sitio sagrado pero su 'inestabilidad' lo puede echar fuera de la línea de lo decente. Kristeva sostiene que: "It is not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The inbetween, the ambiguous, the composite" (Kristeva citada en Nead 32). Hay un peligro que habita este borde entre bueno y malo pero también se encuentra allí el poder de cuestionar. Lo abyecto no es necesariamente lo que se considera 'sucio' sino lo que está fuera de su lugar 'apropiado'. El flujo de leche materna, por ejemplo, es una marca de la

buena madre; sin embargo, se vuelve abyecto (y revela la incapacidad de autocontención) cuando sale del ‘lugar que le corresponde’ e invade el espacio público.

A diferencia de Marina (cuyas meras acciones se ponen en duda) todas las acciones de Sarah indican una maternidad aceptable. En primer lugar, su ‘desnudez’ (a diferencia de la de Marina) es específicamente para llevar a cabo la función maternal de amamantar y no ofrece al/a la observador/a ninguna mirada sexualmente ‘provocativa’. Además el anillo de bodas indicaría que tuvo a los hijos con un esposo (o sea, de la manera culturalmente aceptable). Otros detalles similares como su corpiño o sujetador especiales para el amamantamiento indican que el embarazo y la maternidad fueron acontecimientos planificados que marcan una familia tradicional. Además, Sarah se ha preparado para la comodidad de sus hijos que están apoyados sobre almohadas. A partir de una sola observación preliminar de esta foto, el/la observador/a puede llegar a algunas conclusiones importantes sobre Sarah: que es una madre responsable y parte de una familia tradicional. A pesar de que no haya nada explícitamente sexual en “Sarah con mellizos” este uso muy común del cuerpo maternal (y la ‘desnudez’ que el proceso requiere) coloca lo maternal y lo sexual en el mismo cuerpo y señala las ideas y expectativas contradictorias del cuerpo de la Madre.

Para ilustrar las distintas ideas que surgen con estos dos aspectos (maternal y sexual), se puede considerar la foto como si estuviera seccionada en recortes cuadrados. La mitad inferior mostraría solamente el acto de amamantar (donde se centraría en la relación instintiva que los hijos tienen con la madre) sin ninguna atención prestada a la expresión de la mujer. Esta sección se diferenciaría mucho de la mitad superior en que no mostraría a los hijos y parecería mucho más sexual (especialmente la sección superior izquierda donde el tirante del sujetador parecería caer coquetamente por su brazo).



En “Breasted Experience: The Look and the Feeling”, Young sostiene que los pechos son “the daily visible and tangible signifier of her womanliness [...] In the total scheme of the objectification of women, breasts are the primary things” (152). Cualquier objeto de valor tiene que ser dócil y manejable; no se le puede dar a la mujer la libertad de usarlos para su propio placer. Young asimismo observa la tendencia occidental de ver los pechos como un comercio que no necesariamente pertenecen a la mujer: “It’s hard to imagine a woman’s breasts as her own, from her own point of view, to image their value apart from measurement and exchange” (Young 154). Y le otorga mucha importancia en el potencial que el pecho abyecto y maternal tiene en transgredir este reglamento y encontrar un espacio en donde la mujer pueda definir su propio cuerpo. Hace hincapié además en la importancia de poder desconectarse de la necesidad de llegar a la idea falocéntrica de como ‘debe ser’ la sexualidad femenina. Ciertas ideas se tienen que proyectar sobre ciertos cuerpos para mantener la estructura deseable, y los roles conflictivos (como sexo y maternidad) crean un cuerpo ‘inestable’ e ‘incontrolable’. Young le concede una posición importantísima a la tarea de disolver la línea que separa maternidad de sexualidad (159). Y Sarah y Marina que hacen tambalear la línea de in/decencia funcionan para revelar la inestabilidad de este binarismo.

El hombre se ha apropiado de la imagen del cuerpo de la mujer y lo ha utilizado para sus propios fines. Ann Mullin en su artículo, “Pregnant Bodies, Pregnant Minds” revela cómo se ha usado el lenguaje para propósitos similares. Examina las metáforas del embarazo apropiadas por el hombre y la diferencia en la percepción social del embarazo físico y ‘espiritual’. Da varios ejemplos de Nietzsche y Platón utilizando las expresiones normalmente asociadas con el embarazo (dar a luz, ser estéril, trabajar como partera, etc.) (29). A pesar de esta apropiación de términos, no necesariamente indica un valor de mujer dado que se da más importancia a la

experiencia no física (que pertenece al hombre). Por ejemplo, en *La República*, Aristóteles después de describir sus aspiraciones intelectuales en los términos de las experiencias corpóreas de la mujer lamenta tener que usar “the distasteful topic of the possession of women and procreation of children” como solo el hombre puede tomar la experiencia única a un cuerpo de mujer y hacerla útil (citado en Mullin 29). Nietzsche sostiene que cuando una mujer es capaz de lograr algún ápice intelectual, normalmente no tiene el deseo de tener hijos (29). La implicación es que el hombre es menos corporal que la mujer y la mezcla de lo carnal y lo intelectual no existe: “It is those who are physically incapable of giving birth who can become spiritually pregnant” (Mullin 29). Es importante notar que los mismos filósofos no sostenían que un hombre que engendra hijos corre el riesgo de agotar su potencial creativo.

Aunque los ejemplos de Platón y Nietzsche pueden parecer antiguos para un/a lector/a moderno/a, la idea de que el hombre define y afecta lo que es un embarazo no se ha perdido con el tiempo. En *The Woman in the Body: A Cultural Analysis of Reproduction*, Emily Martin destaca otras representaciones del cuerpo femenino que no viene de su propia experiencia y que no logra ser parte del discurso público del embarazo. La ciencia y los textos científicos han representado el rol tradicional de la mujer en el acto reproductivo como un proceso completamente pasivo. Pero si en la fotografía de Zorzon el rostro escondido de Marina exhibe un sentir de placer o invita al observador gozar de su cuerpo atractivo, ella rompe con la imagen de mujer embarazada pasiva que mantiene su cuerpo privado. El pene erecto se piensa como la encarnación de la sexualidad activa “which rises in its potency and penetrates the passive female receptacle” pero “Marina” hace que el/la observador/a considere la posibilidad de que el cuerpo de mujer no sea un objeto sexual pasivo (Young 82).

La mujer no solo debe ser in-activa en cuanto a la sexualización de su propio cuerpo sino que también esta expectativa sugiere que sus partes reproductivas también deben ser pasivas (o comportarse como tales). Martin describe detalladamente cómo la ciencia ha engañado a la sociedad a tener expectativas distintas para las partes masculinas y femeninas del cuerpo. En el artículo “The Egg and the Sperm: How Science Has Constructed a Romance Based on Stereotypical Male-Female Roles” muestra cómo la cultura y lo que se ve realizado con el cuerpo en la vida cotidiana han construido una percepción falsa de los órganos en el proceso de reproducción. Esta aceptación en el mundo científico es aún más alarmante que las ideas de las personas que viven fuera del mundo académico. Examina varios textos científicos que revelan obvios prejuicios hacia el pensamiento dicotómico del proceso de reproducción (especialmente en cuanto a activo/pasivo) y cómo “culture shapes how biological scientists describe what they discover about the natural world” (485).

Martin encuentra también una repetición de lenguaje degradante en cuanto a los procesos femeninos, por ejemplo, en la descripción de menstruación como un proceso caótico que intenta deshacerse de los desechos o *debris* inútiles de la mujer, llamando la atención sobre la supuesta pasividad del proceso con palabras como “ceasing”, “dying”, “losing”, “denuding”, etc. (486). Por otro lado, los textos científicos se acercan a la descripción de los procesos del cuerpo masculino con mucho más entusiasmo. Revelan más o menos una celebración de las complejidades notables del cuerpo del hombre; por ejemplo la preferencia es obvia en la descripción de la producción del esperma: “Perhaps the most amazing characteristic of spermatogenesis is its sheer magnitude [...] Whereas the female *sheds* only a single gamete each month, the seminiferous tubules *produce* hundreds of millions of sperm each day” (486). La idea de que los roles estereotipados de mujer y hombre afectan la manera en que se piensa en la

ciencia queda muy claro: “It is remarkable how “femininely” the egg behaves and how “masculinely” the sperm” (489). Obviamente hay mucho discurso científico y médico relacionado con el embarazo y el parto. Esas ideas pueden aplicarse a la foto “Marina” especialmente en cuanto a la percepción pasiva de la mujer en su rol reproductivo. Con esta percepción generalmente aceptada, esta mujer embarazada debe haber sido penetrada por el hombre, una imagen que inmediatamente pone a los dos involucrados en el acto sexual en sus correctas posiciones sociales. Por ejemplo, la cola *fuerte* del espermatozoide *busca, encuentra y penetra* el óvulo inmóvil y receptor pasivo. Cada parte entonces es paralela a las normas de su género.

A través del artículo, Martin da evidencia de la negación de un discurso positivo y saludable del cuerpo de mujer y su contribución al acto reproductivo. Mientras deconstruye la imagen de reproducción revela muchas representaciones engañosas; por ejemplo, el ‘malgasto’ de los huevos excesivos que se ‘mueren’ sin realizar su potencial reproductivo se disminuye muchísimo cuando se considera los números junto con los del espermatozoide (que en realidad realiza mucho menos su función reproductiva: 400 a 500 vs. 2 trillones) (488-489). Es importante saber que el cuerpo de mujer es activo en cuanto al proceso reproductivo y la crianza del feto. Martin proporciona algunos ejemplos en otro artículo, “Pregnancy, Labor and Body Image in the United States” de cómo el útero es probablemente mucho más activo que lo que el discurso médico indica. Entre las entrevistas efectuadas observó que las mujeres tenían la tendencia de volver a la suposición de que sus cuerpos están fuera de su control, revelando como el discurso médico controla la manera en que la mujer percibe su propio cuerpo.

De alguna manera el cuerpo de la mujer en la foto “Sarah con mellizos” interpreta bien su rol social. Ella interpreta un ‘buen’ cuerpo maternal y a la vez produce una ruptura con lo ‘decente’. El amamantar mezcla los bordes de decencia e indecencia porque las creencias

culturales sobre los pechos se oponen; la sociedad occidental está más cómoda con la idea de que el pecho es inherentemente sexual (aunque esta idea no es universal). Stearns comenta sobre la ansiedad del uso simultáneo del pecho maternal y sexual:

The good maternal body is not commonly believed to be simultaneously sexual, despite the obvious facts of human reproduction [...] The sexual aspects of women and the maternal aspects of women are expected to be independent of each other. Thus breastfeeding raises questions about the appropriate uses of women's bodies, for sexual or nurturing purposes [...] Given the strong cultural preference for sexualized breasts, women who breastfeed are transgressing the boundaries of both the good maternal body as woman-as-(hetero)sexual object (Stearns 309).

Es cierto que las mujeres han logrado más derechos reproductivos en los últimos años y quizá la mujer ha alcanzado un lugar mucho más privilegiado en cuanto a la privacidad de la experiencia. Aunque “Sarah con mellizos” no está sexualizada de la misma manera que “Marina” tampoco esconde el acto de amamantar como la sociedad espera. Kahn observa que el reglamento sobre el cuerpo maternal persiste y estipula: “A critique of patriarchal institutions and structures of meaning must advocate not only the *suppression* (that is, access to birth control and abortion) but also the expression of the childbearing function, which includes pregnancy, childbirth, and lactation” (91). Para las mujeres la (libertad de la) expresión pública de la maternidad y el cuerpo maternal es tan importante como la (libertad de la) privacidad de la experiencia.

Como mencioné anteriormente es común asociar el pecho con una sexualidad ‘inherente’. Sin embargo al ver la historia del pecho se reconoce que no ha sido una constante en cuanto a la forma ideal y tampoco se considera erótico en cada parte del mundo. La suposición de que el pecho no debe ser simultáneamente sexual y maternal no se basa en hechos científicos sino en ideas culturalmente construidas. Este conflicto no es nuevo y se muestra en los textos bíblicos. Eva, según el antiguo testamento, era la primera Madre y la primera pecadora, (el medio para

perpetuar la raza humana y la razón para su sufrimiento). Claro que en los textos bíblicos la representación del pecho viene del hombre. Entonces no es sorprendente que los escritores del Nuevo Testamento, con la ‘confusión’ de lo bueno y malo del cuerpo de la mujer, encontraron una manera completamente ‘pura’ para traer a Dios al mundo en forma de ser humano. El hijo de Dios no sufre del estigma de asociarse con una mujer impura/penetrada y nace de una virgen. La Madre Virgen muestra todas las características que la hacen buena mujer sin las que la vuelven una seductora pecaminosa. Ilustra el estándar imposible que exige la iglesia de usar el cuerpo para nutrir y engendrar hijos pero de mantenerse pura de cualquier pensamiento o acción lujuriosa.

La maternidad en sí tampoco puede expresar una experiencia singular. Algunas feministas han pintado el matrimonio y la tarea de tener hijos como una labor no remunerada y el sexo como obligatorio. La expectativa de la mujer es tener hijos; así cumple con su “physiological destiny” aunque el hombre que no engendra hijos no anticipa las mismas cuestiones (de Beauvoir 484). Simone de Beauvoir, en *The Second Sex*, describe las preocupaciones y temores de la Madre y la mujer embarazada que otras escrituras y pinturas de la mujer maternal no han incluido. Ella presenta una imagen no atractiva del embarazo: lleno de temor, dolor e incomodidad con la responsabilidad aterradora de engendrar un ‘monstruo’. A diferencia de la producción cultural la cual ‘dan a luz’ los hombres, la ‘producción’ de la mujer (lo mortal) está fuera de su control (497).

De Beauvoir también señala que el embarazo ha sido representado como una fuente tanto de alabanza como de castigo. Por ejemplo de alguna manera el tener hijos cumple con el mandato de Dios de “be fruitful and multiply” aunque el método para castigar el pecado de Eva era aumentar el dolor del parto (505). El sacrificio de su propio cuerpo no siempre resulta en

gozo. Aunque la expresión de Sarah es ambigua se puede interpretarla como dolorosa y no sugiere el tipo de patetismo que se espera aplicar a la experiencia de la madre. De Beauvoir lamenta que el amamantar hijos siempre se pinta como un gozo para Madre y bebé cuando es muchas veces un evento mucho menos agradable.

Even nursing affords such a woman no pleasure; on the contrary, she is apprehensive of ruining her bosom; she resents feeling her nipples cracked, the glands painful; suckling the baby hurts; the infant seems to her to be sucking out her strength, her life, her happiness. It inflicts a harsh slavery upon her and it is no longer a part of her... (508)

Hay una carga de ‘instinto’ maternal puesta sobre la mujer. La que no se aviene a las normas sociales de la maternidad sufre con la idea de que sea defectuosa. De Beauvoir refuta la idea de que haya placer real en ‘alegría’ forzada de servir a un/a bebé o a un hombre (512-13).

Kelly Oliver en el artículo “Motherhood, Sexuality, and Pregnant Embodiment: Twenty-Five Years of Gestation” discute la nueva tendencia en las películas de Hollywood de mostrar el cuerpo maternal y embarazado como un cuerpo erotizado (761). Sin embargo lo que parece ser una valoración del cuerpo maternal puede resultar en nada más que una reinterpretación de los roles comúnmente aceptados del género en cuanto a mirar y ser mirada. Parece al principio que el valor de la mujer embarazada ha sobrepasado el de ser el receptáculo del/de la bebé para quizá lograr la disolución de la línea entre sexualidad y maternidad. Oliver remite a la cita de Iris Young que afirma: “Patriarchy is founded on the border between motherhood and sexuality. Freedom for women involves dissolving this separation” (Young). El cuerpo maternal/sexual posicionaría a la mujer en un lugar activo del ‘deseo y subjetividad’ (763). Se reconoce la mujer embarazada como valorada por cumplir su rol reproductor, y supuestamente un cuerpo deseante la distanciaría de esta meta patriarcal (765). Sin embargo, el cuerpo maternal en la mayoría de los casos no vuelve a ser un cuerpo deseante sino deseado/deseable:

...we have the eroticization of the pregnant body as a sex object. The pregnant body can be sexual but usually it is portrayed as sexy in very traditional ways that make women's bodies the object of the gaze in Hollywood films. That is to say, their bodies and their desires are imagined for others, for men, for the viewing audience, and not for themselves or as women themselves experience their own sexuality or desires (Oliver 765).

Estas mujeres que han disuelto la línea de maternidad/sexualidad todavía no han logrado apoderarse de sus propios deseos sexuales (765). Es más frecuente que lo sexualizado dependa de la mirada masculina (766). A pesar del supuesto progreso en cuanto a la representación de la Madre como entidad sexual, la imagen más frecuente no ha podido romper los roles comunes de quien 'posee' el deseo y exponer "women as desiring subjects rather than merely desired objects" (766).



## CAPÍTULO III

### EL CUERPO MAL ESCRITO

#### 3.1 El cuerpo como sitio de inscripción y “Love and Sex” de María Zorzon

Este capítulo explora el cuerpo como una superficie inscriptiva, tanto como una metáfora y en su sentido literal. El concepto del cuerpo como un sitio de inscripción es un tema muy discutido entre los teóricos del cuerpo y el género. Muchos han planteado preguntas sobre dónde empieza y termina el texto y la piel y la (im)posibilidad de separarlos. Foucault describe el cuerpo como “the inscribed surface of events (traced by language and dissolved by ideas), the locus of a dissociated Self (adopting the illusion of a substantial unity), and a volume in perpetual disintegration” (*Language, Counter-Memory, Practice* 148). Cada evento afecta lo que está inscrito sobre el cuerpo más allá de cómo se lo ‘lee’. Según Foucault, el poder que regula estos cuerpos “is not taken into the body, internalized or incorporated, but rather is written on the body” (Butler 310). Nietzsche también sostiene la idea del cuerpo como un lugar de inscripción social y de que no hay solamente una inscripción del cuerpo, dado que no hay ninguna experiencia singular del cuerpo (*Grosz Volatile Bodies* 116). El cuerpo entonces está inscrito varias veces por varias normas y valores sociales (*Volatile Bodies* 138). En “Body-Cities”, Grosz ofrece una definición del cuerpo como una masa biológica ‘indeterminada y amorfa’ que requiere una socialidad para llegar a ser un cuerpo humano:

The body becomes a human body, a body that coincides with the ‘shape’ and space of a psyche, a body that defines the limits of experience and subjectivity only through the intervention of the (m)other and, ultimately, the Other (the language- and rule-governed social order). Among the key structuring principles of this produced body is its inscription and coding by (familiarily ordered) sexed desires (i.e., the desire of/for the other), which produce (and ultimately repress) the infant’s bodily zones, orifices, and organs as libidinal sources; its inscription by a set of socially codes meanings and significances (both for the subject and for the others), making a body a meaningful, ‘readable’, depth entity; its production and development through various regimes of discipline and training, including the

coordination and integration of its bodily functions so that not only can it undertake general social tasks, but also become part of a social network, linked to other bodies and objects (*Feminist Theory and the Body: A Reader* 382).

La piel es una superficie que juega con los bordes de lo exterior y lo interior; es una parte del cuerpo de un individuo y de una comunidad. Su apariencia se puede considerar como una amenaza o un beneficio para cierto grupo y está regulado de varias maneras (código de vestimenta, por ejemplo). En la foto “Love and Sex” de María Zorzon, el/la observador/a se encuentra en un ambiente íntimo con dos amantes. Hay dos cuerpos (mujer y hombre) abrazándose en medio de una cama. La mujer tiene tatuajes sobre la espalda y el hombre sobre las piernas. Los objetos del fondo son mínimos; aparte de los dos cuerpos hay una sábana, una pared y una ventana. La atención se dirige inmediatamente a los tatuajes y el pene erecto. A diferencia de mucha fotografía con desnudos el cuerpo de la mujer parece estar ‘protegido’ de la visión mientras el cuerpo del hombre se ve más directamente.

Hay elementos que pueden incomodar al/a la observadora. La idea de *inscripción* (en el caso del tatuaje, en su sentido literal) se ve generalmente como una amenaza hacia una sociedad educada. Hay un peligro y una maldad que se asocian con el tatuaje, condenado por la institución escolar y lugares de trabajo por no ser buena representación de su institución y en gran parte por la religión cristiana por ser una práctica vinculada al paganismo. El/la que *escribe* sobre su propio cuerpo se considera ‘salvaje’ por el dolor y ‘carácter primitivo’ asociado con el proceso de inscribir. Sin embargo, Grosz sostiene que lo ‘salvaje’ no se determina por el nivel de crueldad o ‘writing implements’ usados (o el dolor) como anteriormente se sugirió (140). Por ejemplo, muchas culturas ‘civilizadas’ juzgan cárceles de hacinamiento, pena de muerte y guerra no solo como formas aceptables del castigo sino como maneras positivas y seguras de mantener una sociedad sana. Además el/la que se inscribe así comunica un tipo de mensaje ‘equivocado’ y

no utiliza las herramientas o imágenes ya aprobadas por la sociedad educada. Al igual que con las ideas de lo primitivo surgen ideas de salvajismo en cuanto a la sexualidad; al/la primitivo/a le falta el tipo de restricción social para poder comportarse y controlar su ‘animalidad’ como su sociedad exige.

“Love and Sex” también aborda otros problemas. Además de los cuerpos que se distancian de las exigencias culturales, la foto presta atención a los asuntos que menciona Grosz. Por ejemplo, ambos sexos se representan en “Love and Sex” como entidades corporales en lugar de posicionar a la mujer como un producto del hombre creador y objeto de la mirada masculina. Se diferencia de la noción tradicional en la que la mujer ocupa el rol del ‘cuerpo’ que permite al hombre ocupar el rol de lo ‘espiritual’. Sin embargo la carnalidad del hombre que no es tan común en el arte como la desnudez de la mujer (pero presente en las fotos de Zorzon) puede causar algunas preocupaciones sobre las distinciones entre lo artístico y lo pornográfico. Surgen cuestiones importantes en esta línea divisoria de por qué la desnudez masculina es menos común en el mundo artístico y por qué su inclusión en un film o una fotografía se considera inmediatamente como pornográfico dado que lo mismo no es siempre cierto con la desnudez femenina.

Más allá de las razones por las cuales los cuerpos de “Love and Sex” ingresan en la categoría del Otro, ellos no ponen en cuestionamiento muchas de las expectativas exigidas por la moral burguesa. En los capítulos 2 y 4 lo que separa los objetos fotografiados de la moralidad de la mayoría es la opinión de que el cuerpo maternal y el cuerpo mutilado/sufriente no deben ser sexuales/sexualizados. Se rechazan de la esfera de objetos/sujetos sexuales aceptables como manera de mantener la santidad de estos cuerpos que son de otro modo considerados como puros/inviolables. Sin embargo lo opuesto ocurre con las personas en “Love and Sex”. Aunque

sus cuerpos no cumplen con todas las normas culturales, representan el cuerpo blanco, joven, heterosexual y monógamo que es el ideal. El sexo en este caso no es lo que los rechaza sino lo que les permite ocupar el espacio entre *yo* y *otro*. Sin embargo estos cuerpos están ‘mal escritos’ y no se puede permitir que sean una amenaza a la norma.

### **3.2 Notas sobre el ‘leer’ y el ‘escribir’**

Al ver los tatuajes de los sujetos fotografiados se percibe inmediatamente una violación del código moral (religioso). Obviamente cualquier sistema de inscripción no se constituye de líneas arbitrarias o símbolos escritos sobre cualquier superficie. La escritura humana se formó para grabar eventos, contar historias, acordarse y comunicarse con otros seres humanos. El marcar sobre la piel entonces se considera una forma de comunicarse y una manera particularmente reveladora de la ‘esencia’ del sujeto inscrito que siempre se lo lee dentro del discurso cultural. Basándose en los versículos 1 Corintios 3:16: “¿No sabéis que sois templo de Dios, y que el Espíritu de Dios mora en vosotros?” y Levítico 19:28, “No haréis incisiones en vuestra carne por los muertos; ni os haréis tatuaje”, gran cantidad de seguidores del cristianismo encuentran razones para pensar que cualquier marco ‘no natural’ sobre el cuerpo es una deliberada transgresión contra Dios y lo asocian con el ‘pecado’ y la desviación. Hay una pureza asumida del cuerpo, entendido como vehículo otorgado al ser humano para guardar el alma.

A pesar de los problemas con la religión, el tatuaje también se ha usado para marcar desobediencia a las instituciones burguesas. Mientras el cuerpo enfermo del capítulo 4 se vincula con el castigo dado por Dios, el tatuaje también ha funcionado como un castigo dado por el estado para anunciar la presencia del criminal al buen ciudadano y restringir su oportunidad de movilidad profesional/social. En *Discipline and Punishment*, Foucault sostiene que “...the body is also directly involved in a political field; power relations have an immediate hold upon it; they

invest it, mark it, train it, torture it, force it to carry out tasks, to perform ceremonies, to emit signs” (25). El cuerpo en cuanto al castigo fue controlado por el estado y éste convirtió los cuerpos de esclavos y criminales por medio del tatuaje en un cuerpo controlable (Fisher 92). Su movimiento social fue limitado al ser definido con marcas permanentes, como un anuncio a cada persona que leía la escritura de los cuerpos (92). Esta vigilancia crea un cuerpo que es de alguna forma poseído por otros. Sin embargo dado que los sujetos de “Love and Sex” no ‘reconocen’ (con la mirada) al/la observador/a ni tampoco actúan para ese observador, no parece tener ningún tipo de control sobre ellos. Aunque el estado ya no tatúa al prisionero estas marcas todavía representan un cuerpo criminal o agresivo. Obviamente los cuerpos de “Love and Sex” están marcados voluntariamente lo que disminuye el sentido de control pero igualmente todavía aumenta la idea de conducta desviada.

Nikki Sullivan en su libro, *Tattooed bodies: subjectivity, textuality, ethics, and pleasure*, proporciona un buen resumen de la interpretación del cuerpo marcado y la supuesta conexión con el ‘alma’. Esta conexión del tatuaje y el interior escondido siempre significa “personality disorder and a propensity to crime” (4). Aunque las interpretaciones de cierta imagen del tatuaje no sean necesariamente negativas, siempre se interpretan las marcas como una “expresión exterior de lo interior” (10). La interpretación aquí es que el cuerpo es una *tabula rasa* que preexiste a los afectos de la cultura hasta que el sujeto decide mostrarlos. Aunque los/as ‘lector/as’ de la inscripción no refutan que es posible demostrar una interioridad, una cultura sobre la piel, no consideran la posibilidad de que ellas/os ‘leen’ con su propio filtro cultural y proyectan sus propias ideas sobre estos cuerpos ‘mal escritos’. La manera en que se ve e interpreta el cuerpo tampoco es un proceso natural y libre de su prejuicio cultural. Monique Wittig en el artículo, “One is Not Born a Woman”, sostiene que los psicoanalistas que declaran

la inferioridad innata de la mujer y su predilección de ser histérica ‘realmente’ encontraron los resultados que presentaron (*The Straight Mind and Other Essays* 16). Sin embargo, resulta muy claro que los resultados no provienen de una ‘esencia’ natural del sujeto analizado. Antes de encontrar algún ‘resultado’ (en el caso de Wittig que la histeria ‘dio prueba’ de la inferioridad de la mujer) los investigadores habían impuesto sobre el sujeto analizado respuestas que deseaban encontrar con anterioridad (Wittig *The Straight Mind* 23). El discurso del cuerpo marcado viene de la cultura dominante y no existe otro (por lo menos que entrara en el discurso público) para que las personas marcadas puedan definirse con sus propios términos. El texto revelador del tatuaje siempre lleva connotaciones violentas, sexualmente desviadas, etc.

Las marcas corporales se leen como síntomas y pistas de una interioridad escondida. La conexión entre el dolor y el placer del tatuaje ‘indican’ un erotismo desviado. De acuerdo con lo que observa Sullivan de las actitudes populares hacia el cuerpo marcado, proliferan estudios e investigaciones que adhieren a la idea de que la marca es un signo negativo. Por ejemplo, Stirn, Hinz y Brählerb en su estudio sobre la población alemana, observan que las razones de tatuarse incluyen “negatively perceived conditions of life, reduced social integration, and increased sensation-seeking behavior” (531). Laumann y Derick enumeran las asociaciones con “a lack of religious affiliation, extended jail time, previous drinking, and recreational drug use” (1). La creencia de que el tatuaje era una manifestación visible de la desviación y las intenciones interiormente escondidas como sostiene Wittig es probablemente cierta. Dado que la ‘desviación’ es un concepto socialmente definido, cualquier posición que el/la ‘lector/a’ quiere tomar ya se la ha proyectado sobre el cuerpo marcado. Sin embargo la asociación de los cuerpos de “Love and Sex” con el comportamiento violento y desviado parece ser refutado por la escena tierna entre los dos sujetos fotografiados.

La idea de que alguien puede leer fielmente lo interior otorga un privilegio marcado al/a la 'lector/a'. Posiciona al/a la 'lector/a' en una superioridad, que puede mantener su propio cuerpo en su estado 'puro' mientras 'lee' los cuerpos de Otros y encuentra incongruencias con lo aceptable. "Such a reading is assumed to have no bearing whatsoever on the subject of interpretation since there is an assumed absolute distinction between self and other, subject and object, writing and reading" (Sullivan 121). La distinción entre yo y otro se hace muy clara. ¿Estas inscripciones se pueden leer fuera de los sistemas de poder/conocimiento de Foucault? Los/las que leen proponen tener la habilidad de adherir a la 'bondad' representada por ciertos comportamientos y las representaciones físicas/corporales que existen solo como construcción social.

### **3.3 Lo 'salvaje' y lo 'civilizado'**

Alphonso Lingis en su libro *Excesses: Eros and Culture* intenta distinguir entre el cuerpo 'civilizado' y 'salvaje'. Grosz describe la reacción occidental hacia el cuerpo marcado y la tendencia de querer separar lo civilizado de lo salvaje por alguna característica visible: "its superficiality offends us; its permanence alarms us. We are not so much surfaces as profound depths, subjects of a hidden interiority...(*Volatile Bodies* 138)". Lingis sostiene que mientras el cuerpo 'salvaje' coloca "his identity on his skin", la identidad del cuerpo civilizado mantiene su identidad adentro y crea un cierto "coded, type of action" (43). No solo depende de las desviaciones percibidas de los otros cuerpos para mantener su propio estatus sino muestra su propio tipo de inscripción corporal para distinguirse activamente del 'otro'. Lo que el/la civilizado/a hace con su cuerpo es una manera de mantenerlo en cierto grupo social más allá de excluirse deliberadamente de otro tipo de grupo social. Lingis sugiere que el temor del cuerpo marcado viene del 'barbarismo' de la incisión y la preferencia occidental por la 'identidad

interior'. Sin embargo es mucho más probable que el otro que escribe sobre sí mismo limite la oportunidad del cuerpo civilizado de proyectar el tipo de inscripción 'correcta' sobre el cuerpo del otro. Con el cuerpo tatuado se tiene un ejemplo literal de un cuerpo marcado/identificado por el/la que lo habite (aunque en realidad el significado viene también de la clase dominante). Los cuerpos ya están escritos pero por el medio 'equivocado', un tipo de significado 'equivocado'. Este cuerpo se ha hecho independiente de la necesidad de aceptación de las instituciones de la burguesía, percibida quizá como no solo una agresión sobre la propia piel sino una agresión contra las ideologías y el proselitismo de la clase dominante. Cada lectura (o desciframiento) del cuerpo tiene que venir de la perspectiva burguesa y juzgado de acuerdo con los mismos valores.

El cuerpo está marcado involuntariamente (blanco/negro, hombre/mujer) pero también de maneras voluntarias a partir de ciertos procesos y comportamientos (clase alta/clase baja, de moda/pasado de moda, etc.) (*Volatile Bodies* 142). Grosz sostiene que aun el cuerpo desnudo está marcado por ciertos indicadores sociales (nacimiento, amamantamiento, ciertos hábitos del aseo, etc.) (142). Para Lingis el tatuaje convierte el cuerpo en un lugar de zonas erógenas 'nuevas' y 'creadas'. El/la que inscribe en este caso contamina la 'naturaleza' del placer sexual apropiado. La creencia popular de que una persona es más que un cuerpo (*id est*, cuerpo más alma) asume la existencia de un creador, por lo tanto la estructura de un cuerpo creado por intervención divina no debería ser alterada. Por consiguiente las 'nuevas' zonas ('no naturales') marcan el cuerpo desviado.

El tatuaje se asocia con una desviación sexual, un tipo de animalidad primitiva. La libido, sostiene Lingis, no se debería considerer como una situación interna: "The libidinal zone in the body is the skin- skin and mucous orifices that prolong it inward, but where the finger, tongue or penis will make contact with more skin" (27). La cicatrización, el tatuaje, etc., son una extensión



de la zona libidinal. Lingis explora lo erótico en otro trabajo, *The Imperative*, en el cual elabora sobre la ornamentación y los llamados ‘excesos’ de la belleza erótica. De acuerdo con mucho de lo que sostiene en *Excesses: Eros and Culture* afirma que “Erotic beauty cuts into the natural human body, changing its skin with tattooings, scarifications, cosmetics, restyling its movements with the artifices of elegance, coquetry, and glamour, elongating its ears and its neck with brass rings, remodeling its inner shape with gymnastics, skull molds, and plastic surgery” (144). El tatuaje constituye la libido visible, “libido inscribed on the surfaces” (xi). La idea de que este demuestra exceso de libido separa el cuerpo salvaje del cuerpo más recatado y civilizado y funciona para representar las preocupaciones con lo (sexualmente) público y privado. Si se sigue esta forma de pensar los sujetos de “Love and Sex” deberían ser castigados socialmente por exteriorizar la libido que ‘se necesita’ mantener dentro/escondida. Sin embargo, hay otros aspectos de la foto de Zorzon que hacen surgir un sentir privado, una intimidad. Es más espontánea y menos directamente idealizada que “Marina” por ejemplo, tanto es así que se puede interpretar como una muestra más ‘pública’ de la sexualidad ya que es *para* mirar. Sin embargo los cuerpos de “Love and Sex” no son *para* el/la observador/a. En este caso el/la observador/a sería un intruso en una escena privada y personal.

El cuerpo tatuado como lo explicita Nikki Sullivan en su libro *Tattooed Bodies: Subjectivity, Textuality, Ethics, and Pleasure*, siempre evoca “a plethora of responses, but rarely indifference” (1). En cuanto a la inscripción corporal, el tatuaje con su visibilidad ha logrado una posición ‘no natural’ mientras los gestos, maneras de hablar, actuar no se reconocen como construcciones no naturales. Citando a Foucault de su libro de entrevistas y ensayos *Language, Counter-Memory, Practice*, describe el cuerpo como un sitio “totally imprinted by history” (2). “As Foucault sees it, the inscriptive processes of enculturation, of systems of power/knowledge-

which are always socially and historically specific- morphologically (trans)form flesh into a *body*, a text, the incarnation of social fictions that can then be read as “truth” (2). Para Sullivan la inscripción social impuesta sobre el cuerpo que describe Foucault es tan inalterable y permanente como el cuerpo tatuado. Lo que asusta de un cuerpo tatuado es la visibilidad de la diferencia, la supuesta intencionalidad de los inscriptores. Otras inscripciones realizadas por el cuerpo como los gestos, las expresiones, entonación de la voz, manera de vestirse, etc., funcionan para incluir a la persona en cierto grupo social. A diferencia de estas construcciones (a pesar de que sean tan deliberadas y activamente buscadas), la inscripción del tatuaje se ve como una expresión intencional de excluirse de las reglas de las normas sociales, de rechazar completamente el deseo de incluirse en la sociedad normativa. Es cierto que el tatuaje también es una ficción social tanto como las otras anteriormente mencionadas pero la diferencia se encuentra en la interpretación de estas ficciones como menos naturales o ‘verdaderas’ que otras. Jill Fisher en “Tattooing the Body, Marking Culture” pregunta: “Why is it that a culture that abhors permanent body modification, such as tattooing, infibulation and cicatrization, can simultaneously encourage incremental, semi-permanent and often expensive body modifications, such as clothing, make-up, hair trends, dieting and muscularity” (102)? Explica Fisher que la permanencia no funciona bien en una sociedad capitalista mientras que las otras ‘decoraciones’ se pueden cambiar y comprar (102). El cuerpo permanentemente modificado es un peligro para la cultura capitalista que depende de los beneficios del cambio rápido.

Un cuerpo moderno debe ‘hacer algo valioso’. Si la definición capitalista de valor depende de la posibilidad de vender, estos dos cuerpos no son valiosos en el mercado heteronormativo y no son adecuados para el consumo. La fotografía de desnudos (para encajar dentro del sistema capitalista) debe ser fácil de interpretar. Generalmente se anticipa un cierre (o

conclusión) de una foto ya que el tipo de imagen que se ha vuelto ineludible en la cultura occidental (que es muchas veces una imagen de publicidad) tiene, supuestamente, un mensaje obvio e identificable. Con “Love and Sex” hay cuestiones contemplativas como “¿para quién/qué es la desnudez?” que sería obvio con otro tipo de fotografía de desnudos.

Un buen cuerpo capitalista es un cuerpo que se vende y que compra; y la imagen del sexo definitivamente se ha convertido en una mercancía. Pero como anteriormente mencioné la acción principal de la foto (el sexo) parece ser más un momento capturado espontáneamente que una escena armada/escenificada para vender, por lo tanto no sirve para los fines capitalistas. Las imágenes del sexo en la cultura contemporánea son posesiones, pero los cuerpos en “Love and Sex” no son poseíbles dado que no están actuando/posando/*performing* para nadie.

### **3.4 La representación de dos cuerpos sexuados**

Casi inmediatamente después del inicio exitoso de la cámara fotográfica, empezaron a aparecer fotos de mujeres desnudas. Este fenómeno de representar un solo cuerpo ha continuado hasta la actualidad en la ubicuidad inescapable de la imagen de la mujer seductora mientras que obviamente falta la misma imagen del hombre. Desde el comienzo de la filosofía, la corporalidad ha sido asociada con la mujer (irracional y material) y la mente con el hombre (abstracto y racional). A diferencia de mucha fotografía erótica/de desnudos, los dos sexos se representan corporalmente en “Love and Sex”; hay genitalidad. Esta inclusión cumple con la segunda pauta de Grosz que exige la representación de los dos géneros como entidades corporales. Si las mujeres se relegan a ser cuerpo erótico para el hombre voyerista, ellas asumen la responsabilidad de ser la única criatura sexual. Así que el sexo no es un intercambio de placer mutuo entre dos parejas sino un papel social que cumplen con la compra y venta de un género a otro. Obviamente sería inútil negar la sexualidad y muestra erótica de la mujer; sin embargo, lo que falta en el

pensamiento popular es una *pluralidad* de sexualidades (tanto el deseo femenino como homosexual y lésbico). Si las construcciones de cuerpo/mente y mujer/hombre todavía existen, siguen perpetuándose las mismas asociaciones y binarismos en este caso de objeto/consumidor.

Aunque el cuerpo de la mujer generalmente se considera como lo carnal las ‘necesidades’ carnales del hombre se abordan más en el arte y la pornografía. La mujer representa el cuerpo sexual del ser humano mientras el hombre (el pene erecto) representa una sexualidad activa. En las fotografías de Zorzon (tanto en la colección *Chaos and Order* de donde procede “Love and Sex” como en otras colecciones como *Naked Portraits* y *Siempre hay mundo*) la mujer no se ve solamente como un objeto del deseo sino también como un sujeto que desea/sujeto deseante. A diferencia de mucha fotografía erótica/de desnudos que mantiene “particular focus on subjectivity and spectatorship”, a esta foto le falta lo necesario para incluir al observador. Tal y como sostiene Hannavy:

“Rejecting the academy Figura’s demure and modest view-from-behind, erotic photography depicts a model whose more direct engagement with the viewer- or voyeur- sets the libidinal terms of the exchange[...] In such images, a closely cropped visual field constrains the woman in its space, offering her up to a viewer who then sees her body as would a voyeur peeking into a boudoir, and who many construe the proximity as an invitation to intimacy with the titillating possibility of tactile interaction” (Hannavy 497, 498).

En la fotografía erótica generalmente se obvia la posición del sujeto fotografiado: pasivo pero en una postura que invita al observador a mirar su cuerpo. Sin embargo, en la foto de Zorzon, la mujer no muestra las mismas características. Un problema que se encuentra con este tipo de fotografía es que la mayoría de las veces la mujer sexualizada se ofrece como objeto de la mirada sin la necesidad de ningún tipo de reciprocidad: “One trouble with soft-core sexual imagery aimed at young men is that the women photographed are not actually responding sexually to anything; young men grow up trained to eroticize images that teach them nothing

about female desire” (Wolf 158). Varias fotografías, escritoras y críticos de arte han comentado que las obras de arte que muestran el cuerpo femenino muestran las construcciones de lo erótico sin centrarse en el placer femenino. Dado que varias obras de arte han mostrado una erotización de mujeres reclinadas, no existe problema en una visión anónima de una mujer pasiva que no es consciente de su observador. Sin embargo un cuerpo de hombre pasivo para la mirada femenina (aunque no invisible en la sociedad occidental contemporánea) sería mucho más difícil de ser aceptado en/por el canon del arte. Se puede imaginar, por ejemplo, que la reacción crítica sería distinta si en lugar de los dos cuerpos sexuados en “Love and Sex” solamente hubiera un cuerpo masculino. (Aunque no necesariamente dirigida a la mirada femenina) la reacción contra la fotografía de Robert Mapplethorpe se puede tomar como un ejemplo de la dificultad de incluir el pene en el arte. Linda Nochlin señala que este tipo de arte voyerista no está “based upon women’s erotic needs [...] Whether the erotic object be breast or buttocks, shoes or corsets...the imagery of sexual delight or provocation has always been created *about* women for men’s enjoyment, by men” (citado en Yalom 183).

### **3.5 El pene erecto: ¿arte u obscenidad?**

A veces la idea de que el cuerpo del hombre es tan moldeado por las normas culturales como el de la mujer no se acepta. Sin embargo como Calvin Thomas arguye en su artículo “Re-enfleshing the Bright Boys; or, How Male Bodies Might Matter to Feminist Theory”, “to leave masculinity unstudied, to proceed as if it were somehow not a form of gender, is to leave it naturalized, and thus render it less permeable to change” (61). Considerar el pene como un fenómeno cultural señala la desigualdad de la visibilidad que reciben los dos cuerpos sexuados y plantea cuestiones importantes: ¿Por qué el pene se tiene que esconder en el arte? ¿Por qué el cuerpo masculino se rechaza de los estudios del cuerpo?

El hombre también representa una entidad corporal que no solo mira la carnalidad del otro desde fuera de la foto como observador o desde la perspectiva del artista/hacedor de la cultura. La segunda pauta de Grosz sostiene que “corporeality must no longer be associated with one sex (or race), which then takes on the burden of other’s corporeality for it. Women can no longer be *the* body for men while men are left free to soar to the heights of theoretical reflection” (22). Grosz explica que el cuerpo sexuado no es solo una ‘variación menor’ (22) y que este no puede disminuirse en importancia como el sexo dado que “makes a difference to *every* function, biological, social, cultural, if not in their operations then certainly in their significance” (22).

El hombre y lo masculino en esta foto son corporales, objetos para mirar tanto como la mujer y lo femenino. Pero el pene erecto (ya relegado a lo pornográfico) que aparece en la foto provoca una ruptura en la línea delicada que separa lo ‘obsceno’ de lo artístico. “...the erect penis is a sign of active sexual arousal, which contravenes the static and contemplative viewing usually associated with the work of art” (104). El pene erecto juega con los bordes de arte ‘decente’ e ‘indecente’. Sin embargo en medio de una pieza de arte resulta “obsceno”. El cuerpo de la mujer es arte y el hombre es el artista. El pene erecto mirado (y fotografiado) por la mujer transgrede las reglas de la imagen artística. Este aspecto de la foto se atreve a no seguir las normas del *fine-art*. Sin embargo, al considerar la tradición de la mujer desnuda en el arte (y el hombre desnudo en el arte griego y romano antiguos), la cuestión de la línea exacta en donde el arte se convierte en pornografía se complica.

El título de la foto, “Love and Sex”, problematiza cualquier respuesta simplista de la interacción de estos dos cuerpos marcados si la inclinación (como suele ser) es resumirlo como un instinto animal entre dos cuerpos (y mentes) primitivos cumpliendo con sus inclinaciones animales. A diferencia de los títulos de las otras dos fotos de Zorzon (abordadas en el Capítulo 2)

que solo proveen información neutral (“Marina” y “Sarah con mellizos”), el título, “Love and Sex” describe un estado físico y emocional. Este título cambia mucho la manera en que se interpreta esta foto. El amor como lo describe Freud es “something valuable that should not be given away without serious deliberation, something that imposes duties and demands sacrifices” con la idea central de que el amante y el amado entran en un juego que sobrepasa el instinto animal (citado en Sullivan 93). Para Berger: “Private relationships lie outside the domain of power; love transforms the nude into a naked woman and prevents the male spectator, the outsider, from turning the female figure into a voyeuristic spectacle” (Nead 15). En realidad, la palabra *love* del título juega un papel imprescindible en la visión no dicotómica del cuerpo en esta foto.

Las ideas que se usan para distinguir entre el arte y la pornografía son ambiguas. “As a category of ‘indecent’ visual culture, pornography marks out the changing boundaries between the public (visibility, openness) and the private (invisibility, closure)” (Nead 99). Los bordes de lo público y privado son importantes para poder mantener esta distinción y mantener fijo el ‘tipo’ de mujer que merece exhibición pública y el que se tiene que esconder. El lugar en el caso del museo afecta la ‘transubstanciación’ de la imagen. “If art represents the public and legitimate display of the female body, then pornography is its ‘other’, in which the display of the body is illicit and confined to the marginal spaces of public and private culture” (Nead 99).

El ápice de lo que se considera arte no es ninguna calidad inherente o esencial a la obra que sería universalmente aceptada por todo/a observador/a sino en relación directa a la clase social. Algunas cuestiones se vuelven importantes: ¿es la burguesía más capaz de producir y consumir el arte? ¿O es el público más dispuesto a aceptar lo que el burgués acepta como arte apropiado? ¿Cuánto tiene que ver la percepción burguesa de la opinión pública de lo artístico?

Para valorizar el arte se tiene que lograr la ‘adecuación’ cultural para hacerlo; igualmente con la pornografía, para valorizar y consumirla se tiene que tener una cierta ‘deficiencia’ cultural.

Como todas las oposiciones binarias, arte/pornografía tiene que depender de la otra para mantener su significado: “Legitimate, or high, culture is thus constituted through denial of lower, vulgar or venar enjoyment and the assertion of sublimated, refined and disinterested pleasure” (Nead 84).

At either end of the cultural register we have the images of high art and pornography. On the one hand, there is the fine-art female nude as a symbol of the pure, disinterested, functionless gaze and of the female body transubstantiated; and, on the other hand, we have the images of the pornography, the realm of the profane and mass culture where sensual desires are stimulated and gratified. Between these two extremes there lies a range of cultural distinctions and a sacred frontier which is drawn and redrawn along the lines of competing definitions of acceptability and unacceptability (Nead 85).

Es interesante considerar la importancia de la mirada. Nead describe el desnudo artístico como una mirada “disinterested, functionless”. Es mejor mantener a la mujer en la inconsciencia de su poder erótico y como si no tuviera intervención en el proceso artístico. Hay varios intentos de conceptualizar la diferencia entre arte y pornografía (por ejemplo, el realismo de una imagen le quita el potencial de ‘meditar’ sobre el cuerpo, la intención singular de pornografía, el talento necesario para crear arte, el lugar de acceso [habitación o museo, por ejemplo], ganancia monetaria, habilidad de hacer daño, etc.) (88, 89, 90). Pero parece que la mirada (o la participación activa) de la mujer y su consciente recepción del proceso sexual y seducción también definen lo que se considera arte y pornografía. Las curvas del cuerpo de la bañista son artísticas en tanto y en cuanto la mujer no se constituya en una parte activa de su propia sexualización.

Siguiendo el pensamiento de Grosz que los dos sexos se tienen que representar corporalmente, sería un error solo presentar el pene como un instrumento que escribe pero no



como un sitio que está inscrito. De manera similar a la historia del pecho y su relación a la mujer (y hombre), el pene tiene una historia cultural que muestra las ansiedades cambiantes, fuentes de orgullo, temor y gozo de varias instituciones sociales. Al observar “la cultura del pene” se observa que también se piensa en este órgano en términos dicotómicos. Se ha considerado el pene como la fuente de vida y muerte, poder y debilidad, santidad y degradación. David M. Friedman en su libro, *A Mind of Its Own: A Cultural History of the Penis*, discute el pensamiento negativo hacia el pene como evidente en el relato bíblico de la Virgen María. “In a culture where the Virgin symbolized all that was pure, the penis stood for all that was evil. What defined Mary’s sanctity was her lack of contact with a penis” (5). Sin embargo, en el pensamiento religioso el pene no es siempre tan perverso; la cultura y los ritos que rodean al pene también han señalado una conexión entre Dios y hombre.

El rito de circuncisión fue al principio un signo de un pacto entre Dios y Abraham como una promesa de multiplicar los descendientes de Abraham. El pene saludable se volvió importante para la limpieza espiritual, “He whose testicles are crushed or whose male member is cut off shall not enter the assembly of the Lord”. Los griegos vieron el pene como una fuente de poder. Aristóteles declaró en *The Generation of Animals* que las verdaderas fuentes de vida son el hombre y el pene y la mujer es el receptáculo que dejaba crecer la producción del hombre (19). Sin embargo cada pensamiento cultural se ha refutado con las tendencias incongruentes de otras culturas y nunca ha existido un consenso sobre el pene.

Dado que la tradición cristiana ha moldeado la subjetividad y el pensamiento, hay que señalar el pensamiento dicotómico sobre el pene que ha impregnado durante siglos. La idea del flujo creativo que facilita el pene se contradice por otras creencias de peligros carnales. Esta sección se dedica a un breve resumen y exploración del pene con algunos ejemplos de cómo el

pensamiento dicotómico destaca las nociones del órgano masculino como un fenómeno afectado por la cultura. De los comentaristas cristianos, San Agustín tenía una voz muy prominente. Sostenía que todos nacen pecadores y luego se vuelven casi indefensos como para resistir una gratificación peligrosa. Este instrumento pecaminoso se usaba para cumplir el mandamiento de reproducir a la vez por sus posibilidades de placer malvado. “If lust was public enemy number one inside the Vatican, number two was definitely impotence” (48). El derramamiento del semen era malvado, pero reproducir era piadoso. Era muy poderoso: una onza de semen igualaba a 40 onzas de sangre mientras era también la gran debilidad (86). Toma y da vida; escribe cultura y también es el impedimento a la producción cultural (el flujo seminal podía eliminar/obturar el poder creativo). Un mito muy revelador del Jardín de Edén revela que estas partes del cuerpo realmente se veían como malvadas. Mechthild de Magdeburgo aun sostiene que el pene vino después del pecado como una manera de marcar al ser humano con pudor y una nueva tentación para torturar a toda la humanidad (42). Aunque este pensamiento no representa a la mayoría de los cristianos, todavía hoy ve en los genitales una representación corporal del pecado.

### **3.6 Nuevos cuerpos y el peligro de ‘diversidad’**

El cuerpo tatuado provee la oportunidad de interpretar una nueva sexualidad no basada en el orden moral y social impuesto por la clase dominante y como lo articula Sullivan quien interpreta a Foucault, “for a different economy of bodies and pleasures not found on a hermeneutical model of the subject” (5). Esta oportunidad de explorar “otras sexualidades” también la sostiene Grosz con su afirmación de que la corporalidad no se puede representar con un tipo de cuerpo singular. De acuerdo con Sullivan, Grosz también asevera que *un* cuerpo no es suficiente para representar “the human in all its richness and variability” (22), además de promover la posibilidad de legitimizar el cuerpo modificado (o sea, visiblemente y

perceptiblemente modificado) como un cuerpo tan afectado por la cultura como el cuerpo libre de estas marcas.

Se tiene que usar precaución con los peligros de la 'diversidad' al reconocer la sexualidad legítima del cuerpo marcado. Estos cuerpos no se pueden limitar a ser representativos de una corporalidad diversa sino como cuerpos distintos y no como una desviación del cuerpo biológico (como son todos) y normativo (como son los tatuados). Al admitir que estas marcas son más culturales que otras (estilo de pelo, gestos, expresiones) las coloca en un espacio inferior en cuanto a la 'naturaleza' y refuerza la idea del cuerpo como un sitio biológico que luego se desarrolla culturalmente. Es imprescindible reconocer que no existe ningún cuerpo 'natural' o puramente biológico para hacer comparación con las nociones del cuerpo 'civilizado' y 'salvaje'. Una distinción clara se tiene que establecer entre 'normativo' y 'natural' para no restringir los cuerpos a una constante comparación con un cuerpo asumido como menos cultural sino dejarlos existir como cuerpos distintos con su propia sexualidad y legitimidad independiente de lo normativo y lo natural.



**Figura 1 de *Efectos colaterales* (2003) de Gabriela Liffschitz**



**Figura 2 de *Efectos colaterales* (2003) de Gabriela Liffschitz**



**Figura 3 de *Efectos colaterales* (2003) de Gabriela Liffschitz**

## CAPÍTULO IV

### EL CUERPO ENFERMO

#### **4.1 Efectos colaterales**

Gabriela Liffschitz (1963-2004) fue una fotógrafa argentina nacida en la ciudad de Buenos Aires. Su libro *Efectos colaterales* (2003) se publicó después de que le diagnosticaran cáncer de mama. Además, había publicado un libro de poemas (*Venezia*), una novela (*Elisabetta*), un primer libro de autorretratos (*Recursos humanos*) y un texto sobre su etapa terapéutica con un psicoanalista (*Un final feliz*). Liffschitz se murió de cáncer en 2004 y en *Efectos colaterales* presenta un registro de los acontecimientos que rodean el proceso de su enfermedad terminal.

Cohabitan muchas contradicciones en los autorretratos de *Efectos colaterales*. Los vacíos del cuerpo (que en este caso ha sufrido una mastectomía) que el/la observador/a anticipa ya no funcionan como marcadores de categorías preexistentes (lo “femenino”, lo erotizado, lo enfermo, lo entero, por ejemplo). Aunque se piensa en el cuerpo desde lo biológico y no tanto desde lo cultural (por lo menos fuera del mundo académico), es imposible negar las repercusiones sociales de un cuerpo que no se aviene a las expectativas culturales. A partir del movimiento generado por la sucesión de tres fotografías secuenciales, Liffschitz logra cambiar el cuerpo de lo definitivo a lo ambiguo. Sin embargo, en lugar de cambiar una pregunta por una respuesta, cambia una pregunta concreta (¿es un cuerpo de mujer o hombre?) por otra pregunta abstracta (¿es el cuerpo ‘femenino’ o ‘masculino’? ¿Es pasivo o activo?).

De las pautas enumeradas en *Volatile Bodies*, la sexta sugerencia que exige “the borderline concept” se relaciona bien con el cuerpo de Liffschitz (23). Grosz explica que el cuerpo no puede alinearse plenamente con un sólo lado de una dicotomía y dice, “The body is neither- while also being both- the private or the public, self or other, natural or cultural,

psychical or social, instinctive or learned, genetically or environmentally determined” (23). El cuerpo de Liffschitz juega con ambos lados de estas dicotomías, nunca puesto en una categoría definitiva, y de este modo propone una noción no dicotómica del cuerpo. En el prólogo de *Efectos colaterales* Liffschitz menciona la indefinibilidad de su situación y afirma la necesidad de mirarla desde una multitud de ángulos:

El cáncer en general y la mastectomía en particular parecían ser el horror y nada más, un concepto estático, rígido, inapelable. Sin embargo, al revés, yo no lograba cristalizar ninguna definición, no lograba encontrar entre mis sentimientos y pensamientos nada que representase una idea global y absoluta de lo que sucedía; al contrario todo parecía poder –más bien necesitar- una variedad incalculable de ángulos desde donde mirarlo. [...] Así iba aproximándome a una posición, un punto de vista –miles--, y alejándome de una definición (ii).

En la misma manera, el cuerpo y el deseo demuestran la misma necesidad de representación múltiple; igual que el cáncer requiere una perspectiva además de la médica, el cuerpo y el deseo merecen un lugar fuera del patriarcado y fuera de las definiciones establecidas y exactas.

Los contornos y poses del cuerpo de Liffschitz inmediatamente establecen una sexualidad activa de un cuerpo deseante y deseable. Sin embargo casi inmediatamente después del reconocimiento del erotismo sigue una serie de descubrimientos que complica la sexualización y el deseo del cuerpo fotografiado y del/de la observador/a. El miedo al castigo social (que se deriva de la ambigüedad del género, el dolor, la enfermedad, el cuerpo no-ideal) y el castigo religioso (que se deriva del ‘pecado’ y la posición inferior/no activa del cuerpo de la mujer) se hacen presentes a partir de la observación atenta de las tres fotos. La interrupción del disfrute libre del cuerpo desnudo de mujer distingue las fotos de Liffschitz de las que pertenecen generalmente al género de la fotografía erótica.



## 4.2 Ambigüedad y castigo

El mundo antes del ‘pecado’ bíblico (antiguo testamento) no conocía el dolor, la enfermedad, el desorden, la violencia, y era libre de cualquier incomodidad para los (dos) seres humanos. El pecado que sirvió como una gran ruptura en el orden impuesto, curiosamente no era un pecado sexual. Aunque el pecado se relacionaba más con el deseo de conocimiento y sabiduría infinita, parte del castigo era reconocer su propia desnudez y el (necesario) cubrir de lo que se transforma en ‘partes pudendas’. Dios, entonces, le atribuye al cuerpo de Eva el dolor físico del parto y la humillación de ser sumiso al cuerpo del hombre. Con este relato como el fondo de la tradición cristiana, no resulta difícil ver como para mucha gente todavía existe la conexión entre el cuerpo enfermo, la mutilación, el dolor, etc., y el ‘pecado’.

Además del pecado de Eva, la manera en que se formó su cuerpo y su mera razón de existir como ser humano también contribuye a cómo se ve el cuerpo. Adán, que fue hecho a imagen de Dios, luego empieza a desear compañía (como Dios había deseado) y se crea la mujer de una costilla de Adán para (irónicamente) agrandar su propia tentación física. Según esta tradición, la razón de la existencia del cuerpo de mujer es compañía y placer del cuerpo del hombre. El cuerpo de mujer, entonces, es el sitio donde reside la peligrosa mezcla de tentación y castigo. La presencia de la serpiente en las fotos de Liffschitz aumenta esta sensación. Aunque la tentación y ‘pecado’ del enigma del orden natural exista fuera del cuerpo físico, es todavía el estado físico el que se altera como un anuncio público que advierte el crimen y sugiere la distancia.

Como la vergüenza de desear un cuerpo no deseado/deseable, la ambigüedad del género en las primeras dos fotos de la serie, añade otro aspecto prohibido al cuerpo. Lo sexuado se esconde detrás del mismo cuerpo (las rodillas y piernas que cubren la vista clara del pecho) y al/a

la observador/a se le ofrecen pistas biológicas y culturales para adivinar el sexo del cuerpo antes de la plena revelación del sexo. Hay un aspecto animal (y natural) en la idea de seducción/atracción antes de la categorización (hombre/mujer) que el/la observador/a acepta a pesar de la vergüenza social o moral.

Otras contradicciones corporales/culturales se hacen evidentes en la primera foto de la serie, en la cual se ve el cuerpo en cuclillas con la cabeza inclinada hacia abajo pintada con una serpiente. Inmediatamente surge la ambigüedad que ofrece este cuerpo y la cuestión de lo sexuado. Los marcadores biológicos de hombros estrechos y cuerpo pequeño que denotan mujer luchan con el marcador cultural de cabeza rapada/calva que denotaría hombre. La anticipación innegable de ver la cara de esta forma ilegible revela una inclinación cultural de querer categorizar y encontrar un lugar fijo para todo lo ambiguo. Hay una cierta incomodidad e inquietud en un/a observador/a que se enfrenta con un objeto que no intenta dar una respuesta definida e inmediata.

Aunque la posición del cuerpo también da pistas culturales del cuerpo sexuado, rehúsa declarar explícitamente el sexo y la posición social del cuerpo. Estar en cuclillas con cabeza inclinada sugiere una pasividad, una forma débil que llora, de sometimiento, o se inclina por deferencia o religiosidad (cabeza gacha frente a Dios). Al mismo tiempo, la posición también indica una prontitud activa. Si bien el cuerpo representa la pasividad, la mujer cumple con su deber de someterse, pero si la última foto muestra una mujer activa, fracasa con la posición social (y religiosa) que exige que ocupe.

Además de las obvias complicaciones del miedo al castigo asociado con el erotismo, existe en estas tres fotos la amenaza del castigo social que se distingue claramente de la vergüenza “moral” en cuanto al erotismo del cuerpo no ideal (cuerpo asimétrico/mutilado). Las

implicaciones puramente sociales tienen un lugar muy importante en el caso de cómo se aprecia (por lo menos públicamente) el cuerpo no aceptado culturalmente como superior (generalmente considerado blanco y saludable) y que cabe dentro de las categorías menos apreciadas de género, raza, estética, etc., no deseadas. Sería más o menos una muestra del desprecio cultural/social para el cuerpo de un observador (no importa que sea ideal o no) que se vincula sexualmente con otro cuerpo no deseado. El deseo de privatizar o esconder el encuentro sexual (o en el caso de la fotografía, la mirada de aprobación) ayuda a evitar las repercusiones sociales de desear el cuerpo no idealizado. En esta instancia, los impulsos primarios y las expectativas hacia el observador se enredan para crear una masa inseparable de lo cultural y lo biológico (atracción física pero prohibición cultural). Así que al ver estas tres fotos o cualquier foto del ‘Otro’ erotizado, el cuerpo (social y biológico) del observador también participa.

Además de la extirpación del pecho, surge otro núcleo temático que normalmente funciona para disminuir el atractivo sexual de un cuerpo. En el momento de la publicación de *Recursos humanos* (2000), el libro que analiza David William Foster en su artículo “Defying the Masculinist Gaze: Gabriela Liffschitz’s *Recursos humanos*”, Liffschitz tenía 37 años, una edad que según los estándares típicos de la fotografía desnuda/erótica ha pasado su tiempo ideal. Foster señala en más detalle las ‘imperfecciones’ que surgen con la examinación de estas fotos dentro del contexto masculino: “The slight bags under her eyes, the hint of wrinkles at her eyes and mouth, the beginnings of problems with skin tone in her arms and thighs, lower tummy wrinkles when she sits, and a decline in the perfection of the curve of her buttocks when she stands...” (13). En el mismo sentido, luego explica que ella posee un tipo de cuerpo que debe (por lo menos intentar) ‘desaparecer’ de la vista masculina (13). Como no cumple con las expectativas de fotografía desnuda/erótica y ha pasado su edad ideal para poder considerarse un

cuerpo digno de tanta admiración, la manera apropiada para volver a insertarse en el discurso aceptado de belleza sería cubrir con maquillaje, ropa, gestos, cirugía, etc., las partes más dañadas a su inclusión, o sea, esconder lo no aceptado.

Además de perder su poder como seductora, la carencia del pecho también impide su habilidad de cumplir con otra función atribuida al cuerpo de mujer. Crea una ruptura en el papel de su cuerpo como Madre. Los pechos se han establecido como símbolo de madre competente, importante para esta función del cuerpo femenino. Ahora su cuerpo (y ella) es ‘menos mujer’, no solamente porque no se aviene a las normas de un cuerpo atractivo, sino por un impedimento físico respecto de las funciones sociales asociadas con la corporalidad de la mujer. Foster menciona brevemente esta problemática del cuerpo que ya no funciona al “servicio del proyecto patriarcal” tanto en cuanto a la función de amamantar a sus hijos como a su atractivo sexual (15).

Hay cierta resistencia en reconocer su propia atracción a ese cuerpo. Aparte de la vergüenza social que se relaciona con el sexo extraído de su lugar privado y accesible para un público desconocido (que pierde la ‘moralidad’ de estar entre dos personas), el Otro sexualizado lleva otras connotaciones fuera de las preocupaciones generales. En las fotos de Liffschitz, es la mezcla de enfermedad, mutilación y erotismo que aumenta y complica más lo que ya se considera problemático. La desnudez y la enfermedad se han considerado como castigos por pecados contra lo moral, especialmente una violencia natural e intencional contra el cuerpo femenino, como era la mujer que se ha atribuido tradicionalmente con la deliberada ruptura en el orden sagrado impuesto por el poder absoluto (que no por casualidad es casi exclusivamente considerado ‘masculino’). El relato bíblico de Adán y Eva muestra la base de una tradición de tentación/castigo que todavía se usa (SIDA como castigo para la homosexualidad y el huracán Katrina como castigo de la lascivia de una ciudad, por ejemplo).

### 4.3 Dolor y el derecho de ver

A parte de la ‘deshonra’ del cuerpo (y la participación del cuerpo del/de la observador/a) en cuanto a lo moral y lo social, hay otro obstáculo en encontrar una observación libre de culpa de las tres fotos. El aspecto ‘humanístico’ complica aún más el placer que se recibe del Otro erotizado. Este cuerpo en particular pertenece a la otredad por no cumplir con la expectativa social de ser entero, ‘normal’, etc., que se puede atribuir (en parte) a la historia de la función del cuerpo (el del hombre para agrandar e imitar la imagen del poder absoluto y el de la mujer para agrandar estética y físicamente el cuerpo del hombre). Sin embargo, esta otredad no sólo implica aspectos de la belleza sino también de la enfermedad, del espanto y preocupación. ¿Cómo se puede disfrutar la estética de un cuerpo enfermo? El placer por el dolor parece ser un intercambio cruel aunque (en el caso de Liffschitz) inevitable.

Susan Sontag en su libro, *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors* elucida la metáfora que se ha creado de la romantización y el temor de las enfermedades consideradas misteriosas, en particular, la tuberculosis y el cáncer. Mientras describe como los escritores habían romantizado la tuberculosis, explica que el cáncer toma el papel de “evil, invencible predator” que se atribuye a la desexualización del/de la infectado/a (7, 13). Como la enfermedad que se muestra en las fotos de Liffschitz, el cáncer “is notorious for attacking parts of the body (colon, bladder, rectum, breast, cervix, prostate, testicles) that are embarrassing to acknowledge” y por el cual puede intervenir una cirugía mutilante (17). La inmanencia/inminencia de la muerte asociada con esta enfermedad como dice Sontag (y a diferencia de otras enfermedades) crea la dificultad de usar el cáncer en el arte y poesía (20). Aunque ha existido en la literatura y el arte una “agonía romántica”, viene de debilidades en las cuales se puede suprimir o internalizar el dolor (a diferencia de la mastectomía visible) (29). Esta enfermedad ‘consumidora’ que parece

ser “unimaginable to aestheticize” crea más problemas para el/la observador/a de las fotos de Liffschitz que se enfrenta con esta problemática (20).

La violencia que se asocia con las fotos de Liffschitz viene de la voluntad de vivir, un sentimiento con el cual el observador puede conectarse o sentir empatía. No hay una línea que marca claramente la distinción entre Otro y Yo y están conectados por este sentimiento mutuo de deseo y compasión. Cuando uno ve un cuerpo mutilado busca poder poner la culpa en algún instrumento concreto, por ejemplo en estas fotos, el bisturí es el arma que hiere y cura. Pero todos los instrumentos (de cura o tortura) son invisibles, no se ve el cáncer ni el bisturí. Para describir la dificultad de imaginar el dolor sin la causa física, Scarry cita a Michael Walzer quien dice: “I cannot conceptualize infinite pain without thinking of whips and scorpions, hot irons and other people” (citado en Scarry 16). La existencia no física de un obvio dolor cambia como se ve la imposición del sufrimiento de una malignidad activa a una indiferencia pasiva. Aquí la violencia funciona como una manera de quitar el dolor y evitar la muerte. No hay un referente visible y concreto (cualquier instrumento objeto o humano) sino escurridizo e incomprensible que permite la inversión del marco aceptado en lo cual el instrumento de dolor normalmente se iguala a la destrucción intencional. Boero y Vaggione notan que el uso de los títulos de las fotos y “la intrusión del lenguaje farmacológico intente introducir, muy sutilmente, un registro del dolor que está totalmente ausente en la representación fotográfica” (4).

Sontag comenta que los subtítulos de las fotos son “traditionally neutral informative: a date, a place, names” (45). Los subtítulos de cada sección de fotos en *Efectos colaterales* (nombres de medicinas) son a primera vista neutrales; sin embargo también se los puede interpretar para mostrar la frialdad con que una/o ve un cuerpo sufriente, el tipo de lenguaje (necesariamente desprovisto de emoción) que impregna el discurso médico en yuxtaposición al/a

la paciente. Doxorubicina, docetaxel y metadona pueden ser interpretados con varios significados: un avance de la ciencia, una cura para una madre o hermana, dolor (o alivio) para un/a paciente, esperanza de vida, temor a la muerte, etc.

La enfermedad y la evidencia física (visible) de su gravedad dan una credibilidad a la ‘narradora’. Dos entidades que están generalmente separadas, el sexo y el dolor, compasión y erotismo, mutilación y atracción, no solamente cohabitan en el mismo lugar sino exigen distintas reacciones del observador. La muestra de un cuerpo-en-dolor llama la atención a la propia apatía del observador. No solo es el observador culpable de no sentir empatía con el dolor del otro cuerpo sino también tomar algo del placer de este cuerpo sufriente. Sin embargo, todavía hay una ambigüedad en cuanto al dolor que permite el erotismo; no hay palabras adecuadas que lo expresen, solo lo visible que tampoco es una manera eficaz de transferir/entender la experiencia del dolor. Scarry provee ejemplos para “illustrate the benign potential of the language of agency, its invocation of those who wish to express pain...” y apoya la idea de que el idioma sea en realidad incapaz de expresar cualquier dolor que exista en un solo cuerpo (17).

En una sección de *Efectos colaterales*, Liffschitz escribe sobre el dolor físico como una “soga de hilos de cobre”, “una púa que estremece acompasadamente”, “un hormiguero electrizado” (89). Describe el dolor como una entidad consciente y exigente que quiere establecer su presencia.

Sin ignorar los obvios cambios estéticos y escenarios fotográficos que idealizan al sujeto, la fotografía permite en cierta manera que el dolor no sea ficcionalizado. Como dice Susan Sontag en *On Photography*, la fotografía es una “experiencia capturada” en la cual se puede ver evidencia de lo que es la cultura (3). Sontag sostiene que cada fotografía posee implícitamente una especie de ‘agresión’ en cuanto al hecho que propone y ofrece al observador lo que es digno

de ser observado (7). Un espacio incierto se materializa y establece una “relación voyeurista” (11). La fotografía también permite la dignificación de lo ‘extraño’, o lo que no pertenece al reino de las normas sociales (15). Según Sontag, en los primeros años en los cuales se expandió la disponibilidad de la fotografía, la expectativa respecto de este medio nuevo era la idealización de la imagen (28). Para dar un ejemplo del embellecimiento de lo ‘extraño’, Sontag sostiene que la fotografía de Diane Arbus, por ejemplo, muestra imágenes de personas que definitivamente no se avienen a las normas sociales. A pesar de la diferencia de sus sujetos y la “dignificación” de toda fotografía, la autora sostiene que todavía estas fotos no provocan un sentir compasivo y aunque al observador se le permite mirarlo, es posible mantener una distancia del sujeto. (33). Mientras las fotos de Liffschitz destacan una intimidad entre sujeto y observador, las fotos de Arbus mantienen una posición privilegiada del observador (34). Hay una aceptación de lo que normalmente no se considera aceptable pero nunca pierde la estructura de observador como Yo y sujeto como Otro (34). A diferencia de las fotos de Arbus, con las de Liffschitz siempre hay una relación implícita (y a veces directa) entre los dos en la cual la actividad o pasividad nunca toma una posición completamente dominante. Sontag cita a Arbus quien dice: “You see someone on the street and essentially what you notice about them is the flaw” (citado en Sontag 34). Obviamente las fotos de *Efectos colaterales* permiten la evidencia de una ‘imperfección estética’ según la expectativa social; sin embargo, siempre hay una interrelación de lo “negativo” con lo ‘positivo’ que ayuda en aumentar el ambiente ambiguo de las fotos.

De las pautas que enumera Grosz de cómo se puede salirse de las representaciones puramente dicotómicas del cuerpo, el sujeto de las fotos de Liffschitz encaja muy bien dentro de esa lucha. Con la mezcla de sexualidad y mutilación (lo positivo con lo negativo) se hace evidente el rechazo de un cuerpo superior con el cual todos los demás cuerpos son evaluados



(22). Sería fútil argüir que el concepto del ideal ha desaparecido con Liffschitz. En realidad este concepto del cuerpo ideal que se ha perpetuado desde siglos es lo que obliga al observador a darse cuenta de la contradicción e inutilización del ideal como una manera superior de juzgar el cuerpo. Hay un auto-reconocimiento de la yuxtaposición de estos supuestos binarismos y comenta Liffschitz en *Efectos colaterales*: "...mi intención de proponer esa otra mirada no solo sobre el cuerpo, la falta, la belleza, la sensualidad, sino también sobre la enfermedad, el horror, la condición de lo que debe ser visto, de lo humano, etc." (v). Aunque la idea de lo ideal todavía contamina el pensamiento del observador, ahora tiene la oportunidad de reconocerlo como construcción social en lugar de un hecho incuestionable que la naturaleza otorga a toda humanidad. Con esta revelación se progresa hacia "a plural, multiple field of possible body "types," no one of which functions as the delegate or representative of the other" como afirma Grosz (22).

Las tres fotos del cuerpo en cuclillas pueden leerse como narrativa en la cual hay dos figuras explícitas: el cuerpo humano y la serpiente. Cuando el/la observador/a ve las dos figuras físicamente enredadas, las interpreta una en relación a la otra y anticipa una cierta complicidad entre las dos o una que amenaza a la otra. Aunque la relación entre las dos es obvia, el cuerpo y la serpiente no solamente dialogan entre sí sino también con sus propios aspectos culturales preasignados. Existen distintas presentaciones sociales y biológicas que luchan por definir al cuerpo que provoca y rechaza las expectativas (erotismo, pasividad, etc.) cuando lo biológico (falta del pecho, cabeza rapada, etc.) toma una posición activa/pasiva y viceversa que al final logra obviar la necesidad de las definiciones antedichas y cumplir con las pautas de Grosz.

Los dos cuerpos 'enredados' esconden ciertos aspectos culturales que se hacen más y menos presentes a través de la revelación en secuencia de las tres fotos. El veneno de la serpiente

en sí es un ejemplo de cómo las oposiciones binarias pueden habitar y florecer en el mismo lugar. Como ha sido usado para envenenar y curar la misma mordida fatal, el veneno toma la posición contradictoria de representar la enfermedad y la cura, la vida y la muerte. Aparte de la amenaza física que la serpiente representa, surge otra amenaza quizás aún más desconcertante que cuestiona plenamente las expectativas sociales del cuerpo deseado. Al ver la revelación de la tercera foto en la cual se hace obvio lo problemático del cuerpo sexuado y la lucha entre lo mutilado y lo erotizado, predomina el sentir de la tentación. Eva, el personaje bíblico que aparece en el Génesis, acepta la tentación de comer la fruta que le ofrece la serpiente con la promesa de ser igual a Dios y heredar el conocimiento. El deseo prohibido hacia y que viene del cuerpo mutilado dirige la atención del observador a otras cuestiones de lo corporal y el diálogo que empieza a aparecer entre el sujeto de las fotos y sus implicaciones sociales.

#### **4.4 Entre Yo y Otro**

A pesar de la tendencia de criticar la producción cultural por depender demasiado de las expectativas sociales, las fotos de Liffschitz tampoco están libres de connotaciones sexuales creadas por la cultura. Como señalan Boero y Vaggione, “la desnudez es objeto de trabajo- comienza a jugar con distintos accesorios que tienen en nuestra cultura connotaciones eróticas: la red, el body, las plumas, las perlas, los colores de la ropa interior, el rojo, el negro, las cadenas, los anillos, el maquillaje” (5). La introducción de los accesorios pone un énfasis inescapable de la línea inseparable que divide el cuerpo en biología y cultura. Otros aspectos también llaman la atención respecto de este fenómeno. Por ejemplo, se nota el pelo púbico afeitado que es inmediatamente considerado una manera de aumentar su atractividad sexual; en este caso, sin embargo, implica la quimioterapia, otro tema que es completamente despojado de cualquier connotación sexual.

Además de las representaciones anteriormente mencionadas, la examinación de los efectos culturales se tiene que extender al *lived body* (23). Aquí Grosz hace hincapié en la interacción de lo físico y lo social: “Any adequate model must include a psychical representation of the subject’s lived body as well as of the relations between body gestures, posture, and movement in the constitution of the processes of physical representations” (23).

Margarit Shildrick, en el artículo, “Monstrous Reflections on the Mirror of the Self-Same” incluido en el libro *Belief, Bodies, and Being*, menciona el cuerpo que no se ha avenido a las ‘normas biológicas’ o que ha fracasado “to approximate to corporeal norms” (38). Sin duda, se puede considerar la carencia del pecho un fallo de las ‘normas’ corporales de la mujer. Sin embargo, el erotismo que habita el cuerpo fracasado de Liffschitz complica la categorización inmediata del ‘Otro’. Con este aspecto necesario de tentación, que exige la participación del cuerpo del/de la observador/a, las fotos logran obligar al/a la observador/a a reconocer el ‘Yo’ que surge a pesar de otras complicaciones. Shildrick dice:

So long as the monstrous remains the absolute other in its corporeal difference that it can clearly be put into an oppositional category of not-me; but once it begins to resemble us, or reflect back aspects of ourselves that are repressed, then its indeterminate status- neither wholly self nor wholly other- becomes deeply disturbing. In other words, what is at stake, is not simply the status of those bodies which might be termed monstrous, but the being in the body of us all. To valorize the monstrous then, is to challenge the parameters of the subject as defined within logocentric discourse (38).

En el sentido de no caber satisfactoriamente en ninguno de los dos lados de una dicotomía, surge una de las seis pautas que Grosz enumera en *Volatile Bodies* para crear una teoría del cuerpo. El cuerpo de Liffschitz no pertenece plenamente a ‘Yo’ ni ‘Otro’ por lo que elucida Shildrick de la habilidad del observador de reconocerse a sí mismo (y sus propios impulsos primarios) en el cuerpo no idealizado que hace posible a partir del erotismo. Claro que el reconocimiento del ‘Yo parcial’ no elimina al ‘Otro’ y en esta línea frágil reside una de las funciones más útiles y

valiosas del cuerpo que puede reforzar o destruir las mismas expectativas. No es necesariamente el ‘Otro’ de estas fotos que asusta, sino el ‘Yo’ y la semejanza de todos los seres humanos y “the being in the body of us all” (38). La idea de Shildrick coincide bien con la pauta que proporciona Grosz: “instead of - participating in- i.e., adhering to one side or the other of- a binary pair, these pairs can be more readily problematized by regarding the body as the threshold or borderline concept that hovers perilously and undecidably at the pivotal point of binary pairs” (23). Si se reconoce el cuerpo como incapaz de cumplir perfectamente con uno de los dos lados, surge la ruptura necesaria de la estructura de estos binarismos. El rechazo (e inhabilidad) de llenar un espacio absoluto ayuda con su misión de cumplir con la redefinición del concepto del cuerpo.

Aunque el dolor del cuerpo impide el disfrute completo del mismo, todavía el observador puede reconocer e interactuar con el erotismo. Como explica Scarry en *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, el dolor que habita un cuerpo ajeno nunca podría ser completamente entendible. Scarry ve el dolor ajeno como esquivo porque “it has not yet manifested itself on the visible surface of earth” (3). La perceptibilidad del dolor no lo quita de su reino irreal y distante que no puede unir completamente la división de las dos realidades (una que siente, que sabe/una que percibe). Este dolor percibido es “vaguely alarming yet unreal, laden with consequence yet evaporating before the mind because not available to sensory confirmation, unseeable classes of objects such as subterranean plates” (4). Lo escondido y lo revelado comparten el mismo lugar. Sin la carencia del pecho sería posible mantener una ignorancia completa del dolor del sujeto. Scarry dice que todo lo que logra el dolor es entre su compatibilidad a pesar de su resistencia de ser completamente transferible; lo que sí está compartido entre el sujeto y el observador es lo erotizado. Pero ¿qué relación tiene el/la observador/a con su dolor? La conexión no es nada personal, profesional o médica; solamente se

vuelve consciente del hecho y la incomodidad de compartir el conocimiento sin ningún alivio. Liffschitz describe su dolor: “El dolor se instala a veces, a veces mucho, insiste en esa ‘instalación’ que combina sonido, forma, sensación, imagen” (89). La descripción de Liffschitz apoya la idea de que el dolor no sea transferible. El dolor que ella describe existe en un mundo tangible, con una ‘forma’ exacta pero también en un lugar mucho más esquivo e ininteligible para cualquier cuerpo menos el de Liffschitz. Quizás al encontrar el lenguaje una manera insuficiente e inadecuada de comunicar el dolor, usa los sentidos que no sean el tacto para expresarlo. Liffschitz no intenta describir el dolor con una mirada agonizante o una expresión que pide compasión, sino muestra un tipo de sexualidad no representada en el canon de belleza.

En la parte de *On Photography* en la cual Sontag analiza las fotos de Diane Arbus, se encuentra que aunque los sujetos exigen una cierta compasión, todavía hay una distancia entre el/la observador/a y el sujeto. Dice Sontag que la fotografía solo es una visita en las vidas de los sujetos fotografiados (42). Así que los sujetos pueden mantener su estatus como Otro como siempre hay una separación de (no solamente sujeto y observador/a) sino sujeto y fotógrafa. Como todas las fotos de *Efectos colaterales* son autofotografiadas no puede existir la misma distancia. El ‘valor’ que no necesariamente conecta con los sujetos de Arbus está presente en la autopresentación y rebelión contra el canon de belleza que se encuentra con Liffschitz.

#### **4.5 La mirada**

María Boero y Alicia Vaggione, las autoras de “Acerca de la mirada. Apuntes sobre *El desierto y su semilla*, de Jorge Barón Biza y *Efectos colaterales*, de Gabriela Liffschitz”, analizan las estrategias del cuerpo y rostro y se proponen dar respuesta a la pregunta: “¿Cómo “mirar” estos objetos que muestran- de un modo u otro- el vacío y la devastación del cuerpo, en el marco de una cultura que niega el contacto con la muerte, el sufrimiento y el dolor” (2)?

La mirada tiene una posición de interés particular en cuanto al arte como la mirada mayormente vinculada al hombre (activo) con la mujer como sujeto (pasivo) de admiración (frecuentemente sin reconocerlo). Liffschitz no presenta un momento suspendido y desconectado sino una experiencia que continúe y desarrolle sin cualquier participación del observador. En la fotografía erótica, la mirada del observador es imprescindible. Obviamente el modelo posa para una foto con la intención de ser mirada; sin embargo, lo físico de su cuerpo, la pose, no lleva a cabo ciertas consecuencias como lo de Liffschitz. La falta del pecho, el cáncer, y la muerte son hechos físicos, no meras posiciones que se pueden cambiar.

Aunque la interacción de estas fotos puede leerse como narrativa, es obvio que con la última foto de la serie no finaliza la acción del cuerpo ni la discusión que el cuerpo provoca. Los ojos que antes estaban escondidos, en la tercera foto reconocen el mundo fuera de la foto con una conciencia de la mirada del otro y vuelve corpóreo al observador como entidad involucrada. El que antes era observador pasivo se involucra ahora en la interpretación personal de esta foto y se vuelve incapaz de ignorar sus propias expectativas hacia el cuerpo biológico/social. De una manera similar, la posición del sujeto que antes era posiblemente débil o pasiva se ha convertido en un cuerpo activo que está en posición de corredora o guerrera que parece avanzar hacia el observador.

En “Defying the Masculinist Gaze: Gabriela Liffschitz’s *Recursos humanos*”, David William Foster da una definición breve y pertinente a lo que es y cómo funciona la mirada masculina:

By the masculinist gaze we understand the interpretive contemplation of the body, in a dense process of exclusions and inclusions, of absences and presences, of validated/legitimated and invalidated/delegitimized, such that that body (of a woman, of a child, of a man, or even of a “nonhuman”) is rendered meaningfully only insofar as it reinforces the principles of the compulsorily heteronormative

patriarchy or can be used to demonstrate what may be considered unacceptable or inappropriate-if not, out-right threatening- deviations from those principles (10).

La interpretación solo existe dentro del contexto de normas preestablecidas del cuerpo humano, sea suficientemente masculino o femenino, con tal que no hace una ruptura en los reglamentos heteronormativos. La significación del cuerpo humano y especialmente la del cuerpo de mujer, no se interpreta dentro de otro discurso. Una evaluación de belleza femenina desde la perspectiva de una mujer muchas veces está contaminada por las expectativas de los regímenes regulatorios del patriarcado. Estos regímenes no solo representan una mirada masculina sino que refuerzan que la mirada femenina siga su ejemplo en reconocer lo ‘bello’ y normalizar la idea de un modelo universal y singular de la belleza lo que a su vez refuerza la idea de una dicotomía natural en cuanto a la estética de un cuerpo. Lo que se considera profano o peligroso para los principios inviolables del patriarcado se somete a una universalización forzada que efectivamente lo erradica del canon aceptado de la producción cultural que ‘merece’ pertenecer a la categoría del arte.

Walter Benjamin sostenía que un problema que se encuentra con la cámara es su inhabilidad de no embellecer: “It has succeeded in turning abject poverty itself, by handling it in a modish, technically perfect way, into an object of enjoyment” (citado en Sontag 107). Algunos vieron necesario librar la fotografía de las restricciones de belleza (136). Así que el privilegio está con el/la que observa pero no necesariamente en lo que se observa; sin embargo, a partir del autorretrato y la mirada ocurre una inversión del privilegio. No se puede observar el cuerpo de las fotos de Liffschitz como un mero objeto de gozo como también este cuerpo observa y está consciente de la observación de otros. De alguna manera la fotografía pone el Otro en un escenario idealizado. Sontag sostiene que este captar de instantes que posibilita la fotografía ha creado una manera de incluir diferentes cánones de belleza (112). Es cierto que la fotografía

posibilita la observación de un sujeto en una manera nueva y distinta de los medios anteriores. Aunque la foto muestra un crimen horrible o un sufrimiento intolerable, todavía se puede ver el sujeto como Otro sin faltar a la franqueza de la mirada que está presente con Liffschitz.

Sontag en otro trabajo suyo, *Regarding the Pain of Others*, se centra en su mayoría en la fotografía de guerra haciendo frecuente referencia a la visión del dolor. Hay una diferencia entre el cuerpo de Liffschitz y el de un soldado herido en cuanto al golpe inicial (de la sangre o las partes del cuerpo desgarrados) y la expresión no confinada del dolor que no es inicialmente obvia con Liffschitz. No obstante, ambos comparten un dolor incomprensible para el/la observador/a y las dos heridas pueden resultar mortales. A pesar de la diferencia percibida entre estos dos tipos de fotografías, todavía sigue siendo relevante lo que Sontag plantea respecto de la cuestión de los *derechos* de ver: “But there is shame as well as shock in looking at the close-up of a real horror. Perhaps the only people with the right to look at images of suffering of this extreme order are those who could do something to alleviate it. [...] The rest of us are voyeurs, whether or not we mean to be” (42).

Generalmente cuando el/la observador/a se encuentra con una pintura o una fotografía que muestra el sufrimiento es un llamado a la acción y hay un culpable visible. Lo complicado con la fotografía de Liffschitz es que no se presenta como un llamado a poner fin a su sufrimiento sino encontrar lo bello en medio del padecimiento. Aquí la búsqueda de belleza es intranquila y complicada pero posible. El/la observador/a no se encuentra solamente cerca del sujeto fotografiado sino que hay un contacto casi íntimo/a; no hay relieve para su mirada directa que lo involucra en la escena. Sontag cita una opinión popular: “Photographs that depict suffering shouldn’t be beautiful” (76). A pesar de la inquietud en ver las fotos, hay un aspecto en ciertas fotografías sobre sufrimiento que está ausente en las de Liffschitz. El cáncer no es un



problema que se puede asociar con cierta persona, institución, ideología, etc. Hay tragedia pero es una tragedia de la que el/la observador/a está desconectado/a.

Sontag sostiene que “We want the photographer to be a spy in the house of love and death, and those being photographed to be unaware of the camera, ‘off guard’” que daría a un/a observador/a la oportunidad de ver el objeto fotografiado con un cierto conocimiento no perteneciente al sujeto visto (55). Hay una inquietud en el hecho de que Liffschitz también es consciente de la mirada; el/la observador/a ya no está en control completo del proceso de ver. “[T]he other, even when not an enemy, is regarded only as someone to be seen, not someone (like us) who also sees” pero Liffschitz en este cambio continuo (de extranjera/familiar, Otro que ve, activo/pasivo, etc.) dificulta una mirada casual que se aplicaría más fácilmente al cuerpo sufriente del Otro (completo) que no ‘merece’ la compasión (72). Si la foto es de un soldado o un/a paciente de cáncer normalmente se sabe qué tipo de patetismo inscribir sobre el cuerpo. Ciertas imágenes vienen con el significado ‘apropiado’ ya instalado. Algunos horrores presentados en pintura o film o foto reducen su fuerza de apelación con el paso del tiempo; el dolor puede convertirse en un asunto muy lejano, pero el cáncer sigue estando presente, peligroso y sin resolver.

#### **4.6 Activo/pasivo y presente/ausente**

En la página que antecede la serie de fotos abordadas en este trabajo, en medio de una página negra aparecen las palabras: “doxorubicina – docetaxel – metadona”. En el texto dentro de esa sección dice que ve una contradicción de “lo rastreador y la voracidad” de la serpiente. La intensidad que tiene ahora en recorrer sobre su propio cuerpo, una intensidad como nunca había sentido antes. El pelo, que “se va cayendo como si corriera, ansioso por irse” en lugar de estar ausente, revela una presencia: “La piel brilla con cierto furor, fascinante. El cráneo posee una

presencia notable si está desnudo” (59, 66). El texto corto incluye muchas palabras asociadas con lo erótico, lo sexual: cuerpo, piel desnuda, entre mis piernas, muchas pieles, muchos cuerpos, sudor, rozar, tocar...

Tengo el deseo en el cuerpo, como una nueva permeabilidad de la piel, que me lleva, me arrastra por las superficies de un placer diverso, un placer de diversidad. Me muevo ondulante por otro cuerpo, completamente adherida, desatada en piel, como un pensamiento, una hipótesis del placer que sólo se comprueba con cada movimiento, cada roce, lento, persistente (66).

La página adyacente del texto muestra en medio de una página gris cuatro fotos pequeñas: una rodilla, una mano, el ombligo, el costado, una serpiente deslizándose, descubriendo los contornos de un cuerpo activo y deseante/deseable.

Se hace necesario, entonces, tomar en cuenta la fluidez e indefinibilidad de cualquier aspecto cultural asociado con el cuerpo. Norma Rodríguez y Laura Sosa en su artículo, “Mutaciones de/en lo corporal”, comentan que, “lo ‘normal’ o ‘anormal’ se lo ha ligado con ‘cosa buena’ o ‘cosa mala’, ‘salud’ o ‘enfermedad’, ‘deseable’ o ‘indeseable’”; hay un hilo cultural que conecta la presencia con lo positivo y la carencia con lo negativo (6). Además de las creaciones de la cultura hacia ‘presencia’ y ‘falta’, hay temporalidad también en sus manifestaciones que se transforman a través del tiempo con cambios en lo cultural, lo político, etc.

La segunda foto que muestra una escena de movimiento de la cabeza es la foto más ambigua de la serie. Actúa como un hilo que conecta la ambigüedad del cuerpo sexuado (de la primera foto) con la definitividad del cuerpo sexuado (de la tercera foto). Hay una verdadera tensión en lo que Ariel Schettini y Paola Cortés Rocca en su artículo “Sobre *Venezia*” nombran como el “momento que antecede un descubrimiento” (3). La desconexión del cuerpo y del/de la observador/a empieza a disminuir cuando la cabeza inclinada se levanta hacia el observador.

Mientras el acto de levantar la cabeza convierte el cuerpo en una entidad más activa, este mismo movimiento revela huellas de la enfermedad. El cuerpo, entonces, de la segunda foto entra en un juego de actividad y pasividad. Lo que parece ser saludable (de la primera foto) es pasivo y lo que parece ser enfermo (de la segunda y tercera fotos) es activo.

Aunque sería fútil negar que la fotografía también posee (a veces y a veces no) una estructura impuesta por la fotógrafa y una superficie posible de cambiar y ficcionalizar. Sin embargo, todavía tiene un sentir no ficcionalizado lo cual impide el disfrute libre y la indiferencia completa hacia el sujeto de las fotos. Expresa Sontag que mientras la pintura y las esculturas han existido para mostrar la belleza, la fotografía ha funcionado para encontrarla (103). Muchos de los sujetos no deseables o rechazados mencionados anteriormente parecen que no tienen poder de cambiar de ser no deseable a deseable, mientras el autorretrato de Liffschitz privilegia a la fotógrafa con una autoridad que está ausente en cualquier otro tipo de arte que no posiciona el sujeto en un lugar tan activo.

En la tercera foto la cabeza otra vez es el único lugar de movimiento. El cuerpo sexuado mutilado y las expectativas sociales que lo rodean y lo contradicen se hacen presentes en esta doble revelación de lo biológico (falta del pecho, cabeza rapada, cáncer de mama) y lo cultural (cuerpo erotizado y erótico, actividad, intervención médica). El cuerpo enfrenta las cuestiones de definiciones exactas que plantea sin contestarlas. La revelación simultánea de lo completamente contradictorio hace imposible poner el cuerpo en una categoría preexistente. Emerge la incómoda necesidad de inventar una categoría nueva o dejar que el cuerpo exista sin definirlo. Como afirman Boero y Vaggione, Liffschitz no evitó la dificultad de trabajar con los binarismos sino que “tomó la tarea de negar el mundo y sus sentidos previsibles, para redefinir las cosas, para imponer su propio lenguaje” (1).

#### 4.7 La disolución de la línea divisoria

Lo destructivo es lo que ha creado las interpretaciones esencialistas o biologists del cuerpo que a su vez han impedido cualquier propuesta de interpretar el cuerpo desde su contexto social. A diferencia de las fotos mencionadas en los capítulos anteriores, el sujeto tanto como la fotógrafa tiene una autoridad. Como sostiene Camus en *The Rebel*, para ser efectiva en transformar cualquier asunto que uno opone, una rebelión tiene que engendrar de alguna manera a lo que protesta, una característica que hace que las fotos de Liffschitz son particularmente fuertes (10). Si existe una protesta en contra de los reglamentos preimpuestos, implica la injusta aplicación de una línea o frontera ficcional (pero de todos modos tomada por hecho). Se da cuenta del pensamiento dicotómico y empieza a poder separar “this must be” y “this is how I should like things to be” (Camus 15). Una rebeldía no intenta conquistar sino imponer (18). En lugar de intentar cambiar el concepto del cuerpo ideal de ser asimétrico, intenta simplemente *incluirlo* en los cánones de belleza. Cambiar el concepto por completo sería nada más que una inversión de la dicotomía sin la necesaria deconstrucción de su propia estructura. De la misma manera, como asevera Camus: “The spirit of rebellion can exist only in a society where a theoretical equality conceals great factual inequalities” (20). Rebelarse es entonces un reconocimiento del problema y una búsqueda activa de una denuncia efectiva de la contradicción.

La fotografía permite el embellecimiento del desorden o cualquier técnica o sujeto que crea una ruptura en el orden preimpuesto y culturalmente aceptado de cómo se parece/define la belleza. Como dice Sontag, entre la fotografía de sujetos tradicionalmente rechazados de cualquier esfera de lo bello, el medio de la fotografía todavía embellece (102). Sostiene que “el triunfo más perdurable” de la fotografía es descubrir y revelar la belleza de lo común, lo

decrépito, lo extraño (102). Es evidente en el caso de Liffschitz que su obra logra cuestionar lo que merece exhibición.

Al examinar las fotos de Liffschitz en *Recursos humanos* (2000), Foster propone que la obvia parodia y subversión de la mirada masculinista no solo enfrenta la singularidad dañosa de belleza aceptada sino posibilita y estimula un “desplazamiento hacia miradas alternativas” (18). El autor explica además que la mirada no implica necesariamente el interés sexual y sostiene que “it is reasonable to assume that Liffschitz’s body, as offered in these photographs, can also become a veneration for a feminist, lesbian, queer gaze that invests that body in something like a range from admiration to loving gratitude, to desire” (19). Foster acierta en cuanto a la posibilidad de salirse del/de la análisis/mirada patriarcal dado que el interés en Liffschitz como un sujeto estético e intelectual obviamente ha sobrepasado los confines de un discurso dominante masculino. Liffschitz también reconoce que la belleza/el erotismo puede existir fuera del patriarcado y dice “...era también saber o sospechar que la belleza residía en otra parte, en otro lugar seguramente mucho menos concreto, mucho menos objetivo” (ii).

Liffschitz reconoce su explícita respuesta a/ruptura de las normas de belleza estética que muchas veces priva a la mujer que habite un cuerpo no ideal a avergonzarse frente de las expectativas que la rodean. En el prólogo de *Recursos humanos*, Liffschitz dice:

En este momento me enteré de las dificultades con las que se encuentran muchas mujeres a partir de la operación—sobre todo sexuales, de auto estima y con sus parejas—pero también de los casos en los que las pacientes se niegan a realizar una mastectomía prefiriendo la conservación del pecho a la de la vida. El hecho de pensar que mi trabajo fotográfico pudiera ayudar de alguna forma a mujeres y hombres relacionados con este tipo de operación o cualquier otra mutilación, me dio un impulso invaluable, de alguna manera incluso el cáncer adquirió un sentido (citado en Foster 15).

Aquí no solo ofrece su propio cuerpo a los peligros del rechazo social sino también reconoce una necesidad de sobrepasar las expectativas sofocantes del patriarcado. Menciona el caso extremo

de la mujer que, dada la posibilidad de elegir entre la muerte y la extirpación de un pecho, escoge morir. Este ejemplo muestra claramente la devastación concreta de la preocupación con las normas del patriarcado.

Si uno acepta que el cuerpo no necesariamente tiene que ser completamente fiel al lado positivo o negativo de una dicotomía para ser legítimo, es probable que también empiece a aceptar el significado cultural que lleva el concepto del cuerpo. Como he mencionado anteriormente para llegar a un concepto no dicotómico es necesario darse cuenta de que el pensamiento dirigido hacia el cuerpo definitivamente no es libre de varias invenciones culturales. Es imprescindible que la errónea división de biología y cultural sea reconocida como una superposición inseparable en lugar de un dato natural. Así que la manera en que se forma esta cultura del cuerpo, las inscripciones políticas, sociales, etc., que llevan, se debe de explorar (Grosz 22).

Las fotos de Gabriela Liffschitz no esconden los prejuicios hacia el cuerpo mutilado y enfermo sino que los saca a la luz, los enseña al observador al cual pertenecen y los destruye de una manera que muestra plenamente que los “conceptos encarnados” están contruidos “en una necesidad de clasificar en el nivel de estadística lo que hace y piensa la mayoría, pero que nada tiene que ver con la ética o la moral” (Rodríguez y Sosa 6). Ha creado un ambiente en el cual no solamente interactúan las oposiciones binarias sino en el que florece y erotiza lo ‘negativo’. La crítica de lo normativo no intenta crear más categorías de cuerpos que no se hallan claramente dentro de las de “positivo” y “negativo” sino ofuscar la línea que los conecta una a otra.

## CAPÍTULO V

### CONCLUSIÓN

#### 5.1 Cuerpos culturales

El pensamiento dicotómico del cuerpo establece sistemas rígidos en cuanto a su uso público y privado y afecta a la gente de maneras muy concretas. El estudio de la cultura da cuenta de cómo se usan las ideas para mantener y perpetuar las ideologías de ciertas instituciones y sus restricciones respectivas. La comprensión de cómo usamos (y somos) cultura nos ayuda a deconstruir esas ideas perjudiciales que tienen efectos reales en el mundo físico. La noción burguesa del cuerpo todavía considera el suyo como el tipo más ‘natural’ de cuerpo. Sin embargo, es esencial que se note la imposibilidad de llegar a algún tipo de entendimiento biológico del cuerpo humano con respecto a la forma en que interactúa con otras entidades en su esfera social. Esto no significa que el cuerpo no sea un fenómeno natural, sino que es totalmente conquistado por la clase, género, religión, etc., y cualquier ‘naturaleza’ del cuerpo se ha hecho totalmente invisible debido a nuestras ideas equivocadas sobre lo que significan ‘naturaleza’ y ‘cultura’. Eliminar la ideología de una sociedad de cualquier tipo de esencialismo o nociones de características inherentes con respecto al cuerpo es una tarea muy útil para los estudios de la mujer o el género. Nuestros cuerpos han sido relegados a ciertos espacios y solo el cuerpo burgués es capaz de definirse a sí mismo en sus propios términos; algunos cuerpos deben ser públicos, algunos privados, algunos disfrutados y algunos evitados por las supuestas cualidades inherentes que encarnan. Como ya se ha mencionado en la conclusión del capítulo sobre el cuerpo tatuado, existe el peligro de la ‘tolerancia’ o la ‘diversidad’ que amenaza el Otro sexualizado. El cuerpo tolerado todavía se mide por un modelo singular y se convierte en una especie de desviación aceptable que deriva del ideal. Esto implica que existía en algún momento

el cuerpo original, el cuerpo natural (que ahora se considera como el ideal) de donde todas las demás formas derivan. Es importante entender la diferencia entre la desviación de lo ‘natural’ y la desviación del normativo. Reconocer el cuerpo como la cultura es dismantelar la importancia atribuida a la ‘pureza’ y la esperanza trágica de llegar a un estado precultural.

## 5.2 Resumen de capítulos

Esta sección se dedica a un breve resumen de lo encontrado en la obra de Gabriela Liffschitz y María Zorzon respecto de lo que Elizabeth Grosz propone en la introducción de *Volatile Bodies*. Aquí enumero en secuencia cada pauta y resumo las maneras en que los sujetos de las fotografías las representan y ofrecen la oportunidad de *complicar* el pensamiento tradicional del cuerpo.

1) *Evitar la dicotomía de mente/cuerpo*. Si la mente es donde se encuentra la inteligencia y la moral, el cuerpo (visto como opuesto a la mente) se vuelve un impedimento para el conocimiento, la libertad y la bondad y llega a ser una restricción para sobrepasar con el castigo y la disciplina. La dicotomía mente/cuerpo se aplica a todas las fotos en el sentido de que todas plantean la cuestión sobre por qué la mente se tiene en mayor estima que la carne y por qué la carne se considera como superficial e incapaz de profundidad. Si el/la observador/a rechaza la hipótesis de que el pensamiento dicotómico se configura de manera correcta, pureza/impureza se convierte más en una infracción del orden (socialmente construida) que cualquier tipo de cualidad esencial. Si el cuerpo es irracional, animal y sexual la maternidad apropiada debe ser una experiencia espiritual. Sin embargo, como Zorzon muestra con “Sarah con mellizos”, los procesos y experiencias son corporales y la ternura y la intimidad también pertenecen al cuerpo.

2) *Los dos sexos se tienen que representar corporalmente*. Un cuerpo sexuado que representa la entidad sexual para los hombres y las mujeres constituye una pesada carga sobre el



cuerpo que ‘debe funcionar’ para los demás y crea sistemas (considerados como naturales) que colocan a las mujeres como pasivas y los hombres como consumidores activos. La noción popular de que los hombres son sexualmente insaciables por alguna inclinación natural respecto a la necesidad o deseo de tener relaciones sexuales más que las mujeres, representa a la mujer como un ser que no requiere reciprocidad sexual. De esta manera, el sexo se ha visto y en muchos casos sigue siendo visto como una institución del hombre que la mujer ayuda a facilitar. Si ambos sexos se ven como corporales, las mujeres ya no son sometidas a la función de ser la ‘proveedora’ o el objeto de placer sexual, sino también como cuerpos activamente sexuales. Esto establece los dos sexos como sujeto y objeto del deseo. Los Capítulos 2 y 4 exploran mayormente el cuerpo de la mujer y el tipo de sexualidad que se ha proyectado sobre él, pero “Love and Sex” del Capítulo 3 muestra dos cuerpos corporales (y sexuales). Se plantean cuestiones importantes acerca de los roles tradicionales de objeto y consumidor y sobre lo que hace que algunas posiciones del cuerpo sean artísticas y otras pornográficas. A pesar de que el pene sea generalmente conceptualizado como una herramienta de escribir, también se lo muestra en el Capítulo 3 como un lugar inscrito por código social y cultural y que *ambos* cuerpos son biológicos y culturales.

3) *Un modelo singular/único del cuerpo*. Un cuerpo que funciona como punto de comparación para todos los demás cuerpos se debe reconocer como un sistema arcaico y deficiente que no deja espacio para la rica variedad de cuerpos. Es importante rechazar esta idea ya que considerar la posición de un cuerpo más ‘alta’ que otra en el pensamiento occidental normalmente significa asumir que el cuerpo más estimado (*id est*: cuerpo culturalmente asignado) es más ‘original’ o natural que los que son menos aceptados. Así que (basado en la idea falsa de lo que es el cuerpo ‘original’) se establece un sistema de comparación asumido

como natural que devaloriza muchos tipos de cuerpos. No hace falta decir que todos los Otros sexualizados de Zorzon y Liffschitz demuestran que cualquier modelo singular de un ‘buen’ cuerpo no es natural y amenaza a la pluralidad corporal. Este modelo de medida sofoca cualquier expresión ‘desviada’ de la corporalidad y la supone como ‘antinatural’.

4) *Pensamiento esencialista y biologicista.* Es importante reconocer y rechazar cualquier esencialismo con respecto al cuerpo. Asumir que existen cualidades inherentes en relación a las maneras en las cuales el cuerpo debe desempeñarse/actuar (*perform*) inmediatamente reintegra los binarismos que las/os teóricas/os han intentado deconstruir. La idea de que el cuerpo debe funcionar de modos incuestionablemente destinados tiene la intención de suprimir su desviación en cuanto a este comportamiento restringido. El esencialismo ha afectado las formas en que hombres y mujeres se comportan de manera significativa con respecto al aspecto físico y se puede ver en todas las fotografías de varias maneras. Sin embargo, la idea de que el cuerpo de la madre debe ser sexualmente puro es obvia e inevitablemente errónea dado que la vagina que se usa para el sexo penetrativo también se usa para dar a luz y los pechos que se usan para ‘seducir’ al hombre también se usan para alimentar al/a la bebé. Además el cuerpo enfermo debe compartir algunas características ‘inherentes’: pasividad, tristeza, desexualización. Sin embargo, hay una subversión de la idea esencialista con la secuencia de las tres fotos de Liffschitz. La primera foto muestra una posición pasiva pero esconde la enfermedad mientras la tercera foto muestra una posición activa y revela la falta del pecho y la cirugía. La escena más pasiva es la más ‘saludable’ y la escena más activa es la más enferma, desmantelando la necesidad de estas ‘verdades evidentes’. Cuando el/la observador/a acepta que el esencialismo se basa en las nociones construidas de la sociedad sobre lo que es el orden correcto (y no tiene nada que ver -- por lo menos que somos capaces de percibir-- con la ‘naturaleza’), también puede dudar de la

veracidad de la afirmación de que uno u otro lado de la dicotomía fuera alguna vez impuro o puro en primer lugar.

5) *Cuerpo como entrelazamiento de naturaleza y cultura.* Es imposible extraer la cultura del cuerpo para revelar un cuerpo precultural. Además lo social y lo biológico no se deben oponer sino interactuar. Persiste la idea falsa de que el cuerpo verdadero se ve cuando se identifica y erradica lo cultural. Sin embargo el cuerpo humano *es* cultura y no existe sin ella. Con “Love and Sex” las marcas ‘no naturales’ se interpretan como una agresión contra el cuerpo ‘original’ mientras otras construcciones (aprobadas por la mirada burguesa) como el peinado, ropa y gestos no son vistos de manera igual. Si se compara, por ejemplo, el cuerpo de Sarah (o cualquier mujer con cuerpo normativo) con los de “Love and Sex” se supondría que el cuerpo de Sarah era más similar al ‘original’. Las construcciones que usa Sarah (ropa de mujer, postura, etc.) ‘dan prueba’ de la femineidad (asumida como natural). Sin embargo, el cuerpo humano es una masa inseparable de biología y cultura, por lo tanto lo importante no es proponer que la desviación es natural sino cuestionar la importancia de lo ‘natural’ e invalidar la idea de que el cuerpo puede existir libre de marcas culturales.

6) *Borderline concept.* Como ya se ha mencionado y utilizado como tema fundamental de esta tesis, el cuerpo es incapaz de no mezclar los dos lados de una dicotomía (positivo/negativo, yo/otro). Esto se hace particularmente evidente en relación con el sexo dado que se construye con dicotomías no estables: sano/enfermo, necesario/excesivo, bonito/feo, etc. Todos los cuerpos en diversas circunstancias y de acuerdo con diferentes ideologías (aunque se sea consciente o no) cohabitan el proteico espacio entre lo positivo y lo negativo donde las ideas centrales que intentan mantener separados los conceptos opuestos son deconstruidas. No hace falta decir que todas las fotografías son exitosas en mostrar que quizá no hay tanto peligro en el ‘desorden’ que

el pensamiento occidental nos ha intentado convencer, hacer creer y temer. Con Liffschitz la enfermedad y el dolor merecen una compasión que no es compatible con la desnudez y la autosexualización. Además aunque el cuerpo maternal generalmente tiene una posición estable como sagrado, las madres de las fotos de Zorzon han transgredido la línea al ofrecerse para la mirada sexual. “Love and Sex” casi muestra el tipo de cuerpo ‘correcto’ para considerarse sexualmente legítimo, pero el tatuaje se lee como una denuncia de los valores burgueses. La adherencia y la ruptura simultáneas posibilita el cuestionamiento del ‘orden’ y la veracidad del ‘peligro’ del desorden.

La representación del cuerpo en nuestra cultura visual puede proveer infinitas posibilidades de estudio. Algunas feministas se oponen a cualquier tipo de fotografía desnuda u ‘objetivación’ de la mujer. Este tipo de imagen muchas veces significa la apropiación de un sexo por otro. Sin embargo el cuerpo desnudo no se debe ver como obsceno u ofensivo sino la *posesión* del cuerpo y sexualidad de otras/os. En la mayoría de las fotos (o filmes) que se centran en el cuerpo desnudo realmente no existe ningún compartimiento de placer o gozo sino el uso del cuerpo de otro para desempeñar (*perform*) un rol preestablecido de lo que es sexualidad y género. El Otro erotizado provee una oportunidad inmensa para destruir los binarismos rígidos que enlazan los cuerpos a comportamientos ‘apropiados’.

## OBRAS CITADAS

- Adams, C.J., and J. Donovan. *Animals and Women: Feminist Theoretical Explorations*. Durham, NC: Duke University Press, 1995.
- Beauvoir, S. *The Second Sex*. New York, NY: Vintage Books, 1989.
- Bendelow, G., and S. Williams. "The Lived Body: Sociological Themes, Embodied Issues." New York: Routledge, 1998.
- Boero, M.S., and A. Vaggione. "Acerca de la mirada. Apuntes sobre El desierto y su semilla, de Jorge Barón Biza y Efectos colaterales, de Gabriela Liffschitz." *Astrolabio*.3 (2010).
- Butler, Judith. "Foucault and the Paradox of Bodily Inscriptions." *The Body: Classic and Contemporary Readings*. Ed. Welton, D. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 1999. 307-14.
- Camus, A. *The Rebel*. New York: Alfred A. Knopf, 1982.
- Chodorow, N. *The Reproduction of Mothering*. Berkeley, CA: University of California Press Berkeley, 1999.
- Douglas, M. *Purity and Danger: An Analysis of Concept of Pollution and Taboo*. New York, NY: Psychology Press, 2002.
- Ferenczi, S. "Thalassa: A Theory of Genitality." *Psychoanalytic Quarterly* 2 (1933): 361--64.
- Fisher, J.A. "Tattooing the Body, Marking Culture." *Body & Society* 8.4 (2002): 91.
- Foster, D.W. "Defying the Masculinist Gaze: Gabriela Liffschitz's "Recursos Humanos"." *Chasqui* 32.1 (2003): 10--24.
- Foucault, M. *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Ithaca, NY: Cornell Univ Press, 1980.
- Friedlaender, W., and W.F. Friedlaender. *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*. New York, NY: Columbia Univ Press, 1990.
- Friedman, D.M. *A Mind of Its Own: A Cultural History of the Penis*. New York, NY: Free Press, 2001.
- Grosz, E. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington, IN: Indiana Univ Press, 1994.
- Foucault, M. *Discipline and Punishment: The Birth of the Prison*. New York, NY: Vintage Books, 1979.

- Hannavy, J. *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. Vol. 1: New York, NY: Routledge, 2007.
- Kleiner, F.S. *Gardner's Art through the Ages: The Western Perspective*. Vol. 2: Belmont, CA: Wadsworth Publishing Company, 2009.
- Laumann, A.E., and A.J. Derick. "Tattoos and Body Piercings in the United States: A National Data Set." *Journal of the American Academy of Dermatology* 55.3 (2006): 413--21.
- Liffschitz, G. *Efectos Colaterales: Autorretratos Y Textos*. Buenos Aires, Argentina: Grupo Editorial Norma, 2003.
- Lingis, A. *Excesses: Eros and Culture*. Albany, NY: State University of New York Press, 1983.
- . *The Imperative*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1998.
- Longhurst, R. "A Pornography of Birth: Crossing Moral Boundaries." *ACME: An International E-Journal for Critical Geographies* 5.2 (2006): 209--29.
- Marien, M.W. *Photography: A Cultural History*. London: Laurence King Publishing, 2006.
- Martin, E. "The Egg and the Sperm: How Science Has Constructed a Romance Based on Stereotypical Male-Female Roles." *Signs* (1991): 485--501.
- . "Pregnancy, Labor and Body Image in the United States." *Social Science & Medicine* 19.11 (1984): 1201--06.
- . *The Woman in the Body: A Cultural Analysis of Reproduction*. Boston, MA: Beacon Press (1987).
- Mullin, A. "Pregnant Bodies, Pregnant Minds." *Feminist Theory* 3.1 (2002): 27.
- Nead, L. *The Female Nude: Art, Obscenity, and Sexuality*. New York, NY: Routledge, 1992.
- Oliver, K. "Motherhood, Sexuality, and Pregnant Embodiment: Twenty-Five Years of Gestation." *Hypatia* (1986).
- Price, J., and M. Shildrick. *Feminist Theory and the Body: A Reader*. New York, NY: Routledge, 1999.
- Rodríguez, N., and L. Sosa. "Mutaciones de/en lo corporal." *Revista de Educación Física y Ciencia. Departamento de Educación Física de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. UNLP ISSN 7* (2004-2005): 87-96.
- Scarry, E. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York, NY: Oxford University Press, 1987.

- Schettini, Ariel, and Paola Cortés Rocca. "Sobre Venezia, De Gabriela Liffschitz." *el interpretador - literatura, arte y pensamiento*.27 (2006).
- Shildrick, Margrit. "Belief, Bodies, and Being: Feminist Reflections on Embodiment." *Monstrous Reflections on the Mirror of the Self-Same*. Ed. Orr, D. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Pub Inc, 2006.
- Sontag, S. *Illness as Metaphor; and, Aids and Its Metaphors*. New York, NY: Picador, 2001.
- . *On Photography*. New York, NY: Picador, 1977.
- . *Regarding the Pain of Others*. New York, NY: Picardor, 2003.
- Stearns, C.A. "Breastfeeding and the Good Maternal Body." *Gender \& Society* 13.3 (1999): 308.
- Stirn, A., A. Hinz, and E. Brahler. "Prevalence of Tattooing and Body Piercing in Germany and Perception of Health, Mental Disorders, and Sensation Seeking among Tattooed and Body-Pierced Individuals." *Journal of Psychosomatic Research* 60.5 (2006): 531--34.
- Sullivan, N. *Tattooed Bodies: Subjectivity, Textuality, Ethics, and Pleasure*. Westport,CT: Praeger, 2001.
- Thomas, C. "Reenfleshing the Bright Boys; or, How Male Bodies Matter to Feminist Theory." *Masculinity Studies and Feminist Theory*. Ed. Gardiner, Judith Kegan. New York, NY: Columbia University Press, 2002. 60--89.
- Wittig, Monique. *The Straight Mind and Other Essays*. Boston, MA: Beacon Press, 1992.
- Wolf, N. *The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used against Women*. New York, NY: Harper Perennial, 2002.
- Woodford, S. *An Introduction to Greek Art*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1988.
- Yalom, M. *A History of the Breast*. New York, NY: Ballantine Books, 1999.
- Young, I.M. "Breasted Experience: The Look and the Feeling." *The body in medical thought and practice*. (1992): 215.

## APÉNDICE

### PERMISO

-----Original Message-----

From: [guillermo.piro@gmail.com](mailto:guillermo.piro@gmail.com) [<mailto:guillermo.piro@gmail.com>]

Sent: Tue 7/26/2011 18:49

To: Laura M Martins

Subject: Re: un saludo y un pedido de permiso, Guillermo - desde EEUU -

Autorizada!

Un beso

G

Enviado desde mi BlackBerry® de Claro Argentina

-----Original Message-----

From: "Laura M Martins" <[martins@lsu.edu](mailto:martins@lsu.edu)>

Date: Tue, 26 Jul 2011 18:36:59

To: <[guillermo.piro@gmail.com](mailto:guillermo.piro@gmail.com)>

Subject: un saludo y un pedido de permiso, Guillermo - desde EEUU -

Hola Guillermo:

No nos conocemos personalmente. Me presento: soy Laura M. Martins, profesora de literatura latinoamericana y cine en la Universidad Estatal de Louisiana (cerca de Nueva Orleans). Sucede que una alumna mía (Kristen Hubbard) acaba de terminar su tesis de maestría sobre fotografías argentinas y una de ellas es Gabriela Liffschitz (Efectos colaterales). Hace tiempo que conozco a Paola Cortés-Rocca y ella gentilmente me pasó tu dirección electrónica para que pudiera pedirte permiso de reproducción de algunas fotos de Gabriela. De este modo, si se le concede la autorización a mi alumna, ella podría utilizar esas fotografías en el marco de un trabajo académico con probabilidades de que aparezca on-line (como parte de las publicaciones de tesinas/tesis universitarias en internet).

Te agradecería cualquier ayuda/sugerencia/dato que puedas facilitarme en este proceso.

Muchas gracias!

Un saludo cordialísimo,

Laura

Dr. Laura Martins

Department of Foreign Languages & Literatures

Louisiana State University

316 Hodges Hall

Baton Rouge, LA 70803



## **VITA**

Kristen Michelle Hubbard was born in Greenville, Mississippi, in 1986. She received her Bachelor of Arts in Spanish from Mississippi College in 2008. She will receive her Master of Arts in Hispanic studies from Louisiana State University in 2011 where she has worked as Teaching Assistant in the Department of Foreign Languages and Literatures for two years.