

Articles

MIKEL OTXOTEKO¹

El otro lado de la imagen. Harun Farocki y el paradigma *Playboy*

The Back of the Image. Harun Farocki and the Playboy Paradigm

RESUMEN

Desde la puesta en circulación de *Una Imagen*, el medimetro rodado por Harun Farocki en el estudio fotográfico de *Playboy* en Munich, las interpretaciones que han ido apareciendo sobre este filme son diversas. Al considerar la perspectiva de género, este ensayo propone un modo distinto de recorrer sus imágenes, indagando sobre cuestiones como la creación del imaginario sexual masculino y heterosexual y la negación del «hecho mujer» en las representaciones sexuales, el análisis de las relaciones de poder entre sexos, o la sexualización de la industria. Finalmente, recordando dos casos célebres del ámbito audiovisual, el cine de Chantal Akerman, y de Femme Productions con Candida Royalle a la cabeza, se observa el potencial de una industria erótica o pornográfica donde las mujeres puedan inventar su propia historia, el cuerpo, el deseo, la identidad.

Palabras clave: Farocki, *Playboy*, pornografía, sexualidad, poder, género.

ABSTRACT

Since the entry into circulation of *An Imagen*, the medium-length film shot by Harun Farocki at the *Playboy* photographic studio in Munich, the interpretations that have been appearing on this film are diverse. In considering the gender perspective, this essay proposes a different way of traversing its images, investigating questions such as the creation of the male and heterosexual sexual imaginary and the denial of the «woman fact» in sexual representations, the analysis of relations of power between sexes, or the sexualization of the industry. Finally, recalling two famous cases in the audiovisual field, Chantal Akerman's cinema, and Femme Productions with Candida Royalle as the main leader, we observe the potential of an erotic or pornographic industry where women can invent their own history, body, desire, identity.

Keywords: Farocki, *Playboy*, Pornography, Sexuality, Power, Gender.

SUMARIO

1.- Ante la fabricación del objeto de deseo. 2.- Ficciones: verticalidad y horizontalidad. 3.- Mirada masculina y desnudo femenino. 4.- El cuerpo en posproducción. 5.- A modo de conclusión, y «un paso más».

1 Artista, mikelotxoteko@gmail.com

Lo que yo quería ver era ese otro lado de la imagen, verla por detrás, como si estuviera por detrás de la pantalla y no delante.

Jean-Luc Godard. *Tribune Socialiste*, 1969.

«Un espléndido estudio sobre el voyeurismo institucionalizado»², así definió acertadamente Maren Grimm *Una Imagen*, el mediometraje rodado por Harun Farocki en el estudio fotográfico de *Playboy* en Munich que fue comisionado por la serie televisiva *Projektionen '83*. Su puesta en circulación hace ya más de tres décadas ha suscitado una serie de interpretaciones de carácter diverso; posiblemente, debido a la decisión del autor de prescindir de un texto o voz en *off* que marque una orientación temática o conceptual. Por lo demás, he de aclarar que, curiosamente, el trabajo ha permanecido en un segundo plano dentro de su filmografía, siendo nombrado en alguna publicación relevante, pero sin un análisis detallado del mismo o reflexión crítica contundente.

Respecto a tales interpretaciones, seguramente dado el carácter de la dilatada y políticamente comprometida filmografía de Farocki³, la visión más extendida tiende a postular que la película aborda la cuestión materialista del trabajo: el trabajo del fotógrafo, el trabajo de la modelo, el trabajo de los técnicos, ingenieros de iluminación y decoradores, y todo el personal auxiliar necesario para la producción de una imagen. En un texto de 1988 para la revista *Zelluloid*, Harun Farocki ofrece algunas claves que arrojan algo de luz. Cuenta el realizador que, cuatro días en los estudios de *Playboy*, proporcionaron el tema de su película. La revista, dice resaltando el componente ideológico del asunto, «se ocupa de la cultura, de los coches, de un cierto *estilo de vida*». Y es aún más explícito al señalar que todos esos «adornos» están allí quizá sólo para «cubrir a la mujer desnuda» [Fig. 1]. A este respecto, cabe apuntar un cierto paralelismo que se establece con *El desprecio* (*Le Mépris*, 1963), la película de Godard, como si ambos cineastas quisieran ver ese «otro lado de la imagen»⁴. Según explica Farocki:

La mujer desnuda en el medio sería un sol alrededor del cual gira un sistema: de cultura, de negocio, de vida. Resulta imposible mirar o filmar al sol. Podemos imaginar que la gente que crea tal imagen, cuya gravedad se supone debe sostener todo eso, realiza su tarea con tanto cuidado, seriedad y responsabilidad como si estuvieran separando uranio. (Farocki, 1988).

2 Maren Grimm, texto introductorio de *Una imagen* para la publicación Harun Farocki. *Diagrams. Images from ten films*, editado por Benedikt Reichenbach, p. 28.

3 Cabe destacar títulos en torno al trabajo como *Jean-Marie Straub and Danièle Huillet at work on a film based on Franz Kafka's unfinished novel, «America»* (1983), o el de su instalación *Workers leaving the factory* (1995).

4 «¿Qué es la imagen en sí? Un reflejo. Un reflejo en un vidrio, ¿tiene grosor? Ahora bien, en el cine uno se queda normalmente fuera de ese reflejo, en su exterior. Lo que yo quería ver era ese otro lado de la imagen, verla por detrás, como si estuviera por detrás de la pantalla y no delante». «Deux heures avec Jean-Luc Godard», declaraciones recogidas por Jean-Paul Fargier y Bernard Sizaire, *Tribune Socialiste*, 23 de enero de 1969. En *Jean-Luc Godard, pensar entre imágenes*, 2010.

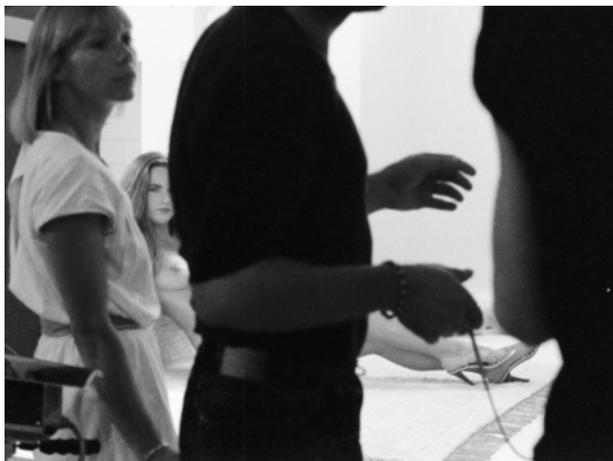


Fig. 1. Cortesía de Antje Ehmann.

Hay, en efecto, un aspecto contenido en sus palabras relativo al trabajo material; y también, habría otro aspecto al cual, pienso, no se ha otorgado sin embargo la suficiente consideración entre quienes han teorizado sobre su contenido. *Una imagen* sorprende, de hecho, aún en la actualidad, al considerar la cuestión de género. Precisamente, ese sería el punto de interés para este ensayo; y, he de aclarar, por otro lado, que metodológicamente no opta por un análisis fílmico de la película en cuestión. Por el contrario, reivindicará la importancia de algunas de las decisiones técnicas y estéticas tomadas, al tiempo que marcando su afinidad con la teoría feminista. *Una imagen*, además, funciona para este texto como eje vertebrador de cara a nuestras reflexiones. Me centraré, pues, en mostrar evidencias ideológicas del filme, para ponerlas en relación con otros discursos críticos y fuentes de conocimiento en relación a la cuestión de género. Ello supone necesariamente una nueva *visión* de la película; o lo que sería lo mismo, un modo distinto de recorrer sus imágenes. Las técnicas de simulacro y control social, evidenciadas por Farocki, serán discutidas críticamente desde la perspectiva del género: la creación del imaginario sexual masculino y heterosexual y la negación del «hecho mujer» en las representaciones sexuales, el análisis de las relaciones de poder entre sexos, la sexualización de la industria... Nos encontramos, ciertamente, ante una completa reflexión en imágenes que, concretamente, se concentra en el proceso de fabricación de otra imagen, industrial y sexual: justamente la imagen de las dos páginas centrales de la revista *Playboy*.

1. Ante la fabricación del objeto de deseo

Comenzaremos exactamente por el final, con el producto finalizado (sin respetar la cronología reflejada por Farocki): la imagen de una joven de largos cabellos rubios que posa desnuda con piel tersa y brillante, acostada sobre una alfombra

en un interior burgués. La postura de la convención erótica la molesta; es evidente que, al menos la cansa e incomoda físicamente. Pero, si como Farocki propone (en términos de ideología), ella es el «sol» de un sistema, es también porque, como otros han contestado al ver su película (en términos de técnica y estética), en el centro del decorado su cuerpo reclinado se ha convertido en el blanco de un horizonte técnico. Dicho esto, iremos abordando ordenadamente una serie de aspectos iniciales.



Fig. 2. Cortesía de Antje Ehmann.

«Claridad», «objetivación», «revelación», así es como definirá la teórica feminista Lynda Nead la búsqueda utópica de la pornografía (Nead, 1992: 158). En esa búsqueda, el principio que constituye la mirada nunca es –o nunca debería ser– problematizado. Justamente, la película de Farocki parece apuntar en esa dirección, aunque con un enfoque crítico. *Una imagen* permite ahondar, de hecho, en la cuestión del *hiperrealismo fisiológico* característico de los desnudos femeninos de *Playboy*. También, algunos teóricos e historiadores de la imagen contemporánea, en conformidad con esta apreciación, señalan los procedimientos de *Playboy*, curiosamente, como punto histórico a partir del cual se dispara la producción de un tipo particular de imágenes hiperrealistas –«eróticas» o «pornográficas», según la visión propia de cada cultura o época.

Por ejemplo, entrando en el terreno legal de la exhibición de imágenes, el autor de *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Roman Gubert, nos recuerda que tan solo un año antes de que la revista naciera en Chicago en 1953 de la mano del recientemente fallecido Hugh Hefner, películas como *Un verano con Mónica* (*Sommaren med Monika*, 1952), de Ingmar Bergman, eran distribuidas en los Estados Unidos en los circuitos de cine erótico. En un plano de este filme, se muestran las piernas Harriet Andersson en el acto de quitarse las bragas y a continuación caminar sobre el rostro de su amante tumbado en el suelo boca arriba. Según explica Gubert, el espectador era de este modo invitado a ver al hombre que observa los genitales de la protagonista del film (Gubert, 1989: 10). Ello demuestra el hecho

de que, en efecto, en el cine institucional de aquella época «se admitía la existencia social de un cine pornográfico clandestino, aunque el espectador sólo veía a los que lo veían y nada más» (Gubern, 1989: 10).

Ciertamente, la película de Farocki no incide en el aspecto histórico de *Playboy*, pero sabemos y consideramos relevante señalar que la revista en cuestión naciera fruto de este contexto cultural de represión sexual, en el que el *desnudo frontal* (tal como los norteamericanos llaman al desnudo integral) no estaba permitido en los medios de comunicación ni en las atracciones o el ámbito del entretenimiento. En las imágenes que Hefner elige mostrar en las páginas centrales de su revista, el desnudo no es sugerido sino directamente –lo vemos en *Una imagen* [Fig. 3 y 4]– mostrado y compuesto como elemento protagónico. Del mismo modo, como también observamos a través de la película de Farocki, la narrativa de la imagen se reduce a un esquema mínimo y colateral, de manera que la modelo puede entonces mirar a cámara apelando explícitamente al lector de la revista.

Antes de referirme a una cuestión central, la «tecnología de género», noción acuñada por Teresa de Lauretis, pienso que, al abordar este aspecto, el hiperrealismo fisiológico, deberán ser consideradas además las cualidades propias de la imagen fotográfica. Pues, como tecnología gráfica, la fotografía tiende a suprimir la capacidad estilizadora o esquematizadora propia de la pintura, al proponer una imagen más cruda. Aporta, por consiguiente, una calidad autenticadora de la imagen al desnudo; y sobre todo, autentifica que lo mostrado ha estado realmente ante la cámara, convertida en notario visual, gracias a la función indicial de la emulsión fotoquímica (Gubern, 2004: 218).



Figs. 3 y 4. Cortesía de Antje Ehmman.

Farocki posiciona la cámara dentro del área de trabajo. Durante el rodaje le acompaña un equipo técnico muy reducido, con el cual logra apenas interferir en el ambiente del *set* fotográfico. En ocasiones, nos sorprenden lentos *travellings* que circulan en torno al *set*; pacientemente se suceden las distintas etapas de trabajo. Y ante el objetivo desfilan imprevisiblemente los cuerpos de los profesionales en plena faena. De este modo, el cineasta documenta los movimientos, las detenciones, las velocidades, los cambios de sentido de los profesionales, su interacción con el

equipo técnico y la mutua interacción de las personas. De tales detalles se compone la película; aunque no por ello debemos pensar que sus imágenes sean neutrales. La cámara de 16 mm. de Farocki retiene, también, esas circunstancias que tienen lugar a nivel interpersonal: relaciones humanas cruzadas por la técnica, el trabajo industrial y la ideología política y, también, de género que subyace a estos ámbitos. No siempre sabemos qué ocurre de manera exacta. Cortos diálogos de carácter igualmente técnico ofrecen algunas pistas; por lo demás, ningún rasgo emocional permite bucear en la intimidad de los personajes. Para Farocki, se ha dicho, se trata de hacer una película sobre una imagen; pero, igual que ocurrirá en, *Naturaleza muerta (Stilleben, 1997)*, y tal y como estamos viendo, hay algo más que eso. Como iremos viendo, se trata literalmente de una labor de «construcción» orientada hacia un objetivo ideológico.

Entre todos estos cuerpos profesionalizados encontramos, a cierta altura en el decorado, el *objeto de deseo*: la modelo que posa desnuda. Llama la atención la minuciosidad con la que el trabajo se resuelve en este nivel puramente técnico en torno al cuerpo desnudo de la joven. Sobre todo, cuando tenemos en consideración que tal rigurosidad responde a tales exigencias ideológicas que, en definitiva, serán la base sobre la cual se sustente el proyecto político de *Playboy*. Es, pues, un trabajo perfectamente orquestado a través de la especialización profesional y de una serie de fases de trabajo [Fig. 2] –como en cualquier otra industria cultural moderna. Se trata efectivamente de producir y comercializar la visibilidad, y, como propone en su texto de presentación Farocki, de la transmisión de un *modo de vida*.



Fig. 5. Cortesía de Antje Ehmann.

Por otro lado, vemos que, aunque para Hefner sea esencialmente un *medio* de transmisión ideológica, la «Playmate del Mes» en las páginas centrales de *Playboy* está planteada al lector como un *destino* para la mera contemplación visual y la satisfacción masturbatoria masculina. La fotografía de la chica del mes se presenta como una incardinación a explorar con la mirada. Todo lo demás, situado en torno a ella, parece secundario. La imagen de una mujer desnuda, «un cuerpo con piel, músculos, senos, vagina», ofrece, podríamos decir en palabras de Rodríguez Magda, autora de *Foucault y la genealogía de los sexos*, «no una esencia a descubrir, pero sí toda una especificidad sensitiva [...], e incluso mítica» (Rodríguez Magda, 1999:

215). Por eso, en la estética *Playboy* los pequeños detalles de un desnudo adquieren enormes proporciones de tipo simbólico e ideológico. Estos profesionales controlan que el ojo de quien mira la imagen no tenga la posibilidad de errar sin dirección: en uno de los pasajes de la película, Farocki incluye un momento en el que cuidadosamente una de las profesionales realiza una corrección de maquillaje sobre los pezones de la modelo [Fig. 5]. Ese «destino» para el ojo del lector de *Playboy* es fundamentalmente un medio de influencia semiótica para la emancipación del hombre blanco heterosexual; que según la filosofía de vida planteada por Hefner, ha de romper con las ataduras de la cultura dominante: principalmente, la familia y la monogamia, para su auto-realización personal y profesional.

2. Ficciones: verticalidad y horizontalidad

En coherencia con lo señalado, no podemos tomar el carácter sexual de la escena en el estudio de *Playboy* como un dato material que se hallara presente ya desde el origen del proceso en la producción de tal imagen. Será, al contrario, un efecto. Prueba de ello es que lo sexual no aparece, en ningún sentido, en la película de Farocki; de hecho, casi podría decirse que Farocki plantea un *reverso* de la imagen *Playboy* donde, partiendo de un desnudo, lo sexual adquiere un carácter construido pues resulta de la combinación de una serie de recursos técnicos, y también estéticos. La horizontalidad del cuerpo femenino es, por ejemplo, uno de esos grandes recursos ficcionales en la cultura patriarcal; un recurso qué, tal y como se aprecia en la película, ha sido mantenido en la *utopía* sexual de Hugh Hefner.

Indudablemente, este recurso empleado frecuentemente por Hefner encierra un alto contenido simbólico. Ofrece un confortable y estabilizado modelo de mujer [Fig. 6]. Es confortable, en parte, porque viene acompañado implícitamente por la paralela negación de las potencialidades corporales femeninas: desde cierto punto de vista, un cuerpo yacente no está predispuesto a la acción, sino, más bien, a que se actúe sobre él. Naturalmente, entramos aquí en la discusión sobre el *modelo de representación hegemónico* del cuerpo de la mujer. Aquí, la Mujer está tratada como esencia; es un concepto universal que no contempla la diferencia dentro de las mujeres, de la mujer individual y singular.



Fig. 6. Cortesía de Antje Ehmann.

La horizontalidad femenina como recurso simbólico desmovilizador ha sido mil veces enunciada y recurrida estéticamente para representar un sujeto mujer *construido en el género y constructor de género*. Este recurso potencia considerablemente la percepción de «un cuerpo físico sin mediaciones» (Nead, 1992: 31); y su naturalización para una categoría Mujer, responde a una cultura predominantemente masculina. No obstante, cada vez se percibe de forma más evidente –gracias, sin duda, a la crítica feminista de teóricas como Bland, Silverman o De Lauretis– la torpe, humillante y objetualizadora forma de representación de la feminidad, explicable únicamente desde la perspectiva de la construcción social de los géneros.

De hecho, cuando recurrimos a la Historia del Arte se descubre que está plagada de imágenes de mujeres tumbadas o recostadas, y solo excepcionalmente de hombres gozosamente reclinados. Por citar solo unos ejemplos clásicos: la *Venus dormida* (1510) de Giorgione, la *Venus de Urbino* (1538) de Tiziano, *Júpiter y Antíope* (1715) de Watteau, *Miss O'Murphy* (1752) de Boucher, *La maja desnuda* (1800) de Goya, *La gran odalisca* (1814) de Ingres, la *Olympia* (1863) de Manet, *L'Origine du monde* (1866) de Courbet –importante, por tanto, la decisión crítica tomada por Godard al comienzo de *Le Mépris*, obligado por sus productores a incluir un desnudo de la *sex symbol* de la época Brigitte Bardot⁵. Ahora bien, no obstante las imágenes de desnudos femeninos se hallan altamente codificadas, los cuerpos que inspiran la representación no han sido en ningún caso cuerpos universales, en palabras de Rodríguez Magda: «No existen los cuerpos neutros y universales, por más que el sexo sea un constructo» (Rodríguez Magda, 1999: 215-216). Es, sin embargo, la codificación cultural dominante (la que se expresa a través de estas pinturas y la que, consecuentemente, opera de manera racional e intencionada en las imágenes de *Playboy*), la misma que crea tales ilusiones; por ejemplo, la ilusión de que la horizontalidad en la postura corporal corresponde *esencialmente* al cuerpo de la Mujer.

En la época del capitalismo industrial, el coreógrafo John Tiller muestra, sin embargo, a la mujer en otro rol distinto al mencionado. Sus bailarinas (en representación a la Mujer) aparecen en pie y en movimiento; pero, tal y como observó Kracauer en su célebre ensayo de 1929 «The mass ornament», para someterla desde la estética a la lógica y a la docilidad que requiere la mecánica industrial. A través de la verticalidad asignada a estas bailarinas en su popular espectáculo, se expresa una idea de la mujer profesional, formada en la producción moderna y plenamente capacitada para desempeñar las nuevas tareas automatizadas. La coreografía de las Tiller Girls –ejecutada en perfecta sincronía y compuesta de limpios movimientos geométricos de brazos y piernas– supone la redefinición en términos de feminidad de un espacio tradicionalmente considerado masculino, en el que, sin embargo, por necesidad material, se requiere de la participación de las mujeres como peones. El diseño coreográfico de esta *danza sin danza* recuerda, curiosamente, a los atletas de *Olympia* (1938) o a los esclavos *Metrópolis* (1927), en los filmes de Leni Riefenstahl y de Fritz Lang, respectivamente.

La asociación simbólica de parejas de opuestos («verticalidad» con «acción», y «horizontalidad» con «inacción» o «pasividad») para la construcción social de

5 En estas primeras imágenes de *Le Mépris*, Godard incorpora una enumeración oral de las partes del cuerpo de Bardot, desnuda y echada horizontalmente, a medida que la cámara lo recorre.

los géneros es clara. En la cultura patriarcal, la acción de los hombres se muestra necesariamente en contraposición complementaria junto a la detención de la mujer –esto es algo que fue abiertamente debatido en los escritos feministas de la década de los ochenta. Obviamente, cuando hablamos en términos de sexualidad no cambia el modo de operar de este poderoso sistema simbólico, que se extiende desde la pintura clásica, pasando por las páginas centrales de *Playboy*, hasta la actual industria pornográfica en Internet. Pero, lo que Farocki nos hace ver en particular, no obstante, es la diferencia entre el reduccionismo engañoso del símbolo y la complejidad de la realidad material. En la película, el tipo de encuadres, así como la modulación rítmica de las secuencias, fundamentalmente plana y estática, concentra una gran tensión física sobre el cuerpo detenido de la modelo; pero, ello no debe indicar inacción ni, mucho menos, pasividad. Se trata, entonces, de una acción profesional: la joven trabaja con su cuerpo, manteniendo la concentración mental en el ejercicio *corporal* que está haciendo.

3. Mirada masculina y desnudo femenino

Visto lo anterior, hemos tomado consciencia con Farocki sobre la minuciosidad, la precisión y el control que dominan el proceso. Ahora, podríamos centrarnos más específicamente en el modo en que la imagen del desnudo se diseña y construye a partir de una mirada, unas convicciones e intereses ideológicos masculinos. O también, fijarnos en el reverso de dicha apreciación: que el «hecho mujer», como diría la teórica de cine feminista Marta Selva, aparece sistemáticamente negado bajo la estética masculinista de *Playboy*.

Como he señalado, todas las operaciones, prácticamente, van enfocadas de modo implícito a un mismo cometido estético. Esto es, la necesaria domesticación de un cuerpo y de unas condiciones ambientales para satisfacer la curiosidad voyerista masculina. A la vista de la imagen resultante, podría incluso retomarse el enfoque epicúreo de la visión como una forma de tacto a distancia. En contrapartida, como ha señalado Gubern, se trata de un *género* en el que se produce una enorme tensión entre el hiperrealismo fisiológico, pródigo en primeros planos detallistas, y su atroz falsedad psicológica (Gubern, 2004: 242). En la imagen *Playboy*, el aplanamiento de los rasgos psicológicos se acompañará, por otro lado, del realce o encubrimiento ciertas cualidades anatómicas o fisiológicas de la modelo: «Su valor se medirá, por tanto, por su capacidad funcional para estimular la sexualidad masculina» (Gubern, 1989: 9). Aunque tal falsedad, argumenta Gubern, acaba por configurar la utopía de un mundo de placer corporal inextinguible, «en el que no existen menstruaciones, ni ventosidades, ni fatigas, ni embarazos indeseados ni enfermedades venéreas» (Gubern, 2004: 243).

Hay que indicar, por tanto, que la elección de la modelo ofrece a un nivel institucional un patrón de feminidad corporal muy particular, e histórico:

A finales del siglo [XIX] la tradición de carnosidad que Rubens y Renoir habían cultivado [...] en sus lienzos se desvaneció, y fue reemplazada por la presión anoréxica dominante en las pasarelas y revistas de moda femenina, al mismo

tiempo que el cuerpo masculino se convertía en objeto erótico de uso corriente en la publicidad comercial. Se ha atribuido a veces al influyente papel de algunos diseñadores homosexuales de moda femenina la nueva descarnación de los cuerpos de las mujeres, quienes con criterios de elegancia ajenos al erotismo han tendido a eliminar sus formas anatómicas características. Seguramente habría que añadir a ello el declive de la función maternal en los países occidentales y el imperio de ciertas consignas drásticas dietético-sanitarias. Esta transformación de los módulos estéticos antropométricos y morfológicos del cuerpo femenino ha sido cuantificada en fecha reciente con métodos científicos (Gubern, 2004: 242).

El teórico se refiere aquí al estudio de Voracek y Fisher en el que se analizaron en 2002 los 577 números de la revista *Playboy*, desde su nacimiento en diciembre de 1953 hasta diciembre de 2001. Su conclusión fue que la altura y la cintura de las modelos de las páginas centrales de la revista aumentaron, pero el pecho, las caderas y el índice de masa corporal (IMC), que relaciona altura y peso, disminuyeron (Gubern, 2004: 219). Según explica, esta masculinización de las modelos, caracterizada por la desvalorización de las curvas, la alejó espectacularmente del patrón dominante en los años cincuenta y fue percibida como causa y/o efecto de la tendencia anoréxica propia del final de siglo.



Fig. 7. Cortesía de Antje Ehmann.

Pero, dadas nuestras inquietudes en este ensayo, se hace necesario trasladar operativamente los planteamientos de Gubern, que son indiferentes al género, hacia una reflexión que ponga justamente la cuestión del género en el centro. Por tanto, retomando el hilo de lo anterior, cabría ahora preguntarse, ¿esta operación de aplanamiento psicológico, suprime la subjetividad del retratado en la imagen? Si y no, a un mismo tiempo. En la tradición iniciada por Hugh Hefner, según Beatriz Preciado (ahora, el filósofo Paul Preciado), en *Playboy* «no se accede a la subjetividad a través de la narración psicológica sino a través de la representación arquitectónica» (Preciado, 2010: 146). Lo que se suprime –puede esperarse, por consiguiente–, sería justamente lo que con Marta Selva hemos llamado aquí el «hecho mujer». Farocki nos ha enseñado precisamente a

mirar las cosas, la arquitectura, el cine, la pintura, en el ámbito de la cultura, no solo como una materialización de las relaciones de poder, sino, como ya proponía Michel Foucault, también como máquinas de producción de saber [Fig. 7].

Siguiendo esta idea, podemos observar cómo el *marco* que envuelve al cuerpo de la modelo en *Una imagen* es auténticamente una ficción arquitectónica. Como también lo sería el cine según Teresa de Lauretis, vemos la arquitectura y la fotografía, ambas, igualmente, como «tecnología de género». Mediante esta noción, propuesta en el giro que realiza De Lauretis sobre la teoría de la sexualidad de Michel Foucault, se establece precisamente que el género sería el producto histórico de diversas tecnologías sociales (De Lauretis, 1989: 8). A la vista, precisamente, del *set* fotográfico de *Playboy*, resulta obvia la recreación de los lugares en los que tradicionalmente *se ha deseado* que transcurra la vida de las mujeres; al menos, en el caso que nos ocupa por elección de Farocki, del modelo de Mujer sexualmente «sumisa», «dispuesta», y por tanto, «valiosa» –para la ideología promovida por *Playboy*. Pues, innegablemente, los espacios que construimos y habitamos, igualmente nos «construyen» y «habitan» a nosotros. Como tales, son realidades que podrían hablar de manera bastante precisa de lo que somos como personas –o como «mujeres sexuales del hogar». Por eso, en la historia del cine –permítaseme este breve inciso–, un personaje como el que encarna la propia Chantal Akerman para su ficción *Yo... Tú... Él... Ella...* (*Je tu il elle*, 1974), debe escapar, literalmente, de la arquitectura que la encierra socialmente, antes de crear un cambio en su vida. Otro ejemplo sería el que propone el filósofo Gilles Deleuze en *La imagen-tiempo* a la vista de películas como *Détruire dit-elle*, y sobre todo *Nathalie Granger* y, más tarde, *Vera Baxter*. En ellas, la arquitectura doméstica funciona como elemento represivo; en el cine de Marguerite Duras, de hecho, la mujer aparece frecuentemente encerrada en tales espacios. En palabras del filósofo:

Los primeros films de Marguerite Duras estaban marcados por todas las potencias de la casa [...] Era menester dejar la casa, abolir la casa, para que el espacio cualquiera no pudiese construirse más que en la huída, al mismo tiempo que el acto del hablar debía «salir y huir». Había que presentar lo inhabitable, hacer inhabitable el espacio (Deleuze, 1985: 340).

En este sentido, el resultado de la imagen *Playboy* es paradójico. Observemos, en *Una imagen*, que el desnudo de la «Playmate del Mes» aparece en un interior minuciosamente feminizado, y a un mismo tiempo construido con extraordinaria torpeza masculina. Se trata de una atmósfera que aglutina lo doméstico y lo antidoméstico; una atmósfera de intimidad sin intimidad, de feminidad hueca y fantasmal pues resulta del vaciamiento del «hecho mujer», esto es, deriva de la estandarización y esquematización de la identidad y de la sexualidad femenina según los deseos e intereses masculinos.

4. El cuerpo en posproducción

En el imaginario colectivo, *Playboy* goza del mérito universal de haber conseguido «democratizar» las imágenes de desnudos. Haciendo nuevamente algo de

historia, sabemos que, efectivamente, el Museo del Prado mantuvo hasta 1838 una Sala Reservada con 74 pinturas vedadas al público y que solo podían contemplar personas con «calidad social», de las que estaban excluidas las mujeres (Gubern, 2004: 208). Resulta una cuestión demasiado obvia preguntarse qué tenían en común dichas pinturas y por qué motivo debían conservarse secretamente, y reservadas al goce visual de unos pocos individuos. Más interesante parece contraponer este dato al hecho de que, en 1953, con aquel primer número de la revista cuyas páginas centrales mostraban a Marilyn Monroe posando desnuda, *Playboy* nacía como un medio de masas. Ahora bien, en realidad, ¿en qué manera podríamos decir que ha funcionado individual y socialmente este modelo? Según la opinión de Gubern:

Tal vez la crítica estética que se podría hacer a la oferta pornográfica actual es la de su falta de integración en la vida. En el cine clásico había vida, pero no había sexo. Cuando llegaba el momento de la pasión la pantalla se cerraba con un pudoroso fundido en negro. Y en el cine pornográfico hay, en cambio sexo, pero no hay vida (Gubern, 2004: 245).

Pero, la cuestión va incluso más allá de lo que propone Gubern. Para empezar, debemos de tener en consideración que, en particular, la revista *Playboy* sigue la misma tradición de las antiguas instituciones, al dirigirse a una parte selecta de la población: los hombres heterosexuales de clase media alta. No obstante, este no es el único motivo de que este tipo de imágenes no entre naturalmente en la vida. Quizá, una perspectiva de género pueda ayudarnos, planteando, en primer lugar, qué tipo de pornografía o de representaciones estamos dispuestas/os a permitir, o deseamos.

Además, como ya he mencionado, en el caso de *Playboy*, la revista no se limitaba a promover el consumo de fotografías pornográficas. En *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en «Playboy» durante la guerra fría*, Preciado va mucho más lejos, apoyando el argumento de Gretchen Edgren por el cual *Playboy* habría perseguido un objetivo fundamentalmente político y arquitectónico: desencadenar un movimiento por la liberación sexual masculina, dotar al hombre americano de una conciencia política de derecho masculino, y en último término, construir un espacio autónomo no regido por las leyes sexuales y morales del matrimonio heterosexual (Preciado, 2010: 33). Vemos, pues, en relación a lo sugerido anteriormente, que en realidad la imagen de la «Playmate del Mes» no es un fin en sí mismo, sino un medio para alcanzar un fin ideológico y material de proporciones prácticamente inabarcables.

En términos materiales, tenemos, pues, no un «sol» en torno al cual todo gira, sino simplemente una imagen confeccionada para ser consumida rápidamente —ello contrasta con la genuina concepción de la gestión del tiempo y



Fig. 8. Cortesía de Antje Ehmann.

de la escena por parte de Farocki. En tanto que producto industrial de masas, toca por tanto hacer mayor hincapié en el hecho de que el cuerpo de la modelo, no es algo meramente normalizado y producido, sino ya, incluso, posproducido industrialmente, y presentado ante una audiencia de millones de lectores a lo largo y ancho del mundo como cuerpo íntegramente saturado de sexualidad [Fig. 8]. Así, vemos también que el cuerpo de la modelo en *Una imagen* «queda bajo la elaboración científica, cultural e histórica», ese cuerpo sexualizado, normalizado y amortajado, «es a la vez el poderoso núcleo de los resortes del éxtasis y de las torpezas más humillantes». Toda su apariencia es muy precisa, adaptada a un mercado con unas exigencias igualmente concretas: «Ese cuerpo, que tiene una medida, un peso, una constitución y unos órganos sexuales precisos» (Rodríguez Magda, 1999: 216). Por supuesto, lo anterior enlaza con la noción de *poder* desarrollada por Michel Foucault tan solo una década antes del rodaje *Una imagen*:

Poderes, quiere decir, formas de dominación, formas de sujeción que operan localmente, por ejemplo, en una oficina, en el ejército, en una propiedad de tipo esclavista, o en una propiedad donde existen relaciones serviles. Se trata siempre de formas locales, regionales de poder, que poseen su propia modalidad de funcionamiento, procedimiento y técnica (Foucault, 1976: 55).

Lo anterior ayuda, sin duda, a comprender mejor las relaciones que se establecen entre poder y sexualidad en las sociedades occidentales, o lo que es lo mismo, «la creciente sexualización de la economía global» (Selva, 2005: 78). De hecho, parece como si, siguiendo a Foucault, el objetivo principal de Farocki fuera mostrar que el poder no es algo abstracto ni algo que se adquiere y se posee porque alguien lo otorga. Sino una *potencia ejercida* en una situación concreta sobre algo o alguien, asunto que implicará todo un *dispositivo de coerción*. En este sentido *Playboy* encaja a la perfección en la definición que antes dábamos para la noción «tecnología de género» introducida por De Lauretis. Obviamente, la revista excedería lo relativo al género para influir ideológicamente, también, sobre otras líneas de exclusión, raciales, étnicas o de clase.

5. A modo de conclusión, y «un paso más»

Como se ha visto, el trabajo de Farocki con el tiempo y con la paciencia, hacen del registro mismo un recurso de expresión altamente relevante, relegando en esta ocasión el montaje hacia territorios mucho más secundarios. Con él, habíamos visto en otros de sus filmes e instalaciones cómo la imagen técnica ha contribuido desde sus orígenes a perpetuar la producción de conocimiento bélico, disciplinario y de control de la población civil. En *Una imagen*, por medio del proceso de producción de una imagen de desnudo femenino para *Playboy* [Fig. 9], nos *hace ver* la implicación de tales imágenes en la producción de conocimiento, poder y placer con relación al cuerpo, a la sexualidad y a la subjetividad, lo cual he estimado sugestivo del lado de la lectura de género.



Fig. 9. Cortesía de Antje Ehmman.

Por apuntar un pequeño dato, en el sentido del rol que históricamente ha jugado la imagen técnica respecto al género –precisamente empleada como «tecnología de género»–, resulta revelador el siguiente comentario de la teórica feminista Lynda Nead sobre las fotografías del cuerpo humano en movimiento de Muybridge:

En Locomotion animal de Muybridge (1887), el cuerpo femenino es tratado de una manera diferente al cuerpo masculino. En las secuencias que muestran a mujeres en movimiento, la figura es situada dentro de estructuras narrativas particulares y situadas en escenarios que conllevan soportes y gestos que tienden a codificar el cuerpo con una elevada sexualidad. Puestas en movimiento por máquinas como el zoopraxiscopio, las secuencias daban vida a las figuras y ofrecían a los espectadores el placer sin precedentes de ver la verdad de la mecánica oculta del movimiento (Nead, 1992: 157).

Por observaciones como esta, y tomando en conjunto las reflexiones que este texto reúne –con eje central, la película de Farocki–, se entiende que para gran parte de las pensadoras feministas el hecho de «inventar la propia historia, el cuerpo, el deseo, la identidad es la tarea prospectiva de toda teoría feminista» (Rodríguez Magda, 1999: 31). De Lauretis también pone el énfasis en la subjetividad y la experiencia femeninas, la «experiencia de género», un complejo de hábitos, asociaciones, percepciones y disposiciones, que engendran a una como mujer (De Lauretis, 1989: 26). Ello equivale a una auto-representación sexual, cultural y política de las mujeres; de lo cual el problema muchas veces no es la falta de referentes como la escasa visibilidad. La gestión del propio cuerpo por parte de las mujeres en relación a la sexualidad, a la reproducción, al trabajo y a la autonomía intelectual, es como veremos brevemente a continuación, quizá el asunto principal en el cine de Chantal Akerman.

En el filme antes mencionado, *Yo... Tú... Él... Ella*, parece como si, para Akerman, auto-representarse desnuda delante la cámara pudiera corresponder a presentarse sin disfraces impuestos desde el exterior, ser libre de las convenciones

patriarcales de la sociedad occidental. Akerman muestra de forma pionera no solo el acto sexual entre dos mujeres, sino, lo que quizá sea más importante, la naturalidad de su cuerpo desnudo, alejado de toda convención de belleza y de estética en el sentido de la cultura occidental contemporánea. Sus hábitos, sus movimientos, sus manías... serían aceptables solo desde perspectivas feministas –no excluyentes– como la manifestada por Virginie Despentes en *Teoría King-Kong*.

Por otro lado, en la misma época en la que Farocki rodó *Una imagen*, Candida Royalle rodaba con Femme Productions películas pornográficas que mostraban la actividad sexual dentro del contexto de la vida emocional y social de las mujeres. En este sentido, el visionado de *Una imagen* nos lleva inevitablemente a preguntarnos, qué ocurre hoy en el territorio de la industria pornográfica. Aunque ello requeriría comenzar un nuevo estudio, quizá pueda servir la orientación aportada por Lynda Nead sobre el rol sexual y social de Femme Productions justo antes de la explosión pornográfica de la era Internet. Terminaré, pues, con su comentario, dejando así abierta la puerta a otros estudios para quienes pudieran sentirse interpellados:

Ya no es preciso asumir una audiencia masculina para la pornografía heterosexual «directa». Estudios recientes sobre pornografía en vídeo han mostrado que las espectadoras son el mayor potencial para un mercado en expansión de películas pornográficas, y que las mujeres están empezando a desempeñar un papel más poderoso dentro de la propia industria, como productoras, directoras y estrellas (Nead, 1992: 154).

BIBLIOGRAFÍA

- DE LAURETIS, Teresa (1989) *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. London: Macmillan Press.
- DELEUZE, Gilles (1985) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2004.
- DESPENTES, Virginie (2006) *Teoría King-Kong*. Tenerife: Melusina, 2009.
- FAROCKI, Harun (2014) *Sobre Harun Farocki. La continuidad de la guerra a través de las imágenes*. Santiago de Chile: Ediciones / Metales Pesados.
- (1988): «Eine rede über zwei Filme. Cologne: Zelluloid, no. 27.
- FOUCAULT, Michel (1975) *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2012.
- (1976) «Las redes del poder». En *Las redes del poder*. Buenos Aires: Prometeo, 2014.
- GODARD, Jean-Luc, Declaraciones recogidas por Charles Fléouter, *Le Monde*, 25 de abril de 1964. En *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona: Intermedio, 2010.
- «Deux heures avec Jean-Luc Godard», declaraciones recogidas por Jean-Paul Fargier y Bernard Sizaire, *Tribune Socialiste*, 23 de enero de 1969. En *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona: Intermedio, 2010.

- GUBERN, Roman (2004) *Patologías de la imagen*. Barcelona: Anagrama.
- (1989) *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- KRACAUER, Siegfried (1927) «The mass ornament: Weimar essays». https://monoskop.org/images/0/0f/Kracauer_Siegfried_The_Mass_Ornament_Weimar_Essays.pdf (fecha de consulta: 15/06/2017).
- NEAD, Lynda (1992) *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Tecnos.
- PRECIADO, Beatriz (2010) *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en «Playboy» durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama.
- REICHENBACH, Benedikt (ed.) (2014) *Harun Farocki, diagrams*. Germany: Verlag der Buchhandlung Walter König.
- RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María (1999) *Foucault y la genealogía de los sexos*. Barcelona: Anthropos.
- SELVA, Marta (2005) «Desde una mirada feminista: los nuevos lenguajes del documental». Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán (eds.), *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- STEYERL, Hito (2012) *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2014.

Recibido el 27 de julio de 2017
Aceptado el 7 de noviembre de 2017
BIBLID [1132-8231 (2017): 13-28]