



Ilustraciones: Harold Stiven Lizarazo Villaquiran

REVISIÓN DEL PANORAMA INVESTIGATIVO SOBRE LA PRODUCCIÓN FOTOGRÁFICA DE LAS MUJERES

REVIEW OF THE INVESTIGATIVE OUTLOOK ABOUT
PHOTOGRAPHIC PRODUCTION OF WOMEN

REVISÃO O PANORAMA DA PESQUISA SOBRE A
PRODUÇÃO FOTOGRÁFICA DE MULHERES

Natalia Campo Castro¹

Universidad Autónoma de Occidente - Colombia

ncampo@uao.edu.co

Resumen: El presente artículo muestra un recorrido en el campo académico en torno a la creación y producción de fotografías de mujeres. Teniendo en cuenta las dificultades sociohistóricas para la inserción de las mujeres en la práctica, circulación y difusión de la actividad fotográfica, los estudios de género han permitido procesos de investigación académica en relación a la fotografía con perspectiva feminista, hasta consolidar un escenario de emergencia vital y presencia de fotógrafas en Latinoamérica. Revisar parte de estas investigaciones enriquece futuros proyectos alrededor del tema, a la vez que se convierte en insumo para el debate académico en torno a la práctica de la fotografía por parte de las mujeres.

Palabras Clave: Fotografía, Estudios de Género, Fotógrafas, Prácticas Artísticas, Estudios Descoloniales, Latinoamérica.

Abstract: This article shows an overview in the academic field about the creation and production of photography of women. Taking into account the socio-historic difficulties for the incorporation of women in the practice, circulation, and dissemination of the photographic practice, the gender studies have allowed academic research processes compared to photography with feminist perspective to the extent of consolidating a scenario of vital emergency and presence of female photographers in Latin America. Review part of these researches will enrich future projects around the subject, as well as becoming in a component for an academic debate about the practice of photography by women.

Key Words: Photography, Gender Studies, Women Photographers, Artistic Practices, Decolonial Studies, Latin America.

Resumo: O presente artigo mostra um percurso no campo acadêmico em torno à criação e produção fotográfica de mulheres. Tendo em vista as dificuldades sócio históricas para a inserção das mulheres na prática, circulação e difusão da prática fotográfica, os estudos de gênero não permitiram processos de pesquisa acadêmica em relação à fotografia com uma perspectiva feminista até consolidar um cenário de emergência vital e a presença das fotógrafas em América Latina. Revisão parte destas pesquisas enriquece futuros projetos ao redor do assunto, ao mesmo tempo vira um insumo para o debate acadêmico em torno à prática da fotografia por parte das mulheres.

Palavras Chave: Fotografia, Estudos de Gênero, Mulheres Fotógrafas, Práticas Artísticas, Estudos Descoloniais, América Latina.

1. Introducción

Este artículo es parte de los resultados del trabajo de investigación *Con ojos de mujer: representaciones de género en la fotografía feminista latinoamericana*².

La búsqueda de los antecedentes que se expondrán se basó en el análisis de representaciones de los roles, prácticas y relaciones de género en la obra de algunas fotografías de la región, con el fin de develar la construcción de las miradas particulares de su experiencia femenina.

Por lo tanto, para estudiar la manera en que se construye esa representación, se indagó sobre algunos aspectos en torno a la investigación y la producción de la imagen fotográfica en varios continentes. Esta revisión ha conducido a textos que contienen, en su desarrollo, algunos componentes de lo que se trabaja en el presente documento.

Por un lado, algunos estudios abordan la temática de las mujeres, vinculada a la investigación de imágenes: las mujeres como objeto y el proceso mediante el cual éstas llegan a convertirse en sujetas y productoras de la fotografía. Dicho componente ayuda a comprender las especificaciones sobre los estudios realizados anteriormente en relación a las mujeres en la fotografía.

Y por otro, se examinaron investigaciones con enfoque de género en el arte y cómo éstas intentan deconstruir la perspectiva del patriarcado más allá de la denuncia al procurar un lenguaje visual resignificado. Este aspecto se ubica en la mirada y la voz de las fotografías y de sus producciones, revisadas desde una perspectiva feminista que permite una aproximación crítica y política de las mismas, lo cual es una muestra de diversas maneras en las que los estudios de género se han acercado al análisis fotográfico.

Estos estudios abarcan el contraste de la historia oficial de la fotografía en la que han estado ocultas muchas mujeres, frente a investigaciones actuales que buscan visibilizar sus vidas, sus aportes, sus obras, desde diferentes propuestas en torno a la lectura de datos visuales, imágenes y, concretamente, fotografías. Hay que aclarar que los textos estudiados pertenecen a espacios geográficos diversos como Europa, África, Estados Unidos, Centro y Suramérica, ampliando las diferentes perspectivas en relación con la práctica fotográfica hecha por mujeres, especialmente a partir de la irrupción de los estudios de género. De igual manera, se consideró pertinente dedicar un apartado a la producción de fotografía femenina vista desde los postulados concretos de los estudios descoloniales, puesto que proveen informaciones sustanciales alrededor de las representaciones de las mujeres en sus comunidades de base.

2. Las mujeres en la producción de imágenes

En términos generales, en la historia del arte a instancias de la hegemonía masculina, pintoras, músicas, escultoras, fotógrafas, han sido invisibilizadas. Por eso sus obras deben ser estudiadas más allá de construcciones teóricas y estéticas respecto a ese orden imperante. Tal des-identificación, que no se trata de una inversión en el sentido estricto, permite ir al origen del lugar desde el que la mirada feminista en el arte empieza a asumir su propia perspectiva a partir del cuestionamiento del *statu quo* en el arte y la academia. Amelia Jones (2011) señala cómo muchas expresiones artísticas en el siglo XXI brindan la posibilidad de hacer una lectura de la imagen de las mujeres como la aproximación a una multiplicidad de representaciones que son producto de la ruptura con las miradas masculinas, superando el orden binario en la diferencia, que se establece como un paradigma, pero no desde un espacio simplista, sino reflexionando sobre las desigualdades de las personas en relación con su condición de género. La perspectiva propia aludida está afincada en una reescritura de la historia que posibilita unas nuevas dinámicas dentro del arte. Desde luego, esa historia debe partir de un referente para poder ser reelaborada, por eso los estudios de género conquistan y desarrollan panoramas en los que la sociedad debe, naturalmente, no sólo aceptar los cambios sino propiciarlos.

La historia feminista se convierte así, no en el recuento de las grandes obras llevadas a cabo por las mujeres sino en la exposición de las tan a menudo silenciadas y ocultadas operaciones del género, que son, sin embargo, fuerzas con una presencia y una capacidad de definición en la organización de la mayoría de sociedades. La historia de las mujeres debe enfrentarse críticamente a la política de las historias existentes, y así empieza inevitablemente la reescritura de la historia. (Scott, 2008, p. 47)

Por tanto, las mujeres irrumpen en el campo del arte en general, y en la fotografía en particular, para no sólo cuestionar la narrativa histórica, sino reescribirla con base en un nuevo hacer y una nueva mirada.

En ese orden de ideas, se referencia a Alejandra Niedermaier (2008), quien hace un recorrido histórico de las pioneras de la fotografía a la zaga de sus esposos; estas mujeres terminaron apropiándose de dicha actividad como un oficio. Al permitirle este recorrido a quien lee, le invita al reconocimiento de aquellas fotografías que considera representativas en relación con el enfoque de su trabajo: Tina Modotti, Lisl Steiner, Kati Horna y Grete Stern, entre otras. Establece comunes denominadores y diferencias entre esas miradas: la utilización de técnicas como el fotomontaje o la expresión de problemáticas sociales y particulares en sus imágenes. Todo esto exige una apropiación de la experiencia de las mujeres desde la mirada, configurando una representación de la historia, de la reivindicación del oficio de las fotógrafas que permite elaborar, entre otras cosas, imágenes



del cuerpo de las mujeres como discurso. La autora apuesta por el componente histórico para aproximarse al ejercicio de leer imágenes, esta vez, desde una perspectiva de género. Logra de esa manera establecer un diálogo entre las fotografías y su contexto, entendiendo su producción como resultado de esta comunicación –la que ellas se encargan de alimentar con voz propia-. La relación que establecen las fotógrafas es una manera de identificar cómo se reconocen, es decir, cómo se autodeterminan. De alguna manera, su trabajo es su vínculo con el mundo, ceñido a los modos de representación social que sobre éste tienen y que, a su vez, conforma una idea -no una representación- de las artistas visuales.

Jane Brettle y Sally Rice (1994) muestran la obra de artistas visuales y abordajes teóricos en un ejercicio multidisciplinario sobre el cuerpo de las mujeres entre lo público y lo privado desde el contexto histórico y contemporáneo. Se centran en cuatro temas que han afectado a las mujeres: la salud y la reproducción; la arquitectura y el espacio urbano; la violencia, el matrimonio y la ley; y la religión. Cada uno de ellos es investigado desde la fotografía y su vínculo con la medicina, la arquitectura, el derecho, las ciencias sociales y la teología. Su interés es revisar cómo esos temas e instituciones afectan la comprensión que se tiene del mundo, mediado por el cuerpo de las mujeres en lo público y lo privado, territorios en los que el rol de las mujeres y las prácticas femeninas se han visto permeadas por su condición de género.

Imágenes y palabras que construyen una realidad discursiva perceptible, más allá de la fotografía y del cuerpo, que permiten el ingreso a los límites de las realidades imaginarias, es decir, a las diversas posibilidades de elaboración de las representaciones del mundo y que implican relaciones, prácticas y roles de género en un plano susceptible de ser cuestionado y empujado hacia nuevos lugares del conocimiento.

Estas construcciones sociales toman otra forma con la emergencia de los estudios de género que dotaron de abordajes novedosos a las prácticas culturales y artísticas. Por eso el trabajo de muchas productoras de imágenes estuvo imbuido de las teorías feministas que, a su vez, tomaron como insumos ciertos aspectos de la obra de varias creadoras. En ese sentido, la investigación de Ana María Bruque (2013) ofrece detalles de la retroalimentación de teoría feminista y práctica fotográfica de dos artistas: Hannah Wilke y Cindy Sherman, entre las décadas de los sesenta y los ochenta, de cómo se influenciaron una y otra pero que, en todo caso, impulsó las carreras de estas y otras fotógrafas, quienes desarrollaron su trabajo desde una aproximación a los estudios con enfoque de género que se posicionaron durante el tiempo aludido en los Estados Unidos.

Los movimientos feministas han brindado escenarios críticos para la constitución de un arte desde la experiencia de las mujeres que se manifiestan en las luchas sociales. Puesto que la relevancia política de estos movimientos y de todos los abordajes académicos en torno a los enfoques de género han creado un lugar, precisamente político, de las mujeres y sus roles tanto de afirmación como en los procesos de empoderamiento, este lugar parece casi que orientado a una relación de campos entre la academia y la política, de tal manera que el debate se sigue nutriendo.

[...] por un lado, parece haber necesidades y problemas más urgentes para los feminismos que el ocuparse reflexivamente de las prácticas artísticas, de su constitución y de los modos en que se narra y participa, la propia historia del arte, en la construcción de nuestra subjetividad. Por otro, pareciera que la historia androcéntrica del arte sigue sin prestar demasiada atención a los debates del arte feminista, ni a las incidencias políticas que estas indagaciones y representaciones han tenido sobre la propia disciplina, caratulándolos eufemísticamente como «arte de mujeres» o «mujeres en el arte», como un epílogo a su propia narrativa y no como un misil que apunta a deconstruir sus propias lógicas. (Gutiérrez, 2015, p. 66)

Los feminismos, en general, se han concentrado durante mucho tiempo en cuestiones políticas y académicas que de alguna manera consideraban accesorias las manifestaciones derivadas de la crítica del arte o la historia del arte que emergía para visibilizar a las mujeres. Estas cuestiones se vinculaban más con los procesos creativos asociados con la subjetividad de las artistas o con una epistemología de la crítica del arte que limitaba la admisión de las mujeres en su territorio. Por lo tanto, las estigmatizaba mientras que sistemáticamente, con el activismo al interior de los movimientos feministas, se abrió la posibilidad de construir una teoría crítica desde la que las creadoras le dieron un tratamiento diferente a las imágenes. En otras palabras, se presentaba una tensión desde tres escenarios: los feminismos reactivos a asumir la crítica y la historia del arte feminista, el androcentrismo que los deslegitimaba y, finalmente, la construcción teórica propia de la crítica feminista.

En ese sentido, la necesidad imperante de reflexionar sobre la creación de las mujeres conduce la investigación que lidera la fotógrafa y académica Diane Neumaier (1995) en torno al estudio de las representaciones de las mujeres desde artistas y críticas feministas. En su libro se recogen ensayos sobre los diversos problemas en la producción de imágenes frente a situaciones cotidianas como la vida familiar, laboral y social, e incluye un conjunto de series fotográficas de artistas feministas en las que se pueden estudiar sus propuestas de representación, autorepresentación y abordaje de las relaciones que se construyen entre las artistas y sus modelos.



La fotografía debate visualmente las representaciones establecidas, lo que se puede tomar como una forma de relacionamiento social que se constituye como participación política, ya que también opera como una manera de reformular las dinámicas establecidas históricamente (Neumaier, 1995). Para estas artistas, la fotografía implica una forma de apropiación del poder, no solamente de la expresión, sino también de los escenarios de producción y distribución. Quizás, algunas evidencias del desequilibrio ese poder, son las fotografías de contexto de la violencia de género -por un lado-, y la refrendación de aquellas dificultades a las que las mujeres se han expuesto para crear y producir imágenes. Así, ese desequilibrio no es aislado, sino que responde a unos mecanismos en los que las mujeres no han participado, han sido marginadas, y es desde ese lugar histórico -que se rige por patrones heteronormativos-, que han tenido que empezar a afirmarse como sujetas políticas, sociales y culturales: desde la periferia del poder hasta su centro, ese centro que ellas han venido construyendo con voz y mirada propia.

3. Voz y mirada de las mujeres

En la producción de imágenes hechas por mujeres existe una línea que vincula una voz establecida y reconocible, esto es, un sello propio del cual también se impregna la mirada a partir de lo que dicen como denuncia, pero también como afirmación de sus roles, reivindicados políticamente.

El conjunto de relaciones y prácticas artísticas situadas en el campo correspondiente, presenta un desnivel histórico entre hombres y mujeres que hacen arte y que, en el desarrollo de las creaciones artísticas de las mujeres, se dirige a unas especificidades relacionadas con el reconocimiento del cuerpo como discurso autónomo y elemento de una nueva visualización no subordinada. En ese orden de ideas, se menciona el trabajo de Ernest Alcoba (2008), en el que no pretende establecer conexiones, sino discontinuidades entre sexo, género y deseo en relación con el arte contemporáneo; que no hay que entenderlas como rupturas, sino como tensiones, acaso formas de debate entre las vías que conectan estos aspectos. Sin embargo, al poner de manifiesto dicha discusión, Alcoba apunta hacia la convergencia en el concepto de identidad, y toma al cuerpo, la anatomía, como uno de sus constructos.

La propuesta es que, si bien es plausible ver en el arte con enfoque feminista una reivindicación de las mujeres y sus atributos físicos y emocionales superando la subordinación, esto no se quede en el discurso feminista, pues el análisis es claro cuando expresa que los insumos que hacen posible esa identidad femenina son constructos sociales, y que sólo se deben entender desde esa perspectiva. En ese sentido, se asume la identidad homosexual no como un rezago naturalista sino como un producto social que, a expensas del control social masculino se proscribiera, se pone bajo sospecha y se desnivela: reacción del patriarcado. Si el cuerpo es un

proyector de la identidad (se hace alusión, por ejemplo, a Frida Kahlo), el arte contemporáneo ha permitido entrar en ese cuerpo para revelar que hay fragmentos de significados que aún no han salido a la conformación de la identidad, como lo manifiestan algunas artistas feministas contemporáneas.

Lo anterior permite entender la diversidad y complejidad que resulta del lugar de las mujeres en diferentes comunidades pertenecientes a grupos raciales y étnicos diversos, profundizando la distinción (mucho más allá de lo biológico) entre sexo y género. La puesta en escena de estas distensiones, más que debilitar la presencia de los movimientos sociales y artísticos feministas, demuestran su fortaleza y el camino que están siguiendo. Por el contrario, debilita los principios del patriarcado, e incluso pone en entredicho algunos atributos de la masculinidad.

En las últimas décadas se han originado teorías del género que asumen una crisis del concepto fuerte de diferencia y otredad (lo otro no sería más que lo segregado por lo mismo), debilitando una idea de identidad unitaria o esencial. Generalizando, las salidas han consistido en negar el concepto mismo de identidad o en reformular dicho concepto incorporando nuevos agentes, nuevas vivencias. Ellas, lejos de ser una cuestión particular, inauguran nuevas posibilidades de cambio. (Alcoba, 2008, p. 26)

La obra de Gisele Freund (1974) presenta a manera de diario de campo un recorrido por su propia obra fotográfica desde su salida de Alemania por el ascenso al poder de Adolf Hitler; contiene alrededor de 150 fotografías acompañadas de reflexiones que se suscitan al momento de la toma, registrando en su mayoría retratos para visibilizar los rostros de los intelectuales parisinos y europeos en medio de la Segunda Guerra Mundial, y también en la posguerra. La autora revela en sus notas y en sus fotografías la evolución de su mirada, de su voz, en medio de un conjunto de escritores y artistas que iniciaban su activismo. Desde su experiencia (característica de la epistemología feminista) habla de su trabajo y de su exilio.

Freund develó posibilidades de la fotografía desde un escenario particular, comprobando tanto el uso social como político de esta práctica, amén de su carácter documental que refleja una porción de la realidad. Así, la fotografía ha permitido construir más conocimiento y de alguna manera convocar destinos comunes entre los seres humanos (Freund, 1974). Por extensión de su índole política que llega a los linderos de la ideología, y en esa coyuntura, también ha abierto el panorama para el reconocimiento social de fotógrafas. Además, alerta sobre la ingente posibilidad de que, desde ese mismo terreno ideológico, la fotografía se convierta en elemento de manipulación; el propio trabajo de Freund es un ejemplo de cómo ese lugar de agenciamiento desde el cual las fotógrafas construyen sus miradas, también se desarrolla en el campo político, sobre todo, entreguerras. La experiencia de subordinación, legitimada y normalizada desde el

orden heteronormativo, que luego sería replanteada desde la construcción de un lugar y unas formas de trabajo autónomos por y para las mujeres, la describe la propia autora, vinculándola con la creación literaria.

Mujeres y arte dialogan en nuevos escenarios recreados para ser usados socialmente por ellas. Esta relación es estudiada por Patricia Mayayo (2003), quien habla de cómo la historia de las artistas ha sido invisibilizada por el discurso del androcentrismo. Pero no se trata solamente de destapar un viejo cajón olvidado, sino de revisar categorías fundamentales como genio artístico, calidad o influencia sobre las que se ha cimentado la historia oficial del arte. Afortunadamente, las feministas se han encargado de propiciar una de las renovaciones más importantes sobre el devenir del arte, y es una que guarda relación con el desempeño de las mujeres en los diferentes campos artísticos. No en vano, la historiadora dedica un capítulo de su obra al poder de la mirada, en el que propone diferentes maneras de construir la mirada de las mujeres desde los referentes inevitables del androcentrismo. Una de esas formas, por lo menos en el cine, es la politización del placer visual de las mujeres, distanciado de las imperantes categorías binarias de la hegemonía, pero también de una interpretación errónea de la epistemología feminista que la vincula con el sexismo.

El placer se ha transformado en un asunto político. Las feministas han tomado conciencia, con dolor, del carácter opresivo que tienen para las mujeres los placeres validados socialmente, ya sean los que proporciona el voyeurismo de un cine dominado por los hombres o las normas sexistas de conducta sexual. Pero también reconocemos que el rechazo y la hostilidad por sí solos son insuficientes y que una política negativa termina estableciendo muchas veces una relación errónea entre el feminismo y movimientos de cuño puritano y represivo. Nuestro proyecto, por lo tanto, es el de construir nuevos placeres emancipatorios. (Parker y Pollock, 1987, p. 245)

A su vez, Martin W. Sandler (2002) recoge en un compendio la participación de más de treinta fotógrafas en los siglos XIX y XX entre las que se encuentran Imogen Cunningham, Margaret Bourke-White, Dorothea Lange, Lotte Jacobi, Catherine Barnes Ward y Frances Benjamin Johnston. El autor plantea cómo estas mujeres no han sido suficientemente valoradas en su papel fundamental en los inicios de la fotografía en Estados Unidos, lo que trae como consecuencia una historia fragmentada, que ahora se ve en la necesidad de ser reconstruida.

Sandler reconoce en estas fotógrafas no solamente su talento sino también su gran capacidad de destacarse y abrirse camino en un medio en el que las posibilidades económicas, sociales y laborales no eran muy propicias, siendo muchas veces señaladas por no estar dedicadas al hogar y al cuidado de sus hijos y maridos. También eran discriminadas con una menor remuneración y más escasa posibilidad de ser elegidas para grandes proyectos por su condición física y emocional -que



Fotografía N° 1. Imogen y Twinka en Yosemite. Judy Dater (1974).

se consideraba un impedimento para emprender viajes largos y asumidos como peligrosos-. Pese a todas estas circunstancias, muchas fotógrafas han logrado situarse en lugares importantes dentro del medio de la imagen; el autor insiste en que su producción y sus aportes sean incluidos en el discurso de la historia oficial, pero no por ser mujeres luchadoras y transgresoras de la hegemonía, sino por ser grandes fotógrafas.

Uno de los entornos en los que ellas se han destacado es el pictorialismo (Sandler, 2002). Si bien este movimiento fotográfico fue acusado de tener la intención de ocultar la cámara tras las diversas formas estéticas, justamente es el primer

espacio de encuentro entre el arte y la fotografía y, aunque los hombres también han tenido una destacada participación en éste, no es posible continuar con una incólume versión androcéntrica de la historia, gracias a la irrupción de las mujeres en la práctica fotográfica.

Por su parte, Shawn Michelle Smith (1999) propone una reflexión sobre cómo la fotografía escribe una historia acerca del género, la clase y la raza desde los retratos sociales e institucionales que configuran la identidad estadounidense y los cimientos de los estereotipos. La fotografía ha generado una recodificación del cuerpo y el entorno social. Ésta se traslada desde las esferas más íntimas hasta los espacios públicos (Smith, 1999). La autorepresentación posibilita la construcción de nuevos discursos que se apropian de los imaginarios que moldean la identidad generando prácticas de pertenencia y exclusión sobre la clase, la raza, el género, entre otras. Todas estas acciones se pueden observar y estudiar de manera temprana en el álbum de familia. Cabe señalar que, especialmente, en el de las familias con mayores recursos, ya que en sus inicios esta práctica estaba fuera del poder adquisitivo de muchos.

Entre más alta es la clase social, más posee fotos antiguas anteriores a los años cincuenta, en general hechas en blanco y negro o en sepia. Sólo el abaratamiento de las fotos y su popularización ha permitido que en los últimos años, después de los ochenta, los sectores populares se tornen consumidores de fotografías. (Silva, 1998, p. 71)

Sin embargo, todas esas ausencias de los álbumes de familia y de los archivos fotográficos también hacen parte de las narrativas que han transitado en la historia marcando así normatividades propuestas desde la clase hegemónica de Estados Unidos en el siglo XIX que vigilan y dominan los cuerpos de los excluidos porque, aunque la fotografía genera nuevos discursos e identidades, ha sido utilizada fundamentalmente para controlar o monitorear las identidades.

Orientando la búsqueda hacia Latinoamérica, José Antonio Aristizábal Bastidas (2014) parte del cuestionamiento del lugar referencial de esta región en la fotografía. En el proceso, encontró como insumo la exploración de las fotógrafas latinoamericanas y aquellas que desarrollaron su trabajo en este territorio abriendo espacios de acción a la labor y desarrollo de futuras artistas. A partir del acercamiento a la fotógrafa mexicana Lola Álvarez Bravo, fue confirmando el terreno disponible para explorar en la academia, trascendiendo la individualidad de cada fotógrafa, instaurando todo un movimiento de fotógrafas, proyectado al resto de Latinoamérica. Las mujeres permiten cerrar el ciclo haciendo visible, a través de sus imágenes, el entramado de una transculturalidad latinoamericana.

De alguna manera, el autor acopia en su trabajo la mirada de las fotógrafas, exteriorizando a través de la imagen esas relaciones con los otros feminismos,

es decir, que con su lente y las imágenes captadas permitió generar un análisis semiótico, social, cultural en el contexto de las mujeres que en sus cotidianidades -y dentro de sus prácticas- fueron registradas por quienes manejaban la lente. Porque se trata, precisamente, de ir más allá de la imagen. Aristizábal intenta dotar de un sentido social la obra de estas fotógrafas, algunas con el propósito de reivindicar el rol de las mujeres a través de las imágenes y la dialéctica con su entorno. Este proceso, según se evidencia en el documento, se fue conformando incluso con la llegada de la fotografía al continente americano hacia 1843 (Aristizábal Bastidas, 2014), propiciando la manera en que la fotografía y los enfoques de género fueron confluyendo en el instante en que esta práctica ingresó en el espacio doméstico asignado a las mujeres: su casa. Los fotógrafos llevaban el material a sus residencias, lo manipulaban e instaban a sus esposas para que les colaboraran. Fue así que en laboratorios domésticos de Argentina o Chile, las mujeres empezaron a familiarizarse con la fotografía y a realizar sus primeros experimentos.

El recorrido por diversas categorías de estudio asignadas al trabajo de algunas fotógrafas, culmina con un propósito evidente: la visualidad. Aristizábal llega a este punto abordando nuevamente el trabajo de Lola Álvarez Bravo desde la primacía del mensaje de aquello que habla a partir de la imagen. Por tanto, esta fotógrafa conmina al espectador para que, desde su proceso de socialización, construya una serie de relaciones culturales en las que la imagen se desenvuelve.

El trabajo de Lola toca el concepto de visualidad aquí expuesto en la medida en que crea un plano semántico, a partir de los elementos que entran en la imagen. Dichos elementos, bien sean personas, máscaras u objetos e incluso imágenes dentro de la imagen, aportan información que los dota de un significado. (Aristizábal Bastidas, 2014, p. 105)

Esos espacios culturales, es decir, esos trasfondos que fotógrafas como Lola Álvarez visibilizan, engloban dos microespacios que terminan configurando el mapa social, político y cultural de América Latina: por un lado, las particularidades de cada sociedad, de cada comunidad y sus prácticas culturales que le otorgan un proceso de identidad. Por el otro, la participación de las mujeres como sujetos y objetos de la fotografía, como productoras de imágenes y como agentes sociales de relevancia, creadoras, impulsoras y fundadoras de nuevos escenarios políticos. En ese marco, los estudios de género han prevalecido en la academia y en ese terreno político para que las mujeres reivindiquen sus prerrogativas como sujetas autónomas.

Con esta investigación se presenta un cambio en la construcción de las representaciones, no sólo de la mujer, sino del propio hacer de la fotografía. Lo que intenta argumentar Aristizábal es que este cambio en las representaciones

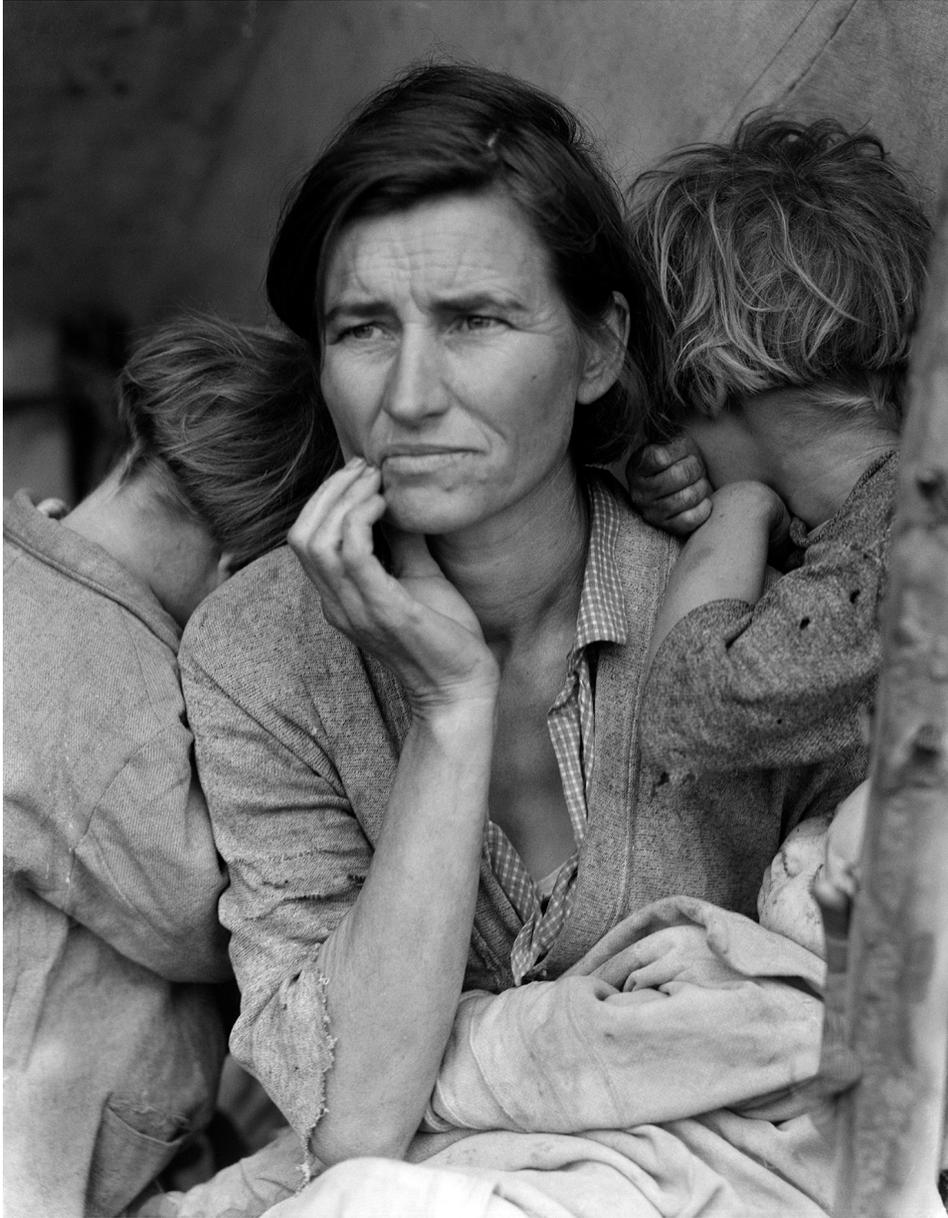
sociales también implicó un nuevo desarrollo en la relación entre imagen y texto. Con el ejemplo de México y la Revolución en ese país, connota dos hechos coyunturales: el primero es la entrada en escena de las mujeres como productoras de imágenes, como cronistas gráficas inscritas en el testimonio de los procesos revolucionarios; el segundo es precisamente la entronización de la fotografía documental visual, es decir, como soporte gráfico de un hecho social que se torna discurso en la labor de las fotógrafas.

El autor, asimismo, describe casos de fotografías documentales emblemáticas como Alice Dixon y Gertrude Duby con el fin de mostrar cómo la imagen se convierte en una herramienta para diversas disciplinas como la etnografía, es decir, para el reconocimiento de diversas sociedades en su entorno y desde su sistema de pensamiento y a los fenómenos sociales que las implican. Realizar y documentar con imágenes en las que subyacen textos o se imponen como tales, es una manera de educar la mirada de quien observa, al permitirle el acceso a imágenes antes reveladas casi que con exclusividad, por ciencias como la antropología, la sociología, por oficios como el periodismo y, desde la ficción, por la literatura.

Los fenómenos sociales no cambiaban su naturaleza, sino que pedían otra manera de ser vistos; la imagen revelaba otro tipo de constitución, la lente expresaba otro modo de captar y recrear la realidad. El trabajo de las fotógrafas de la Revolución Mexicana lo propició, de tal manera que en la dialéctica entre imagen y visualidad empezaron a aparecer artistas visuales como Natalia Baquedano, Tina Modotti o Ruth Lechuga, quienes, si bien propendían por tomar distancia de lo que captaron sus cámaras, terminaron convergiendo en la institucionalización de las miradas femeninas.

En términos generales, el trabajo de las fotógrafas construyó una historia del siglo XX en la que relevaron aspectos que otros fotógrafos no advirtieron, abriendo otro camino por el que los fenómenos sociales, inevitablemente, fueron narrados desde otro punto de vista o, como la asume Aristizábal Bastidas (2014), desde una mirada complementaria.

Si bien, antes se usaban los estudios de género sólo para criticar los sistemas de sexo-género que oprimían a las mujeres sin incursionar en el universo de posibilidades que tiene esta perspectiva, para Mary D. Sheriff (2004) recientemente esta postura ha menguado, lo que le conduce al cuestionamiento: ¿Es la disminución de los estudios de género atribuible a la aparente desaparición del movimiento feminista de la vida política? La autora plantea la importancia de realizar un análisis de largo alcance para poder explorar el potencial subversivo de la imagen dentro de un contexto histórico, así como la pluralidad de significados que se unen en una pieza de arte, por lo que propone un análisis magistral de un corpus de pinturas seleccionadas en las que pueden evidenciarse prácticas diferentes de creación, lectura y reinterpretación que permiten reorientar la experiencia del público para ver más



Fotografía N° 2. Madre Migrante. (1936). Dorothea Lange.

allá de la norma. En el diálogo entre el presente y el futuro se hace necesario no seguir pensando a las mujeres desde la fotografía como un objeto de la mirada que reclama los deseos eróticos de un espectador masculino, sino como unas mujeres empoderadas de sus roles, o unas productoras de imágenes que desarrollan su trabajo sobre sus propios deseos y necesidades.

Por eso la insistencia en que la propia historia debe reconocer las miradas de las mujeres como producción autónoma; y es por lo que, también, el feminismo y los enfoques de género han permeado en ese estado de cosas en el que nada cambia, que subordina y

que soporta sus mecanismos de poder en el símbolo y a veces en otras formas de violencia del patriarcado, ya que las mujeres están posicionando actos y formas de representación en varios ámbitos y desde varias prácticas como la fotografía.

David William Foster (2004) presenta un análisis del libro de fotografías de Graciela Iturbide, cuyo grupo de interés es la comunidad indígena de Juchitán (México) en especial las dinámicas y tradiciones de sus milenarias figuras matriarcales. El hecho de considerar la localidad como un territorio bajo el poder de las mujeres, dota a esta comunidad de un sentido distinto al construido por el patriarcado; hay una subversión del orden en la que los hombres se “afemizan” (no se afeminan), plegados a la estructura sociocultural dominante e interiorizada, distante de la cosificada en el resto de México.

Como dejan muy evidente, *Juchitán de las mujeres* se trata de un reino en el que la mayor fascinación para las autoras tenía que ver con un universo de género y sexo en el que las cosas no eran “como debían ser” en la sociedad mexicana dominante. (Foster, 2004, p. 65)

Iturbide, en su inserción a una comunidad indígena mexicana, elabora un testimonio gráfico de la cotidianidad de estas personas que han vivido desde hace siglos en un asumido matriarcado que se ha desarrollado hasta la actualidad, adecuando aspectos considerados *posmodernos* a su cultura, en un sincretismo que aún las experiencias de sus propias narrativas, de la relación que tienen con el lugar que habitan (que van desde lo semántico hasta lo comunitario) y, en términos generales, de su historia.

Foster realiza un análisis semiótico de las imágenes del libro, tanto de los seres humanos como de las figuras religiosas, objetos, disposición de los componentes de las fotografías, encontrando un sentido en la labor de la fotógrafa en función de las costumbres y el sistema de pensamiento de la comunidad. Cuando analiza el papel de los hombres en Juchitán, encuentra que han asumido comportamientos feminizados, es decir, que han interiorizado el sentir de un orden dominante, en este caso el de las mujeres, y lo rutinizan en sus comportamientos como regla, en otras palabras, como algo espontáneo. Así, las mujeres son quienes constituyen el referente en esa pequeña sociedad mexicana en la que, a pesar de que por fuerza de las categorías imperantes en los círculos académicos han de aplicársele las categorías de trabajo usuales, queda claro que es una sociedad en la que no todo es “como debería ser” en el androcentrismo. Así pues, habrá que propender por la construcción de otras categorías más laxas que el binarismo, pero aún así susceptibles de manejo. En ese sentido, se puede considerar la reflexión que hace Ricardo Coler (2007), después de su trabajo con la comunidad matriarcal Mosuo, de China:

Mi historia necesita una revisión. Lo que me parecía seguro y propio de mi condición humana requiere un repaso. Ahora ya no me resulta ni tan seguro ni tan propio de la condición humana, sino una especie de libreto fabricado para poder manejarme en el lugar y tiempo que me toca vivir (p. 174).

Esta revisión propuesta por Coler implica un nuevo abordaje analítico de las imágenes, si se quiere un modelo de análisis novedoso de fotografías con enfoque feminista. Los esfuerzos, en ese sentido, dan cuenta de una profundización en el campo de la epistemología feminista. Así, Karla Liliana Matías (2014) estudia a un grupo de fotógrafas para identificar cuáles son sus representaciones del cuerpo femenino, haciendo acopio de una serie de teorías feministas que van desde la liberal, el ecofeminismo, la queer, el ciberfeminismo, entre otras. No es azaroso, entonces, que esta investigación propenda por elaborar una mirada de carácter feminista con su correspondiente metodología vinculada con el análisis iconográfico.

En su trabajo prima el abordaje desde la teoría que necesariamente ha de vincularse con la epistemología de la imagen. La autora selecciona la obra de dieciséis fotógrafas españolas y las somete al correspondiente escrutinio. Su objetivo es establecer cómo se elabora dicha obra desde el constructo teórico; para ello observa la evolución de la mirada de las creadoras y determina si en ésta hay análisis feminista o no. Acá radica la complejidad de la reflexión, ya que recurre no sólo al análisis de las cuestiones intrínsecas a la imagen, sino a las narrativas de las fotógrafas, quienes deciden qué enfoque le dan a su creación. Por ejemplo, si la fotografía es una denuncia al heteropatriarcado o, por el contrario, una reafirmación del empoderamiento de las mujeres. En ese sentido, Matías, quien decide el camino a tomar haciendo explícita su intervención desde la estructura epistemológica que conduce de la observación iconográfica hasta la mirada feminista -o no- del material seleccionado. El camino recorrido le permitió comprobar que había unos propósitos evidentes en la composición y en el tema de las imágenes. La autora configura el sentido general de las obras estudiadas.

A lo largo de los últimos 30 años las fotógrafas españolas han creado imágenes del cuerpo femenino, teniendo en cuenta un enfoque feminista. Estas representaciones del cuerpo femenino realizadas por fotógrafas españolas están dejando atrás los estereotipos que se han establecido en el transcurso de la historia de la fotografía, como son la idealización y objetualización del cuerpo femenino. (Matías, 2014, p. 509)

Con todo, se confirma que la autora hace eco de Michel Foucault (2005) en relación a esa sintaxis necesaria entre lo que se ve y lo que se habla.

Por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis (p. 19).-

Continuando con este recorrido, Barbaño González-Moreno y Ana M. Muñoz-Muñoz (2017) hacen un análisis concreto de la relación directa entre la artista y su modelo, cómo se retroalimentan, qué cede y qué da cada una de ellas en el conjunto de un trabajo fotográfico determinado y del contexto social que, inevitablemente, condiciona esa relación. Una vez expuesto el trabajo, se socializa a través de los medios de comunicación que crean las imágenes correspondientes. Este entramado sirve a las autoras para demostrar cómo la sociedad de hoy se sustenta en la imagen para desarrollar las relaciones que se presentan en su interior. Imagen y medios de comunicación son una alianza que, en la sociedad de la información y las comunicaciones, se constituye en un vehículo de construcción de identidad, y uno de sus componentes es la fotografía. Si lo que imponen los medios de comunicación es un modelo de belleza, la fotografía feminista va más allá de eso: habla de una realidad sociopolítica en que las mujeres están siendo permanentemente subordinadas. Dicho cuestionamiento social es descrito por las investigadoras mostrando el trabajo de varias fotógrafas y las imágenes que crean a través de sus modelos. Después del correspondiente análisis González-Moreno y Muñoz-Muñoz aseguran que el reconocimiento a las fotógrafas feministas aún es escaso, lo que es un corrolato de la misma situación en el complejo de la sociedad, amén del terreno que se ha ganado. Propenden porque ese reconocimiento se consolide desde la historia del arte, sin la cosificación propia de la mirada androcéntrica, sino en el posicionamiento efectivo del trabajo de estas fotógrafas.

La relación entre la artista y su objeto (modelo) es estudiada en diferentes contextos y situaciones a través de unas etapas históricas de la fotografía, de fotógrafas, y la evolución del concepto del cuerpo asumido y fotografiado por y para mujeres. Discierne en ese proceso comunicativo que se entabla en la creación de una obra de arte, en la transmisión de una idea y la aceptación por parte de la modelo que, en este caso, es tanto una representación artística como social.

Las autoras proponen que la diferencia sustancial entre la fotografía y la pintura es que en la primera se tiene que captar el momento real y proyectarlo, en cambio, en la pintura se puede partir de una imagen vista y modificarla, si lo amerita la situación. El propósito, en cualquier caso, puede ser la idea unívoca que tiene la artista al captar una imagen o reproducirla por medio de una pintura.

En la historia del arte desde que aparece el sistema patriarcal podemos observar el escaso número de mujeres que aparecen como artistas, por lo que podemos afirmar que el poder sobre la creación de la identidad femenina lo ha tenido siempre el hombre, creando y



manipulando esa imagen de acuerdo con el imaginario masculino del momento. (Muñoz-Muñoz y González-Moreno, 2014, p. 42)

Esa construcción patriarcal tiene que ver con una estrategia de conservación del poder, por lo tanto, el androcentrismo debe mantener el control en todas las esferas de la vida, el arte incluido. La sociedad de hoy hace hincapié en la imagen. Esto, a través de algunos mecanismos de orden comercial impulsados por los medios de comunicación, ha llevado a que el cuerpo de las mujeres sea reproducido masivamente desde un modelo, un paradigma que, a su vez, va creando procesos de identificación. La imagen, vinculada estrechamente con la fotografía, es manipulada. El cuerpo no tiene conciencia, es un objeto usable, un fetiche. Tanto desde la teoría como desde el arte, se está elaborando la conceptualización del cuerpo con otras connotaciones.

La mujer reivindica su valía como ser en todos los ámbitos políticos, socioculturales y artísticos. Dentro de este ambiente de reivindicaciones ideológicas el arte se convierte en un elemento fundamental de provocación social y difusión de ideas contra el sistema patriarcal. El feminismo trabaja con la base de la propia experiencia vital de las mujeres para denunciar los roles que les ha otorgado el sistema. La fotografía aparece de este modo como el medio principal de denuncia ante estas situaciones, bien reales o bien escenificadas (de una forma más o menos metafórica) en *performances* o acciones artísticas. (Muñoz-Muñoz y González-Moreno, 2014, p. 45)

Ese diálogo entre teoría, arte e imagen se consolida en la fotografía porque también es una expresión de un pensamiento político (atravesado en su desarrollo por la estética) -en el caso de estos movimientos sociales- que se sintetiza o se sistematiza en la imagen. “La fotografía feminista se centra en la autorrepresentación de las mujeres en el mundo, la situación social que ocupan y los roles que la sociedad patriarcal ha determinado para ellas” (Muñoz-Muñoz y González-Moreno, 2014, p. 45). Hay una aproximación conceptual al significado

de la fotografía feminista: la autoreferenciación se mantiene, porque la fotografía también forma parte del proceso de identificación, pero su carácter empieza a revertir un orden creado para las mujeres.

En ese orden de ideas hay que considerar otro trabajo reciente de González-Moreno y Muñoz-Muñoz (2017), en el que observan la emergencia de los movimientos feministas en los años sesenta, enfocándose en la dinámica de la Segunda Ola Feminista, momento en el que, según las autoras, las mujeres se apropian de la cámara fotográfica como herramienta para el empoderamiento y resignificación de su identidad partiendo de la hipótesis de que ésta ha sido construida primordialmente por los hombres. Sin embargo, en la irrupción de esa Segunda Ola, la cámara en manos de las mujeres se convierte en un elemento de poder, con el cual las imágenes producidas por ellas y hacia ellas replantean los procesos de identidad en los que habían sido reconocidas. Las investigadoras proponen que el hecho de apropiarse de la cámara, de ser productoras de imágenes y protagonistas en ellas, ha permitido que este proceso de resignificación se evidencie, en primer lugar, en el cine, en la presencia de más mujeres en el ámbito museístico y en la afirmación de fotografías que contribuyen a la conformación de la identidad a través de las nuevas tecnologías, especialmente la internet, atendiendo a aspectos como la circulación y distribución de sus trabajos.

Las autoras plantean que la coyuntura de los movimientos feministas, una vez desarrollados sus postulados y sus banderas, entrando ya en la década de los setenta, fue clave para entender cómo las mujeres, haciendo un uso social y de más connotaciones políticas respecto a la imagen, consolidaron todos los cuestionamientos en torno al patriarcado.

Será ya desde los años 70 cuando surja una fotografía dirigida a realizar una crítica político-social desde una perspectiva feminista, trazando una línea que continúa hasta nuestros días. Fueron y son numerosas las mujeres que eligieron la cámara como arma de provocación y crítica social; cabe destacar que siempre nos referimos al sistema patriarcal occidental, a las mujeres americanas y europeas, de clase media-alta y de raza blanca en la mayoría de los casos, con estudios universitarios y de pensamiento e ideología liberal. (Muñoz-Muñoz y González-Moreno, 2014, p. 45)

Las investigadoras elaboran una cuantificación de la presencia de mujeres que exponen en diferentes museos de Europa sus fotografías para centrarse en sus contenidos y temáticas. De esa manera, se establece una tendencia en relación a las narrativas de esas imágenes, su posicionamiento como discurso de reivindicación y su influencia en otras artes visuales. Ahora bien, tanto el número significativo de las artistas visuales en museos y otros espacios sociopolíticos, así como la consolidación de sus trabajos que resignifican los procesos de identidad, supone un esfuerzo reciente que, comparado con la carga histórica impuesta por el

patriarcado, aún revela que queda mucho camino por recorrer para constituir esa identidad y reafirmar la mirada de las mujeres. Muñoz-Muñoz y González-Moreno (2017) afirman que aún numerosas producciones de imágenes hechas por mujeres revelan la influencia del androcentrismo y que el papel que cumplen muchas mujeres aún sigue siendo el de modelos, con lo cual el control de sus cuerpos se les escapa.

Pero esto no significa ni relativizar ni mucho menos despreciar la labor de artistas y creadoras visuales en un ámbito complejo. La desigualdad sigue siendo visible, pero el marcaje sistemáticamente ha ido disminuyendo. Sobre todo, enuncia que para revertir de manera más eficaz la situación, se debe comenzar con una reflexión profunda en torno al cuerpo de las mujeres, su significación para ellas mismas, su relevancia y la necesidad de no seguirlo objetualizando. Vinculado a esto se encuentra la apropiación de las luchas feministas y la posibilidad de expresarlas en la producción de imágenes. Con este conjunto, afianzado en el ámbito de las artes visuales, las mujeres pueden continuar construyendo o fortaleciendo los procesos de identidad.

Revisando las publicaciones de Muñoz-Muñoz y González-Moreno (2014, 2017) y González-Moreno y Muñoz-Muñoz (2017), se puede concluir que hay un esfuerzo por situar a las mujeres en el plano creador de una narrativa desde la iconicidad, es decir, en donde crean una historia -o varias- en las imágenes que producen, generando un cuestionamiento de los paradigmas del androcentrismo; en el caso de la fotografía y las artes visuales, revelado en la cosificación del cuerpo de la mujer en el ejercicio de modelar desde esa reificación, es decir, desde el uso y manipulación del cuerpo de las mujeres.

Continuando con esta descripción, se revisó el trabajo de Laura Torrado Zamora (2012) en torno a la representación del cuerpo femenino en la fotografía y en el arte en general en España durante una temporalidad concreta, entre 1990 y 2010. Tras un recorrido por las formas en que el cuerpo ha sido tratado en el arte, campo en el cual los hombres han sido los protagonistas de la creación (por extensión, de la mirada) y, de alguna manera, la han impuesto a las mujeres, la autora propone un concepto transversal en toda su exposición: “Subversión”, pero más que en el sentido de imponer algo distinto sobre lo ya vigente, plantea el uso social de este concepto para empezar procesos de cuestionamiento sobre ese orden y hacer visibles, desde ese lugar y desde el ámbito artístico, las injusticias que se han cometido contra las mujeres.

Y si subversivo es hacer público lo privado, exponer los tabúes o lo prohibido establecidos por una sociedad y un modo determinado de pensamiento, las representaciones del cuerpo femenino dentro del arte feminista se convertirán en herramienta perfecta para revelar lo privado y prohibido, convirtiéndose en campo de batalla; un territorio

apropiado, violado y construido por el patriarcado donde, en nombre de todo tipo de ideologías, fanatismos y miedos, se han librado las más terribles guerras. (Torrado Zamora, 2012, p. 194)

En ese orden de ideas, Torrado Zamora se aproxima a las consideraciones teóricas sobre la estética fotográfica, proponiendo que la práctica de la fotografía puede llegar a ser una manera de proteger al cuerpo, en tanto que, aunque expuesto y visible, se reduce a la mirada de quien crea la imagen. Pero cuando esto trasciende el ámbito de la fotografía artística o documental, cuando se realiza como pornografía, el cuerpo queda esencialmente violentado. La corporeidad queda así cosificada, sin suscitar mayor conmoción a quien mira. Para la autora, el feminismo ha sabido alertar sobre esta situación, y sobre las bases de una epistemología del campo del arte y de los propios enfoques de género, se aboca a su objeto de estudio en una sociedad que en apariencia había dejado ciertos paradigmas del franquismo. Hace un recuento de las artistas y las fotógrafas que emergieron como contradiscurso, en un principio de manera tímida, pero después con afirmación al punto de constituirse tanto en referentes como en creadoras de una mirada femenina, algunas, y feminista, otras, en los albores del siglo XXI (Torrado Zamora, 2012).

En este contexto la subversión se vuelve un lenguaje incluyente y democrático. Puesto que los temas en el arte son, si se quiere, universales, no es así cuando se refiere a la manera de tratarlos. En el caso del cuerpo femenino, la autora propone que asuntos como el amor, la vida, el erotismo y la muerte, entre otros, se homogeneizan y se establecen como naturales, en tanto que las fotógrafas proponen otras representaciones del cuerpo, subvirtiendo postulados de la teoría estética, que discuten a través de esas imágenes y que funcionan como metarrelatos alejados del discurso androcéntrico en función de construir un yo desde lo femenino, fortaleciendo su identidad.

Por su parte, Avital H. Bloch (2003), realiza un análisis de género y creación en las artes visuales contemporáneas sobre la manera en que el movimiento de liberación femenina impacta tanto a las mujeres artistas como a las académicas. El estudio ubica la importancia de la crítica de arte con perspectiva de género, ya que es la que identifica la permanencia de la ideología de la dominación masculina en las representaciones artísticas (Bloch, 2003) y, si bien han existido diferentes mujeres a lo largo de la historia del arte, los factores que intervienen en éste, como el ingenio y la creatividad, eran aspectos asignados a lo masculino. “El feminismo abrió camino para un nuevo tipo de arte: el de las mujeres que crean representaciones artísticas que comentan y subvierten el dominio masculino existente” (Bloch, 2003, p. 93). La autora realiza una selección de pintoras, escultoras y fotógrafas estadounidenses del siglo XX bajo el criterio de que fueran conocidas y exitosas y, que a partir de una aproximación a su obra, se pudiese discutir aspectos en el arte moderno en relación con la perspectiva de género.

Entre otras artistas, Bloch estudia la obra fotográfica de Cindy Sherman y Diane Arbus. Sherman trabaja el cuerpo de las mujeres y la psicología de género desde su cuerpo, encarnando las realidades y la identidad del cuerpo femenino. Al tomarse autorretratos enfatiza el autocontrol y reivindica la identidad —que generalmente es anónima— de las mujeres como modelos. La fotógrafa se rebela en contra del poder subjetivo de los hombres sobre la mirada de las mujeres en la creación de imágenes, entendiendo la mirada como la postura desde la cual el/la artista mira su modelo.

Por su parte, Diane Arbus no aborda la perspectiva de género directamente como tema y tampoco se reconoce como feminista, pero realiza un trabajo que tiene una gran importancia para los estudios de género, ya que ella interpreta a los sujetos a través de las particularidades de una mujer, como sus proyectos sobre las inseguridades de las mujeres profesionales. De igual manera, fotografió personas marginadas socialmente por sus condiciones físicas y emocionales. Su gran valor es haber penetrado un mundo hermético lleno de gente vulnerable, dependiente y dolorida, características que generalmente son atribuidas a las mujeres. Ella rechazaba ser llamada mujer artista e indicaba frecuentemente que era una fotógrafa.

Bloch (2003) señala que, aunque las fotógrafas indican todos los problemas fundamentales a los que se tienen que enfrentar las mujeres en la actualidad, ya se ha ganado el terreno suficiente en Estados Unidos para que las artistas no tengan que esconderse ni necesiten esperar la aprobación masculina para autogestionar sus propios procesos creativos y de producción y, aunque bien el feminismo de las nuevas generaciones ha sido más radical, se mantiene la relación de su obra con el género desde el llamado por la igualdad de las mujeres.

En una línea cercana, Nieves Limón (2016) presenta una reflexión sobre las razones por las cuales resulta importante la reivindicación de las fotógrafas en un medio tan esquivo y complejo para el análisis teórico. Concentra su atención en las artistas Nuria Güell, Esther Ferrer, Gina Pane, Ana Casas Broda, Catherine Opie, Gertrud Arndt y Claude Cahun con el fin de indicar la importancia de la fotografía para las mujeres.

Lo curioso de alguna de estas propuestas es cómo sus creadoras se sirvieron del poder legitimador del medio fotográfico, de su capacidad para cuajar identidades y de su naturaleza indicial, para revertir dichos sentidos y mostrar, precisamente, otra cara. No es casual que muchas de las fotógrafas más conocidas actualmente (sobra decir que lo son a pesar de su escasa presencia en las Historias de la fotografía al uso) hayan utilizado su cuerpo o su imagen como un “lugar” en el que ocurren muchas cosas. (Limón, 2016, p. 3)

Limón plantea que la fotografía se encuentra estrechamente relacionada con prácticas políticas y teóricas como el feminismo y, aunque no todas las imágenes que se producen busquen un cuestionamiento o tengan pretensiones en contra del androcentrismo, sí es un medio que brinda caminos y alternativas para resignificar la historia visual.

Uno de los casos más llamativos de este análisis es el de Melissa Catanese, quien no captura sus propias imágenes, sino que se apropia de un gran número de fotografías para imponer un nuevo orden y significación a la lectura de fotografías. La autora hace un aporte considerable, porque con su investigación quedan en evidencia nuevas formas de producción en las que ya no se hace indispensable el poder de quien dispara el obturador, sino de quien se apropia, reconstruye y resignifica las imágenes. Artistas como Catanese y otras de las fotografías seleccionadas por Limón, obligan a un replanteamiento de las categorías y modelos de análisis frente al feminismo en el arte que buscan deconstruir los códigos de poder en este campo.

Para continuar con el recorrido, María del Mar Martínez-Oña y Ana María Muñoz-Muñoz (2015) realizan una revisión documental de lo que se ha escrito recientemente en relación con las tendencias sobre la iconografía, los estereotipos y el concepto de belleza femenina que han representado a las mujeres a lo largo de la historia y se reflejan dichos estereotipos de mujeres amas de casa o mujeres como objetos de deseo en la publicidad y en el diseño editorial. Las investigadoras ubican -en los artículos revisados- la presencia de las nuevas tecnologías y los programas de edición como uno responsables de los cambios en la conciencia estética:

La evolución de las nuevas tecnologías está íntimamente relacionada con la transformación o des-transformación del canon de belleza femenino, ya que el concepto de belleza es retocado constantemente a través de la manipulación digital de la imagen. Es vox populi que las imágenes femeninas que se publican dentro del ámbito gráfico y editorial están retocadas, pero su cotidianidad lo ha convertido en algo normal, aceptado por todos y todas, lo que favorece la creación de una nueva conciencia estética donde se expande un canon de belleza femenino basado en imágenes irreales que aparecen en nuestro entorno, convirtiendo lo imposible en un ideal estético inalcanzable para las mujeres ya que dichas imágenes que nos bombardean constantemente están manipuladas. (Martínez-Oña y Muñoz-Muñoz, 2015, p. 370)

La manipulación del concepto de belleza es un tema que se ha abordado en las últimas décadas y apoya el incremento del interés por estudiar la iconología desde la perspectiva de género, especialmente sobre tres líneas de investigación: la evolución de la iconografía femenina, la identificación de diferentes estereotipos

y la existencia de un nuevo concepto de belleza. A su vez, en la unificación de estas tres líneas, se encuentran de manera reiterada los estereotipos binarios entre el bien y el mal. El bien encarnado en la mujer ama de casa, en un espacio privado, como representación de la mujer buena e ideal y, por el otro lado, el mal, en la figura de la mujer como objeto de deseo, representada de forma erotizada y en espacios públicos. Otra de las conclusiones a la que llegan las autoras es la importancia de aprender a leer o releer las imágenes, ya que en realidad no se contempla como parte de la formación básica que deberían recibir los niños y jóvenes. El consumo de imágenes que muestra de manera constante un cuerpo, una piel y un estilo de vida perfecto e idealizado, que finalmente son irreales, pero que se convierten en el modelo a seguir, son la causa de muchos problemas físicos y emocionales.

Todo este panorama de intelectuales y académicas en torno a la fotografía con perspectiva de género, nos hace reflexionar sobre la presencia de otra dimensión de las miradas de mujer, aquellas que no sólo se emancipan de la dominación patriarcal sino que, en esa lucha, también toman distancia de la mirada eurocéntrica o anglocéntrica en un proceso de afirmación descolonial.

4. La presencia descolonial en la fotografía

Sol Astrid Giraldo Escobar (2013) realizó un estudio sobre la artista bogotana Liliana Angulo Cortés en torno a una crítica sobre su condición de mujer afrocolombiana, desde las posibilidades que le permite el “verse al espejo” en los autorretratos, por ejemplo, sobre lo que implica tener a una mujer negra en la cocina como un objeto decorativo que representa el poder. La artista intenta fracturar las maneras habituales de la representación hegemónica frente al género y la raza que resultan sexistas y racistas, constituyéndose como un imaginario cultural para Colombia.

La identidad actualmente es una representación en la que la fotografía tiene un papel fundamental. Y este asunto se vuelve bastante definitivo en el caso de las identidades femeninas. Según Roncagliolo, «la identidad femenina se constituye a través de la representación y esta, a su vez, se constituye a través de la imagen, por lo tanto de la fotografía». Pareciera ser, entonces, que solo cuando son fotografiadas, representadas, ellas devienen seres: solo si soy fotografiada, soy. Cuando Liliana Angulo empieza a mirar a las mujeres afrodescendientes al principio de su carrera lo hace desde esta perspectiva. No está indagando pues por esencias ontológicas, sino por el juego de mascaradas de la identidad, las cuales nos expone atravesadas por el género y la raza. (Giraldo Escobar, 2013, p. 67)

La autora plantea que Liliana Angulo se ha dedicado a recomponer desde su obra un tejido roto -como lo es la memoria visual de Colombia-, a darle voz a los

silencios del pasado. La artista sugiere en su trabajo representaciones femeninas desde tres herejías, como las llama la investigadora: primero, mujeres que no quieren ser deseables en términos del ideal visual androcéntrico. Segundo, mujeres afrodescendientes. Tercero, mujeres populares. Abordar la marginalidad histórica, social y cultural en sus fotografías artísticas, que luego ponen a circular en estas mismas comunidades, es una estrategia deconstructiva que busca señalar cómo son excluidas no solamente por el androcentrismo en el arte, sino también por el mismo feminismo en el arte debido a su condición racial.

Giraldo ofrece un panorama de las mujeres artistas en Colombia en búsqueda de la reflexión sobre el género y no encuentra mayores hallazgos y, aunque muchas de ellas han abordado en sus obras temáticas cercanas que han servido para numerosos análisis teóricos sobre la construcción de las mujeres en el arte colombiano, no hay una profunda conciencia reflexiva sobre la noción de feminismo en los círculos de producción del país. “Por ello podría decirse que sí ha habido obras feministas, pero quizá no arte feminista en Colombia, como una postura, un movimiento o una tendencia” (Giraldo Escobar, 2013, p. 14). Esta investigación resulta relevante porque, en primer lugar, realiza un recorrido por algunas artistas nacionales e internacionales que han abordado las reflexiones sobre las mujeres en su producción; segundo, ubica la distinción entre obras feministas y arte feminista, y en tercer lugar, aborda el análisis de algunas de las fotografías de Liliana Angulo con intereses en la perspectiva de género.

También hay que nominar a Deborah Dorotinsky Alperstein (2008), quien explora el trabajo fotográfico de dos mujeres indígenas de la zona mexicana de Chiapas. Ellas son Maruch Sántiz y Xunka' López Díaz. Inicialmente, la investigadora parte de dos postulados irrefutables: el primero, que producción y circulación de imágenes están circunscritas a diversas interpretaciones con que la interdisciplinariedad hace una lectura de los datos visuales. Sobre esta base se construye la segunda afirmación, que tiene que ver con la diferencia de las miradas que le pueden otorgar dos fotógrafas que realizan su labor desde cosmogonías distintas, con expectativas acaso diferentes de las de un fotógrafo no perteneciente a la etnia tzotzil. De acuerdo con esto, las fotografías que estas mujeres realizan, tienen unos significados culturales que deben asumirse con un sistema de valores diferente, lo mismo que el tratamiento y análisis que se haga de ellas.

En definitiva, muestra cómo el trabajo de estas fotógrafas abre el espacio, desde el estudio de los datos visuales, para acercarse al sistema de pensamiento de ellas, revelando en el contenido de las imágenes todo el universo sociológico, antropológico, cultural y político, entre otros, de esta comunidad. Sin embargo, afirma la investigadora, el hacer de las fotógrafas aún está imbuido, inevitablemente, de la mirada patriarcal -debido a su peso histórico-, instalándose como guía o canon de su actividad. Ahora, el hecho de que las fotógrafas, como en el texto de Muñoz-Muñoz y González-Moreno (2014) se hayan apropiado de la



Fotografía N° 3. Autorretrato de Frances Benjamin Johnston. (1896)

cámara para desarrollar procesos de agenciamiento desde ellas mismas expresados en el interior de sus comunidades, es una ventaja que debe ser desarrollada. Por eso los trabajos de Maruch Sántiz y Xunka' López Díaz se distancian del de Graciela Iturbide, por ejemplo, porque la mirada de la mexicana se sitúa por fuera de la cosmovisión tzotzil.

En ese sentido, la propuesta de estas fotografías indígenas también puede asumirse, en la perspectiva de Dorotinsky Alperstein, como una mirada desde la *otredad*, en el sentido de asumir ese lugar diverso, que cohabita (a veces invisibilizado)

con el sistema occidental. Desde luego, entender esa mirada no es sencillo, pues históricamente ha estado marginada, mucho más tratándose de las mujeres. Si las minorías étnicas no han sido valoradas política y culturalmente por los procesos de colonialidad, las mujeres que pertenecen a esas minorías también han sido objeto de discriminación y todo tipo de injusticias.

Dorotinsky Alperstein (2008) hace un recuento de la presencia en imágenes de la comunidad tzotzil, remitiéndose a un archivo histórico que data de 1992 y que hace énfasis en la descolonialidad del pensamiento por parte de estas comunidades. Este archivo se sistematizó en el trabajo de los llamados *Camaristas* -que se compiló en el libro *Camaristas: Fotógrafos mayas de Chiapas* (Duarte, 1998)-. Con ese antecedente, procede a analizar el trabajo de las fotógrafas escogidas desde sus trayectorias biográficas, hasta la producción de imágenes, fundamentalmente antologizado en libros. Insiste en el hecho de que, pese a que su actividad parte invariablemente desde una perspectiva androcéntrica, logran tal grado de desarrollo, que les permite agenciarse como mujeres, primordialmente, pero también en su discurso como fotógrafas, aunque esto ha tenido un costo alto para ellas: al destacarse en su labor, han podido salir del espacio de sus comunidades y anclarse en la dinámica occidental comercial, por lo que dentro de su etnia han empezado a ser vistas con cierto recelo. Dorotinsky encuentra que la agencia social de estas fotógrafas tiene un carácter no tradicional y que, como proceso que les ha abierto otras puertas, tuvo impactos en la vida de las dos artistas visuales.

Las gestoras de estas imágenes son mujeres que provienen del seno de culturas cuyas estructuras sociales no acomodan con facilidad a las mujeres que sobresalen fuera de los roles tradicionales, pero en las que, sin embargo, hoy día, han adquirido una mayor presencia y una agencia social no tradicional. El costo que esa agencia ha tenido no siempre ha sido el más deseado y en ocasiones el cambio de posicionamiento social las ha marginado de sus comunidades.
(Dorotinsky Alperstein, 2008, p. 111)

Esta investigación propende por un análisis del trabajo de Maruch Sántiz y Xunka' López Díaz como productoras de imágenes con una postura descolonial que cuestiona, fundamentalmente, algunas expresiones patriarcales dentro de sus comunidades, pero también interpelan la construcción androcéntrica occidental. Quedan –en ese dialéctica- en una especie de encrucijada que las deja solas en el espacio de sus culturas, pero también ancladas comercialmente, su trabajo como mercancía (u objeto de interés académico) en la dinámica exterior a su comunidad.

En esa misma línea, Donna Fé Rico Oliveros (2015) realiza una investigación en torno a la forma como el sexismo se ha instalado en las dinámicas del arte en México, enfocada hacia la producción de fotografías, denotando mecanismos de violencia simbólica desde las imágenes. Comparte con el texto

de Dorotinsky Alperstein (2008) el mensaje de la marginación de las miradas de la mujer, al tiempo que se pregunta por su proceso de construcción. En ese orden de ideas, y después de hacer un recorrido por los antecedentes que han documentado la huella de las mujeres en la fotografía, la autora procede a esclarecer la incógnita sobre cómo ellas han adquirido posicionamiento cultural en la práctica de esta actividad.

La unidad básica de análisis de la que parte Rico Oliveros es la cultura hegemónica, que ha propiciado la exclusión de las mujeres en muchos espacios de la sociedad. Fue así que, como ya se ha demostrado, con la emergencia de los movimientos feministas en los años sesenta y su consolidación en los setenta, los ecos de esos colectivos se desplegaron por todo el mundo. En México muchas mujeres tomaron la bandera de las reivindicaciones sociales y políticas para incursionar en el campo del arte y en la práctica fotográfica, particularmente. Más que analizar cómo ha sido esa creación, producción y circulación de fotografías por parte de las mujeres, la investigadora se manifiesta sobre lo que ella identifica como una cultura contrahegemónica -desarrollada por las mujeres para subvertir el dominio de la huella patriarcal- y, aunque el reconocimiento de que aún quedan muchos espacios por acceder y conquistar por parte de las mujeres, es significativo para la investigadora el hecho de que esos escenarios en los que las fotógrafas han irrumpido en las viejas estructuras se estén visibilizando como parte de un discurso propio que contiene a la actividad fotográfica, pero no se agota en ella: es parte de un proyecto de equidad y de construcción de nuevas bases sociales.

Finalmente, se tiene el artículo de Mar García-Ranedo (2016) alrededor de la fotografía y el género en África. En éste la autora analiza cómo se construyó la imagen de algunas culturas africanas (sus prácticas culturales, su memoria, su identidad) desde la fotografía que se realizaba con una mirada colonialista más que etnográfica. Esto implicó una tensión entre lo que la investigadora denomina lo real-literal y la subjetividad, es decir, la manera en que la óptica del fotógrafo revelaba su realidad desde un escenario colonial, todo llevado a la constitución del género y la racialidad.

Una de las estrategias del colonialismo es homogeneizar a los dominados, nivelándolos en procesos que menoscaban su cultura, subordinándolos como razas menores y como sujetos dominados, como las mujeres. En algunos casos, estos mecanismos se trasladan al ejercicio de la fotografía y hacen eco de esta situación, por lo que García-Ranedo critica la poca atención que genera cualquier documento visual o artístico que denuncie la problemática, sobre todo a nivel de la crítica.

Fuera del ámbito crítico del arte, una obra que tenga como discurso cualquier situación que aluda a episodios de desigualdad social, laboral, política en torno a la mujer o que plantee análisis y ponga en pie propuestas en relación al género, como diferencia y otredad, deja de ser de interés general (p. 54).

Específicamente, las mujeres han sido excluidas deliberadamente de todos los procesos sociales, por ejemplo, a través de mecanismos colonizantes como la occidentalización del abordaje a grupos de mujeres pertenecientes a estas culturas, en este caso, africanas. La investigadora parte de un análisis del concepto *Mujer* como categoría de trabajo, lo problematiza en tanto no se clarifique el concepto desde el lugar en que lo alude o dentro del cual la mujer pueda ser actora y sujeta. Por eso, incluso, cuestiona las aproximaciones academicistas del feminismo blanco en relación a las mujeres africanas.

Entre otras cosas, las propias feministas sudafricanas consideran que el hecho de que las feministas de raza blanca se interesen por el discurso de las mujeres de color responde a un apropiacionismo que lejos de incidir en la construcción del discurso indígena lo que pretende es trasladar el paradigma occidentalista como modelo reflexivo. (García-Ranedo, 2016, p. 57)

Así pues, se aboca a una reflexión en torno al trabajo de algunas fotografías africanas en cuya labor identifica, en términos generales, un llamado a desmarcarse de esa homogeneización de la mirada occidental que profundiza los estereotipos de género y raza: mujer negra, mujer africana, que deben ser superados en aras de la multiculturalidad.

En la actualidad, la fotografía contemporánea africana proyecta una visión revitalizada y alejada del estereotipo propugnado por las políticas colonialistas. Esta nueva fotografía revisa los modos en los que se articulan las imágenes exotizadas y direccionadas hacia el placer visual del visitante y el proceder normativo del opresor. En un escenario planetario multicultural, la interracialidad así como la doble identidad propuesta por la artista no provocan extrañeza. (García-Ranedo, 2016, p. 66)

De esta manera, se nota cómo los estudios sobre la descolonialidad imprimen nuevas maneras de representar a un actor social en su contexto geográfico e histórico. En relación a la fotografía hecha por mujeres, el desafío es no sólo afirmarse en la manera en que se crea una imagen, sino proyectar en ella los destinos de tantas mujeres que luchan por vencer la subordinación -no sólo dentro de sus propias comunidades, sino a propósito de la limitación impresa en las miradas eurocéntrica y anglocéntrica-.

Conclusiones

Esta selección de estudios conduce a afirmar que existe un escenario de trabajo propicio para indagar y seguir construyendo la mirada desde otras visiones e insumos, con temáticas diversas ocasionadas por los procesos de socialización de quienes producen las imágenes a analizar. Es decir, lo hallado en esta revisión convoca a considerar otras posibilidades desde las que las miradas de las mujeres siguen construyéndose a través de la fotografía —entre otras artes—. Se reconoce el creciente interés académico por develar la participación de las mujeres en el ámbito de la creación de imágenes, pero el examen de los trabajos abordados permite concluir que esa participación vincula diferentes miradas de mujeres, así como cuestionamientos sobre el espacio de representación de las mujeres en la fotografía dominado históricamente por los hombres. Incluso, diálogos críticos entre esos espacios nuevos que las fotógrafas van construyendo y aquellos en los que, por ejemplo, fotógrafas indígenas o afrodescendientes expresan sus situaciones (como documento icónico y como denuncia), sus intereses y expectativas.

En definitiva, a través de este amplio recorrido se ha tratado de reconocer el lugar desde el que se puede nutrir una investigación alrededor de la fotografía con perspectiva de género, por ejemplo. La importancia de retomar lo que se dijo en esas investigaciones, su problematización, y el enfoque en el análisis de las categorías por medio de un proceso metodológico que conduzca a una propuesta integradora de investigación, es el espacio que pretende abrir la exposición de este conjunto de antecedentes que, desde luego, tienen el común denominador de la presencia progresiva de fotógrafas en el desarrollo de esta práctica. No necesariamente el presente panorama nos aclara si la obra visual de las creadoras mencionadas en algunos estudios -o la perspectiva analítica aplicada en ellos- son suficientes para discernir si se trata de fotografías o fotógrafas feministas, aun cuando sí está presente el enfoque de género en la gran mayoría de ellas.

El reconocimiento del carácter feminista en la obra (y, desde luego, en la vida) de estas fotógrafas, implica ir más allá de los legítimos cuestionamientos al monopolio del patriarcado en el arte o de la inscripción polemizante en los productos visuales. Ya que buena parte de los antecedentes revisados no explicitan la perspectiva feminista en las fotografías o las creaciones de las fotógrafas, no obstante estos trabajos sí otorgan pistas para reconocer en otras artistas -y sus obras- dicha perspectiva, que tiene que ver con conceptualizaciones puntuales que otorga la perspectiva de género, fundamentalmente, y su epistemología. Asimismo, las teorías acerca del ejercicio de ver/mirar, entendiendo que éste se presenta de forma diversificada en los contextos en los que se relacionan mujeres y hombres.

Lo anterior se puede tomar como insumo para que, articulado con otras propuestas teórico/metodológicas, sea posible asumir un marco histórico determinante que proporciona uno de los artículos trabajados: la militancia feminista en el arte, cuajada y en permanente revisión desde la segunda mitad del siglo XX en los Estados Unidos (Cfr. González-Moreno y Muñoz-Muñoz, 2017). Profundizando en los aportes que este Estado del Arte ofrece, pueden generarse discusiones alrededor de la perspectiva feminista en el arte en general y en la fotografía, en particular.

Pero estos debates también pueden converger hacia el establecimiento de modelos de análisis de fotografías que incorporen aspectos semánticos, pragmáticos, iconológicos, ideológicos, entre otros, para identificar o resaltar las miradas de mujeres o las miradas feministas en una o varias fotografías. Los antecedentes expuestos arrojan algunas luces, desde sus enfoques metodológicos, que pueden ser útiles en el momento de proponer uno o varios paradigmas al respecto.

Finalmente, en cada uno de los estudios revisados se observa un proceso riguroso de investigación con planteamientos que, evidentemente, se constituyen en aportes para otros proyectos. Sin embargo, en relación a los hallazgos hasta ahora presentados, no existe un referente concreto sobre la representación de los roles, prácticas y relaciones de género en la fotografía con perspectiva feminista, lo cual hace que se parta de un escenario amplio, aunque necesario y determinante.

Notas

- ¹ Profesora del Departamento de Lenguaje de la Universidad Autónoma de Occidente. Cali, Colombia. Candidata a doctora en Humanidades en la línea de estudios de género en la Universidad del Valle; magíster en Artes Visuales de la Universidad Nacional Autónoma de México; Comunicadora Social-Periodista y Licenciada en Literatura de la Universidad del Valle.
- ² Este artículo es derivado del proyecto de tesis doctoral “Con ojos de mujer: Representaciones de género en la fotografía feminista latinoamericana” el cual fue sustentado el 19 de Mayo de 2016 en la Universidad del Valle. Este trabajo es dirigido por la profesora Gabriela Castellanos Llanos (Ph. D.).

Fotografías

Fotografía N° 1. Imogen y Twinka en Yosemite. (1974). Judy Dater.

Recuperado de: <https://realidadesdesveladas.files.wordpress.com/2012/04/judy-dater-imogen-cunningham-and-twinka.jpg?w=620>

Fotografía N° 2. Madre Migrante. (1936) Dorothea Lange.

Recuperado de: <http://www.famousphotographers.net/dorothea-lange>

Fotografía N° 3. Autorretrato de Frances Benjamin Johnston. (1896).

Recuperado de: <http://fotomen.cn/2016/08/frances-benjamin-johnston/>

Referencias

- Alcoba, E. (2008). Sobre las discontinuidades sexo-género-deseo en el arte contemporáneo (p.24-32). En *Identidad de Género Vs. Identidad Sexual. Actas 4º Congreso Estatal FIIIO*, 24-65. Castellón: Universitat Jaume I. Recuperado de: http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/84711/IV_Actas.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Aristizábal Bastidas, J.A. (2014). *Fotógrafas en Latinoamérica, una historia complementaria (1840-1980)*. (Tesis de maestría). Barcelona: Universidad de Barcelona.
- González-Moreno, M. B.; Muñoz-Muñoz, A. M. (2017). La construcción de la imagen de las mujeres: net.art y medios de comunicación. *Historia y Comunicación Social*, 22(1): 249-260. DOI: 10.5209/HICS.55911.
- Bloch, A. H. (2003). Y ahora toca el turno para la “mirada” de mujer. análisis de género y creación en las artes visuales contemporáneas. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 17 (IX), 91-113. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31601706>
- Brettle, J., & Rice, S. (Eds.). (1994). *Public bodies private states: new views on photography, representation and gender*. Manchester: Manchester University Press.
- Coler, R. (2007). *El reino de las mujeres, el último matriarcado*. Buenos Aires: Editorial Planeta.
- Dorotinsky Alperstein, D. (2008). Mirar desde los márgenes o los márgenes de la mirada. Fotografía de dos mujeres indígenas de Chiapas: *Debate Feminista*, 38, 91-113. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Duarte, C (1998). *Camaristas: Fotógrafos mayas de Chiapas*. México: CIESAS.
- Foucault, M. (2005). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Foster, D.W. (2004). Género y fotografía en Juchitán de las Mujeres de Graciela Iturbide. *Ámbitos. Revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*, (11), 63-69. Recuperado de: <http://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/8731>
- Freund, G. (1974). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- García-Ranedo, M. (2016). Fotografía y género en África. *Revista Asparkia*, (28), 51-33. Recuperado de: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/1813/1887>

- Giraldo Escobar, S. A. (2013). *Retratos en blanco y afro: Liliana Angulo*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia. Recuperado de: https://issuu.com/artesvisualesmincultura/docs/mc9_retratos_en_blanco_y_afro-langu
- Gutiérrez, M. L. (2015). Entre las intervenciones feministas y el arte de mujeres. Aportes, rupturas y derivas contemporáneas de los cruces entre arte y feminismos. *Asparkia. Investigación Feminista*, 27, 65-78.
- Jiménez, A.L. (2015). Simulacros de identidad, modelos de mujer en revistas de glamour. Cali: Universidad Autónoma de Occidente.
- Jones, A. (2011). Generando problemas: Las artistas feministas ponen en escena el sexo femenino. *Revista Youkali*, (11), 46-54. Recuperado de: <http://www.youkali.net/youkali11-a-AJones.pdf>
- Limón, N. (2016). ¿Por qué es importante la fotografía? Género y Figura, reivindicando a las mujeres fotógrafas. (Proyecto de investigación). Madrid: Universidad Carlos III. Recuperado de: <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/22310>
- Matías, K. L. (2014). *Representaciones del cuerpo femenino por fotógrafas españolas: una mirada feminista*. (Tesis doctoral) Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de: <http://eprints.ucm.es/27849/1/T35554.pdf>
- Martínez-Oña, M.M. y Muñoz-Muñoz, A. M. (2015). Iconografía, estereotipos y manipulación fotográfica de la belleza femenina. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 21 (1), 369-384. DOI: http://dx.doi.org/10.5209/rev_ESMP.2015.v21.n1.49100
- Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.
- Muñoz-Muñoz, A. M; González-Moreno, M. B. (2014). La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía. *Arte, Individuo y Sociedad*, 26 (1), 38-53. DOI: 10.5209/rev_ARIS.2014.v26.n1.40581.
- Muñoz-Muñoz, A. M.; González-Moreno, M. B. (2017). The presence of women photographers in the permanent collections of ten European museums. *Curator: The Museum Journal*, 60(2), 2017, 205-216. DOI: 10.1111/cura.12198.
- Neumaier, D. (1995). Introduction. En: Neumaier, D. (Ed.). (1995). *Reframings, new american feminist photographs*. Philadelphia: Temple University Press.
- Niedermaier, A. (2008). La mujer y la fotografía, una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia. Buenos Aires: Leviatán.
- Parker, R. y Pollock, G. (Eds.). (1987). *Framing feminism. Art and the women's movements, 1970-1985*. Londres-New York: Pandora Press.
- Rico Oliveros, D. F. (2015). Al margen de la mirada. La praxis fotográfica de las mujeres en México. En *XI Jornadas de Sociología: Coordinadas contemporáneas de la sociología Al margen de la mirada. La praxis fotográfica de las mujeres en México ía: tiempos, cuerpos, saberes. (Buenos Aires, 13 al 17 de julio de 2015)*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Recuperado de: <http://cdsa.academica.org/000-061/224.pdf>
- Sandler, M. W. (2002). *Against the odds: Women pioneers in the first hundred years of photography*. New York: Rizzoli International Publications, Inc.
- Scott, J. (2008). *Género e Historia*. México: Fondo de Cultura Económica - Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Sheriff, M. D. (2004). *Seeing beyond the norm: Interpreting gender in the visual arts*. En *The Question of Gender*. Edited by Judith Butler and Elizabeth Weed, Indiana: Bloomington.

- Silva, A. (1998). *El álbum de familia la imagen de nosotros mismos*. Bogotá: Norma.
- Smith, S.M. (1999). *American Archives: Gender, race and class in visual culture*. Princeton: Princeton University Press.
- Torrado Zamora, L. (2012). Fotografía y arte feminista en España (1990-2010). En *Actas del Segundo Congreso Internacional sobre Imagen, Cultura y Tecnología celebrado del 20 al 22 de octubre de 2010 en la Universidad Carlos III de Madrid*. Madrid: Universidad Carlos III. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10016/14042>

Recibido: 15 de septiembre 2017 / **Aprobado:** 15 de diciembre de 2017

