

*Fotografía y enfoques de género: Aproximaciones teóricas para construir miradas de mujeres**

Photography and Gender Approaches: Theoretical approaches to construct women's gazes

Natalia Campo Castro**

Universidad Autónoma de Occidente, Cali, Colombia

Recibido: 5 de septiembre de 2017. **Aprobado:** 23 de octubre de 2017

DOI: <https://doi.org/10.25100/lamanzanadeladiscordia.v12i2.6233>

Artículo de investigación

Resumen

El presente documento tiene como propósito brindar un marco teórico relacionado con el estudio de la mirada hegemónica, institucional y poderosa de los hombres en la fotografía, que se ha instalado históricamente como la principal manera de crear imágenes. Asimismo, se orienta a observar la forma en que desde los estudios de género y su episteme se la ha cuestionado, dando lugar a la emergencia de las miradas de las mujeres. Parte del entramado teórico en relación con la presencia de mujeres en las artes visuales, que configuró un panorama académico, epistemológico y empírico para la emergencia de fotógrafas con perspectiva feminista, es el que se muestra en el presente documento. De igual modo, se evidenciarán algunos aportes que los estudios de género han realizado a la actividad fotográfica hecha con miradas de mujeres.

Palabras clave: Artes visuales; mirada hegemónica; fotografía; estudios de género; construcción de miradas de mujeres.

Abstract

The purpose of this document is to provide a theoretical framework about how the institutional, powerful, and hegemonic gaze of men has been elaborated in photography, which has been historically set as the main way to create images. In like manner, it is oriented to observe the way, in which, the gender studies and its episteme has been questioned, giving rise to the emergency of the women's gazes. Part of the theoretical maze in relation to the presence of women in visual arts, which put together an epistemological, empirical, and academic outlook for the emergency of photographers with feminist perspective, as shown in the document. Similarly, there is evidence of some contributions that the gender studies have made to the photography activity carried out with women's gazes.

Keywords: Visual arts; hegemonic gaze; photography; gender studies; construction of women's gazes.

*Texto 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.).

**Profesora del Departamento de Lenguaje, Universidad Autónoma de Occidente, 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. Correo electrónico: ncampo@uao.edu.co.

Introducción

La fotografía es una actividad artística que, desde su práctica informal hasta la profesional, así como desde su inscripción en varios subgéneros, históricamente ha estado controlada por los hombres. Si bien es cierto que, por lo menos, en los últimos setenta años las mujeres han incursionado en dicha actividad, la presencia, circulación y difusión de sus trabajos no ha tenido la magnitud reservada para los varones. No obstante, que haya un número significativo de fotógrafas irrumpiendo en el proceso de creación - producción - difusión de una obra, tiene que ver con una disrupción sistemática de esas formas de apropiación del ejercicio fotográfico en los hombres. Más aún, esta continua presencia tiene que ver con una interpelación de las mujeres a la mirada hegemónica y absolutista de los varones que se implantó como paradigma en el momento de hacer fotografía. Es necesario, entonces, asumir este concepto de *mirada hegemónica* relacionado con, hasta hace poco tiempo, la principal manera de mirar y de producir imágenes estáticas desde la lente. Por lo cual, de algún modo, ha sido motivo de interés académico en actividades como la pintura, el cine y, desde luego, la fotografía.

Para lograrlo, es necesario hacer un abordaje general a la historia de la fotografía, evidenciando su control y manejo exclusivamente por parte de los varones, sin embargo, dando cuenta de que, en paralelo, las mujeres también creaban, pero bajo la égida de los hombres. En segundo lugar, se mostrarán algunos planteamientos teóricos alrededor de la práctica fotográfica y la aparición de los enfoques de género como herramienta de análisis a la práctica cinematográfica, a la pintura y a la fotografía, es decir, a actividades cuya base de trabajo es la imagen y todas las significaciones sociales que de allí se desprenden, fundamentalmente, en dos escenarios: las relaciones sexo - género y la coerción de las miradas masculinas; ambos conducen, finalmente, al establecimiento de la mirada hegemónica que, entonces, se ha interpelado desde diferentes instancias políticas, académicas, culturales y sociales. Finalmente, una vez se haya hecho este análisis, se hará una descripción sobre la manera en que se han ido conformando las miradas de las mujeres en la práctica fotográfica.

Así las cosas, se abordarán estudios de teóricas de la fotografía en términos de reconocer qué ha implicado mirar desde una sola perspectiva y su instalación a lo largo de la historia, pero también que, en un momento dado y gracias a los movimientos feministas y al trabajo anterior de muchas fotógrafas, fue cuestionada (Berger, 1972, 1980; González-Moreno, 2016; Muñoz-Muñoz y González-Moreno, 2014); asimismo, en relación con la pintura, se ha de reconocer el filón de la ausencia de las artistas en esta actividad, lo que reafirma la prerrogativa masculina tanto en el ejercicio de la pintura como en su apreciación estética (Berger, 1972; Mayayo, 2003). De igual manera, al asumir el cine como fotografía en movimiento, se constatará que en las narraciones fílmicas y por fuera de ellas las mujeres han sido objetualizadas, cuerpos de placer, erotizados, desprovistos de otras cualidades que laten con fuerza, pero forzosamente invisibilizados (De Lauretis, 1987; Mulvey, 2001; Silverman, 1988).

Todo lo cual genera un conjunto de referencias en torno a dilucidar las características de las miradas masculinas, sus rasgos de poder y sus atribuciones, así como el momento histórico en que se dio su ruptura, desde la cual los estudios de género propiciaron la conquista de varios espacios sociales a través de múltiples mecanismos, como las miradas de mujeres y, desde luego, de la agencia de actividades como la fotografía.

La ruta metodológica, que hace parte del trabajo de investigación titulado *Con ojos de mujer: representaciones de género en la fotografía feminista latinoamericana*, cuyo propósito es determinar las representaciones de género en la obra de algunas fotógrafas, se centra en una revisión de la base teórica que se ofrece en el presente documento para identificar los fundamentos de la construcción de las miradas de mujeres en la fotografía. Se reconoce que esa construcción no sólo proviene inevitablemente del marcaje hegemónico masculino, sino que, de todas maneras, conserva aún rasgos de esa huella. No obstante, en el proceso de constitución de las miradas de mujeres, hay una alternativa fuerte que implica nuevas posibilidades y caminos del hacer y apreciación de la fotografía.

La fotografía: orígenes y presencia de las mujeres

La fotografía nace en Europa a mediados del siglo XIX. Uno de sus precursores, junto con Joseph Nicéphore Niépce, fue el francés Louis Daguerre, a quien se conoce como el inventor de esta actividad que fue apropiada por el gobierno francés; a partir de su popularización ésta se difundió por toda Europa. Sin embargo, quienes la practicaban en su totalidad eran hombres. Sólo cuando se inició una nueva etapa para este arte con el establecimiento de los estudios de retrato en las casas de los fotógrafos, las mujeres empezaron a participar en el oficio, ayudando en el cuarto de revelado, siendo asistentes y finalmente encargándose de los estudios de fotografía para que ellos pudieran salir a trabajar.

Se presentaba una jerarquización de los roles en una misma actividad: los hombres creaban y las mujeres ejecutaban las labores técnicas, pero ese desequilibrio en la actividad fotográfica expresaba finalmente, ya en el siglo XIX, la subordinación de las mujeres a los hombres en todos los ámbitos de la sociedad (Serrano, 2008).

Desde su nacimiento en Francia, tuvo una réplica inmediata en Europa, tanto que en Inglaterra se concentró un grupo de pioneras de esta práctica: Anna Atkins, Constance Mundy y Julia Margaret Cameron, quienes allanaron el camino para la expresión visual de futuras creadoras. La referencia de estas tres fotógrafas, además, da cuenta a partir del carácter de su trabajo de un proceso creativo y público que va, por ejemplo, desde la creación de imágenes a la zaga de los hombres hasta la exposición pública de sus trabajos. De alguna manera, es un proceso que se muestra históricamente hasta la afirmación de fotógrafas que revelan una mirada distinta en sus obras.

Para aquella época, la pintura dominaba el escenario de las artes visuales en una Europa que lentamente veía morir sus imperios y se encaminaba al siglo XX en medio de la irrupción de una tecnología novedosa que reflejaba la realidad tal cual podía ser percibida por el ojo humano. La realidad captada por la cámara era su propio reflejo, en tanto que la que se reproducía en la pintura estaba atravesada por un grupo de circunstancias que la matizaban o recreaban. Sin embargo, la fotografía empezó a ganar terreno y espacio, en tanto que la pintura, sin

perder necesariamente la representación social que tenía, se vio impelida a compartir linderos con la nueva práctica icónica.

Entonces, debido a la llegada de la fotografía, la pintura se liberó de su función de representación e ilustración de la realidad pudiendo explorar otras técnicas y narrativas, mientras la fotografía tomó su lugar en el registro. “La necesidad de «ver para creer» se encuentra allí satisfecha. La foto es percibida como una especie de prueba, a la vez necesaria y suficiente, que atestigua indudablemente la existencia de lo que da a ver” (Dubois, 1986, p. 20). Por esto resultó tan dispendioso y complicado que fuera tenida en cuenta dentro de las artes, no se le validaba su origen mecánico, considerado lejos de ser una creación producto de las habilidades corporales e intelectuales de una persona; es sólo hasta la década del sesenta donde el arte contemporáneo se debate entre los medios de comunicación y la tradición de las bellas artes, que muchos artistas incursionan en el campo de la imagen fotográfica (Chevrier, 2007; Freund, 1974a, 1974b), legitimando así las prácticas artísticas que muchas personas venían ejerciendo desde los inicios de la fotografía. Pero con las transformaciones sociales y culturales y gracias a los cambios que traen el desarrollo de la técnica y la ciencia en el siglo XIX se posibilita la democratización de la fotografía como consecuencia del abaratamiento de los procesos de copiado y revelado.

La fotografía ha ido encontrando exponentes tanto en Europa como en los otros continentes, diversificándose a lo largo del siglo XX. También ha ido evolucionando en sus formatos: desde lo análogo hasta lo digital, posicionándose como una de las actividades artísticas de mayor acceso para los seres humanos, con la que se ha establecido una relación mucho más cercana, distinta a la que se tiene, por ejemplo, con la pintura o la escultura. Desde Suecia hasta Chile, no sólo se multiplicaron los talleres de revelado, sino también los fotógrafos y las fotógrafas. Entre otras se puede mencionar a Hilda Sjölin en Suecia, Amalia López Cabrera en España, Frances Benjamin Johnston, Dorothea Lange e Imogen Cunningham en Estados Unidos, Encarnación Iróstegui en Cuba, Natalia Baquedano, Kati Horna y Lola Álvarez Bravo en México y

Amalia Ramírez en Colombia. Ellas también empezaron, bien sea a salir de su rol de asistentes o a abrir sus propios laboratorios, lo que les permitió empezar a crear imágenes. Paisajes, figuras humanas, momentos y naturaleza han sido objeto de captura por parte de las fotógrafas. Sin embargo, en ese largo proceso del siglo XX que llega hasta las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial, la enseñanza-aprendizaje de la práctica de la fotografía ha estado signada en la mirada hegemónica. Son los hombres quienes han llevado la instrucción de la fotografía: sus pautas, técnicas, géneros, entre otros aspectos, sobre los que han ejercido la impronta y el control, siendo ellos quienes han tenido el poder de su actividad y la prerrogativa de la creación de imágenes.

En otras palabras, las mujeres en la fotografía (tanto como su trabajo) han sido invisibilizadas y objetualizadas. Lo primero, porque la circulación y difusión de sus obras ha estado permanentemente limitada por cuenta de los mecanismos de dominación del androcentrismo como una manera de conservar el poder sobre las mujeres. Lo segundo, porque al operar desde sus propias miradas, imponiéndolas, los hombres han creado el cuerpo de la mujer como un objeto de placer visual en el que exhiben sus fantasías (Mulvey, 2001) y que, además, se encuentra disponible y expuesto públicamente, tanto en espacios cerrados o abiertos, para ser visto, en una especie de voyerismo legitimado por la tradición patriarcal en las relaciones sociales, tanto como en las prácticas culturales y artísticas como la fotografía (Ver Imagen No. 1 Autorretrato de Helmut Newton con esposa y modelos de Vogue (Newton, 1980)). Este voyerismo expresa en la mirada la diferenciación sexual y el control *generizado* de los hombres sobre las mujeres, que otorga la facultad a éstos de mirar y a aquellas el deber de ser miradas (Aumont, 1992).

Lo anterior se expresa sobre todo en ciertos productos de la fotografía publicitaria, cuya cosificación de la mujer ya sea como *femme fatale* o como objeto de deseo, se presenta a manera de mercancía fetichizada o vehículo de intercambio comercial. El cuerpo de mujer publicitado como fórmula de negocios es un correlato de la imagen de la mujer en el cine, cuerpo para otros, con funciones y comportamientos asignados a la

manera de experiencia. De alguna forma, cuando la fotografía y la publicidad empezaron a dialogar, se iban consolidando esas asignaciones a instancias de lo que se quería comercializar, es decir, la entronización de nuevas iconicidades y mitos que se fijan en el consumo visual.

La constante presencia de la fotografía en el ámbito publicitario se remonta allá por 1920, cuando comenzaron a explotarse las potencialidades comunicativas de la fotografía al servicio de la publicidad y la propaganda, haciendo de las imágenes una fuente de mitos y símbolos de las sociedades modernas (Vargas, 2014, p. 14).

En esos mitos la mujer se despliega de varias maneras como objeto visual de placer, no se le reconoce mayor voluntad excepto aquella de posar frente a una cámara para garantizar la utilidad de un producto. El cuerpo de la mujer se equipara a un signo que, aunque dice algo, está desprovisto de autonomía social y personal. En ese orden de ideas, para reconocer el manejo de los asuntos de género en el universo de la publicidad, se debe resignificar el lenguaje y las relaciones semióticas que se establecen allí por medio de la imagen publicitaria; es abrir el espacio para consolidar una equidad entre mujeres y hombres y la superación de la mujer objeto en la publicidad, iniciando por una objetivación (no objetualización) de la presencia de los seres humanos que evocan un servicio o un producto y que, más allá de la interiorización de unos roles típicamente asignados por el androcentrismo, se imponen no como figuras, sino como sujetos que median socialmente entre un producto y el espectador. Así, el campo semiótico en la fotografía publicitaria se relocaliza de manera más equilibrada.

[...] La necesidad de proponer discriminación por sexo en la publicidad, superando así el sexismo semiótico que opera en la misma [...] Éste ha de entenderse como el primer paso de una potencial reforma semiótica que ha de elevar el estado de conciencia colectiva. Esta concienciación ha de preceder a la emancipación de las formas discriminatorias evidenciadas, con la que lograr la subversión de los valores establecidos que puede ir consolidando paulatinamente una sociedad más igualitaria, o al menos, una sociedad menos sexista (Velasco, 2002, p. 407).

Fuente:

<http://www.dailymail.co.uk/femail/article-2129182/Helmut-Newton-Irving-Penn-David-Lachapelles-fashion-photography-auction-Christies.html#ixzz50QCc876V>



Imagen No. 1. *Autorretrato de Helmut Newton con esposa y modelos de Vogue (1980).* Helmut Newton.

Retomando, el espacio de creación de las fotografías, en términos generales, ha estado condicionado por relaciones de poder: de alguna manera, se ha admitido lo que los hombres han considerado que se puede mirar, pero sobre todo cómo mirarlo. Por lo tanto, las fotografías poco a poco y de manera sistemática han generado estrategias para pasar de objeto de la imagen a sujetas creadoras de ella, es decir, a reeducar las miradas a partir de asumir la resistencia política y cultural ante la mirada hegemónica. Este proceso inició desde que las mujeres tomaron la cámara y empezaron a crear imágenes. Sus propios contextos les fueron otorgando elementos para recrear la realidad a partir de sus intereses y deseos. Y aun cuando el punto de partida, inevitablemente, era el establecimiento de las miradas de los hombres, el hecho de hacer fotografías y empezar a reflexionar sobre sus trabajos condujo a reeducar la mirada. De ahí la dispersión de fotografías que incursionaban poco a poco en espacios inéditos para ellas, y cuyos trabajos también hallaron un lugar de enunciación y espacio de análisis en la emergencia de los estudios de género en la década de los años sesenta del siglo XX en los Estados Unidos (Muñoz-Muñoz, y González-Moreno, 2014). La confluencia de estos hechos fue abriendo el camino a la militancia feminista de algunas fotografías en particular y a la posibilidad de pensar las miradas de mujeres en general.

Así las cosas, el advenimiento de los estudios de género sirvió como marco general de referencias para los movimientos feministas en tanto las demandas de las mujeres por la reivindicación de sus derechos y cuya apropiación política y epistemológica no sólo les permitió desarrollar espacios analíticos en torno a la fotografía, sino que afianzaron la emergencia de fotografías feministas que realizaron su trabajo desde otras perspectivas y posibilidades, pero también como proceso de construcción de miradas que interpelaran la hegemónica.

La práctica fotográfica en la emergencia de los estudios de género

Hay que considerar el hecho de que la fotografía feminista consolidó su hacer desde la emergencia de los estudios de género, que se nutrieron, además,

de la producción de las fotografías que lograron sobresalir en el espectro dominado por los varones, cuyo proceso de apropiación del trabajo fotográfico fue cuestionado a partir del mismo momento en que las mujeres empezaron a crear imágenes con su cámara, como las mencionadas anteriormente. Cuando su labor fue visibilizada, se abrió un escenario para las fotografías que trascendió el espacio geográfico europeo y llegó a América a principios del siglo XX.

Por su parte, los movimientos feministas ya estaban abogando hace mucho tiempo por la participación política de las mujeres, allanando de igual manera el camino para crear procesos de reivindicación de sus derechos, con lo cual su expresión como sujetas políticas se sistematizaba y oficializaba en actividades como el arte y la fotografía desde la década de los años setenta en el siglo XX.

En Estados Unidos, tras conseguir en los años 20 el sufragio universal, el movimiento feminista pierde impulso debido a su débil capacidad organizativa y falta de cohesión. Será ya en los años 60 cuando resurja con más fuerza y entereza, con unos objetivos unificados y una estructura sólida. En el momento que retoma su lucha por los derechos de las mujeres el arte es utilizado como herramienta política. Las artistas que trabajaban en los círculos feministas a partir de los años 70 dieron a su obra una fuerte orientación crítica, tanto política como social, primero en el contexto norteamericano y más tarde en el europeo (Muñoz-Muñoz y González-Moreno, 2014, p. 45).

Esta orientación crítica dirigía sus propuestas creativas básicamente frente al orden masculino desde el carácter burgués, racial y occidentalizado inicial del movimiento feminista de los años setenta, involucrando discusiones epistemológicas que han sido parte de sus apuestas políticas y artísticas, profundizando el análisis en los procesos históricos que, por cuenta del patriarcado, han marginado a las mujeres de la intervención transversal en las decisiones coyunturales de dichos procesos, incluyendo los artísticos.

Entonces, frente al hecho de que tanto en la fotografía, como en el arte en general, las mujeres no han tenido la relevancia y la presencia social

de los hombres, investigadoras como Nochlin (2008) se han preguntado “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”, pero no en el sentido de la ausencia, sino de la invisibilidad por parte del patriarcado. Nochlin atribuye esta invisibilidad a cuestiones institucionales, ni siquiera al deseo manifiesto o latente de los hombres de conservar el poder en las relaciones sociales. Ha sido tanto el peso histórico impuesto por dicho orden que, si bien ha habido mujeres prominentes en el arte, su reconocimiento no ha tenido las dimensiones de las que han gozado los hombres. Entonces, si ellas no han participado oficialmente del ejercicio de estas prácticas visuales, históricamente su aporte es menor, cuantitativamente hablando, que el de los varones, quienes se instalaron como los portavoces de dichas prácticas.

Se reitera en esta tensión, porque allí se despliega la sociedad en la que se inscriben las relaciones de poder que manifiestan un desequilibrio contundente en la historia de la fotografía, sesgando de alguna manera el rol social en la elaboración de la memoria histórica de mujeres y hombres, incorporando un componente político fundamental. En el caso de visibilizar a las mujeres, permitirá rehacer sucesos desde otras perspectivas. Así, la fotografía también se practica en los ámbitos público y privado, desarrollándose en escenarios de intimidad (retratos de familia, fotos de muertos, postales de visita) o de exposición (fotos de paisajes, fotografía urbana, fotografía documental). Berger (1968) insiste, de todas maneras, en que el ejercicio de la fotografía es inherente a la responsabilidad social, y debe fomentar una tradición colectiva que permita ir más allá de la conmoción inicial que pueda causar una fotografía de una tragedia, por ejemplo, que es de amplia circulación. En ese sentido, este arte radica su poder en un proceso dinámico y, acaso, más acelerado de reproducción y distribución, lo que otorga a la imagen un carácter democrático, permitiendo a la humanidad la posibilidad de consumir y producir lectura de uno o varios eventos. Este tipo de consideraciones han llevado a Sontag (1981) a escribir una serie de artículos sobre la fotografía. Sin pretender ahondar en la historia o en sus aspectos técnicos, por el contrario, bucea en temas como la controversia que suscitó frente a la

pintura y, prolongando el asunto, su consideración como arte, en tanto que ésta se define como una creación plástica en la cual no interviene ningún tipo de artefacto mecánico como la cámara. De igual manera, reflexiona sobre sus implicaciones sociales y la revolución que causó frente a los viejos estándares (no así frente al esnobismo del retrato, aunque democratizó la imagen); asimismo se plantea el debate sobre la veracidad de lo registrado, que en la actualidad continúa con más fuerza, puesto que no se puede olvidar el sentido que le otorga la persona que crea la fotografía a su imagen, es decir, que la dota de lo que quiere expresar, a expensas de lo que otros puedan interpretar como estructuras psíquicas (Suárez, 2008), ligadas a un proceso de socialización.

La fotografía es una manifestación de las estructuras psíquicas ancladas en la mente de las personas. En una imagen se puede ver al fotógrafo que ha interiorizado determinadas categorías de percepción que las reproduce como legítimas. El fotógrafo, como cualquier otro productor cultural, utiliza técnicas para mostrar un mundo que está marcado por su propia mirada. Así una foto nunca es imparcial: opta, demarca, sugiere -y en el límite impone- una visión de mundo. Esta puede ser de manera subjetiva u objetiva, el caso es que en toda imagen está impreso el sistema subjetivo de categorías sociales (y socialmente creadas) que tiene el fotógrafo (p. 24).

Entonces, entre el fotógrafo y quien observa median esas sensibilidades que devienen realidad de acuerdo con un sistema de pensamiento, que opera en la manera en que las espectadoras y los espectadores ven, dentro de la imagen, a la persona que la creó. A quien produce esas imágenes culturales Suárez (2008) le otorga todo el poder, pues participa y elabora el sentido que le da a la imagen. Quien hace fotografía recrea al mundo, al menos lo que interioriza como tal. Y con las imágenes elabora un escenario en que, involucrando a quien observa, le invita a confiar en lo que ve, a instancias de lo que luego interpreta. Lo que permite considerar que quien captura imágenes hace un uso racional de la fotografía como vehículo que reproduce su representación de la realidad (Dubois, 1986, pp. 37-38).

Pero entonces el poder siempre ha estado bajo

la égida de los hombres, indudablemente, lo que confirma que el sentido de las imágenes lleva la impronta de sus miradas. No obstante, como ya se dijo, a partir de los años cincuenta del siglo XX esta marca fue definitivamente cuestionada con la irrupción de los estudios de género que hicieron presencia en el arte en general y en la fotografía en particular. El proceso por el cual se ha hecho conciencia de aquello que se mira está impregnado casi que en su totalidad por la herencia patriarcal, pero igualmente ha sido fracturado por las fotografías con perspectivas de género. Entonces, si es el hombre quien ha tenido la potestad de crear y dirigir la mirada en la fotografía, conformando un medio, esto permitió que algunas fotografías inquirieran poco a poco esa mirada y establecieran una práctica autónoma de las fotografías (por extensión, de la creación de imágenes) que ha sido materia de investigación académica que vincula los estudios de género con esta actividad.

Por la amplitud de sus temas de trabajo, los estudios de género pueden abordar varias instancias de la expresión humana, como el arte, por ejemplo. A esto corresponde el recorrido que Sheriff (2004) plantea sobre dichos estudios partiendo de la premisa que con frecuencia se piensa que se trata sólo de agregar más mujeres a un corpus de estudio, pero en la década de los sesenta con sus revoluciones, se abre camino a la introducción del género como una categoría de análisis en el arte en respuesta a una preocupación por recuperar el trabajo de las artistas. Antes se usaban los estudios de género sólo para analizar los sistemas de sexo-género que oprimían a las mujeres, sin incursionar en el amplio universo de posibilidades que tiene la perspectiva de género, imperando esas miradas que cosifican no sólo su cuerpo sino su rol y el trabajo hecho por ellas; hasta ahora, permite visionar una igualdad no sólo entre artistas, sino un llamado al cambio en la percepción social de las mujeres. El género, como construcción cultural que involucra prácticas sociales y culturales conformadoras de identidades y vivencias en momentos históricos determinados (Castellanos, 2006), a partir de la irrupción de la epistemología feminista, exige en las investigaciones académicas orientadas en el arte, un tratamiento especializado desde el cual el rol de las artistas (visuales, en este

caso) deviene una experiencia social y particular que tome distancia definitiva de las asignaciones androcéntricas. De esa manera, la categoría de análisis *género* incorpora nuevas reflexiones, hallazgos y resultados.

La belleza como un modelo, una idea fija, es también una especie de paradigma elaborado por el patriarcado. Los discursos alrededor de la belleza, de su espiritualidad, están afincados en una sociedad que reproduce la idea fija de ésta como patrón, modelo y referencia. Es decir, que el conjunto de relaciones y prácticas artísticas situadas en el campo correspondiente presenta un desequilibrio histórico entre los hombres y las mujeres que hacen arte, que en el desarrollo de las creaciones de las mujeres apunta al reconocimiento de sí mismas como agentes políticas relevantes que recrean su historia.

En ese orden de ideas, el género en la fotografía se ha afirmado en la dialéctica de las percepciones de las mujeres con una mirada distinta, es decir, con una resignificación del cuerpo, el discurso y la territorialidad de las mujeres respecto a un orden político y hegemónico, aspectos que los estudios de género cuestionan y relevan, porque es dentro de esa hegemonía que las mujeres empiezan a desarrollar procesos de disrupción. Con la imagen y desde ella, las mujeres establecen un lugar y un acto comunicativo: un lugar político e histórico que se hace mucho más visible, y una dialéctica con los hombres en igualdad de condiciones, confirmándose de esta manera el género como una categoría de análisis con un espectro muy amplio que puede involucrar a las artes visuales.

Sobre lo anterior, Rodríguez (2011) se adscribe a Michel Foucault y Judith Butler, en ese lugar de encuentro que expresa que la mujer y el hombre, como categorías sociales o antropológicas, se hacen, no nacen. Asimismo, desarrolla y vincula el concepto de identidad con el de género, relación entendida como un conjunto en permanente retroalimentación, cuestionando las redes de dominación legitimadas por el patriarcado. En éstas se presentan actitudes, movimientos, respuestas, reacciones, en fin, conductas y comportamientos que se inscriben en el espacio de las representaciones sociales, configuraciones que dotan a mujeres y a hombres de mecanismos por medio de los cuales desarrollan su

cotidianidad que, finalmente, reproducen los actos performativos del género instaurados como realidad inevitable y que tiene como una de sus funciones construir los roles sociales que, básicamente, se relacionan con la diferencia sexual. Es decir, que esos papeles tienen un condicionante que determina las representaciones sociales: el género. Por extensión, se definen las relaciones de dominación y subordinación en los diferentes escenarios en los que se expresan las relaciones sociales.

Espacios complejos de la cotidianidad por albergar la *performatividad* destinada a mujeres y hombres, formando cuerpos fuertes y dóciles, mentalidades que se arrogan la superioridad y asigna la debilidad y la diferencia. Lo débil pertenece a lo no hegemónico, así como lo distinto, lo sumiso, lo frágil, lo objetualizado, es decir, todos aquellos atributos que el androcentrismo ha creado y expresado históricamente desde corrientes artísticas como la fotografía. Sin embargo, cuando las mujeres toman la cámara, debaten visualmente las representaciones establecidas, lo que se puede tomar como una forma de relacionamiento social que se constituye como participación política ya que la fotografía también opera como una manera de reformular las dinámicas establecidas históricamente (Neumaier, 1995). Para las 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, una de las evidencias del desequilibrio del poder desde el cual lo asumen para hacerlo una práctica propia, desde su experiencia, 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, por el otro.

De tal manera que ese desequilibrio no es aislado: responde a unos mecanismos en los que las mujeres no han participado, siendo marginadas, y es ese el lugar histórico que se rige por patrones heteronormativos, en el cual las fotógrafas han tenido que empezar a afirmarse como sujetas políticas, sociales y culturales: desde la periferia del poder hasta su centro. En ese tránsito las mujeres se autocensuran cuando se representan como el androcentrismo o se comportan bajo cánones

masculinos que han dotado a la construcción de la mujer de otros atributos legitimados culturalmente, y de una mirada soportada sistemáticamente por la normativización del patriarcado, conformadora de unas jerarquías identificables en las relaciones sociales, en la división sexual del trabajo y en la cosificación de las mujeres, que en esa definición se constituyen en objetos de deseo y en cuerpos de placer visual, disponibles «para-ser-miradabilidad» (Mulvey, 2001).

Todo el entramado que ha permitido una reelaboración de la práctica fotográfica que abrió los espacios para establecer las miradas de mujer, pasando de objeto a sujeta de la fotografía, implica considerar, por ejemplo, los usos sociales de la imagen, de la cámara como herramienta cultural que de una u otra manera capta en instantes las relaciones de poder y las tensiones entre hombres y mujeres.

Además, la cámara siempre tuvo poder sobre la mujer, porque el androcentrismo así lo determinó, pero en la nueva apropiación de esta actividad, las fotógrafas con enfoque feminista connotan otros usos de la cámara y, por lo tanto, deviene relación interdependiente, lo que hace que el mundo ya no se registre sino que se cree, generándose una apropiación icónica por parte de lo que luego se socializa y se reelabora culturalmente bajo aspectos de la ideología, la política y la sociedad, entre otros.

Porque son esos aspectos los que, constituyen el fundamento de la mirada hegemónica, ya sea como una estrategia de dominación o, de otra manera, como una imposibilidad de interpretar a las mujeres. Por eso tradicionalmente la cámara (en la fotografía o en el cine) se puede asumir como una extensión de la mirada masculina (Silverman, 1988) ya que reconoce en ésta una *cámara cultural*.

Al crear sus miradas, las mujeres adquieren autonomía, están quebrando la construcción heteronormativa que ha devenido historia legítima, le está otorgando a la cámara otras posibilidades de panorama, alternas al señalamiento del carácter casi etéreo de la mujer en el arte (Berger, 1972). Pero dicho carácter ya no es invisible, sino que proviene de su fortaleza intrínseca, que se vuelve lucha y presencia. Y, ante la sociedad, representación. Porque el hombre necesita algunas veces de una permanente reafirmación de su sitio, en cambio,

la mujer ha podido elaborar paulatinamente el paradigma de sí misma.

La cámara está a disposición para que la fotógrafa sea productora y sujeta activa en la imagen. Niedermaier (2008) propone que es esa condición de productora de imágenes y también el tratamiento que da a las modelos de sus fotografías, no ya en proceso de *objetualización*, sino como partícipes efectivas de la imagen, lo que potencia su mirada de mujer. La transición es explícita, otorgando un lugar relevante a las fotógrafas y a las mujeres en imágenes. La autora desarrolla esta explicación asumiendo la orientación de la actividad fotográfica gracias al trabajo de las mujeres. La dinamización de esa presencia de la mujer en la fotografía va configurando las bases de una representación de género, porque ya hay otras funciones, más propias, que las mujeres asumen y desarrollan, expresadas desde las imágenes, en este caso en el cine. Como lo asegura Smelik (1998), el feminismo quebró el espejo, es decir que, a partir del trabajo de las fotógrafas y cineastas feministas, y gracias a sus miradas, estas artes se replantearon.

Una vez quebrado el espejo, no se puede mirar como antes a través del lente. Las mujeres se emancipan en el propio desafío de su experiencia frente al orden masculino intrínseco en lo audiovisual. Productos como la pintura, el cine o la fotografía que, en referencia a lo que identificaron Mulvey y Silverman, han reproducido esa imagen *generizada*, constituyéndose en lo que De Lauretis (1987) llama una *tecnología de género*, ya que, siguiendo a Foucault (1981) se pliegan al discurso hegemónico para producir imágenes arquetípicas que son su extensión. Discurso que históricamente, ha subordinado a las mujeres a instancias de la predominancia del androcentrismo.

Se habla de tecnología porque, a través de unos dispositivos mecánicos y culturales definidos, se insta a mujeres y a hombres a reconocerse en un contexto histórico y cultural determinado, con base en convenciones sociales establecidas. Así, la fotografía es una narrativa, un lenguaje que es sucedáneo de aquel que ha producido esas imágenes que otorgan a los hombres el rol del sujeto que construye la mirada y a las mujeres su objeto. Tanto el cine (que es fotografía en movimiento) como la

fotografía misma van expresando una elaboración de la mirada *generizada*, es decir, se van estableciendo como una *tecnología de género*, en palabras de De Lauretis (1987), como el resultado de varias instancias de carácter social y cultural en los que la diferencia *generizada* se expresa: el lenguaje, la política, la academia, el arte.

Entonces, si en la fotografía también se ha expresado la construcción cultural del género, es por la *objetualización* de la mujer, pero cuando ella es sujeta, cuando asume un rol activo, el patriarcado insiste en que las fotógrafas interioricen una mirada masculina a lo largo de su inserción en este campo, dado que quien observa virtualmente es el hombre (Berger, 1972; Mulvey, 2001; Serrano, 2008). Sin embargo, a partir de lo analizado por De Lauretis (1987), se puede considerar que la fotografía hecha por y para mujeres interpela dicha mirada y reelabora su trabajo como propuestas esencialmente reflexivas sobre los asuntos de género en dimensiones tales como el hacer fotográfico de las artistas visuales, el paso de objeto a sujeta de la imagen, el empoderamiento de la mujer en la fotografía, la resignificación del rol de las mujeres en las artes visuales, entre otras.

Un enfoque complementario lo proporciona Berger (1972) cuando relaciona el ejercicio de la mirada con la presencia social de las mujeres en el arte, un lugar de nuevos agenciamientos que ellas construyen como sujetas. Por eso el autor refrenda su trabajo con la mirada: las mujeres son tratadas por los hombres dependiendo de su apariencia y sus atuendos. En consonancia con Aumont (1992), el asunto de ejercer el derecho a ver, pero exponiéndose a ser mirada, para Berger, aplica sobre todo en las mujeres, ya que ese tratamiento deviene relación vertical, de poder, de no correspondencia, es decir, de alguien que tiene el control sobre otro. En este caso, otra. Sin embargo, en esa misma relación está la oportunidad para que las mujeres asuman acciones que subviertan esa especie de *statu quo* a través de una apropiación de su trayectoria, cuestionando los aspectos de la relación que las pone en lugares subordinados. Dicha experiencia es la que habla en el arte con enfoque feminista. Berger (1972) reconoce que hay una transición en la mirada. Se supera el paradigma de que el espectador

virtual es el varón, de que es él quien tiene derecho a ver y que la mujer, por debajo de él, está en el deber de halagarlo, lo que se da no sólo en la pintura sino en todas las artes, que pueden considerarse construcciones estructuralmente masculinas, aupadas en la *tecnología de género*.

Y de aquí que las mujeres estén construyendo su mirada, alternativa y propia, a partir de prácticas y usos de la fotografía en una resignificación de la historia. Hay que considerar este proceso como un punto de inflexión en las formas de mirar, ya que el propio ejercicio moviliza la oportunidad de la autorreferencia, pero en el doble sentido de resaltar la identidad (Berger, 1985). El procedimiento es ajustado a las miradas de mujeres, requiere de un agenciamiento y de una construcción ideológica soportada en el cuestionamiento de ese orden dominante en el arte (en general) y en la fotografía (en particular), que se muestra como un paradigma de lo que hasta hace poco fue la inacción de las mujeres. Por tanto, en la emergencia de los estudios de género se abrió el espacio en el cual ellas proveen otros elementos para asumir su rol de sujetas y creadoras, es decir, un rol activo y alejado de la cosificación y que no las dispone para ser miradas como lo hacen muchos hombres.

Laimagenestereotipadadelamujer, asíelaborada, se vincula a la construcción heteronormativa a través de algunos mecanismos de orden comercial impulsados por los medios de comunicación y ha llevado a que el cuerpo de la mujer sea reproducido masivamente desde un modelo que a su vez va creando procesos de identificación. En contraste, considerada por Muñoz-Muñoz y González-Moreno (2014), la fotografía feminista parte de un hecho social e histórico, lo cuestiona y lo reelabora, en diversos contextos en los que la imagen también se diseña con nuevos paradigmas, aprehendiendo la diversidad de lugares en los que las mujeres habitan.

Lo que ha permitido, en últimas, 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 tensiones, más que debilitar la presencia de los movimientos sociales y artísticos feministas,

demuestra su fortaleza y el camino que están siguiendo, consolidando la presencia de las mujeres en varios ámbitos, no obstante, las barreras que muchas de ellas encuentran para distribuir y difundir su obra en circuitos generalmente dominados por la visión heteronormativa.

El espacio de su lucha ha implicado el proceso de construcción de miradas de mujer en diferentes contextos y coyunturas históricas, no exentos de dificultades por enfrentarse a una carga tradicional muy pesada. Sin embargo, la conquista de espacios a través de la instalación de esas miradas orienta a develar cómo éstas son construidas.

Constitución de las miradas femeninas en la fotografía

Hay que revelar e insistir en que, a partir de la institucionalidad de la mirada hegemónica en la fotografía, ésta ha tomado varias formas y expresado de diversas maneras como una estrategia de dominación sobre el cuerpo y el rol de las mujeres, apalancando una educación en la mirada, objetualizando a los sujetos mirados y, con ello, negando su presencia histórica. En pocas palabras, invisibilizando a las mujeres a través de una especie de contemplación estética fundada en el placer de la mirada. La paradoja de mirar lo invisible se resuelve en la materialidad, es decir, en la asignación del cuerpo como objeto proveedor de placer masculino. En términos generales, la convergencia de esta postura ha entroncado con la categorización binaria y sexuada que reconoce en la mujer, en la diferencia anatómica y los rasgos de lo que la experiencia identifica como la femineidad, es decir, lo frágil, lo sumiso, una sensibilidad fundada en el carácter suave que los hombres han elaborado históricamente a las mujeres (Castellanos, 2006).

En ese orden de ideas, se han desplegado varias perspectivas de hombres a partir de la constitución de la mirada hegemónica. Sin embargo, la arquitectura de las miradas de mujeres en la fotografía se gesta a partir del siglo XIX (González-Moreno, 2016), desde que ellas toman una cámara como asistentes de sus esposos o de los fotógrafos. En la inserción en esos lugares es que se familiarizan con la cámara y generan un espacio de creación muy vinculado con la manera de mirar condicionante, puesto que era la

única. El hecho de que, a inicios del siglo XX, algunas mujeres incluso abrieran sus propios laboratorios es indicador de dos situaciones: la primera, desde luego, de una exploración en la autonomía laboral; la segunda, de un desprendimiento progresivo, aunque no total, de la mirada hegemónica.

Solo hasta que las mujeres lograron tener participación como artistas plásticas independientes, la mayoría a partir de los finales del siglo XIX y los inicios del siglo XX, dejaron de abordar los temas tradicionales y tendieron a la representación de sí mismas y a plasmar nuevos asuntos (Serrano, Serrano y Ruiz, 2016, p. 15).

Sin embargo, hacia la mitad del siglo XX, las diversas inquietudes relacionadas con la situación de las mujeres en la historia, se pudieron sistematizar y llegaron a ser unidad de análisis con los estudios de género y la dinámica de los movimientos feministas. Entonces, la cámara no sólo era una herramienta para captar imágenes, sino para denunciar injusticias sociales, por un lado, y para crear miradas, por el otro (González-Moreno, 2016; Muñoz-Muñoz y González-Moreno, 2014). El cuestionamiento al androcentrismo se empezó a elaborar en tres dimensiones de la interseccionalidad: mujeres occidentales, blancas y burguesas. Esto permitió una amplitud de investigaciones que dieron como fruto el establecimiento de las bases para considerar las miradas femeninas en la fotografía. La primera de ellas, la activación del cuerpo visibilizado no como objeto sino como constructor de un discurso político. Es decir, la superación del cuerpo de las mujeres como objeto de placer visual; sin negar su materialidad, el cuerpo ya requería ser mirado como un agente social, con una narrativa e historia que estaba por contar, inédita y rica en matices (Ver Imagen No. 2. Imogen y Twinka en Yosemite (Dater, 1974)).

La segunda, se orienta a la práctica de la fotografía documental, como uno de los espacios idóneos para denunciar todo tipo de violencia de género, física o simbólica, que padecen las mujeres. De alguna manera, también se constituye en un lugar político donde se evidencia, por un lado, la militancia de algunas fotógrafas en movimientos feministas, es decir, su adscripción política y/o académica a éstos

y cuyo trabajo propende por encauzar paradigmas ligados a la cosificación de las mujeres. Por el otro lado, las fotógrafas asumen su trabajo en el proceso ingente de difusión y circulación de la obra que, en el caso de las mujeres, siempre estuvo limitado en el campo del arte, del periodismo o el académico, por la prevalencia al trabajo masculino, apoyado en forma masiva.

Lo anterior da cuenta de la necesidad de articular esas nuevas maneras de entender cuerpo y producción de las mujeres, inscritos en un proceso histórico de socialización que las ha marginado. Entonces, para aprehender dichas maneras, el ejercicio de la fotografía con perspectiva feminista va, paulatinamente, creando los mecanismos de las miradas de la mujer. No quiere decir esto que a cada *mirada de hombre* corresponda una *mirada de mujer*, sino que ellas van expresando otras realidades, sus realidades con narrativas novedosas que también se hacen extensivas como discurso icónico (en producciones, en cuerpos, en roles) en las artes visuales, lo que otorga un insumo de trabajo invaluable a las investigaciones de género.

Con independencia de que la interacción sin jerarquías entre arte y teoría es muy fecunda, la creación de nuevas iconografías, la dotación de nuevos contenidos y la experimentación de nuevos lenguajes, han favorecido que el arte [...] haya sido un factor de primer orden en el proceso de cambio de la mirada que se ha operado sobre las mujeres y a ello las propias artistas han contribuido de manera decisiva, y continúan haciéndolo (Aumente, 2010, p. 25).

El cambio en la mirada, finalmente, desemboca en una interpelación de los mecanismos de poder. Toda vez que los hombres históricamente han ejercido dominio sobre las mujeres, la fotografía con enfoque feminista descoloca algunos de los dispositivos creados por el patriarcado para ejercer dicho poder y lo resignifica. Así, el punto de partida es el absoluto sometimiento que han padecido las mujeres, que se confronta, se denuncia visualmente y se combate, pero el punto de llegada se forma a través de la dialéctica entre poder y dominación, que termina rompiendo con la idea y el hecho social legitimados, que orienta a la aceptación de las mujeres cuando validan ser dominadas por los hombres (Castellanos, 2006), o bien a un sentido

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



Imagen No. 2. Imogen y Twinka en Yosemite (1974). Judy Dater.

de culpabilidad intrínseco en textos que regulan la vida de gran parte de las personas en la sociedad occidental. El hombre domina a la mujer culpable, es decir, la subyuga porque debe ser corregida, la objetualiza para dotarla de ese sentimiento de fragilidad, la domina porque de su parte está la ley en tanto que las mujeres tienden a desviarse de lo que sería el camino correcto (Mulvey, 2001).

Tal situación se ha impuesto como una realidad intrincada y desigual que reproduce las relaciones (y distinciones) entre dominadores y dominados (Foucault, 1976). Es allí, justamente, que replantear los modos de mirar es un ejercicio de educación cultural. Las fotógrafas no desarrollan su trabajo apelando a la aparente diferencia de la sensibilidad femenina para imprimirla en sus producciones, cayendo en el esencialismo. Por el contrario, los temas universales que tocan como el amor, la naturaleza, la política, entre otros, están atravesados por un llamado de alerta en torno a las variaciones evidentes o connotadas de las imágenes: gestos, roles, movimientos (en el caso del cine): las artistas visuales incluso hablan por fuera del encuadre o del lente, es decir, invitan a mirar más allá del espacio limitado de un formato concreto.

Conclusiones

El gran aporte de los enfoques de género en la práctica fotográfica hecha por mujeres se evidencia en varios aspectos. Por un lado, en la capacidad de agencia perfilada desde hace tiempo por el trabajo de muchas fotógrafas, que fue hallando su lugar político en los movimientos feministas y en sus inquietudes abordadas en los estudios de género, lo cual orientó la manera en que las fotógrafas se apropiaban de la cámara como herramienta resignificada en su uso social. Quiere esto decir que la cámara evidencia, pero también se constituye en un discurso icónico diferente de denuncia social relacionado con las violencias de género, deviniendo tanto un tema específico de trabajo documental, como un insumo para la investigación académica. Asimismo, de este proceso se desprenden mecanismos sociales de actualización de las diversas situaciones por las que pasan las mujeres, de visibilización de los micromachismos o de los machismos en general presentes en las

relaciones sociales. Así las cosas, el carácter político de la fotografía con perspectiva feminista revela algo más que los cambios en una sociedad: la tensión entre las estrategias de conservación de poder por parte del patriarcado y, de forma decidida, los hechos sociales y herramientas para cambiar esa situación. Un principio de esa transformación es, pues, el reconocimiento y posterior interpelación de la mirada hegemónica que se proyecta en varias formas de mirar androcéntricas.

Por otro lado, se hace significativo el despliegue de las miradas en otros contextos opuestos a lo patriarcal-burgués, euro y anglocéntrico, así como occidentalizado. La emergencia de las miradas de las mujeres diversifica las propuestas fotográficas desde otras etnias, clases sociales e identidades sexuales visibilizando situaciones sobre las que antes no existía un registro documental o una resignificación a nivel artístico, y en el mejor de los casos poniendo en algunas ocasiones, como ya se mencionó, en la escena de la agenda pública muchos temas que estaban por fuera del interés político y social.

Esta irrupción de las artistas visuales en el arte tiene que ver con la apropiación de la fotografía como una forma de resistencia en sus propios contextos, lo que centra un gran interés por el autorretrato en términos de construcción de identidad, tomando distancia de la elaboración histórica de la experiencia femenina por los hombres. En el autorretrato, con la lente de las mujeres, como los de chilena Zaida González y la chicana Alma López, entre otras, también se ve a una figura histórica y política relevante, no a una materialidad objetualizada.

También el descubrimiento de técnicas alternativas, como la impresión de imágenes en pétalos de flores desarrollada por la fotógrafa mexicana Natalia Baquedano (1872-1936), técnica que luego fue plagiada y registrada por el también fotógrafo Lauro Ariscorreta, en la que se evidenciaba la capacidad creativa de las mujeres, distinta a la que ha sido impuesta por los hombres.

Así las cosas podría plantearse en términos generales que las miradas de las mujeres se caracterizan por mantener una distancia con la iconicidad y el discurso del patriarcado; por su constante transformación acorde a las situaciones de sus entornos aún en la discontinuidad. Asimismo,

intentan combatir la reproducción de situaciones que han afectado históricamente a las mujeres para elaborar sus proyectos incluso con las integrantes de ciertas comunidades vulneradas, y finalmente por estar agenciando desde sus discursos icónicos nuevas propuestas que superan la crítica a las instituciones y los sistemas hegemónicos.

Referencias bibliográficas

- Aumente, María. (2010). La imagen de las mujeres a través de su propia mirada. *Revista Creatividad y Sociedad*, (15), 1-28.
- Aumont, Jacques. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Berger, John. (1968). *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Berger, John. (1972). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Berger, John. (1980). *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Berger, John. (1985). *El sentido de la vista*. Madrid: Alianza Forma
- Castellanos, Gabriela. (2006). *Sexo, género y feminismo: tres categorías en pugna*. Cali: Centro de Estudios de Género, Mujer y Sociedad, Facultad de Humanidades, Universidad del Valle.
- Chevrier, Jean. (2007). *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Dater, Judy. (1974) *Imogen y Twinka en Yosemite*. Recuperado de <https://realidadesdesveladas.files.wordpress.com/2012/04/judy-dater-imogen-cunningham-and-twinka.jpg?w=620>
- De Lauretis, Teresa. (1987). *Technologies of gender: essays on theory, film and fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Dubois, Philippe. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Foucault, Michel. (1976). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México D.F: Siglo XXI.
- Foucault, Michel. (1981). *Tecnologías del yo*. Utah: University of Utah Press.
- Freund, Gisele. (1974a). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili
- Freund, Gisele. (1974b). *The world in my camera*. New York: The Dial Press.
- González-Moreno, María. (2016). *Fotografía, Mujer e Identidad: Imágenes femeninas en la fotografía desde finales de los 60* (tesis doctoral). Universidad de Granada, Granada, España.
- Mayayo, Patricia. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra Mc Phail.
- Mulvey, Laura. (2001). Placer visual y cine narrativo. En Brian Wallis (Ed.), *Arte después de la modernidad* (pp. 365-377) (Carolina del Olmo, Trad.). Madrid: Akal. (Obra original publicada en 1988).
- Muñoz-Muñoz, Ana, y González-Moreno, María. (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
- Neumaier, Diana (Ed.). (1995). *Reframings, new american feminist photographs*. Philadelphia: Temple University Press.
- Newton, Helmut. (1980). *Autorretrato de Helmut Newton con esposa y modelos de Vogue*. Recuperado de <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-2129182/Helmut-Newton-Irving-Penn-David-Lachapelles-fashion-photography-auction-Christies.html#ixzz50QCc876V>
- Niedermaier, Alejandra. (2008). *La mujer y la fotografía, una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia*. Buenos Aires: Leviatán.
- Nochlin, Linda. (2008) ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? En *Catálogo de exposición* (pp. 283-289). Madrid: Fundación Mapfre.
- Rodríguez, Laura. (2011). *Género y creatividad a través del retrato fotográfico en el siglo XIX* (tesis de maestría). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.
- Serrano, Héctor. (2008). *Miradas fotográficas en el México decimonónico: las simbolizaciones de género*. México D.F: Instituto Mexiquense de Cultura.
- Serrano, Héctor, Serrano, Carolina, y Ruiz, Emilio. (2016). El luminoso objeto del deseo: El cuerpo femenino y la escultura desde el género. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, 11(20), 70-83.
- Sheriff, Mary. (2004). *Seeing beyond the norm: Interpreting gender in visual arts*. Indiana: Bloomington.
- Silverman, Kaja. (1988). *The acoustic mirror: the female voice in psychoanalysis and cinema*. Indianapolis. Indiana University Press.
- Smelik, Anneke. (1998). *And the mirror cracked: Feminist, cinema and film theory*. London: Macmillan Press Ltd.
- Sontag, Susan. (1981). *Sobre la fotografía*. México D.F.: Alfaguara.
- Suárez, Hugo. (2008). *La fotografía como fuente de sentidos*. San José: FLACSO.
- Vargas, Roxana. (2014). *Influencia de la fotografía en la publicidad*. El Salvador: Editorial Universidad Don Bosco.
- Velasco, Sacristán. (2002). *Publicidad y Género: Propuesta, diseño y aplicación de un modelo de análisis de las metáforas de género en la publicidad impresa en lengua inglesa* (tesis doctoral). Universidad de Valladolid, Valladolid, España.