CONOJOSDEMUJER

Representación de género en la fotografía feminista latinonamericana

Natalia Campo Castro

CONOJOSDEMUJER

Representación de género en la fotografía feminista lationamericana

Universidad Autónoma de Occidente

Universidad Nacional de Colombia

Bogotá, D. C., 2021

© Universidad Nacional de Colombia
© Universidad Autónoma de Occidente
© Natalia Campo Castro

Primera edición, 2021

ISBN (impreso): 978-958-619-097-8
ISBN (digital-PDF): 978-958-619-099-2
ISBN (digital-ePub): 978-958-619-098-5

Gestión editorial
Universidad Autónoma de Occidente

Jefe Programa Editorial
José Julián Serrano Quimbaya

Coordinación Programa Editorial
Pamela Montealegre Londoño
Jorge Iván Escobar Castro

Corrección de estilo
Diana Carolina Arbeláez Echeverri

Fotografía
Libia Posada
Teresa Serrano
Ana Mendieta
Alma López
Zaida González

Imagen de cubierta
Zaida González

Imagen de contracubierta
Teresa Serrano

Gestión editorial
Universidad Nacional de Colombia

Coordinación editorial
Dayán Viviana Cuesta Pinzón

Diseño
Libia Rubiano M.

Diagramación
Karen Melisa Rincón Alfonso

El contenido de esta publicación no compromete el pensamiento de las instituciones, es responsabilidad absoluta de su autora.

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Universidad Nacional de Colombia | Vigilada Mineducación. Creación de la Universidad Nacional de Colombia: Ley 66 de 1867. Acreditación institucional de alta calidad: Resolución 2513 del 9 de abril del 2010, Mineducación. Régimen orgánico de la Universidad Nacional de Colombia: Decreto 1210 de 1993.

Universidad Autónoma de Occidente | Vigilada Mineducación. Reconocimiento de personería jurídica: Resolución 0618 del 20 de febrero de 1970, de la Gobernación del Valle del Cauca. Universidad Autónoma de Occidente: Resolución 2766 del 13 de noviembre de 2003, del Ministerio de Educación Nacional. Acreditación institucional de alta calidad: Resolución 16740 del 24 de agosto de 2017 con vigencia hasta el 2021.

Campo Castro, Natalia
Con ojos de mujer: representación de género en la fotografía feminista latinoamericana / Natalia Campo Castro.-- Primera edición.-- Cali: Programa Editorial Universidad Autónoma de Occidente, 2021. 368 páginas, ilustraciones, fotografías.

Contiene referencias bibliográficas.
ISBN: 978-958-619-097-8 (rústica). -- ISBN 978-958-619-099-2 (PDF). ISBN 978-958-619-098-5 (e-pub). --

1. Fotografía de mujeres. 2. Feminismo. 3. Mujeres. 4. Análisis de contenido (Comunicación)
I. Universidad Autónoma de Occidente. II. Universidad Nacional de Colombia.

779.24- dc23

CONTENIDO

PRESENTACIÓN 9

INTRODUCCIÓN 13

LA CÁMARA INQUIETA: CONSIDERACIONES SOBRE FOTOGRAFÍA Y GÉNERO 21

La imagen y su conceptualización 23

La imagen fotográfica 25

La mirada fotográfica en las representaciones sociales de género 33

Prácticas, roles y relaciones 55

DE LA OBJETUALIZACIÓN A LA ACTIVIDAD CREADORA: LA TRAYECTORIA DE LAS MUJERES EN LA FOTOGRAFÍA EN EL SIGLO XX 65

Presencia de las mujeres en los orígenes de la fotografía 67

De la fotografía de mujeres a la fotografía feminista en Latinoamérica 83

EL PODER AL DESNUDO: TRATAMIENTO DEL CUERPO DE LAS MUJERES EN LA IMAGEN 93

Representaciones sociales del cuerpo de las mujeres 100

Cuerpo de mujer y relaciones de poder 106

La idea del cuerpo de las mujeres en las imágenes 120

Aportes desde el feminismo descolonial 134

CON OJOS DE MUJER: ANÁLISIS DEL CORPUS DE ESTUDIO 143

Criterios de selección de las fotógrafas 143

Últimos 50 años 144

Origen latinoamericano 145
Perspectiva feminista 146
Artistas visuales 147
Producción disponible 149
Criterios de selección del corpus de fotografías 149
Temas relacionados con el feminismo 150
Diálogo con su contexto 150
Denuncia social 152
Propuesta estética 153
Modelo de análisis 154
Libia Posada 163
Teresa Serrano 194
Ana Mendieta 219
Alma López 237
Zaida González 261
RESULTADOS Y HALLAZGOS 295
La educación y reeducación de la mirada 296
Mirada, poder y feminismo descolonial 307
Autorretrato 317
CONCLUSIONES 327
BIBLIOGRAFÍA 339
LISTA DE IMÁGENES REFERENCIADAS 361
ANEXOS 363
Anexo 1. Modelo de Análisis de Fotografías de Javier Marzal (2007) 363
Anexo 2. Modelo de Comunicación de María Victoria Escandell (1993) 367

PRESENTACIÓN

En este libro se analizan las representaciones de los roles, las prácticas y las relaciones de género en una muestra de imágenes perteneciente a cinco fotógrafas latinoamericanas: Libia Posada (colombiana), Teresa Serrano (mexicana), Ana Mendieta (cubana), Alma López (mexicana) y Zaida González (chilena). El común denominador en ellas es que interpelan las miradas masculinas en la fotografía, evidentes a lo largo de la historia de esta actividad en tres escenarios: el primero, la práctica de la fotografía a cargo de los hombres; el segundo, la cosificación de las mujeres y el tercero, la construcción de las miradas masculinas de los espectadores.

Por otro lado, aunque las fotógrafas realizan su trabajo en diferentes contextos y con diversas motivaciones, construyen imágenes que cuestionan el componente heteronormativo y elaboran miradas desde el género, no sin cierto riesgo porque parten, de manera inevitable, de las técnicas clásicas de la fotografía en las que se puede encontrar el sello del orden masculino, que subordina a las mujeres a roles secundarios en la totalidad de las relaciones sociales, conminándolas al espacio privado y doméstico.

Esta aparente complejidad es resuelta en el trabajo de las fotógrafas mediante la asignación de un papel activo a las mujeres que se presentan en esas imágenes, que es un reflejo del discurso apropiado por las artistas visuales y que reemplaza una performatividad impuesta para cumplir roles emergentes. Esto les permite a las fotógrafas constituirse como generadoras de una historia y portadoras de una voz que denuncia y confronta, que dialoga, pero que, a su vez, propone otro lugar para la mujer,

no a la zaga ni al margen de los hombres, sino como personas que construyen su versión de la historia.

Las obras que aquí se abordan tienen varios propósitos temáticos, unos más cercanos entre sí que otros. Algunas de las artistas, desde la polémica, sentaron su resolución frente al desequilibrio histórico de género; otras recurrieron a las imágenes crudas como parte de su experiencia; pero todas ellas asumen una posición política, porque, en su conjunto, este es el carácter de las obras y, como representación de género, con estas mujeres también se siguen construyendo sus miradas, puesto que la fotografía tiene como sustento la imagen, la cual incorpora un sentido inherente a su representación.

Para determinar esa representación se recurrió a un modelo de análisis basado en la propuesta holística de Javier Marzal y al *Modelo de análisis pragmático de la comunicación* de María Victoria Escandell, al que se le incorporó un nuevo escenario denominado *Enfoque de género*, siguiendo a Gabriela Castellanos, cuyos componentes han sido trabajados en la fotografía y el cine, entre otras personas, por Teresa de Lauretis, Laura Mulvey y Kaja Silverman. Con referencia a la construcción de la mirada y la teoría de la fotografía, en el desarrollo de esta investigación se hizo una aproximación a autores como Anneke Smelik, Sandra Harding, John Berger, Régis Debray, Walter Benjamin y Roland Barthes, entre otros.

Las fotografías fueron objeto de caracterización y análisis en el estricto marco del modelo planteado, habida cuenta de una descripción del trabajo de las fotógrafas, de su entorno y de la construcción de las narrativas y miradas que están presentes en sus obras; en otras palabras, habida cuenta de la explicación de los atributos contenidos en un proceso político que empodera la actividad de la fotografía como práctica en la que pueden consolidarse las miradas de mujer.

En ese sentido, en las obras estudiadas se reconoce una especie de poética de la mirada que no tiene que ver con la sensiblería ni con la sumisión, sino con la penetración de las mujeres en los espacios masculinos por antonomasia y con la refundación de los cuerpos sin jerarquías, es decir, una mirada horizontal y complementaria en la que mujeres y hombres se comunican en diversas estéticas que no interfieren con la construcción de sus identidades.

Puede decirse, además, que no existe una única mirada femenina (ni masculina) así como no hay solo una mujer (o un hombre); hay diferentes miradas femeninas que se han caracterizado por haber sido subalternas, una especie de *spin-off* de las miradas masculinas, pero que en la actualidad se están transformando en el arte desde las reflexiones que condicionan los estudios de género en las puestas en escena, al intentar involucrar las narrativas que se han quedado generalmente fuera de los encuadres.

INTRODUCCIÓN

La fotografía es una actividad artística que nació en Europa a mediados del siglo XIX. Su irrupción y popularización suscitó debates en la comunidad por su estatus artístico. Sus precursores y exponentes son hombres, y esto de alguna manera ha impuesto su presencia en la historia de la fotografía dejando en un segundo plano a las mujeres. No obstante, a la par del nacimiento de este arte, ellas empezaron a practicarlo de manera paulatina, pero la producción, circulación y difusión de sus producciones siempre estuvo subordinada a la de los hombres, lo que se volvió una constante a lo largo de la evolución de la fotografía. Esta situación ha venido sufriendo cambios gracias al trabajo de muchas fotógrafas, que ha devenido en el interés de los movimientos feministas, cuyas luchas posteriormente se anclaron a la emergencia de los estudios de género a mediados del siglo XX.

Como tales, los estudios de género se han posicionado en el ámbito académico y social como centrales por su propio carácter epistemológico, que interpela todo un sistema de pensamiento fundado en el orden masculino. Diversidad de temas han sido abordados por los estudios de género alrededor de varios escenarios del espectro social, los cuales involucran a las mujeres y les van otorgando un rol en la historia, que de una u otra manera les ha sido despojado.

En el presente documento se analizan las representaciones de los roles, las prácticas y las relaciones de género en las imágenes producidas por cinco fotógrafas latinoamericanas. Para lograr lo anterior, se describe la puesta en escena de las composiciones fotográficas de estas artistas haciendo énfasis en los aspectos relacionados con el género. Asimismo, se hace una caracterización

de los atributos que componen las representaciones de género en las fotografías seleccionadas para, finalmente, evidenciar el proceso político de agenciamiento desde su quehacer fotográfico.

De igual manera, se busca establecer si, de acuerdo con el trabajo de las fotógrafas, las mujeres acceden a la conquista de un lugar en la fotografía desde dos escenarios: el primero, como productoras de imágenes en el ámbito integral de la creación, y el segundo, como actoras de estas, no cosificadas en la narrativa visual, es decir, como modelos reflejadas en la imagen.

Identificar en ambos escenarios esas reelaboraciones es lo que permite evidenciar las representaciones de género en las imágenes objeto de estudio. Pese a que las obras de las fotógrafas difieren en matices o en temáticas, lo cierto es que hay un vínculo entre ellas que tiene que ver con la confrontación de la hegemonía histórica del orden masculino, el cual ha producido desequilibrios evidentes no solo a partir de la división sexual del trabajo, sino también con la emergencia de prototipos y conductas que se han normalizado y que subordinan a la mujer a espacios privados y a oficios denotados como de cuidado y reproducción.

Por lo tanto, el libro que el lector tiene en sus manos es una posibilidad de explorar en la fotografía el lugar de agenciamiento de la movilidad de roles, prácticas y relaciones de las mujeres en la sociedad. En tanto se hace el análisis de la obra de cinco fotógrafas, quedan abiertas las alternativas para desarrollar esta investigación desde una visión de conjunto de sus obras, por ejemplo. Sin embargo, abordar cada imagen permite identificar el lenguaje de un diálogo que, a su vez, es correlato del lugar que ha venido construyendo el feminismo históricamente, al interpelar la secuencia de publicación, difusión, distribución y circulación de imágenes, que también está dominada por el androcentrismo.

En consecuencia, lo que interesa en esta obra es la reafirmación de ese lugar, no como expresión contundente, sino en

diálogo con otros modelos de análisis, como se verá a lo largo del trabajo. El contexto básico de estudio está dado por la presencia de las relaciones de género en la narrativa icónica de las obras seleccionadas, asumiendo estas relaciones, en términos generales, como los intercambios sociales y culturales basados en las particularidades entre hombres y mujeres.

La fuente original de este documento es la investigación doctoral con la que la autora pretendió materializar algunas inquietudes en torno al análisis de fotografías con enfoque de género, posterior a la constatación de que este tipo de estudios ya tenían trayectoria y tradición, por ejemplo, en el cine. Con ese punto de partida, y a través de su experiencia durante sus estudios de doctorado, emergió la posibilidad de reflexionar sobre la perspectiva y el discurso feminista en la fotografía, reconociendo estos aspectos a través de la elaboración y el desarrollo de un modelo de análisis. Para lo cual se requería contar con un corpus de fotógrafas previamente elegidas y su respectiva propuesta visual.

Acopiando los elementos ya mencionados, en la investigación que se presenta en este volumen, se buscó determinar la representación de las visiones de género en la obra de cinco fotógrafas: Libia Posada (colombiana), Teresa Serrano (mexicana), Ana Mendieta (cubana), Alma López (mexicana) y Zaida González (chilena). Se han seleccionado cinco artistas, pero bien podrían haber sido más o menos, la única razón que explica este número es que, dentro de la búsqueda realizada, ellas cumplen con los parámetros definidos para la selección: artistas visuales latinoamericanas que trabajen desde la fotografía artística las representaciones de género, cuya producción esté enmarcada en los últimos cincuenta años y que su consulta sea accesible por varios medios.

Las creadoras trabajan a partir de posiciones diversas; desde una crítica a los iconos populares hasta el registro de un despojo histórico de una territorialidad latinoamericana que deviene, en su trasfondo, con el despojo del ser mujer, de su sentir y

expectativas, en la asignación de un papel que no necesariamente le corresponde. Por lo tanto, otra hipótesis de trabajo apunta a que estas artistas tienen el común denominador de emitir un discurso que pone de relieve las contingencias históricas elaboradas por el patriarcado; sus imágenes unas veces contundentes, otras reflexivas, otras acaso más sutiles desde su propuesta estética, transmiten una necesidad de expresar, a través de las producciones artísticas, las patologías sociales que son evidenciadas de una u otra manera por ellas. Teniendo en cuenta los criterios de selección se delimitó un conjunto de imágenes que son puestas a consideración del lector.

En ese orden de ideas, el corpus está conformado por una serie de fotografías de cada una de las artistas abordadas. Las producciones corresponden a diferentes series o trabajos visuales de ellas. Su pertinencia para la reflexión radica en que en ellas se exponen unas representaciones de género que se evidencian en los enfoques o propósitos que las artistas les atribuyen.

Todas las fotógrafas cuyas obras se analizan en este libro dijeron algo en y para su tiempo a través de la imagen. En tanto que todo producto visual comunica, el carácter de ese mensaje es el que se intercambia con su contexto inmediato en diferentes temporalidades y geografías. A su vez, estos aspectos incorporan unas representaciones sociales contenidas en el género como el gran espacio en el que se despliegan las relaciones sociales. Puntualmente, se entiende con Teresa de Lauretis (1987) que:

> Volviendo al diccionario, entonces, encontramos que el término género es una representación; y no sólo una representación en el sentido en el que cada palabra, cada signo, refiere (representa) a su referente, ya sea un objeto, una cosa o un ser animado. El término género es, en efecto, la representación de una relación ya sea que pertenezca a una clase, a un grupo o a una categoría. El género es la representación de una relación, [...] el género

> construye una relación entre una entidad y otras entidades que están constituidas previamente como una clase, y esa relación es de pertenencia; de este modo, el género asigna a una entidad, digamos a un individuo, una posición dentro de una clase y, por lo tanto, también una posición vis-a-vis con otras clases preconstituidas. (p.4)

Las fotografías son representaciones visuales del mundo, pero también son correlato de representaciones sociales producto del proceso de socialización de las fotógrafas seleccionadas. Sin embargo, podemos considerar que las representaciones sociales no son autónomas, estas se van fijando en determinados procesos históricos, y además están ancladas al componente ideológico de las clases o los grupos. La ideología, por su parte, es el continente en el que se crean y se desenvuelven las representaciones, es un constructo que toma forma en el exterior del individuo, pero que tiene un nivel de incidencia concreto que se evidencia en las relaciones sociales. La ideología es la matriz de las representaciones sociales que, así como se van construyendo las diferentes categorías, se van fijando y adquieren mucha fuerza, como en el caso del género. Por consiguiente, desde el género se desarrollan dichas categorías, muchas veces para reproducir representaciones, pero otras veces para reelaborarlas y poblarlas de una voz renovada.

Teresa de Lauretis asume que el género es una de estas categorías, cuyo núcleo son las relaciones que se establecen entre estas, pero que, finalmente, en tanto permeadas por la ideología, están disponibles para asumir roles preestablecidos, por ejemplo, aquellos que corresponden a las mujeres y a los hombres, pero desde el lugar de enunciación del androcentrismo.

En ese contexto, para las mujeres estos roles implican unas prácticas que los definen, mas no los condicionan. En cuanto a las relaciones, hay un poder ejercido directa o indirectamente por el patriarcado que determina su curso. Sin embargo, hoy se están

resignificando los roles, las prácticas y las relaciones, no solo desde los movimientos sociales y desde la academia, sino también desde expresiones culturales y artísticas.

Sin embargo, no basta con afirmar, por ejemplo, que hay mujeres pintoras en el Renacimiento, o músicas en el período Barroco, o fotógrafas pioneras, sino que también es necesario abordar sus trabajos, su mensaje y su contexto para ir más a fondo, comprender sus producciones y la forma de realizarlas en esos entornos complejos, dominados por el discurso hegemónico que poco a poco se va fisurando en todos los escenarios de la historia, que incluso han permitido replantear formas de comunicación, de relacionarse, de hacer arte y de hacer fotografía. Así se llega a un terreno más específico, que tiene que ver con el presente objeto de estudio.

Hay que aclarar que el análisis de cada pieza fotográfica se presenta en un diálogo de perspectivas de género entre los factores hegemónicos que han institucionalizado las miradas masculinas frente a la emergencia de las fotógrafas que empezaron a salir de los laboratorios de sus esposos y a crear nuevas imágenes con sus propias miradas.

La emergencia de los feminismos ha hecho que en el arte se construyan expresiones con y en función de las miradas de mujer. La historia de la fotografía, desde la irrupción de los estudios de género, ha integrado la práctica fotográfica con enfoque feminista, reconociendo que hay propuestas sólidas que sitúan cada producto visual en el descubrimiento y consolidación de las miradas de mujer.

Decir que se construyen miradas de mujer implica reconocer un largo proceso histórico afirmado en fuertes tradiciones patriarcales que crearon controles para ser reproducidas, pero que desde sus propias entrañas las mujeres han erosionado de manera política hasta constituir procesos de autorreferencia que se hicieron insumo de los estudios de género y los movimientos

feministas, lo que llevó a asumir que esas miradas y toda una serie de acciones de las mujeres son una poderosa realidad cuyas representaciones se consolidan en el quehacer fotográfico.

En ese orden de ideas, se reconoce la diversidad de contextos y de condiciones que viven las mujeres en la que se pueden intersecar aspectos como clase, raza y orientación sexual, entre otros. Pero, de forma consecuente con los objetivos del presente texto, se trabaja en función de determinar cómo se construyen en primera instancia las miradas de mujeres en las fotógrafas seleccionadas, y que están en proceso de consolidación, para luego posibilitar la apertura de espacios a futuros trabajos que reconozcan la elaboración y el desarrollo de esas otras miradas que la fotografía con perspectiva feminista seguirá produciendo.

Así las cosas, este libro consta de cinco capítulos. El lector encontrará, en primer lugar, una reflexión general en torno a la fotografía que conduce desde el discurso hasta la práctica de esta actividad por parte de las mujeres. En el segundo capítulo se muestra, de manera general, la presencia de las mujeres en los albores de la práctica fotográfica para luego enfocar el lente en Latinoamérica en la transición de creaciones artísticas hechas por mujeres en la fotografía con perspectiva feminista. En el tercer capítulo se hace una aproximación a la manera en que el cuerpo de la mujer ha sido tratado en creaciones y reproducciones icónicas. En este capítulo, la discusión se orienta al ámbito descolonial por ser propicio para analizar la performatividad del cuerpo desligada de la mirada eurocéntrica o anglocéntrica. El cuarto capítulo es un intento por elaborar un modelo de análisis de las imágenes seleccionadas que presenta, en líneas generales, la trayectoria artística de cada una de las fotógrafas y desarrolla el análisis del corpus seleccionado. Finalmente, en el quinto capítulo se exponen los hallazgos y resultados de la investigación.

LA CÁMARA INQUIETA: CONSIDERACIONES SOBRE FOTOGRAFÍA Y GÉNERO

Para situar al lector en los planteamientos que permiten establecer un diálogo entre fotografía y género es necesario presentar a grandes rasgos dos elementos que contienen dicha comunicación: ideología y cultura, por ser transversales a los contextos de producción y creación de fotografías e inherentes a los análisis del corpus de estudio.

En primer lugar, se toma el concepto de ideología desarrollado por John Thompson (2002), quien recoge las diversas propuestas estudiadas alrededor de este término, desde Destuttde de Tracy, Karl Marx o Louis Althusser, para brindar la siguiente definición: "La ideología se concibe como sistemas de creencias o formas y prácticas simbólicas [...] estudiar la ideología es estudiar las maneras en que el significado sirve para establecer y sostener las relaciones de dominación" (p. 85). Aquí hay que observar dos elementos propios de la ideología: por un lado, las creencias y las prácticas en las que esta se inscribe, y, por el otro, las relaciones de dominación ancladas en la naturaleza de las representaciones sociales, sobre ambos puntos se volverá más adelante.

Por otra parte, la palabra cultura remite a "La circulación de las formas simbólicas en contextos sociohistóricos específicos" (Thompson, 2002. p. 242). El vínculo entre la configuración (y el sentido) de esas formas y los contextos donde se elaboran es

taxativo, y abre el espacio para que la ideología se despliegue en las relaciones sociales de dominación.

Desde luego, en el entramado político-histórico que permite realizar el análisis del corpus, estas relaciones son evidentes tanto como la construcción de miradas de mujeres a partir de las formas simbólicas, producto del entorno y sus condiciones de producción (Thompson, 2002, p. 217). Es decir que el abordaje de las imágenes contiene, en sus modos de producción, la evidencia del influjo del androcentrismo y la interpelación por parte de las artistas visuales a la dominación histórica en la manera de hacer arte.

Estos dos aspectos son determinantes en el momento de analizar el corpus de fotografías, pues en su creación, materialización y desarrollo interactúan (y se hacen visibles) relaciones de poder presentes en las historias que se narran, así como también se expresan situaciones que comprenden prácticas culturales en esas historias y en los entornos en los que se desarrollan.

De este modo, teniendo en cuenta que las imágenes son el objeto de estudio de este trabajo, es necesario indagar en la incidencia de la imagen en la sociedad y su impacto en la conformación de las representaciones sociales, entre otros aspectos. Por tanto, a continuación, se exponen algunos planteamientos teóricos sobre la fotografía, su incidencia en los procesos sociales y políticos, su abordaje desde la perspectiva de género.

A partir de esto, el discurso converge en la aproximación a diferentes posturas en torno a la manera en que las mujeres han sido cosificadas históricamente en la práctica fotográfica y, de igual manera, a los procesos de empoderamiento que les han permitido desarrollar su obra fotográfica como productoras de imágenes y sujetas activas de las creaciones icónicas.

La imagen y su conceptualización

El papel que la imagen ha tenido en la sociedad es transversal, ya que gran parte de las representaciones sociales y los mensajes que se transmiten entre los miembros de una comunidad se basan en imágenes. Comprender esto orienta al lector a asumir la fotografía como vehículo que moviliza y aporta en la construcción de las representaciones.

De acuerdo con lo anterior, para trabajar el concepto de imagen desde el principio hay que proponer al lector un acuerdo en torno a la manifiesta imposibilidad de definirlo. Justo Villafañe (2006) considera que intentar una definición práctica es arriesgado, por lo cual se pliega a la siguiente idea: "Afirmar que toda imagen es un modelo de realidad o enunciar los hechos que constituyen la naturaleza icónica es el máximo riesgo que estoy dispuesto a correr en este sentido" (p. 39).

Con el fin de reforzar su idea, propone que dicha definición trasciende a la representación icónica ligada a la comunicación visual y encierra, de igual manera, "procesos como el pensamiento, la percepción, la memoria, en suma, la conducta" (p. 29). Por consiguiente, también pueden existir imágenes que no se ven presentes en el recuerdo o en la expectativa y, desde luego, en lo sensorial. Solo puede haber una aproximación a ese concepto, pero esta no debe soslayar en modo alguno el elemento icónico, en tanto vínculo de semejanza con el objeto.

> Para que una aproximación al concepto de imagen no resulte descabellada es necesario, en primer lugar, que los límites de dicho concepto sean amplios y al mismo tiempo precisos y, además, disponer de unos elementos definitorios específicamente icónicos, que sirvan al mismo tiempo para diferenciar unas imágenes de otras. (Villafañe, 2006, p. 29)

Hay que considerar también que la amplitud de posibilidades que se presenta está vinculada con procesos de socialización específicos en diferentes ámbitos y con hechos históricos que dotan a la imagen no ya de una definición puntual, sino de una serie de taxonomías que le permiten a quien observe diferenciar las imágenes y asignarles un valor estético. Desde luego, en esta relación está presente la persona que observa como sujeto, indispensable para que dicha asignación sea posible, pero el mecanismo para llegar a la naturaleza de esta asignación es problemático, puesto que en su núcleo se encuentran las representaciones, tal y como lo propone Fernando Zamora (2007, p. 127).

En tanto elaboración subjetiva y social, la imagen inmaterial está vinculada con los recuerdos, los sueños, la metáfora, el pensamiento. Es decir, también con la imaginación se proyectan imágenes, pero no se ven, esto es un ámbito más privativo de lo material. No obstante, la presencia constante de imágenes no visuales en la literatura, en la poesía y la música hace que esa proyección, en la cual lo denotativo también se evidencia, involucre a la imagen como algo pensado.

> [...] la imaginación se realiza cuando son *pensadas* imágenes no sensibles. Pero no sucede sólo eso: además de pensarlas, imaginar es pensar con ellas. También se debe tener presente que hay una importante diferencia entre *ver* e *imaginar*. El primero es un acto relacionado con las imágenes materiales visuales; el segundo está relacionado con las imágenes imaginadas *que no son visuales*. (Zamora, 2007, p. 148)

Aunque lo imaginado no necesariamente es una experiencia visual, el hecho de que una imagen pueda ser vista le confiere otro tipo de manejo y de representación por parte de quien observa. Las imágenes visibles están disponibles en la materialidad y en la naturaleza, de tal manera que puedan ser captadas, bien

sea de una forma directa por el sentido de la vista o de forma mecánica, es decir, registrada, por otros medios tales como la fotografía.

Para Régis Debray (1992) las asignaciones que los seres humanos puedan dar a la imagen no son un texto *per se*, puesto que estas pueden ser manipulables, pero se mantienen disponibles para ser interpretadas. El terreno que se gana gracias a esto es mucho o poco dependiendo del sistema cultural en el que se inscriba la imagen. Ideología y cultura juegan un rol determinante en el proceso de dar un sentido a una fotografía que se muestra como texto y como código en un mundo en el cual las instituciones se reproducen a través de acuerdos sociales y de diferentes estrategias de comunicación. Tener en cuenta esto exige una revisión general de la imagen fotográfica en la sociedad, enfocada a los propósitos del presente libro.

La imagen fotográfica

La fotografía es un documento disponible en el que el recuerdo inherente a ella puede tener todos los componentes cotidianos, dramáticos, económicos, políticos, personales e históricos, que se tornan en una decisión por cuenta última de quien capta la imagen y la fija en el encuadre a través de un proceso esencialmente técnico pero que deviene atributo creativo. En palabras de John Berger (1968): "La fotografía es un registro automático, realizado con la mediación de la luz, de un acontecimiento dado; sin embargo, utiliza este acontecimiento *dado* para explicar el hecho de registrarlo. Denominamos así «fotografía» al proceso de hacer consciente la observación" (pp. 10-11).

Ahora bien, en términos de lo denotativo, el alto grado de iconicidad de una fotografía implica identificar la correspondencia de los signos presentes en la composición con la realidad,

para enlazar los signos observados y establecer un mensaje que, luego de algunos procesos de interpretación sígnica, deviene correspondencia con la formación de la mirada del espectador, mucho más tratándose de la posibilidad de que este se reconozca finalmente en su lugar en el mundo. Tal acción está implícita en los elementos constitutivos de la fotografía y ha permitido la circulación, el acceso de los públicos y su recurrente uso desde que la fotografía emergió como práctica.

> EI universo cultural y social del hombre se transformó como pocas veces lo ha hecho, con la aparición a principios del siglo pasado de la imagen fotográfica el paradigma, sin duda más evidente, de este tipo de imágenes. La posibilidad que la imagen registrada ofrecía a los ciudadanos decimonónicos de inmortalizarse visualmente hizo que el estrecho mundo donde estos se movían comenzara a poblarse de copias fotográficas. (Villafañe, 2006, p. 48)

La emergencia de la fotografía significó incluso una transformación progresiva de la manera en que se veían y se percibían las cosas. Dicha transformación estaba relacionada en aquellos primeros años con la posibilidad de ver un fragmento de la realidad reproducido de manera mecánica, casi fiel, sin la aparente manipulación de este por manos de un pintor, pues difícilmente se podría mirar en un cuadro, tal cual, como un espejo y sin artificios, lo que se observaba en la cotidianidad. En ese orden de ideas, la fotografía permitió afirmar esa centralidad de la imagen como elemento permanente en la vida de un número cada vez mayor de personas.

Berger (1968) aporta otro punto de vista frente al papel de la fotografía. Afirma que esta sirve también como constructora de una memoria social alternativa y esto moviliza un componente político fundamental, porque permite rehacer sucesos desde

otras perspectivas. En cualquier caso, la fotografía también debe adscribirse a los ámbitos público y privado. Berger insiste en que el ejercicio de la fotografía es inherente a la responsabilidad social y debe fomentar una memoria colectiva. En ese sentido, el poder de la fotografía radica en su proceso dinámico y, acaso, más acelerado de reproducción y distribución, lo que otorga a la imagen un carácter democrático, lo cual le permite a la humanidad la posibilidad de consumir y producir lectura de uno o varios eventos: "El principio en el que se basa la fotografía es que la imagen resultante no es única, sino, por el contrario, reproductible (sic) hasta el infinito" (p. 9).

Por su parte, Susan Sontag (1981) reflexiona sobre las implicaciones sociales y la revolución que causó la fotografía 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. Sontag amplía su reflexión proponiendo que la cámara realiza una metáfora de la invasión, porque está presente en todos los espacios de la cotidianidad que capta, pero también es un instrumento de apropiación virtual de los cuerpos que captura, sobre todo, del cuerpo femenino.

Es decir, se trata de un acto de reapropiación de la imagen a partir de la visión que implica separarla de sensaciones como los recuerdos, los deseos, las proyecciones que están aparentemente vinculadas y devienen autónomas como objetos a instancias de la fotografía. Esa separación entre la visión y el objeto fue abordada por Roland Barthes (1989) en términos de la distancia construida entre la acción de ver y la de mirar; el impacto de la imagen convoca la atención y, luego, después de su correspondiente proceso, la percepción (Cfr. p. 67).

Entonces, la mirada se desenvuelve, se rebela. En un primer momento se deja seducir por el *punctum* (Barthes, 1989), el primer impacto que la foto o un detalle de esta le proporciona

y, después, en un procedimiento sistemático, la mirada deja de asumirse como atributo del fotógrafo y toma distancia de la mirada androcéntrica hasta configurar, prácticamente, un sistema propio con base en un entramado social que la produce, como se puede observar en la fotografía con enfoque feminista. Quien mira acopia los significantes sociales a su alrededor y los reproduce desde el cerebro hasta la mirada, lugar donde se recrean esos referentes que involucran una serie de sensaciones, como lo expuso Mauricio Mejía Bernard (2006):

> En la mirada están las emociones que nos transmiten imágenes, las interpretaciones que hacemos de ellas. Cuando miramos asignamos valores a lo que vemos como seres que hemos desarrollado una cosmovisión con elementos universales, occidentales, locales, familiares e individuales, la mirada es cultural, tiene diferencias y coincidencias entre cada individuo, pero nunca igualdades, cada persona desde su individualidad mira el mundo desde su particularidad. (p. 27)

Entre quien toma la foto y el público 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, Hugo José Suárez (2008) le otorga todo el poder, pues participa y elabora el sentido que le da a la imagen. Entonces, como lo plantea Donis E. Dondis (1976), quien hace fotografía recrea al mundo, al menos lo que interioriza como tal. Y, desde las imágenes, elabora un escenario en el que involucrando al espectador lo invita a confiar en lo que ve, a instancias de lo que luego interpreta (Cfr. p. 195).

Incluso, cuando ya la fotografía puede mentir a instancias de la manipulación digital, esa mentira permea en la mirada y en las percepciones de los actores sociales. La imagen tiene unas

connotaciones muy poderosas que determinan la manera en que se interioriza el mundo. Lo que es predominante es la forma en la que se ha construido la mirada, de manera hegemónica, por parte de la sociedad a través de unos mecanismos de control y conservación de poder, puesto que han penetrado todas las instancias en las que la imagen se posiciona como elemento de comprensión y conocimiento del mundo. No obstante, en líneas generales, quien produce la fotografía elabora una imagen subjetiva, la dota de lo que quiere decir, a expensas de lo que otros puedan interpretar a través de lo que Suárez (2008) denomina *estructuras psíquicas,* 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)

La fotografía en primera instancia no puede escapar del control de quien fotografía, de allí que pueda sentir cierta libertad de manipular la imagen. Desde que dispara el obturador hasta que la produce, se despoja de toda condición que concilia lo producido con lo observado. Al imponer esa visión del mundo, quien captura el momento se olvida de quien observa y se convierte en un demiurgo caprichoso que extrae del lente un panorama completo para reelaborarlo a su favor, como lo están desarrollando las fotógrafas de carácter feminista para posicionar nuevas formas

de comunicarse, que son un reflejo de las relaciones humanas. Estas nuevas maneras, que se muestran en el panorama de la perspectiva feminista, procuran resignificar, por ejemplo, los actos de habla entre mujeres, hombres y otras identidades, las miradas, la forma de pensar el arte, entre otras. Al respecto, Walter Benjamin (1982) sostiene que: "La *visión global* es asunto del objetivo; entra en escena el fotógrafo desalmado. El espíritu, superando la mecánica, interpreta sus resultados exactos como metáfora de la vida" (p. 80), es decir, como una representación del mundo. En primera instancia, ese demiurgo brinda un producto a quien observa, pero este lo elabora a su antojo; le aplica todo el espectro de su capital simbólico y cultural para enriquecer el lenguaje visual y el mensaje de la fotografía.

Sin embargo, ese producto que es la fotografía no es posible sin la cámara. Desde la perspectiva de Vilém Flusser (1990): "El fotógrafo tiene poder sobre aquellos que miran sus fotografías: él programa la conducta de los observadores. El aparato tiene poder sobre el fotógrafo: programa sus ademanes" (p. 30), pero hay que tener asertividad en cuanto a la índole artística de la fotografía, asumirla como un oficio de carácter estético, en cuya práctica se recurre no solo a la técnica, sino también a los elementos simbólicos de los que pueda disponer para emitir su discurso que se torna imagen de la realidad, pero también una réplica a ella, tal como lo constató Alfredo Boulton (1952):

> Incuestionablemente que arte fotográfico no es lo que hacen millares de paseantes los domingos cuando salen al campo con su máquina a cuestas, pues iguales a ellos son también los buscadores de belleza que han perdido toda una vida sin haberla atrapado. La contestación radica en el hombre, no en el medio que él utilice para expresar su sensibilidad. (p. 261)

Por lo que se nota, el ser humano es el que otorga un sentido social y político a lo que realiza y la fotografía no es ajena a esas asignaciones, o es objeto de estas, es decir que quien crea ejerce como mandatario de un momento y de un espacio, en otras palabras, se arroga un poder de transformación de la realidad a través de su representación, a imagen y semejanza de sus deseos, modificando la apariencia de lo que, en este caso, capta y crea como imagen. En consecuencia, el sentido o la apariencia de la imagen se la da, en primer lugar, quien dispara el obturador. La fotógrafa o el fotógrafo se adueñan de ese momento; como lo propone Gisèle Freund, dominan absolutamente el espacio que quieren reproducir e influyen en la manera de hacer arte.

> Si la fotografía ejerció una profunda influencia en la visión del artista, también cambió además la visión que el hombre tenía del arte. La manera de fotografiar una escultura o una pintura depende de quién sea el que está detrás del aparato. El encuadre y el enfoque, el acento que da el fotógrafo a los detalles de un objeto pueden modificar totalmente su apariencia. (Freund, 1974, p. 87).

Pero también hay que tener en cuenta que, para elaborar y desarrollar estos atributos técnicos, artísticos y estéticos para captar la mejor imagen posible, el ser humano ha sido formado en unos modos de ver y mirar que siempre se ejecutan como acciones racionales respecto a otros sujetos, a las cosas, a los deseos o a los propósitos particulares.

> Solamente vemos aquello que miramos. Y mirar es un acto voluntario, como resultado del cual, lo que vemos queda a nuestro alcance, aunque no necesariamente al alcance de nuestro brazo. Tocar algo es situarse en relación con ello. [...] Nunca miramos

> solo una cosa. Siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos. (Berger, 1972, p. 14).

Uno no quiere tocar todo aquello que uno ve, pero todo lo que se ve queda aprehendido en la percepción del individuo, es decir, como una forma de contacto, por lo tanto, la relación descrita por Berger se configura como una idea, valga decir, una imagen fijada que puede mutar dependiendo de varias cosas, pero que también puede permanecer en el tiempo. La relación se despliega en múltiples ideas que, en el intercambio comunicativo, se usan para *explicar el mundo*, como lo concibe Sandra Araya (2002), y que constituyen el sustrato de las representaciones sociales.

> [...] las personas conocen la realidad que les circunda mediante explicaciones que extraen de los procesos de comunicación y del pensamiento social. Las representaciones sociales sintetizan dichas explicaciones y en consecuencia, hacen referencia a un tipo específico de conocimiento que juega un papel crucial sobre cómo la gente piensa y organiza su vida cotidiana: el conocimiento del sentido común. (pp. 11-12)

Todas las percepciones que se forman alrededor de las personas también tienen un componente ideológico que determina la producción de imágenes y los roles sociales. En el caso de las mujeres, esos roles vienen prefijados por el diseño y uso político/cultural de la historia por parte de los hombres. Al haberse apoderado también de la práctica fotográfica, el patriarcado ha desplazado la presencia de las mujeres en esta (y de la producción artística en general), lo que lleva a preguntarse necesariamente por el asunto de la conformación de la mirada fotográfica desarrollada en las representaciones de género.

La mirada fotográfica en las representaciones sociales de género

La escasa relevancia y presencia social de las mujeres en la fotografía y en el arte en general en comparación con los hombres ha llevado a investigadoras como Linda Nochlin (1988) a preguntarse "¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?", pero no en el sentido de la ausencia, sino de la invisibilidad por parte del orden patriarcal. Nochlin atribuye esta invisibilidad a cuestiones institucionales, más que 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. Para la investigadora, la producción de arte desde diferentes dimensiones trasciende la relación entre quien crea y el proceso de creación de una obra, situándose más bien en los condicionantes de dicha estructura que siempre pone al hombre en el centro del ejercicio creador.

> [...] La situación global de la producción artística, tanto en lo que respecta al desarrollo del creador como en lo relativo a la naturaleza y la calidad de la propia obra de arte, se encuadra en una situación social, es un elemento clave de esta estructura social y está condicionada y determinada por instituciones sociales concretas y definibles, ya sean academias de arte, sistemas de mecenazgo o mitologías sobre el creador divino o el artista como "supermacho" o marginado social. (Nochlin, 1988, p. 289)

Estas instancias del arte y de su circulación, a su vez, se han encargado de naturalizar la subordinación, en tanto que la sociedad la ha reproducido institucionalmente a través de prácticas y

discursos concretos. Así, por ejemplo, contrastar los discursos de la historia oficial de la fotografía frente a la participación de las mujeres y por qué han sido silenciadas, invisibilizadas, hace parte de los interrogantes que se han planteado otras investigaciones que han trabajado diversas nociones de género, por lo cual se propone establecer un acuerdo en torno a la definición del concepto y sus implicaciones en la vida social.

En primer lugar, Sandra Harding (1988) plantea la necesidad de asumir una epistemología con enfoque feminista que active la constitución del sujeto de conocimiento por y para las mujeres. Esto tiene consecuencias prácticas y metodológicas, ya que abre la posibilidad de que las mujeres traspasen el umbral del objeto de conocimiento para identificarse en la experiencia como sujetas de este en el espacio político, fundamentalmente, puesto que en este se movilizan relaciones de poder. De este modo, se hace consciente que el género se reviste de la necesidad de ser apropiado desde la interiorización de las oposiciones binarias tal como lo asume Joan Scott (2001):

> El género se refiere a la oposición hombre/mujer, pero al mismo tiempo también establece el significado de esta. Para reivindicar el poder político, la referencia debe parecer segura y fija, fuera de cualquier construcción humana, y debe formar parte del orden natural o divino. En este sentido la oposición binaria y el proceso social de las relaciones pasan a formar parte del significado del propio poder; y el hecho de cuestionar o alterar algún aspecto del mismo representa una amenaza para el conjunto del sistema. (p. 73)

Una mirada que recoge aspectos más específicos que sufrirían la irrupción de esos cuestionamientos del género en los términos reduccionistas de la oposición entre hombres y mujeres, la ofrece Marta Lamas (2000), quien profundiza en el sentido de

práctica inherente al concepto y lo despliega en las dimensiones como la ideología, la cultura y las representaciones sociales, entre otras.

> La nueva acepción de género se refiere al conjunto de prácticas, creencias, representaciones y prescripciones sociales que surgen entre los integrantes de un grupo humano en función de una simbolización de la diferencia anatómica entre hombres y mujeres. Por esta clasificación cultural se definen no solo la división del trabajo, las prácticas rituales y el ejercicio del poder, sino que se atribuyen características exclusivas a uno y otro sexo en materia de moral, psicología y afectividad. La cultura marca a los sexos con el género y el género marca la percepción de todo lo demás: lo social, lo político, lo religioso, lo cotidiano. Por eso, para desentrañar la red de interrelaciones e interacciones sociales del orden simbólico vigente se requiere comprender el esquema cultural de género. (pp. 3-4)

Es decir que el género establece una serie de relaciones más complejas que la mirada que atiende a las diferencias anatómicas y culturales entre hombres y mujeres. Donna Haraway (1995) problematiza el concepto desde el lenguaje. Plantea que la definición política de la palabra debe rastrearse en los estudios de Marx y Engels en torno a la clase trabajadora de mediados del siglo XIX en las fábricas inglesas (particularmente Manchester y Leeds). Estos estudios los llevaron a identificar una división sexual del trabajo. A partir de ese momento, el género cobra vigencia, sobre todo, cuando se empiezan a hacer estudios que distinguen a profundidad las particularidades del sistema sexo-género, permitiendo separar ambos conceptos. Para esta autora, insistir en esos binarismos implica la inconveniencia de aplicar los conceptos de manera integral.

> Esta interdependencia en un terreno político-filosófico occidental clave de oposiciones binarias ya se entienda éste desde los puntos de vista funcional, dialéctico, estructural o psicoanalítico problematiza los intentos de aplicabilidad universal de los conceptos en torno al sexo y al género. (p. 220)

No obstante, la dificultad señalada enriquece el alcance epistémico del género y permite un mayor análisis, desde este enfoque en disciplinas diversas como el arte, ampliando su dimensión social, política e histórica, y ensanchando notablemente la posibilidad de comprender el carácter de las relaciones sociales y de enriquecer el campo epistemológico de las ciencias, al decir de Gabriela Castellanos (1994): "El concepto de género [...] encierra un enorme potencial teórico, capaz de modificar radicalmente los métodos, los procesos de análisis y muchas posiciones hoy canónicas en los estudios sociales de diversas disciplinas" (p. 21). Lo cual no se remite únicamente a las ciencias sociales y humanas, sino que también hace referencia a las ciencias exactas.

Se puede considerar que estas conceptualizaciones del género, al interpelar las relaciones de dominación del androcentrismo, que cosifica a la mujer y la subordina, rompen algunos paradigmas positivistas que encierran forzosamente a hombres y mujeres dentro de sus cuerpos y, en consecuencia, les abre las puertas para su reconocimiento desde otras dimensiones y hacia otras identidades.

Como se ha visto, se trata de ir más allá del binarismo, porque esto propicia el reconocimiento de otras identidades de género en función de sus prácticas culturales, de sus consumos, de sus creencias y del medio social que asimismo incide en su construcción o reconstrucción, retomando los elementos constitutivos de lo que han dicho las autoras mencionadas hasta el momento. Esto debido a que los rasgos de esa oposición socialmente pueden extenderse e instalarse en determinadas temporalidades, tomando los