# La lente del género: La corporalidad desde la mirada de fotógrafas

## Gender lenses: Corporality from the perspective of female photographers

*Carolina Serrano Barquín*
*Emilio Ruiz Serrano*
*Héctor Serrano Barquín*
*Fernanda Valdés Figueroa*

Universidad Autónoma del Estado de México

## Resumen

La mirada busca un cuerpo dónde posarse. Se asume que cada género, observa, identifica y representa diversos aspectos y detalles del cuerpo, de su contraparte; dicha representación social se traslada a la elaboración de imágenes artísticas que se suman a identidades individuales y colectivas, pero con sesgos; es decir, una mirada diferente por cada género. Ciertos estudios científicos demostraron que las mujeres miraban de modo distinto que los hombres, particularmente cuando se trata de sexualidad, y se percibió, en aquellos estudios de obras artísticas, que había un modo diferenciado donde el observador recorría o exploraba puntos de interés de forma heterogénea o asimétrica respecto a su otro. Para este caso, esas diferencias genéricas corresponden a las maneras en

## Abstract

The eyes look for a body to pose themselves on. It is assumed that each gender observes, identifies, and represents different aspects of the body of their counterpart. This social representation is transferred onto the elaboration of artistic images that unite with individual and collective identities, but with some biases; that is to say, with a different perception for each gender. Some scientific studies have demonstrated that women observed in a different manner than men did, particularly when related to sexuality. It was perceived, in the studies of artistic works, that there was a differentiated manner that the observer traversed or explored points of interest in a heterogenic or asymmetrical manner in relation to their counterpart. In this case, the gender differences correspond to

que las fotógrafas captan el cuerpo de los varones, develando su propia narrativa para crear un arte personal. Así, se puede plantear una visualidad genérica; aquí se hace un símil entre pintura y fotografía —dada la reciente incursión femenina en la fotografía artística—, lo que se pretende observar es que, históricamente, las mujeres no han pintado desnudos masculinos o muy pocos, especialmente en períodos moralizantes; en vez de eso han plasmado rostros, figuras paternales o conyugales como sus aspectos centrales. Desde Derrida, Bauman y otros teóricos de la posmodernidad se plantea la dinámica inmanente y conceptual de las prácticas fotográficas como una consolidación de los estudios culturales y de género para establecer un evidente diálogo, todo ello desde la teoría feminista y la semiótica.

*Palabras clave*

Mirada genérica, cuerpo, sexualidad, corporalidad, fotógrafas.

the ways that the female photographers capture the male body, unveiling their own narrative in order to create a personal art form. Thus, a gender visuality can be posed; here painting is likened to photography, due to the recent feminine incursion into artistic photography. What is intended to be observed is that, historically, women have not painted male nudes or at least not very many, especially during moralizing periods. Instead, they have depicted faces or paternal or matrimonial figures as crucial elements. Since the works of Derrida, Bauman, and other postmodern theorists, the immanent and conceptual dynamics of photographic practices are posed as a sort of consolidation of cultural and gender studies in order to establish an evident dialogue, all of this based on the feminist theory and semiotics.

*Keywords*

Gender view, body, sexuality, corporality, female photographers.

# Introducción

La historia cultural del cuerpo está inexorablemente vinculada a la historia del género. El cuerpo entero o fragmento cobra relevante importancia si se analiza como discurso social y cultural, ya que aporta significantes específicos de identidad. La representación del cuerpo y la deconstrucción en fotografía no son un método sino un síntoma del lenguaje, de los contextos; en fin, de todo el pensamiento (Derrida, 2001). En la posmodernidad existe un:

> diálogo con la tradición moderna… la fotografía contemporánea, en tanto que momento inserto en la modernidad, articula una serie de discursos que, despojados de cualquier voluntad canónica, cuestionan el estatuto tradicional de la imagen y el sentido que lo posmoderno posee (Pérez, 2015: 155).

Asimismo, existe lo que Bauman (2013) denomina la cultura en el mundo de la modernidad líquida.

Las fotógrafas se ocupan de una diversidad de temas, pero distan de la temática masculina que muchas veces explora el cuerpo femenino o del otro, para su consumo. Se pretende analizar e interpretar la corporalidad masculina, así como la femenina en algunas imágenes captadas por mujeres fotógrafas. Al analizar fotografías realizadas por mujeres se pueden tener innumerables interpretaciones, entre ellas, la corporalidad de género como esencia y el simbolismo como subjetividad. Históricamente, la desnudez femenina en la fotografía ha sido objeto de seducción, estigmatización y consumos masculinos, mismos que fortalecen estereotipos de género que generalmente cosifican a las mujeres y producen violencia de género física o simbólica. Lo anterior permite cuestionarse cuáles son los consumos culturales femeninos en cuanto a la corporalidad captada por las mismas mujeres. Al examinar numerosas imágenes, la mirada reconoce, identifica y caracteriza variables que son discriminadas o aceptadas en cada período histórico para configurar ciertos rasgos distintivos e individuales, como puede ser un retrato fotográfico. En otros casos, como los de la identidad sexual, son filtrados colectivamente y encauzados de forma binaria para los respectivos géneros. Asimismo, la autorrepresentación femenina ofrece una interesante oportunidad de ser analizada, ya que cada persona asocia un conjunto de códigos visuales que habitualmente no se cuestionan y son asumidos al ser legitimados por la sociedad.

En la antigua Grecia, la idealización del cuerpo requería como detonante la belleza corporal hecha canon: "Entre los griegos, la belleza encierra virtud, y la virtud se expresa en la belleza. Se ha construido la imagen genérica del hombre perfecto. El desnudo se ha convertido en un vestido" (Sánchez, 2005: 22), donde belleza e ideal corporal se entendían como unidad e integridad física, y se excluía la fragmentación. Tal es el caso del planteamiento del *Hombre de Vitruvio,*[1] aquél conceptuado desde

[1] La visión antropocéntrica del Renacimiento, es decir, la relocalización ideal del ser humano al centro del universo como búsqueda de perfección mediante las proporciones entre un todo y sus partes, proviene del arquitecto romano Marco Vitruvio Polión, y al ser retomada por el renacentista Leonardo da Vinci, desemboca en defragmentación de todos los componentes. Esto, tanto de un cuerpo humano como de un edificio, lo que deriva en cánones y propor-

la totalidad más allá de sus propios límites; es decir, como totalidad que lo hacía prolongable incluso a una relación directa con el universo, a nivel superior, al exacto plano de representación.

Una problemática relevante en la actualidad es que ya no se contempla al cuerpo en su totalidad, sino a partir de lo fragmentario, las mujeres son grandes senos, los hombres son penes y vientres marcados, como es el caso de la imagen con tintes eróticos y sexuales.

> Fenómenos de espectralidad que revelan la inquietante familiaridad entre las líneas de visibilidad de lo pornográfico y las tecnologías y saberes en torno a la sexualidad […] ciertas visualidades pospornográficas se alejan irreversiblemente del espacio perspectivo, adoptando el carácter fantasmagórico de una carnalidad introspectiva, órganos sin cuerpo, cuerpos llenos, implosión del sexo en un espacio (Giménez-Gatto, 2012: 8).

Quizá una corporalidad meramente superficial que podría alentar la inequidad, la cosificación y la degradación del ser humano.

Inimaginable el escándalo en el medio artístico y cultural que hubiese ocurrido en París si el artista Gustave Courbet, quien pintó el cuadro al óleo titulado *El origen del mundo* en 1866, hubiese siquiera hablado abiertamente de su obra en la que se muestran los genitales femeninos, dentro de un acercamiento en el que se invisibiliza el resto del cuerpo de la modelo. La censura del siglo XIX habría hecho imposible su exhibición pública o su presentación (Serrano-Barquín, Serrano-Barquín y Ruiz-Serrano, 2016: 5).

La percepción del cuerpo del otro —en términos de alteridad— se apoya en una infinidad de conceptos, narrativas, discursos genéricos y filtros culturales; por ello, la representación social de los géneros y sus respectivos roles sociales, sus estereotipos y la carga de sexualidad que cada género le impone a su otro-otra se abordan aquí desde un análisis comparativo entre lo que han sido ciertas producciones artísticas, incluida la fotografía, en cuanto a qué ha inspirado y ocupado a las y los artistas en términos del cuerpo del género *opuesto*, donde la *actuación permanente*

cionamientos que dan mesura y armonía a cada parte para fundirse en ese todo, vinculando así antropometría, proporciones y geometría idealizada, como lo es la sección áurea, signo de perfección (Morgan, 1960).

o, dicho en términos de Judith Butler (1990), desde 1990 la performatividad es una dimensión estructurante de la materialidad y convoca, en un primer análisis, a considerar la corporalidad como:

> El hecho en que el discurso y las normas no crean los cuerpos, pero sí se materializan en los cuerpos, se encarnan (Lara, 2016: 156). Desde este enfoque se pueden estudiar los mecanismos de subjetivación y generización mediante los que se configuran los sujetos en las ciencias sociales. La conceptualización sobre la performatividad del sujeto y del género abarca procesos performativos a nivel corporal, discursivo y psíquico, y pone en discusión el concepto mismo de sujeto (Butler, citado en Lara, 2016: 156-157).

Donde "la presencia del otro se subsume bajo la de su cuerpo" (Le Breton, 2007: 76). El arte fotográfico exaltaría la subjetivación; en cambio, la fotografía pornográfica —nacida casi al principio de la cámara fotográfica—, denotaría la objetualización o cosificación de los cuerpos. Es así que la fragmentación corporal no elimina la performatividad de los cuerpos, ya sean mujeres u hombres, modelos o prostitutas. Es decir, la mirada masculina con que nace la fotografía cosifica el cuerpo femenino, es una especie de placer visual cercano a la pornografía.

Desde los años sesenta del siglo XX, en que diversos estudios científicos demostraron que las mujeres observaban o miraban de modo distinto que los varones, especialmente al analizar hacia donde cada género ponía atención a ciertos detalles ajenos a la sexualidad —también entendidas como miradas *deserotizadas*—, se comprendió que principalmente en aquellos estudios que analizaban obras de arte había un modo diferenciado, la o el observador recorría o exploraba los puntos heterogéneos de interés, esto particularmente en pinturas expuestas ante públicos en general. Más adelante John Berger (2000), con su influyente libro *Modos de ver*, centraba en el arte pictórico estas distinciones sobre la visualidad por género, una de ellas consiste en que históricamente y salvo aisladas excepciones, las mujeres no han pintado desnudos masculinos o muy pocos, especialmente en períodos como el de la moral victoriana, cuando se ha plasmado —más que fotografiado, rostros, caras en general, figuras paternales o conyugales— como aspectos centrales. El mencionado historiador de arte sostiene que, en asuntos de pintura, los hombres actúan

y las mujeres aparecen, los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas.

Lo anterior se explica en parte porque la participación femenina dentro de la historia del arte y hasta la Revolución Francesa fue muy escasa hasta desbordarse a principios del siglo XX, donde una revisión retrospectiva sobre la pintura de las mujeres —de los siglos XIV a mediados del XIX— demuestra que una de las diferencias genéricas consiste en que las mujeres no han recurrido al ícono del desnudo masculino, de lo que se desprende una conclusión inicial de que para ambos géneros su producción artística es asimétrica y heterogénea; todo ello, dentro de la creación de imágenes pictóricas o fotográficas, con el componente relativizante de los conceptos de decencia, pudor y moralidad religiosa de cada época. El predominio del varón en la temática del desnudo, tanto en pintura como en fotografía ha dominado todo el proceso de la producción del arte: un varón encarga —dígase: *La maja desnuda* de Goya— o adquiere un cuadro sobre una modelo desnuda, lo exhibe en una galería, si es *dealer*, o pertenece al público en general, lo observa y admira, en ocasiones hasta llega a la obsesión o como asunto inspirador, estético y hasta devocional, incluso, lo oculta una vez realizado a satisfacción del cliente —cuando es el caso— y, finalmente adquirido.

Si se acepta la premisa de que los desnudos realizados por artistas varones contienen mayor carga explícita de sexualidad que los ejecutados por artistas mujeres, entonces, la afirmación de Berger que acota:

> por encima de cualquier cosa, [la del desnudo] es una pintura de la provocación sexual […]. El cuerpo está colocado de tal modo que se exhiba lo mejor posible ante el hombre que mira el cuadro. El cuadro está pensado para atraer *su* sexualidad (Berger, 2000: 63).

Esto no operaría para el caso de pintoras y fotógrafas. La gran cantidad de condicionamientos, hábitos y construcciones culturales determinan que el imaginario femenino esté signado por la idealización hacia el varón rodeado de valores abstractos, afectivos y cierto grado de sentimentalización en las relaciones de pareja (Serrano-Barquín y Zarza-Delgado, 2013) que propician, entre cientos de factores, que se configuren visiones asimétricas e inequitativas en términos de la construcción de los cuerpos que albergan identidades sexuales para ambos

géneros. Sin embargo, cayendo en cierta generalización se puede señalar que normalmente los artistas varones representan en los desnudos del cuerpo femenino cierta adjetivación e idealización, mientras que las artistas mujeres subjetivan el cuerpo masculino —esto es, no cosifican o fragmentan el cuerpo del hombre— y, en décadas recientes, tienden a apartarlo de sus temáticas, privilegiando su propio género y el cuerpo femenino, así como sus procesos de cambios corporales: cambios en la conducta, principalmente del desplazamiento de los estereotipos configurados en la niñez y su evolución psíquica a la adultez que en esta época dejan de privilegiar los conceptos ancestrales sobre la madre cuidadora o alimentadora. Es decir, se va abandonando la idea maternal de la figura femenina ligada a un bebé en su seno y se suple por conceptos un tanto más científicos, como la fisiología o los asuntos hormonales.

## Fotografía, género y teoría

El cuerpo, moldeado por el contexto social y cultural en el que se sumerge el individuo, es el vector semántico por medio del cual se construye la evidencia de la relación con el mundo, de tal manera que las actividades perceptivas, pero también las convenciones de los ritos de interacción, la puesta en escena de la apariencia, los juegos de la seducción, la relación con el sufrimiento y el dolor, la expresividad, la gestualidad contenida en las emociones, en suma, la existencia misma del individuo es, en primer término, corporal. Asimismo, Le Breton (2007) considera que el hombre pone en juego un conjunto de sistemas simbólicos; es decir, que del cuerpo nacen y se propagan las significaciones que constituyen la base de la existencia individual y colectiva, de tal manera que el proceso de socialización de la experiencia corporal es una constante de la condición social del hombre que, sin embargo, tiene sus momentos más fuertes en ciertos períodos de su existencia como es el ejercicio de su sexualidad.

Sin mencionar a detalle los límites o diferencias que se han impuesto entre el arte erótico y la pornografía, el análisis que contiene este trabajo se inscribe en el cuerpo desnudo masculino y femenino, captado por artistas mujeres, por lo que tales límites quedan fuera de la discusión de este ensayo; sin embargo, diversas prácticas, acciones, placeres, aspiraciones

o deseos en los que interviene el cuerpo, así como una serie de argumentaciones, discursos, premisas y significaciones que connotan las acciones de los individuos, califican u orientan sus tendencias y restricciones, tal es el caso de la desnudez. Ante ella, Óscar Tusquets (2007: 13), afirma: "Es la cultura la que nos provoca la vergüenza y el deseo de transgredirla, es la cultura la que crea el erotismo […] la cultura nace como intento de poner orden al cruel caos de lo natural". Retoma ideas de Oscar Wilde, quien declara el concepto de que vemos la naturaleza a través de lo que las obras de arte nos han enseñado a mirar. Ésta, quizás sea la suprema función del arte: enseñarnos a mirar lo que antes no éramos capaces de apreciar. Apreciemos, pues, lo que miran las mujeres fotógrafas.

Desde la mitología griega, la violencia simbólica de género ha naturalizado la posesión agresiva del cuerpo femenino y su deleite: "El deseo de los hombres ante la depredación del cuerpo femenino tiene dos opciones: el rapto con violencia o la *fascinatio* intimidante, hipnótica" (Quignard, 2006: 86). En sentido opuesto, las pintoras por la imposición de cánones moralistas no emplearon este recurso erotizante para sus modelos masculinos, y hasta el siglo XIX diversas artistas plásticas se centraron en plasmar en sus lienzos varones de la iconografía religiosa, así como a sus esposos, hijos o padres en actitudes por demás fraternales. Posteriormente, las fotógrafas mantuvieron este tipo de imágenes masculinas.

En algunos estudios teóricos de la fotografía se reconoce lo que implica mirar desde una sola perspectiva; es decir, desde la masculina y su predominancia a lo largo de la historia, pero también que, en un momento dado y resultado de los movimientos feministas, ahora ha sido severamente cuestionado (Berger, 1980, 2000; Muñoz y Barbaño, 2013). Las mujeres han usado la cámara para exponer la objetivación ejercida del cuerpo femenino; ellas desean reflexionar sobre la representación del desnudo masculino y su tabú en la sociedad. El feminismo militante que comenzó en la década de los sesenta y se fue desarrollando en las siguientes, se ha expandido y organizado; ahora las mujeres ya pueden estudiar fotografía y aprender el arte de la imagen sin cortapisas, sin limitantes como las que tuvieron Natalia Baquedano —a fines del siglo XIX— o Lola Álvarez Bravo, durante la década de los treinta, desarrollando sin

obstáculos como hasta ahora el arte de la imagen fija. La propia fotografía ha cambiado y se expande continuamente, es por ello que la aportación femenina es imprescindible en este campo (Rosenblum, 2000).

> La división sexual de las legítimas utilizaciones del cuerpo se establece el vínculo entre el falo y el logos: los usos públicos y activos de la parte superior, masculina, del cuerpo —enfrentarse, afrontar, dar la cara, mirar a la cara, a los ojos, tomar la palabra públicamente— son monopolio de los hombres; la mujer [...] se mantiene alejada de los lugares públicos (Bourdieu, 2003: 31).

En la mayoría de las fotografías del siglo XIX queda de manifiesto cierta evasión de las miradas femeninas a sus interlocutores, en este caso, los fotógrafos varones.[2] Es evidente entonces que las denominadas *oposiciones pertinentes* se muestran con claridad en la producción fotográfica, donde el varón demanda ser representado y actúa, por decirlo así, en un entorno que le resulta propicio; después, el fotógrafo recoge y congela esa representación social para conseguir o contribuir con la reafirmación de tal orden social.

Autores como Montesinos (2002), plantean la necesidad de pensar lo masculino y la masculinidad de otra manera, de tal suerte que los hombres fueron empujados por el movimiento feminista a comenzar a deconstruir (como ya lo habían hecho las mujeres) el concepto de lo masculino y la masculinidad, aunque huelga decirlo, ni la feminidad ni la masculinidad excluyen al otro género para avanzar en sus planteamientos y hallazgos. Asimismo, en forma provocadora, Bourdieu (2003) sostiene que:

> Los dominados (mujeres y obreros, entre otros), pueden contribuir a su propia dominación reproduciendo el modelo de dominación. Llevado al campo del género, y aunque parezca que se disculpa a los hombres, no puede haber liberación de las mujeres (y nosotros agregaríamos tampoco de los grupos ligados a las luchas por la diversidad sexual) si no hay liberación masculina, en la que los hombres puedan quitarse las estructuras que los hacen dominantes (Bourdieu, citado en Artiñano, 2015: 99).

[2] Cabe aquí la diferenciación de dos momentos en la fotografía decimonónica respecto a la mirada de las mujeres, de 1840 a 1860, aproximadamente, las mujeres, tanto en daguerrotipos, calotipos y ambrotipos, parecen observar fijamente a la lente; posteriormente —propiamente en fotografías— ellas mirarán de modo más esquivo al fotógrafo.

Por otra parte, los constructos androcéntricos dominantes derivan en diferencias entre dominantes y dominados, desde configuraciones como la que plantea Margarte Mead: "Comparando la forma en que han destacado las diferencias entre los sexos, es posible profundizar nuestros conocimientos acerca de qué elementos son elaboraciones sociales, originalmente ajenos a los hechos biológicos del género de los sexos" (Mead, 2006: 14); es decir, entre otras posturas, dan pie al argumento de la configuración de la identidad de género a partir de los procesos y constructos socioculturales, mientras que en el otro extremo, se tiene a Luís González de Alba (2006), quien refuta acremente tales argumentaciones y replantea a la ciencia, incluida la fisiología hormonal, como responsables de la diferenciación de los géneros. Este escritor desbanca los planteamientos de Mead, aduciendo que nunca tuvo información de campo, es decir, en Samoa, Polinesia, sino que sus argumentaciones fantasiosas fueron en Nueva York, mediante relatos de informantes radicados en Estados Unidos. González enumera en su obra, resultados de múltiples investigaciones científicas entre las que focaliza en las diferencias entre niñas y niños, y en menor medida, en adultos.

Los estudios sobre la masculinidad son relativamente recientes, sin duda incluyentes y lejanos a situaciones revanchistas como algunos piensan que sucedió antes con las posturas feministas radicalizadas, pero su conceptualización aún está en proceso de revisión y mucho menos están consolidados, por lo que resultaría inútil hablar de una *tipología de masculinidades*, algunos investigadores establecen categorías, su número resulta irrelevante, no así sus diferencias en las caracterizaciones que pueden mostrar traslapes entre unas y otras. Esta movilidad en la percepción de los rasgos de cada masculinidad se ve afectada también por los recientes hallazgos sobre la extensa y compleja diversidad sexual que hacen más difusos todos los límites identitarios.

Luís González de Alba (2006) y María Calvo (2011), entre otros, sostienen que el cerebro de cada persona está sexuado desde la vida intrauterina y que las emisiones de andróginos como la testosterona se emiten en períodos no siempre precisos, lo que ocasiona decisiones erróneas de padres con hijos hermafroditas o que tienen algún tipo de mutilación;

dicha influencia hormonal determina, en su opinión, actitudes masculinas como una constante actividad, competitividad y cierta agresividad, mientras que la mayoría de los sociólogos que sostienen teorías del lado de las construcciones sociales lo refutan.

La posmodernidad como manifestación de pensamiento o idea filosófica está en permanente actualidad, se entreteje con el surgimiento de cada vez más información sobre la diversidad sexual, desde lo transgénero hasta los corrientemente denominados cisgénero, donde cada día parecen emerger decenas de expresiones de género, distintas a la binariedad tradicional o heterosexualidad *natural*, desestabilizando hoy en día la sexualidad dual; y como resultante de dicha emergencia de diversidades genéricas se tiene la consolidación de la teoría *Queer*.[3] Este panorama se diferencia de una visión convencional donde caben también las nuevas masculinidades, entre ellas, las que se alejan cada vez más de la esfera androcéntrica histórica o patriarcal, entendida como toda una estructura social permanente o poco alterada en el tiempo.

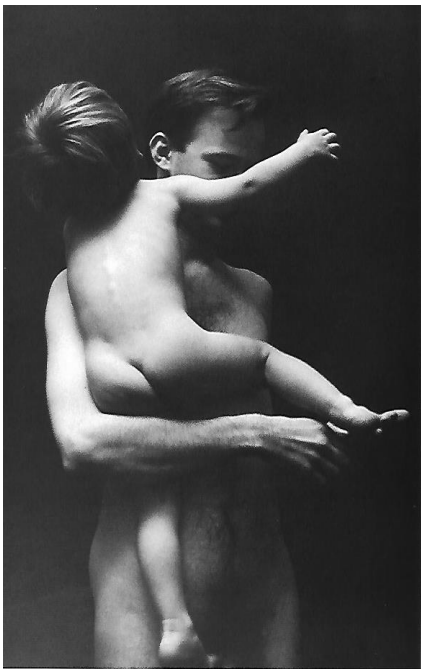
## Fotógrafas de algunas imágenes emblemáticas desde el género

En el plano del arte fotográfico se pueden ejemplificar los conceptos anteriores con una sugerente fotografía de la artista Karen Tweedy-Holmes de 1967 (fotografía 1), que expresa emociones parcialmente desprovistas de erotismo y están dirigidas al tema de la paternidad, cuando muy poco se hablaba de masculinidades como sucede hoy en día. La íntima escena muestra presumiblemente a un padre que disfruta de la cercanía con su hijo y del propio contacto físico con su piel en desnudez total. Sin embargo, y buscando una mirada desde el género, se puede conjeturar si esta fotografía

[3] Género fluido, es una persona que se mueve entre géneros, hace referencia a la identidad o expresión de género cambiante entre masculino y femenino, o bien cae en algún punto dentro de esta gama, según Spargo (2013), puede entenderse a aquella persona que no se identifica ni como hombre ni como mujer (agénero, neutral o sin género). Es un tercer género, o se identifica con algún otro género (aquellos que se asumen simplemente como no binarios o género queer). Personas que presentan una superposición o ambigüedad de género, orientación o sexo: "El performance es una actividad que requiere de un sujeto" (Butler, citada en Lamas, 2014: 150), dado que este performance cuestiona la misma idea de sujeto de modo discursivo.

pudo haber sido captada o inspirada de modo similar a la de un fotógrafo varón. En este plano de suposiciones saldría a la luz que el género femenino —en buena parte— está marcado por el estereotipo de la maternidad, por lo que la misma escena dentro de un contexto de fotógrafos coetáneos de ella, difícilmente habría emergido del imaginario masculino.

Fotografía 1
Paul and Matthias, 1967

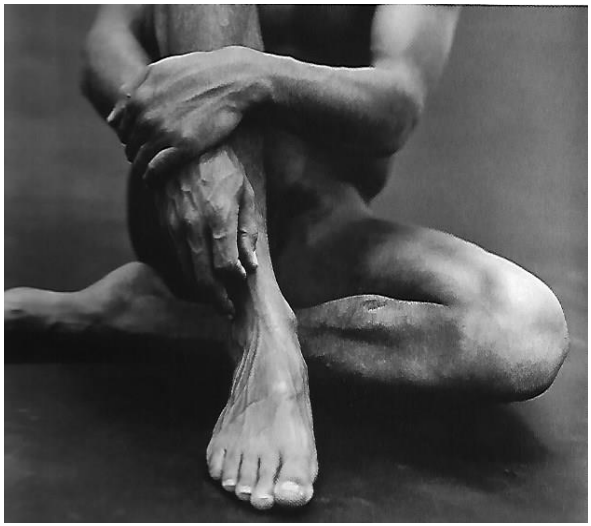


Fuente: Karen Tweedy-Holmes (en Rosenblum, 2000: 262).

Según Naomi Rosenblum (2000), en su capítulo *The feminist visión, 1975-95*, en donde afirma que el cuerpo humano femenino como tema de las fotógrafas de principios del siglo XX —las pertenecientes al movimiento del *pictorialismo*— fue un asunto para trabajar su arte sin restricciones, a modo de proclama, pero más recientemente, con múltiples aperturas temáticas, el cuerpo desnudo del género opuesto no es un tema tan central como sí lo fue en la fotografía de muchos artistas hombres.

En una segunda fotografía de Joan Murray (fotografía 2), incluida en el capítulo relativo a las fotógrafas feministas del referido libro de Rosenblum (2000), la fotógrafa realiza un acercamiento a un varón relativamente maduro que muestra sus *atributos* masculinos, con carácter sensualista y erótico —por la insinuación y centralidad del pene dentro de la imagen— y exaltando la fuerza física del modelo probablemente dedicado a labores que requieren de mucho esfuerzo o bien, se trata de un cuerpo dedicado a disciplinas deportivas o escénicas.

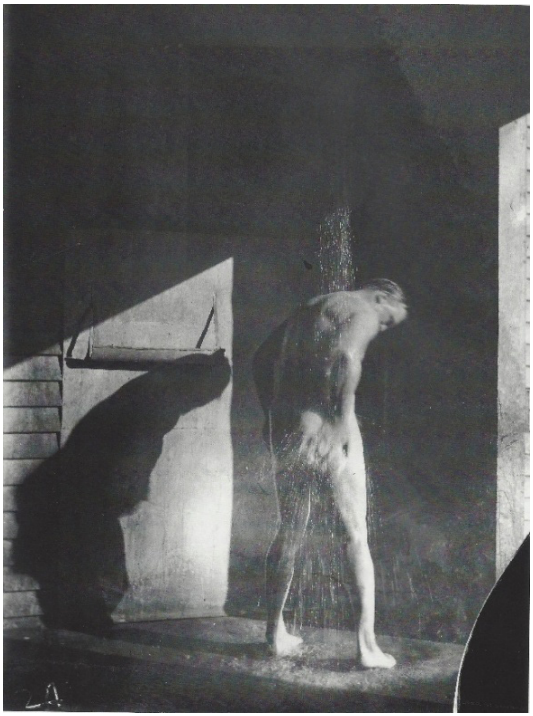
Fotografía 2
Man, 1971



Fuente: Joan Murray (en Rosenblum, 2000: 261).

El tratamiento de las venas resaltadas, tanto de pies como de manos, contribuye a generar una escena estetizada y cargada de vigor que nuevamente remite a dichos atributos masculinos. Al conceder que muchas de las fotografías de mujeres no responden de la misma manera al erotismo de los hombres, es evidente que esta fotografía no sólo habla de masculinidad, sino también del erotismo de las mujeres, ese erotismo donde la exhibición fálica no es requerida, no es apreciada la fragmentación genital (fotografía 3).

Fotografía 3
Hombre en la ducha, 1990



Fuente: Harriet V.S. Thorne (en Rosenblum, 2000: 92).

La erotización del cuerpo guarda relación con la erotización de la vida. Desde una perspectiva estética, el cuerpo erotizado motiva la creación; el cuerpo erotizado de la persona creativa seduce y cautiva convocando al otro que también podría estar erotizado/hechizado al compartir el objeto deseado. En esta relación hay placer del momento incierto, de la experiencia sensual que provoca este vínculo. El erotismo no es visible, no es epidérmico, es sensación pura (Serrano-Barquín y Zarza-Delgado, 2013: 103).

Sin duda, en el arte fotográfico, la búsqueda de placeres trasciende del imaginario individual al colectivo, pero la fotografía erótica realizada por mujeres es menos abundante, aunque en la actualidad, fuera de tabúes de género, se abren más posibilidades narrativas que una histórica búsque-

da por el erotismo del otro. Así, dentro de una evolución o, más bien, un proceso de cambios temáticos en la producción de las mujeres fotógrafas, se muestra un tránsito cronológico del cuerpo desnudo que, dentro de la poca participación de fotógrafas durante el siglo XIX se limitó a exaltar temas relativos a roles sociales femeninos aceptados, como el referido caso del desnudo femenino que hizo en esa época impensable la posibilidad de que una mujer retratara a un varón desnudo. Un segundo momento de este proceso sucede durante el primer tercio del siglo XX, cuando las mujeres incursionan en el campo del desnudo masculino, y un tercer momento —hablando sólo del arte fotográfico realizado por mujeres—, donde éstas se autoexploran, es decir, más que temas reproductivos o maternales, muchas artistas visuales contemporáneas recrean su propia corporalidad, sin que necesariamente el erotismo de sus cuerpos o el de un hombre, jueguen un papel central.

## Las miradas de fotógrafas en los cuerpos

Algunos de los aspectos menos debatidos en estos reconocimientos visuales y artísticos están asociados a la exclusión o confrontación de lo femenino/masculino y viceversa, pero en la medida en que tal ambivalencia encadena simbolizaciones antagónicas frecuentemente se conduce a la subestimación y objetivación de un género por el otro, incluso, a su cosificación, que en lo visual corresponde a la fragmentación del cuerpo en temas de desnudo, entre otros efectos. De ese modo se abona en detrimento de la tolerancia, se refuerza la estructura social dominante e inevitablemente surge violencia tanto simbólica como física. A decir de Berger (2000), una mujer debe contemplarse continua y constantemente, acompañada por la imagen que tiene de sí misma, así llega a considerar que la examinante y la examinada que hay en ella son dos elementos constituyentes, pero siempre distintos de su identidad como mujer.

> Tiene que supervisar todo lo que es y todo lo que hace porque el modo en que aparezca ante los demás y en último término ante los hombres, es de importancia crucial para lo que normalmente se considera para ella éxito en la vida. Su propio sentido de ser ella misma es suplantado por el sentido de ser apreciada como tal por otro (Berger, 2000: 54).

Es indudable que la mirada, como toda la construcción sociocultural del género, está diferenciada por lo masculino y lo femenino, por consiguiente, la visualidad tiene entonces, una yuxtaposición por género. Esto se aprecia en el trabajo de las fotógrafas del siglo XIX, cuyas imágenes reflejan una mirada masculina que limitó el surgimiento de su propio sentido de *feminidad* (Serrano-Barquín, 2008). Es decir, si las artistas de esa época hubiesen fotografiado como mujeres, el reconocimiento social y económico no hubiesen sido los esperados, tal es el caso de Natalia Baquedano, fotógrafa mexicana que dirigió su propio taller. No obstante las representaciones del género en la fotografía y, en particular, en el retrato decimonónico, no corresponden —como sí lo será en el siglo XX— a expresiones que puedan ser consideradas como espontáneas y muy *naturales*, ello como resultado incuestionable de la infaltable manipulación tanto de las expresiones gestuales y corporales, como de los escenarios que hicieron cada uno de los fotógrafos profesionales de la época.[4] Ellos producían una atmósfera particular para cada retratado. Una aclaración oportuna entonces se daría en términos de que dicha expresividad del sujeto es un tanto inducida y producida desde la apreciación subjetiva de la masculinidad de la época, ya que además de Natalia Baquedano[5] se conocen pocas fotógrafas profesionales que dirigiesen su propio estudio durante el siglo XIX en México. Ellas fueron colaboradoras, socias y hermanas o aprendices en estudios fotográficos, así como en talleres escolares y que, por su condición de género, con expresiones individuales lograron impactar y diferenciarse en el medio regional respecto al trabajo de ellos. Como consecuencia, las imágenes de estas artistas no pueden inclinarse por asuntos a favor de la identidad o emancipación femeninas.

Con lo anterior, no pretendemos dejar de lado el trabajo de fotógrafas que, en otras latitudes y en la mayoría de los casos, beneficiadas

[4] Se entiende por fotógrafo profesional, tanto a daguerrotipistas como fotógrafos que contaban con un estudio fijo o itinerante que ejercían el retrato y cobraban por ese trabajo. Esto dentro de un escenario montado por ellos, cuando el costo y procesos de la producción fotográfica no estaban al alcance de los estratos medios y bajos de la sociedad mexicana (Serrano-Barquín, 2008).

[5] En el número 8 de la revista Alquimia, publicación del Sistema Nacional de Fototecas, se mencionan algunas fotógrafas, entre ellas están Concepción Muñoz, María Alatriste, Gertrudis Cerda, Claudia de González, Ana y Elena Arriaga y Pilar Gordon, que sumarían unas 15 fotógrafas profesionales o colaboradoras establecidas antes de 1910 (Serrano-Barquín, 2008).

por sus entornos socioculturales, incursionaron en la fotografía con mayor libertad expresiva durante el siglo XIX, convirtiéndose en pioneras de distintos géneros fotográficos. Tal es el caso de la fotógrafa estadounidense Frances Benjamin Johnston (fotografía 4), quien es considerada la primera mujer fotorreportera y cuya icónica fotografía titulada *Autorretrato como nueva mujer*, realizado en 1896, constituye un hito en la autorrepresentación fotográfica femenina, donde se aprecia la liberación no sólo ideológica y cultural, sino también del cuerpo, ya que se representa como una mujer autónoma: bebiendo, fumando y mostrando sus piernas, situación reprobable para las mujeres *decentes*, o bien, el caso de la inglesa Julia Margaret Cameron, quien inició su carrera en la fotografía a los 48 años y además de realizar notables aportes técnicos —como el desenfoque y el raspado de negativos—, consiguió ser una de las primeras mujeres en exhibir su trabajo en el entonces South Kensington Museum —ahora Victoria and Albert Museum— de Inglaterra.

Fotografía 4
*Autorretrato como nueva mujer*, 1896



Fuente: Frances Benjamin Johnston (en Rosenblum, 2000: 54).

La manera en que los artistas varones fotografiaron a las mujeres no difiere sustancialmente de la forma en que ellas se retrataron bajo la idea del género dominante y de la forma naturalizada, asumiendo así los aspectos simbólicos, la superficialidad con la que fue tratada y fotografiada esa concepción de *lo femenino* que limitaron la que ahora es toda una tendencia hacia la autorrepresentación de la mujer, en términos de la teoría feminista y en un contexto de la plástica contemporánea, incluso dentro del arte conceptual o no objetual.

En la opinión de Rosenblum (2000), desde 1950, cuando Simone de Beauvoir presentó su obra *El segundo sexo*, el feminismo fue emergiendo lentamente. Otra obra principal del feminismo fue la de Betty Friedan con el libro de *La mística de la feminidad* publicado en 1963. Estas nuevas manifestaciones tuvieron importancia en Estados Unidos y eventualmente en Europa, en los años setenta, dos ejemplos son Abigail Heyman y Marcia Resnick. Para 1990 el feminismo ya se encontraba en más aspectos, no sólo el ideológico —como en el trabajo de la fotografía—, pero el aspecto más importante que ha reflejado el feminismo es la sexualidad y el desnudo, por consiguiente, se indaga cómo es representado un hombre y una mujer simbólicamente. Un ejemplo es fotografiar la cabellera femenina como constante de mito, como agente fetichista, incitador de secretas imágenes en la imaginación del varón y que ha motivado secularmente infinidad de narraciones orales, escritas y plásticas. Elemento de enorme capacidad perturbadora en los mitos eróticos de la sociedad masculina, la cabellera opulenta de la mujer simboliza primordialmente la fuerza vital, primigenia y la atracción sexual (Bornay, 2010). Todos los teóricos de la fotografía, afirman Watriss y Parkinson (1994), tienden a generalizar sus tesis sobre el medio fotográfico, sin considerar los diferentes significados y prácticas que se encuentran en contextos culturales diferentes. Simplemente suponen un contexto occidental, moderno y universal.

No se trata de criticar su eurocentrismo, sino señalarlo, para luego apelar a críticos, observadores y fotógrafos para que trabajen juntos en la creación de nuevos contextos teóricos para la fotografía latinoamericana.

> Suponer que la fotografía latinoamericana no es diferente de la fotografía europea o la de los Estados Unidos es ignorar las ideas

> indígenas y barrocas de la imagen que siguen condicionando las formas de ver en esta parte de nuestro mundo (Watriss y Parkinson, 1994: 364).

Con esta reflexión vienen imágenes de fotógrafas mexicanas que captan usos y costumbres muy nacionales, actitudes y cosmovisiones prehispánicas o muy mestizas, que no por ello dejan de ser grandes aportaciones al arte fotográfico, y en cuya obra se advierte un interés por el abandono de determinados tabúes en torno al cuerpo femenino. Al mismo tiempo se retoman aspectos de la vida de las comunidades indígenas con la característica de mostrar a mujeres en posturas, actitudes o actividades poco convencionales, que desafían el canon neo-colonialista de la imagen del indígena cosificado, haciendo que sus personajes transiten del objeto pasivo al sujeto activo en las fotografías, como en la obra de Flor Garduño (fotografías 5 y 6), donde el cuerpo humano va más allá de su representación y está cargado de simbolismo.

Fotografía 5
*La mujer que sueña*, 1991



Fuente: Flor Garduño (1991), México.

Fotografía 6
*Camino al cementerio*, 1988



Fuente: Flor Garduño (en Rosenblum, 2000: 200).

Mariana Yampolsky (fotografía 7) y Lola Álvarez Bravo, captan la vida cotidiana de los indígenas. Respecto a Graciela Iturbide, Emilia Cecilia Gon Krinsky señaló: "En las fotografías de Graciela Iturbide vemos a las juchitecas fuertes y seguras, con un gran gozo por la vida y, en más de una ocasión, parecen monumentales y poderosas" (citado en García, 2012: 24). El dualismo de género confronta lo femenino con lo masculino, según Lamas (2013); está presente en el proceso de simbolización que opera como un aparato semiótico que estructura los mandatos de socialización a partir de oposiciones binarias femenino/masculino, poco manifestado por las fotógrafas.

Fotografía 7
Sin título, 1965



Fuente: Mariana Yampolsky (en Rosenblum, 2000: 199).

## ¿La mirada tiene género?

Las irrupciones de los postulados sobre la posmodernidad comparten ideas deconstructivas de los géneros dentro de temporalidades muy semejantes y sin restarle trascendencia a las posturas feministas iniciales —incluido su carácter combativo, entendido como movimiento social reivindicatorio—, abonaron firmemente a los replanteamientos sobre lo masculino y, por otro lado, radicalizaron y fomentaron, en un principio, ideas sexistas en cada *bando genérico*.

Efecto del fuerte debate dentro de las ciencias sociales y derivado de las teorías feministas —a partir de los sesenta del siglo anterior—, así como su proyección y relevancia en cuanto a la deconstrucción de la identidad e imaginarios femeninos, surgen los estudios sobre las masculinidades. Es en ellos donde el replanteamiento, el cuestionamiento y los particularismos genéricos de *lo masculino* dan paso a otro grupo de teorías vinculadas a las primeras, pero en tiempos más recientes. Así, autores como Rafael Montesinos (2002), plantean la necesidad de pensar lo masculino y la masculinidad de otra manera, de tal forma que los hombres han sido avivados por el movimiento feminista a comenzar a deconstruir (como ya lo habían hecho las mujeres) el concepto de lo masculino y la masculinidad (Artiñano, 2015), aunque parte del problema ha sido carecer de una perspectiva sobre el otro género totalmente desprejuiciada. Llevado al campo del género, y aunque parezca que se disculpa a los hombres, "no puede haber liberación de las mujeres (y nosotros agregaríamos tampoco de los grupos ligados a las luchas por la diversidad sexual) si no hay liberación masculina, en la que los hombres puedan quitarse las estructuras que los hacen dominantes" (Artiñano, 2015: 99). Es decir, sin esta liberación de prejuicios y estereotipos ¿se puede apreciar diversidad en la percepción de la mirada?

Los procesos ancestrales para la adquisición de los roles de género son exigencias de la sociedad para configurar un imaginario de *normalidad* en las identidades de género que, como lo ha establecido Michel Foucault (2001), provocan la tergiversación de los comportamientos ajenos a dicho concepto de normalidad social para clasificarlos discriminatoriamente, para excluirlos o simplemente reprimirlos. Como plantea Marcela Lagarde (2012: 241): "El cuerpo de las mujeres ha sido la mayor parte de la historia, espacio de dominación, violencia y enajenación. Efectivamente, los cuerpos de las mujeres han sido y aún son para muchas, territorios ocupados".

Esto limita a los hombres, entre muchas más represiones sociales, para ser más sensitivos o emocionales, mientras que las mujeres serán restringidas en cuanto a expresiones de fuerza, actitudes de entereza o vigor. Es decir, ellos tendrán que representar y ser representados a partir de grupos de comportamientos y características concebidas como *dese-*

*ables*. Estas representaciones quedan signadas, a modo de impronta, en las fotografías, obras pictóricas y objetos que fortalecen las simbolizaciones de cada identidad de género, por lo que se plasman cotidianamente en miles de imágenes que pueden ser leídas desde los estudios de género. En ello radica justamente el potencial que tiene el análisis de la imagen como un medio para identificar las valoraciones de género de una cultura particular. Aquí cabe cuestionarse si la percepción de la mirada también es diferenciada. Las mujeres miran, representan y se autorrepresentan como seres deserotizados. Según Romero (1995), la deserotización del cuerpo es un proceso histórico-cultural, de dominación y adiestramiento de los instintos sexuales, consecuencia de la configuración limitativa del individuo que vive como autómata programado para reproducirse, transformándose en un objeto deserotizado. No obstante, en la actualidad se han disminuido algunas de esas limitaciones a las mujeres, a lo largo de la historia, se les ha inquirido, escondido, atosigado con prejuicios y pudores; ya que sólo así "puede construirse un mundo existible, donde no prive la omnipresente amenaza de la indomable y ardiente sexualidad femenina" (Moreno, 2004: 43), Entonces, esa ardiente sexualidad ¿cómo se expresa fotográficamente por ellas?

Desde tiempos ancestrales, la búsqueda persistente por el efecto paradigmático que causan las imágenes y los efectos que ellas producen en la receptividad, percepción y sensación de lo imaginativamente irreal, ha estado presente, ya que la mirada:

> Cristaliza discursos, símbolos, concepciones e ideas; por esta causa existe la certeza de que ella nunca es absolutamente transparente ni refleja de manera objetiva lo que sucede ante los ojos del espectador. El observante siempre porta lentes que lo obligan a decir que el mundo es de tal o cual manera: la objetividad frente al otro es un sueño nunca alcanzado (Trueba, 2008: 16).

La imagen, cautiva, seduce, ofrece sensaciones que difícilmente se pueden expresar verbalmente, provocadoras al pensamiento. Es aquí donde cabe cuestionarse si la representación del cuerpo masculino captada por la mirada de las mujeres fotógrafas, dista mucho de la mirada a los cuerpos femeninos o la autorrepresentación de la corporeidad femenina tomada también por fotógrafas, lo cual permite su discusión y análisis conceptual.

## La autorrepresentación femenina

En la modernidad, al surgir la estructura del comportamiento y la fenomenología de la percepción, destaca Merleau-Ponty —quien demuestra, según Cordero (1998)—, que la percepción no es el resultado casual de las sensaciones *atómicas*. La percepción tiene una dimensión activa, en la medida en la que representa una apertura primordial al mundo de la vida. Sostiene que la sensibilidad visual se construye desde la autoconciencia corpórea, la imagen que pretende traducir la experiencia sensorial y apelar a la sensibilidad del destinatario. De pronto no hay imagen más que la que se construye, es un acto de autoconstrucción o autoconciencia, para ello, esta autora retoma a Jacques Lacan, creador del concepto de *estadio del espejo*, lo que permite identificarnos con una representación, como búsqueda constante; es un proceso formador de la función del yo. Así, seducimos y somos seducidos, con la imagen que representamos. En la obra de Ruth Bernhard (fotografía 8) se puede considerar esta forma de identificación o representación, además, se aprecia la fragmentación del cuerpo sin necesidad de que la genitalidad sea un espectáculo.

La crítica posmoderna, por un lado, y la llegada de lo digital, por el otro, suponen el desmantelamiento de todo un sistema de certezas que la fotografía analógica parecía capaz de asegurar, según Dahó (2013: 162):

> Percibido como una amenaza por algunos o como liberación por otros, lo digital también puede ser pensado como una frontera conceptual, como un umbral desde el cual mirar a uno y otro lado para empezar a ver con mayor claridad la naturaleza de los cambios que están ocurriendo, transformaciones que no solo afectan a los usos sino también a la propia historia del medio.

Y por qué no también analizar los efectos de las nuevas imágenes.

Pensar en la autorrepresentación nos remite al gran problema del concepto género. Si el género es una construcción sociocultural, entonces habrá infinidad de formas de expresarlo, si es biológico o sexual, sólo dos: el masculino y el femenino, excepto en casos extraordinarios. Si para algunos teóricos, el concepto es una construcción sociocultural y, para otros, deriva de la biología o la genética, para Artiñano (2015: 15):

Fotografía 8
*Dos formas*, 1963



Fuente: Ruth Bernhard (en Rosenblum 2000: 256).

> El género es una categoría surgida para explicar una incomodidad. Esa incomodidad es la distancia o la diferencia que se genera entre las prácticas que desarrollan los sujetos y las prácticas que la sociedad espera o pretende que esos sujetos desarrollen en función de su sexo.

La construcción sociocultural de los roles de género puede identificarse también en otros procesos de la vida de las personas, como la transición de una edad a otra y lo que —del cuerpo que cambia— se espera, éste ha sido un tema recurrente en el trabajo de fotógrafas contemporáneas, quienes, a través de su obra, han explorado y cuestionado los estándares de aceptación o rechazo del cuerpo femenino. Cabe recurrir al

trabajo de la fotógrafa Ana Casas Broda, quien se centra en la exploración de los roles tradicionales de las mujeres en su familia y, particularmente, en la experiencia de la maternidad a través de autorretratos donde se muestra desnuda aludiendo a la naturalidad de este hecho y a los tabúes con respecto a la apertura y exhibición del mismo. Otro ejemplo de lo anterior son las imágenes producidas por Vida Yovanovich, en la serie *La cárcel de los sueños*, una serie fotográfica que ilustra las implicaciones del paso del tiempo en el cuerpo femenino y cómo éste adquiere matices muy distintos a los de un cuerpo joven-deseable. Los ejemplos anteriores ponen de manifiesto el impacto que la ruptura con una imagen deseable —en los términos de los ideales hegemónicos de belleza— tiene, y vuelve relevante la comparación con los procesos de transición en el ámbito masculino, donde tradicionalmente la imagen de un varón que se convierte en padre adquiere mayor validación social, y la de un varón envejecido no necesariamente se asocia con un cuerpo cansado, sino con una mente sabia.

Nuestra forma de mirar contiene la forma en que pensamos; las decisiones que tomamos en torno a la elección de un encuadre determinado parten de las ideas que tenemos sobre el mundo, nuestra experiencia en él y la forma en la que lo representamos, a partir de nuestro género, es un sistema complejo que hace que quienes forman parte de una sociedad construyan de una u otra manera su subjetividad.

## Conclusiones

El cuerpo es el portador de símbolos sociales en donde concurren las nociones culturales, sobre él recaen los límites de las instituciones sociales; en ese espacio de socialización es donde se inserta la noción de identidad y corporalidad de cada individuo, pero su expresión hacia la erotización toma caminos diferenciados, no sólo desde los géneros sino desde posiciones que incluyen la clase, la raza, el poder, la represión religiosa y otros factores que determinan que un cuerpo erotizado o erotizante pueda concebirse en unas culturas como una manifestación humana natural o bien por otras, como un tabú o un vínculo hacia fuerzas maléficas (Serrano-Barquín, Serrano-Barquín y Ruiz-Serrano, 2016). Por ello, se

pretendió analizar sucintamente la intersección de tres temas: el desnudo, el género y las fotógrafas, con las complejidades y trasgresiones que eso implica. Desafortunadamente, las actuales representaciones del cuerpo aterrizan en la objetualidad: usar, desechar, renovar, remodelar. Los medios actuales fomentan un culto al cuerpo que lo aterriza en la concepción de ser mercancía y moneda de cambio, se deja de crear una obra artística individual. Sin embargo, Carla Rippey (en Serrano-Barquín, 2008: 58) afirma: "Ningún artista hombre haría una obra plástica como la mía ¡pero tampoco la haría ninguna otra mujer, mi obra es una expresión personal!"

La fotografía refleja la cultura que a través del tiempo deja su impronta, la cual perpetuamos, transformamos y recreamos constantemente por la capacidad interpretativa que poseemos. "Las fotografías no mienten, pero tampoco lo cuentan todo. Son simplemente un testimonio del paso del tiempo, la prueba visible" (Auster, 2007: 11). En el caso de las fotógrafas retratando mujeres o autorretratándose, el ejercicio fotográfico ha sido un instrumento de reafirmación, la proclama de un manifiesto que supera el acto descriptivo y se configura como un discurso en el que están en juego el contexto sociocultural, el estilo artístico, las diferencias en los contextos históricos y sociales y las formas, no sólo de autopercibirse de las mujeres fotógrafas, sino el tipo de percepción esperado en los espectadores. Como se pudo apreciar en las fotografías de hombres tomadas por mujeres fotógrafas, no se encuentran rastros de genitalidad ni erotización ni cosificación del hombre desnudo, a diferencia de innumerables imágenes con estas características tomadas por hombres fotógrafos exhibiendo el cuerpo femenino.

Si bien los análisis fotográficos han considerado la perspectiva semiótica, cabe recordar que según Rubio (2017), la estrategia interpretativa ha consistido en concentrar la atención en la ontología heideggeriana de la imagen, interpretada como una doctrina de la exhibición originaria. Se ha demostrado que ésta plantea una experiencia de imagen no derivada ni del trato con signos ni de la percepción sensible. Es decir, el debate principal en filosofía de la imagen se articula en torno a la oposición entre un enfoque semiótico que considera a la imagen como un determinado tipo de signo, y uno perceptualista, que se orienta hacia la captación de imágenes y se

caracteriza por su relación con la percepción sensible. Este autor señala que la oposición entre enfoques fenomenológicos y semióticos resulta artificiosa, tomando en consideración el debate contemporáneo respecto a la relación entre arte e imagen. Por su parte, Álvarez (2014) propone la *Bildwissenschaft* (no hay traducción, pero se puede entender como la ciencia de la imagen de Gustav Frank y Barbara Lange), donde se analizan las imágenes en la práctica simbólica y las imágenes en la práctica social; así como el conocimiento icónico que permite reflexiones para el historiador contemporáneo y los estudios del arte, ya que se consideran aspectos fenomenológicos, semióticos, culturales o formales. Es decir, es una teoría interdisciplinaria para analizar e interpretar una cultura visual que:

> Se aboca a investigar no sólo la imagen sino mucho más allá: la creación, difusión y prácticas de un conglomerado de artefactos visuales (como obras de arte, estructuras, mapas, aparatos) en contextos histórico-culturales cambiantes, en prácticas sociales (las placas de experimentos neurocientíficos, la práctica museística, la extensión de la radio y la televisión) y en formas discursivas culturales (por ejemplo, la filosofía, la historia y la crítica del arte, las ciencias de las comunicación o las ciencias de los medios) (Álvarez, 2014: 216).

Se considera que las imágenes funcionan no sólo como comunicación significante y medio de legitimación, sino también como instrumentos de conocimiento de alto grado en las comunidades modernas científicas y del saber, al volver visibles relaciones relevantes que en la base de datos no habrían sido calculadas. Se interesa no sólo en ampliar y definir los conceptos cambiantes de percepción, sino también en la vinculación con las respectivas prácticas de la representación de imágenes y de los principios de construcción de la visibilidad. A la:

> Bildwissenschaft le resultan útiles los instrumentos semióticos siempre y cuando permitan analizar los artefactos visuales en su generación de sentido más allá de su reducción a fungir sólo como medios de comunicación, y son bienvenidos cuando ayuden a superar la fijación de los sistemas de comunicación y del arte (Álvarez, 2014: 223).

Para la *Bildwissenschaft* los conceptos del cuerpo desempeñan un papel constitutivo como campo de investigación. Esto, en particular, fue el interés para el caso que nos ocupa: la corporalidad masculina y femenina percibida por mujeres fotógrafas.

# Referencias bibliográficas


Álvarez, T. (2014). Bildwissenschaft. Una disciplina en construcción. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* 105 (36), pp. 215-254.

Artiñano, N. (2015). *Masculinidades incómodas: Jóvenes, género y pobreza*. Buenos Aires, Argentina: Espacio Editorial.

Auster, P. (2007). *Viajes por el Scriptorium*. Barcelona, España: Anagrama.

Bauman, Z. (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Madrid, España: Fondo de Cultura Económica.

Berger, J. (1980). *Mirar*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

Berger, J. (2000). *Modos de Ver*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

Bornay, E. (2010). *La cabellera femenina*. Madrid, España: Cátedra.

Bourdieu, P. (2003). *La dominación masculina*. Barcelona, España: Anagrama.

Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, United States: RoutledgeClassics.

Calvo, M. (2011). *La masculinidad robada, varones en crisis: El necesario reencuentro con la masculinidad*. Madrid, España: Almuzara.

Cordero, K. (1998). Síntomas culturales. De la levedad del ser y del espejo. En: K. Cordero (coord.), *El cuerpo aludido*. México: Museo Nacional de Arte-Consejo Nacional de Cultura-Instituto Nacional de Bellas Artes.

Dahó, M. (2013). Leve, rápida, exacta, visible y múltiple: Nuevos horizontes de la imagen fotográfica. En: N. García y J. Villoro (coords.), *La creatividad redistribuida* (pp. 161-178). México: Siglo XXI.

Derrida, J. (2001). *La verdad en pintura*. Barcelona, España: Paidós.

Foucault, M. (2001). *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*. Distrito Federal, México. Siglo XXI.

García, E. (2012). *Mujeres detrás de la lente: 100 años de creación fotográfica en México 1910-2010*. Distrito Federal, México: CONACULTA.

González, L. (2006). *Niño o niña. Las diferencias sexuales*. Distrito Federal, México: Ediciones Cal y Arena.

Lagarde, M. (2012). *El feminismo en mi vida. Hitos, claves y topías.* Distrito Federal, México: Gobierno del Distrito Federal- Instituto de las Mujeres del Distrito Federal.

Lamas, M. (2013). *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. Distrito Federal, México: Porrúa-UNAM.

Lamas, M. (2014). *Cuerpo, sexo y política*. Distrito Federal, México: Océano.

Lara, M. (2016). Del *Espectro de la rosa* a *El corsario*. Masculinidades en el ballet clásico: Escenarios del cuerpo y la subjetividad. Tesis de doctorado, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad del Estado de México, Toluca, México.

Le Breton, D. (2007). *Adiós al cuerpo. Una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo*. Distrito Federal, México: La Cifra Editorial.

Mead, M. (2006). *Sexo y temperamento en tres sociedades primitivas*. Barcelona, España: Paidós.

Montesinos, R. (2002). *Las rutas de la masculinidad. Ensayos sobre el cambio cultural y el mundo moderno.* Barcelona, España: Biblioteca Iberoamericana de Pensamiento-Gedisa.

Moreno, H. (2004). Ninfómanas y vírgenes. En: *Nexos*, 313 (26), pp. 19-28.

Morgan, M.H. (1960). *Vitruvius, the Ten Books on Architecture*. Nueva York, United States: Dover Publications, INC.

Muñoz, A. y Barbaño, M. (2013). La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía. En: *Arte, Individuo y Sociedad*, 26 (1), pp. 39-54.

Quignard, P. (2006). *El sexo y el espanto*. Barcelona, España: Minúscula.

Romero, E. (1995). *Corpo, mulher e sociedade*. Sao Paulo, Brasil: Papirus.

Rosenblum, N. (2000). *A History of Women Photographers.* New York, United States: Abbeville Publishing Group.

Rubio, R. (2017). La reciente filosofía de la imagen, análisis crítico del debate actual y consideración de posibles aportes. *Ideas y Valores*, 163 (66), pp. 273-298.

Sánchez, C. (2005). *Arte y erotismo en el mundo clásico*. Madrid, España: Siruela.

Serrano-Barquín, H. (2008). *Miradas fotográficas en el México decimonónico. Las simbolizaciones de género.* Toluca, Estado de México: FOEM-IMC.

Serrano-Barquín, C. y Zarza-Delgado, P. (2013). El erotismo como consumo cultural que evidencia violencia simbólica. En: *Ra Ximhai*, 3 (9), pp. 101-120.

Serrano-Barquín, H.; Serrano-Barquín, C. y Ruiz-Serrano, E. (2016). El luminoso objeto del deseo: El cuerpo femenino y la escultura, desde el género. En: *Calle 14,* 20 (11), pp. 1-21.

Spargo, T. (2013). *Foucault y la teoría Queer*. Barcelona, España: Gedisa.

Trueba, J. (2008). *Historia de la sexualidad en México*. Distrito Federal, México: Grijalbo.

Tusquets, Ó. (2007). *Contra la desnudez*. Madrid, España: Anagrama.

Watriss, W. y Parkinson, L. (1994). *Image and Memory. Photography from Latin America 1866-1994.* Hong Kong, China: University of Texas Press.

## Sitios web

Giménez-Gatto, F. (2008) Pospornografía. Estudios visuales, 5. En: *Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo* 5. Consultado el 15 de noviembre de 2016. Disponible en http://cendeac.net/docdow.php?id=344

Garduño, F. (1991). Mujer que sueña. En: *Galería Feldschuh*. Consultado en 22 de abril de 2019. Disponible en: http://www.artnet.com/artists/flor-gardu%C3%B1o/la-mujer-que-suena-mexico-a-ogIDys5rjve--TBlvhD_Sg2

Pérez, D. (2015). La instantánea imposible: Fotografía, neovanguardia y posmodernidad en el contexto del arte crítico contemporáneo. En: *Fotocinema, Revista Científica de Cine y Fotografía*, 10. Consultado el 28 de septiembre de 2019. Disponible en http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path%5B%5D=302

## Carolina Serrano Barquín

Mexicana. Doctora en ciencias sociales por la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMéx). Labora como profesora de la UAEMéx y es investigadora del SNI. Líneas de investigación: consumos culturales y género.
Correo electrónico: carolinasb@hotmail.com

## Héctor Serrano Barquín

Mexicano. Doctor en historia del arte por la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMéx). Es profesor en la UAEMéx e investigador del SNI. Líneas de investigación: consumos culturales y género.
Correo electrónico: hectorsb2012@yahoo.com.mx

## Emilio Ruiz Serrano

Mexicano. Maestro en estudios históricos por la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMéx). Es profesor en la UAEMéx. Líneas de investigación: arte e historia regional.
Correo electrónico: emilioruiz.uia@gmail.com

## Fernanda Valdés Figueroa

Mexicana. Doctora en diseño por la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMéx). Es profesora de la UAEMéx. Líneas de investigación: consumos culturales y género.
Correo electrónico: fernandavaldes09@gmail.com

*Recepción: 14/06/19*
*Aprobación: 13/11/19*



A Leonora, 2014 | de Sofía Hernández