



Facultad de Comunicación

**FOTOGRAFÍA FEMINISTA Y ACTIVISTA:
NAN GOLDIN Y ASHLEY ARMITAGE**

TRABAJO FIN DE GRADO

DOBLE GRADO EN PERIODISMO Y COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

Autora: Noelia Torvisco Gamero

Tutora: Irene Raya Bravo

Universidad de Sevilla

Junio 2021

Agradecimientos

A las mujeres: a las artistas, a las que nunca les permitieron serlo y a las que nunca lo pretendieron ser, a las que luchan y a las que aún no saben por qué deben hacerlo. Me inspiráis todas y cada una de vosotras.

A Irene Raya, por su guía y su consejo.

A los que confiaron en mí cuando yo no sabía hacerlo, demasiado a menudo. Todo lo que haga es también vuestro.

Y a ti Noelia, por seguir tu instinto, por mantenerte fiel a ti misma y por no tirar la toalla incluso cuando lo razonable hubiese sido hacerlo.

Índice

Resumen	4
Palabras clave	4
Abstract	4
Keywords.....	4
1 Introducción.....	5
2 Marco Teórico.....	7
2.1 Feminismo y representación femenina en la cultura	7
2.2 La mujer en el discurso artístico.....	14
2.2.1 Fotografía y vinculación femenina	25
2.2.2 Fotografía feminista.....	34
2.3 Documentalismo fotográfico y nuevas corrientes.....	46
2.3.1 Fotografía documental	46
2.3.2 La figura de la fotógrafa documental y fotoperiodista.....	56
2.3.3 Nuevas corrientes fotográficas.....	63
2.3.4 Fotografía contemporánea y redes sociales	68
3 Estudio de casos	71
3.1 Nan Goldin	71
3.2 Ashley Armitage	111
4 Conclusiones.....	157
5 Bibliografía.....	162

Resumen

En el presente trabajo académico se lleva a cabo un breve recorrido por el papel de la figura femenina en la cultura y el discurso artístico, revisándose los aportes que han realizado el feminismo y la perspectiva de género en la representación artística de la misma. Se analiza además cómo ha sido la relación mantenida entre la mujer y la disciplina fotográfica y el surgimiento de una corriente de fotografía feminista, reivindicativa y de tinte social. Dentro de la misma se encuadran las artistas Nan Goldin y Ashley Armitage, cuya obra se analiza dentro del marco de la fotografía documental más intimista y las nuevas vertientes fotográficas de rasgos mixtos y exposición en redes sociales.

Palabras clave

Arte, feminismo, fotografía, mujer, artista

Abstract

This academic work makes a brief tour of the role of the female figure in culture and artistic discourse, talking as well about what were the contributions of feminism and the gender perspective in the art world. It also analyzes how the relationship has been between women and the photographic discipline and the emergence of a current of feminist, vindictive and social photography. Within it are the artists Nan Goldin and Ashley Armitage, whose work is analyzed within the framework of the most intimate documentary photography and the new photographic aspects of mixed features and exposure on social networks.

Keywords

Art, feminism, photography, woman, artist

1 Introducción

Durante toda la historia de la humanidad “nacer mujer ha sido nacer para ser mantenida por los hombres dentro de un espacio limitado y previamente asignado” (Berger, 1980, p. 54). Si este enclaustramiento se traslada al ámbito artístico, cobran sentido las palabras de Virginia Woolf en su obra *Una habitación propia*: “Señores; una mujer que se dedica a la cultura es como un perro que anda sobre sus patas traseras. No lo hace bien, pero ya sorprende que pueda hacerlo en absoluto” (1929, p. 41). De esta forma, para hacerse hueco en el patriarcal mundo del arte “...las mujeres deben competir de forma antinatural por los recursos que los hombres se han otorgado a sí mismos” (Woolf, 1991, pp. 15-16), permitiéndoseles un estrecho o inexistente marco de actuación.

Ante este panorama de invisibilización o incluso rechazo de la presencia y notoriedad femenina fuera del ámbito privado y familiar surge una toma de conciencia colectiva que desembocará en el nacimiento del movimiento feminista, inserto en el marco de otras revoluciones sociales que sentaron las bases de la transgresión y lucha ciudadana. Sus proclamas serán asimiladas por los colectivos de mujeres artistas, quienes encontrarán en la disciplina fotográfica una vía de expresión e interpelación libre y una forma de reclamar su espacio y reconocimiento, permitiéndoles escoger qué querían significar a ojos de la sociedad. A partir de los años 70 surge así una corriente de fotógrafas, videógrafas y artistas del *performance* comprometidas con las problemáticas de género, la lucha racial y *queer*, mostrando sus habilidades no solo para interpretar el mundo, sino para denunciar las injusticias que habitan en él. Este grupo estará conformado por artistas muy heterogéneas y de orígenes dispares, quienes compartirán sin embargo una serie de características y temáticas comunes en sus obras: la investigación del rol de la mujer en la sociedad y su emancipación, el tratamiento de la dictadura de la belleza y la sexualidad femenina, el uso del autorretrato, la defensa de las minorías, la crítica ante el carácter artificial del modelo de feminidad heredado, etc.

En el presente trabajo de investigación se pretende analizar la obra artística de dos fotógrafas americanas de distintas generaciones que forman parte de esta corriente de fotografía de contenido feminista y activista, realizando un breve repaso previo por los condicionamientos femeninos en el mundo artístico, por el vínculo que se forja entre la

mujer y la disciplina fotográfica, y por los estilos visuales que eligen cada una de ellas para realizar su crítica social.

Nan Goldin, inscrita dentro del estilo documentalista, será coetánea de esta sublección icónica, influyendo las consignas de su levantamiento en su obra fotográfica, a través de la que pondrá de manifiesto el estilo de vida de los colectivos marginales, la lucha contra el VIH, la violencia machista o la performatividad de género. Décadas más tarde la también fotógrafa Ashley Armitage recogerá este testigo y utilizará la estética publicitaria y de moda para defender la sororidad femenina y la diversidad étnica, corporal, sexual e identitaria, rebelándose contra lo establecido por un modelo de sistema aún racista, patriarcal, cisheteronormativo, canónicamente muy clásico y opresor. Ambas reconstruirán la representación visual asociada a las temáticas y sectores más minusvalorados socialmente desde sus miradas personales y a menudo polémicas, haciendo realidad las palabras de Virginia Woolf en *Una habitación propia* al demostrar que no existen barreras ni limitaciones que puedan imponerse a la libertad de sus mentes creadoras.

2 Marco Teórico

2.1 Feminismo y representación femenina en la cultura

El profeminismo comienza a dar sus primeros pasos como movimiento en el siglo XIX, atreviéndose incluso algunos teóricos como la filósofa Amelia Valcárcel a situar su germen ya en la Ilustración: “El feminismo es un hijo no querido de la Ilustración pero no por ello es menos hijo, aunque la Ilustración no lo buscara”. Sin embargo, no es hasta el siglo XX cuando aparecen en las ciencias sociales discusiones sobre el género más allá de la categorización biológica de las especies y un concepto más amplio de “patriarcado” del que se usaba ya en el Imperio romano ofrecido por Gerda Lerner (1990), quien lo considera una manifestación e institucionalización del dominio masculino sobre la mujer en todas los ámbitos de la sociedad. No es de extrañar, por tanto, que los estudios con perspectiva de género sean considerados novedosos dentro del corpus académico. Esta perspectiva de género podría definirse como una corriente revisionista que señala y desestructura los sesgos de género y los sesgos sexuales que encuadran la mirada sobre determinadas disciplinas. En este sentido, la premisa de que la historia es escrita por los vencedores nos permite entender las ausencias y la falta de una visión periférica global que conlleva el uso del poder. Si esta perspectiva de género se combina además con una perspectiva de clase y antirracista observamos que esta escasez de referencias crece exponencialmente. Para comprender las razones históricas que motivan estas carencias y entender el marco contextual de las artistas debemos realizar una amplia retrospectiva temporal que nos permita analizar la posición que ha tomado la mujer en la historia de la civilización.

Tal y como afirma la historiadora del arte Eugenia Tenenbaum en su ponencia “Hacia una revisión feminista de la historia del arte”, la mitología clásica constituye una herencia europea a través de la cual ya se naturaliza la violencia sexual hacia las mujeres, comenzando a socavarse el consentimiento y a priorizar las apetencias masculinas. De esta forma, la mayoría de deidades del Panteón greco-latino fueron fruto de violaciones recogidas por la historia del arte. Además de esto, se perfilan personajes masculinos heroicos y transgresores como Prometeo, quien se rebela contra el estatus superior para convertirse en benefactor de los hombres. Por su parte, la figura de Pandora se asocia al desastre, una curiosidad que conduce al mal a la imagen de una Eva que trajo la maldad y el pecado; ambas condenando a la humanidad a través de un

papel pasivo de cesión ante los instintos. También encontramos en el imaginario popular a doncellas jóvenes, inocentes y virginales, a menudo castigadas por una madre opresora, quienes se ven expuestas a peligros y obligadas a realizar una transformación a partir de un descenso a los infiernos o un sueño paralelo a la muerte. La doncella pasa así de niña a adulta a través de su iniciación sexual, el beso del príncipe salvador. En oposición a este prototipo podemos mencionar a personajes como una tentadora Circe de *La Odisea*, ninfas y diosas que arrastran a la muerte a aquellos que las sorprenden, una Salomé decapitadora o una Judit seductora con fines de destrucción. Estos mitos son recuperados por los artistas masculinos, imperantes siempre en toda disciplina, durante la época decimonónica para evitar el avance de la consecución de derechos, ajustándose estos relatos a los principios histórico-artísticos de cada momento, lo que provocó que se continuase con la romantización de historias configuradas hace siglos. En esta cultura occidental el hombre ya desde la Edad Antigua se ha asentado como figura dominante, sujeto activo, y con poder de acción al tomar parte en los conflictos armados, lo que le aseguraba un prestigio en el ámbito público, pero también privado. La mujer quedó así relegada al cuidado del hogar y la familia a expensas de un protector que proporcionaba el sustento. Esta relación de poder que se forja entre dominador y sometida se refuerza mediante procesos de socialización diferencial donde se fomentan actitudes y creencias misóginas, aprendiéndose además los modelos normativos que corresponden a cada género y que condicionan nuestra existencia. Lo masculino irá imponiéndose como lo universal mientras que lo femenino constituirá lo residual.

Los primeros estudios antropológicos, marcados por un importante sesgo androcéntrico y etnocentrista, y representados por autores del siglo XIX como Malowski, Boas y Tylor, realizan una división dual que permite entender el mundo e imponer un orden jerárquico y ordenador. Esta visión dicotómica supone categorizar al hombre y la mujer como dos individuos que se caracterizan por poseer rasgos opuestos entre sí, de manera muy similar a la clasificación de *animus* o logo maternal y *anima* o eros paternal que realizaba el psicólogo Carl Jung en su *Obra completa* (1875-1961). El hombre representaría así la mente, la cultura y la razón, mientras que la mujer sería la naturaleza, la emoción y la vida. Mientras que él es asociado con la fortaleza y la sabiduría, ella es asociada con la fertilidad, el instinto de ayuda, las profundidades marinas y la nocturnidad como símbolos de esa feminidad oscura que absorbe y arrastra, y con los objetos contenedores como metáfora del vientre materno. Esta capacidad

reproductora de la mujer es concebida por la teórica Gayle Rubin en su obra *El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo* (1986) como parte de la maquinaria de producción del sistema capitalista, mientras que otra figura destacada dentro de los estudios feministas como es Simone de Beauvoir la definía en *El segundo sexo* (1949) como una tara o traición del propio cuerpo en el que la mujer es prisionera; perspectiva que chocaría más tarde con el auge de un feminismo de la diferencia que revaloriza los atributos asignados al género femenino y los emplea como símbolos de la propia lucha. Claudia Mandel Katz (2013) habla así de que existe "un profundo temor a la potencia del cuerpo de la mujer, que se percibe como poderoso y amenazador, al punto de dejar a los hombres sin poder" (p. 2).

Más que dadora de vida, ella es representada como dadora de muerte. Ella es mortífera. No solo por el poder de (rechazo) que ella detenta, sino también, paradójicamente, por el Amor que puede dar y/o que inspira, ya que son abundantes las referencias masculinas al temor de ser atrapados, debilitados por el amor de la Madre, de la Mujer. Así pues, todo en Ella está teñido de peligrosidad: representa siempre el retorno a los orígenes. Y el más allá. (González de Chávez Fernández, 1998, p. 81).

El origen de este poder femenino es investigado también por la antropología, planteándose autores como el antropólogo suizo Johann Jakob Bachofen en su obra *El matriarcado: una investigación sobre la ginococracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica* (1987) la existencia de proto-estadios matriarcales y sociedades no sexuadas.

El psicoanálisis por su parte, tan popular e influyente en el siglo XX, es una de las instituciones que contribuye a la reproducción de la dominación simbólica y la concepción de inferioridad femenina. Este considera a la mujer como un "otro" castrado y con envidia de un falo representante de un poder que se convierte en el centro del discurso mientras ellas son desplazadas a un rol pasivo. Se transforma así la diferencia sexual en desigualdad social con una justificación natural-biológica. Según Lacan el falo provee al niño de una posición desde la que poder hablar, mientras que la mujer está destinada a que le hablen, posición que supone todo un reto a la hora de crear. Freud abogaba también por esta invisibilización del sujeto femenino afirmando que el clítoris es un órgano masculino, creencia que ha sido desestimada científicamente al descubrirse además que el pene resulta de la androgenización de este órgano y que el

cerebro humano es embriológicamente hembra, masculinizándose si recibe el empuje de andrógenos. Como pone de manifiesto la lingüista y psicoanalista Luce Irigaray en su obra *Speculum: espejo de la otra mujer* (1978), toda teoría del sujeto se ha adecuado a lo masculino, y, por ello, la mujer es colocada en la posición de objeto. De esta forma, el sometimiento de uno garantiza la hegemonía del otro y se va construyendo socialmente una imagen femenina destinada al papel de madre cuidadora, santa y complaciente o pecadora, tentadora y sexual. Tal y como es puesto de manifiesto en los regímenes que forman parte de la mitocrítica de Gilbert Durand y como expone Simone de Beauvoir, no hay ninguna imagen de la mujer que no genere inmediatamente su imagen inversa: es a su vez la Vida y la Muerte, la Naturaleza y el Artificio, la Luz y la Noche. Considerada también como una pieza esencial en el triunfo masculino, Campbell la contempla en el viaje del héroe al incluirla como prueba final del talento del héroe para ganar el don del amor: “The hero’s total mastery of life; for the woman is life, the hero its knower and master” (1990, p. 100). Se genera así una narrativa fundada por el mito de Pigmalión y Galatea en la que el sujeto masculino crea y moldea, con mayor o menor literalidad, a su compañera ideal, convertida en un prototipo de perfección femenina y musa que la fotografía feminista tratará de derribar.

En el siglo XVIII, y al no alcanzar la ciudadanía prometida por la revolución, se documentan cuadernos de quejas de las primeras sufragistas, mujeres blancas y burguesas. Como réplica antifeminista desde el arte surge la *femme fatale*, mujer bella, perversa y tentadora a la que el hombre teme como una quimera por conducir a la perdición. Se realiza así una lectura en clave occidental y misógina de mujeres poderosas que llevan a Imperios enteros a la ruina, como es el caso de Cleopatra o Helena de Troya, mujeres prostitutas culpables de la extensión de enfermedades sexuales y representadas como seres solitarios e imposibles de amar al verse obligadas a usar sus cuerpos como vía de supervivencia, y de esposas sumisas y madres abnegadas como ángeles del hogar. Esta concepción tan simplificada y engañosa de lo que significa ser mujer ha estado siendo rechazada y combatida por diferentes corrientes del feminismo que han ido surgiendo a raíz de la creación de los estamentos sociales, la meritocracia y el proto neoliberalismo, poniendo el punto de mira en diferentes aspectos del fenómeno patriarcal e influyendo en los enfoques tomados por la disciplina fotográfica.

Peggy Phelan en su estudio *Arte y feminismo* ofrece una descripción simple y abierta de cuál es la base sobre la que se sustenta el movimiento feminista: “El feminismo es la convicción de que el género ha sido y continua siendo una categoría fundamental para la organización de la cultura. Es más, el modelo de dicha organización tiende a favorecer a los hombres en detrimento de las mujeres” (2005, p. 18). Muraro (2005) considera que nace de un alejamiento consciente de la sociedad masculina y de una búsqueda en las relaciones con otras mujeres de la fuerza para ser fieles a sus experiencias y deseos, para ser oiriginales y no imitadoras (p. 41). Kate Millet por su parte sostiene en su obra *Política sexual* (1970) que el arma más poderosa del enemigo natural de este movimiento, el patriarcado, reside en que este es universal y antiquísimo, lo que requería una toma de conciencia colectiva: “Descubrieron que estaban explotadas en todas las minorías, en todas las clases sociales y en todos los movimientos radicales. La mujer se convertía en la marginada del marginado” (Roig, 1984, p. 21). La teórica Joan W.Scott reflexiona así sobre el surgimiento de esta conciencia feminista:

La construcción de la subjetividad feminista consiste en la interpretación (o reinterpretación) de las cosas que han sucedido en nuestras vidas. Las mujeres se volvieron feministas cuando se les ofreció una perspectiva diferente a través de la cual vieron sus historias, sus relaciones, sus intentos de hacer cosas en el mundo (citado en Navarro-Swain, 2011, p. 5).

Mientras que la primera ola, representante de un feminismo de la igualdad y motivada por la necesidad de reconfigurar el mundo y lograr cierta sostenibilidad social tras la IGM, se centró en la conquista de la esfera pública y política con la consecución del sufragio femenino y el reconocimiento de la mujer como ciudadana, la segunda ya introduce un deseo de control de asuntos privados y un feminismo de oposición donde se ponen sobre la mesa de temas discordantes como el aborto, la pornografía o el trabajo sexual. Estos avances del movimiento provocaron la aparición de términos como “interseccionalidad”, acuñado por la abogada afroestadounidense Kimberlé Williams en 1989 en el marco de la discusión de un caso legal concreto y referido a un sistema de privilegios y opresión de acuerdo con valores como la etnia, la belleza física o la orientación sexual entre otros, una teoría *queer* con Judith Butler como principal representante y que aboga no solo por el género, sino también por el sexo como un constructo social, un ecofeminismo que pone a la naturaleza y no al hombre masculino como centro del mundo, un feminismo poscolonial que apuesta por la diversidad frente

a la hegemonía occidental, o un feminismo liberal que se opone al marxismo al afirmar que el capitalismo no es un foco de opresión. La tercera ola se caracterizó por la disolución de lo masculino y femenino, el inicio de los estudios sobre masculinidad y de las guerras entre feministas por temas concernientes a la sexualidad, y la apertura de debate sobre qué significa ser una “buena feminista”. En esta ola, a la que se pone fin en 2012 con el surgimiento del activismo en redes sociales y el movimiento MeToo, se defiende un cambio de mirada y un enfoque crítico hacia el mensaje machista implícito o explícito en numerosas piezas culturales en lugar de la erradicación de los mismos. Vinculado a esta tercera y a la posterior cuarta ola encontramos también un postfeminismo muy asociado a los términos de posmodernidad o modernidad líquida, más individualista, consumista y donde la retórica del empoderamiento a través de la imagen y la exacerbación del aspecto sexual se suman a fines menos revolucionarios y más benevolentes con el sistema. Muy vinculado a este por la exaltación de la femineidad y la crítica recibida por asociarse a mujeres capitalistas de clase media, surge en los años 90 el movimiento *girlie* como crítica al modelo de la feminista arquetípica de la segunda ola, más revolucionaria y cercana a los rasgos masculinos. A partir del año 2012 podemos hablar de una cuarta ola, existencia muy discutida por algunos sectores academicistas, donde se produce un asentamiento del feminismo de la diferencia y del postfeminismo ya presente en la anterior generación. En esta ola encontramos un lazo de unión con la teoría *queer*, así como discrepancias con esta corriente, y se produce una conexión con el germen del feminismo al centrarse en combatir la violencia dirigida hacia el cuerpo femenino y conquistar la libertad, derechos básicos que parecían ya logrados y superados. Su rasgo más característico radica en la gran importancia que cobran los medios de comunicación y un importante activismo en redes, produciéndose un movimiento global interconectado fomentado desde todas las partes del mundo.

Al mismo tiempo se produce un fenómeno mediante el cual las jóvenes interiorizan valores feministas en su vida y actitudes pero rechazan la denominación o la pertenencia al movimiento. Esto se debe a nuevas exigencias de democratización del mismo que permitan incluir a voces tradicionalmente ignoradas, promoviendo el diálogo, la solidaridad y el respeto a las diferencias entre mujeres para conseguir ir de la mano de la transformación social hacia la superación de la desigualdad entre las mismas (Flecha, 2010). Surgen así contradicciones en el propio feminismo, existiendo un sector

que defiende que existen tantos feminismos como mujeres en el mundo y que sus antecesoras en la lucha pecaban de establecer una moralidad vigilante, y otro sector que considera vital revalorizar los logros del pasado mientras se camina hacia una mayor pluralidad e inclusividad donde la mujer no académica y más vulnerable por motivos de raza, clase o identidad tenga cabida.

Para la teórica Joan W. Scott el feminismo es un movimiento en constante evolución y choque entre posturas. Esta autora se sirve del levantamiento de la mujer republicana francesa para acercar posiciones entre feministas de la diferencia que abogan a menudo por la igualdad y feministas de la igualdad que abogan desde su diferencia: "...las mujeres no pudieron ser abstraídas de su sexo y así, eran diferentes, por lo tanto no tenían la capacidad para ser individuos" (citado en Navarro-Swain, 2011, p. 7). Esta amplia variedad de posturas es resultado del nacimiento de un feminismo más contemporáneo que rehusa la unidad conseguida en el sector artístico en los años 80 de la que la fotógrafa Nan Goldin fue partícipe.

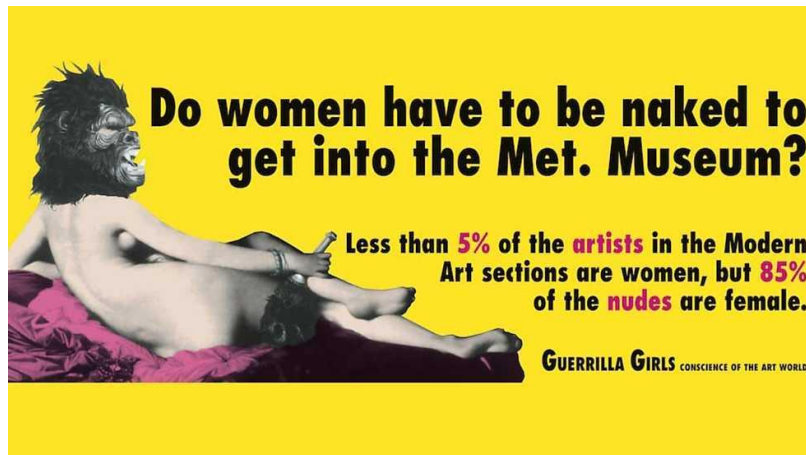
2.2 La mujer en el discurso artístico

Esta deconstrucción y reconstrucción progresiva y cíclica del sujeto mujer tiene su propia evolución en el mundo del arte, campo donde esta ha encontrado numerosas dificultades para estar presente y poder autodefinirse. El papel femenino en el arte ha estado tradicionalmente restringido a roles pasivos, el de musa o modelo. Sus creaciones han sido opacadas por artistas masculinos de renombre a pesar de que las investigaciones llevadas a cabo por historiadores del arte confirman que las obras de estas artistas gozan de pocas diferencias con respecto a las de sus contemporáneos, llegando en ocasiones a confundirse debido a la necesidad de ocultar sus personalidades femeninas bajo iniciales o nombres masculinos. De no hacerlo, sus obras gozaban de un éxito muy inferior al de sus compañeros de profesión, llegando no solo al rechazo, sino incluso a imponérselas la censura a artistas como Joan Semmel, Judith Bernstein, Dorothy Iannone, Betty Tompkins, Anita Steckel y Penny Slinger por considerar pornográfica la inclusión de genitales femeninos y masculinos en sus obras. Esto supone toda una ironía teniendo en cuenta el carácter de objeto sexual que ha tenido tradicionalmente la mujer representada en el arte más conmemorado y del que nuevas artistas como Ashley Armitage querrán desvincularse.

Ya en la prehistoria la mujer asumía tareas artísticas relacionadas con la cerámica, el textil, la cestería o la joyería, participando en la época grecorromana en actividades culturales junto a hombres como la pintura, la poesía o la música. En el siglo X una eclesiástica participó en la creación del primer libro miniado, viéndose cercenada esta colaboración por una reforma gregoriana que permitió a los hombres tomar el poder frente a las abadesas que dirigían los conventos. En el periodo de Edad Media solo unas pocas pudieron acceder a los talleres familiares, siendo en el siglo XII cuando se comienzan a admitir a mujeres viudas en talleres de artesanía para cubrir el puesto de sus maridos fallecidos. Si bien el concepto de artista como tal no nace hasta la contemporaneidad junto al concepto de ciudadanía de la Revolución francesa, y por lo tanto es difícil hablar de autoría al no existir individualización identitaria, sí que se conocen los nombres de algunas creadoras obviadas o negadas históricamente. Para desmontar el mito de las artistas de la época como casos aislados la historia del arte ha puesto de manifiesto la existencia de genealogías femeninas, artistas referentes y fuentes de inspiración para sus predecesoras a pesar de no coincidir temporal ni geográficamente.

Con la aparición de la burguesía y el humanismo surgen los tratados entre gremios que jerarquizan disciplinas artísticas y géneros. Las denominadas como “artes mayores”, de temas mitológicos, históricos y religiosos eran exclusivas del hombre, mientras que las “artes menores” como retratos, paisajes, bodegones o pintura costumbrista eran accesibles únicamente para mujeres nobles o de linaje artístico, impidiéndose la profesionalización y el acceso a los gremios al resto de creadoras. En la época románticista encontramos ya a muchas docentes. No obstante, se les continúa negando el acceso a Academias, salones oficiales o premios, prohibiéndoseles especialmente cursar asignaturas como el estudio al natural por sus posibles connotaciones sexuales.

El Renacimiento trae consigo la mejora de estatus social de las artistas, mayoritariamente consideradas artesanas. No obstante, estas continúan dependiendo de los hombres de sus vidas para dedicarse al arte. En muchos casos las jóvenes de clases adineradas que contaban con la oportunidad de ser instruidas por grandes maestros abandonaron su carrera artística al contraer matrimonio. El siglo XIX recoge ya a artistas masculinos más aperturistas que aceptan a mujeres artistas como pupilos a pesar de que continuarán todavía en el siglo XX siendo los más valorados social y económicamente. El siglo decimonónico se caracterizó por sus contradicciones, aumentando el número de mujeres artistas y sus derechos sociales y económicos, pero viéndose relegadas aún a un papel de madres, esposas y cuidadoras que se ve exacerbado tras los horrores de la guerra. Las escuelas de arte, exposiciones y concursos de los que estas mujeres podían ya formar parte continúan siendo dominados por hombres que acaban imponiendo sus prejuicios al valorar a estas artistas. Con el despertar de las vanguardias y la llegada de los años 60 este sector femenino comienza a destacar en los campos de la ilustración y la fotografía, y la defensa del papel de la mujer en el ámbito artístico va cobrando fuerza, surgiendo los primeros colectivos y organismos que se van sumando a la denuncia de una presencia femenina silenciosa en las artes bajo el control de los organismos oficiales. Para ejemplificar esta problemática las *Guerrilla girls* utilizaron como eslogan “Do women have to be naked to get into the Met. Museum?”, visibilizando así que paradójicamente el cuerpo de la mujer sea tema central del arte y sin embargo las dueñas de los mismos no cuenten con un espacio significativo en las muestras al público de obras de diferentes disciplinas.



El feminismo en las artes, del que formarán parte tanto Nan Goldin como Ashley Armitage a pesar de la diferencia temporal de sus carreras artísticas, es el resultado de un inicio de organización por parte de las mujeres en la contemporaneidad, adoptando en sus primeras investigaciones la metodología de la sociología y la política (Chadwick y Mayorga, 1993). Estos estudios mostraban cómo las condiciones de producción de los artistas notables frente a las de las artistas, a menudo a cargo del núcleo familiar, influían en que estas fueran apartadas de lo considerado como cultura superior. De esta forma, se veían obligadas a compaginar su labor artística con sus responsabilidades domésticas, lo que se traducía en una menor producción y una reducción del tamaño de las obras. Este rechazo se vio sustentado además por pensamientos occidentales de diferencia sexual y oposición binaria de rasgos, que se creía influían en lo estético. Así las obras femeninas se asociaban tradicionalmente a términos como “amateur”, “decorativo” o “sentimental” con el objetivo de discernir las mismas de un arte superior

solo alcanzable para el sexo masculino. Estos primeros análisis feministas en el campo artístico no solo cuestionan las categorías estructurales de producción humana, sino que formulan preguntas importantes acerca de las categorías dentro de las cuales se ordenan los objetos culturales (Chadwick y Mayorga, 1993). Algunas de estas historiadoras del arte establecieron como esencial no solo la consideración del género, sino de otros criterios históricos como la raza o la clase social a la hora de evaluar los privilegios de los que gozaban los hombres que adquirían arte, escribían sobre él o se identificaban con el mismo.

En 1971 Linda Nochlin expuso en su artículo “Why Have There Been No Great Women Artists” una pregunta que venía rondando a este feminismo y a los círculos de arte menos anclados al pensamiento de inferioridad capacitista de la mujer. Como respuesta a esta cuestión escribió:

Art is not a free autonomous activity of a super-endowed individual, "influenced" by previous artists and more vaguely and superficially by "social forces," but rather occurs in a social situation, is an integral element of social structure, and is mediated and determined by specific and definable social institutions, be they art academies, systems of patronage, mythologies of the divine creator and artist as hero or social outcast (Nochlin, 1971, p. 11).

Como Nochlin ya apuntó en su momento, hablar de la problemática de la mujer artista significa necesariamente tratar el mito del “genio creador”, una herencia más de una máquina patriarcal que no ha dejado de engrasarse para garantizar su perfecto funcionamiento. De acuerdo a las palabras de Adrianna M. Paliyenko (2016) “How could a woman demonstrate genius if the prevailing belief was that women could not be feminine and intellectual at the same time?” (p. 4). Según esta autora, se elabora una caricatura según la cual si una mujer abandona su feminidad para dedicarse por completo al cultivo de su mente, esta denota signos de esterilidad, una concepción similar a la que se tiene frente al cuerpo de la mujer de movilidad reducida y que la exime de ser objeto de sexualización. A este propósito de la feminidad y la creatividad como cualidades excluyentes entre ellas y de la capacitación mental como un aspecto que desexualiza a la mujer, el físico francés Pierre Roussel describía a las mujeres con ambiciones creativas e intelectuales como personas “fuera de lugar” y más cercanas al género masculino. Las autoridades médicas de la época relacionaban la suavidad y humedad de los órganos femeninos, incluido el tejido cerebral, con inferioridad mental

y una predisposición innata a la sensibilidad y a la histeria frente al razonamiento. En el siglo XIX los estudios embriológicos confirman que la mujer juega un papel equivalente al del hombre en el proceso reproductivo, aportando gran parte del material genético, lo que podría demostrar su competencia creativa. Sin embargo, autores como Schopenhauer en su obra *Eudemonología, Parerga y Paralipómena* (1961) insistían en que la mujer pertenecía al segundo sexo y en su cuerpo no podía habitar la genialidad porque solo en el hombre el intelecto y la percepción se imponen al instinto y a los estímulos externos. Categorizada como femenina, la mujer no tenía genialidad y considerada como genio a la mujer le era arrebatado un género que la fotografía feminista y revulsiva tratará de reivindicar y reconstruir.

La historia del arte reverencia así al artista individual andrógino como héroe cuya obra es fruto de una expresión individual en muchas ocasiones desvinculada por completo de la historia y las condiciones sociales de producción y reproducción (Chadwick y Mayorga, 1993). Esta falacia del hombre con capacidades artísticas extraordinarias e innatas ha sido producto de un sistema de transmisión y circulación continua de este concepto, alimentado por verdades parciales e intentos por mitificar y engrandecer a estas figuras masculinas. Al respecto de este proceso de transmisión cultural los artistas Pollock y Parker hablan de una historia del arte cuyo contenido depende de un sistema educativo que autores como el filósofo Louis Althusser o miembros de la Escuela de Frankfurt han considerado un arma de adoctrinamiento a manos del Estado: “The way the history of art has been studied and evaluated is not the exercise of neutral 'objective' scholarship but an ideological practice” (citado en Gouma-Peterson y Mathews, 1987).

Ante la falta no solo de representación, sino de inclusión en esta historia del arte oficial de la visión y experiencia vital femenina, el movimiento feminista en el arte comenzó a partir de la década de los 60 a organizarse y a crear vínculos de unión entre estas artistas acalladas por una mayoría beneficiada por el poder de la ideología de la cultura. Miriam Schapiro recuerda así su experiencia estando involucrada en estos colectivos que luchaban contra un mecanismo de silencio y omisión que refuerza una parte del todo negando la existencia de lo restante:

We had discovered the gold of sisterhood and it was a unique and precious find. It gave us the moral support that our previous isolation had prevented. Out of our

consciousness-raising groups and our political action meetings we emerged as a vigorous art body. . . . The position papers. . . written by the first wave of liberationists. . . stressed the gathering of one's forces for freedom from the intellectual and emotional dependence on men (Schapiro, 1976, p. 17).

Con respecto a esta resistencia ante el sistema, Tamar Garb considera que “The problem of negotiating Modernism with its range of phallogentric metaphors is that the mainstream is strong enough and entrenched enough to appropriate all subtle subversión” (Garb, 1986, pp. 131-133). Ante esta imperiosa necesidad de visibilizar lo que los mecanismos de poder impiden llegar a conocer y denunciar la expropiación de sus cuerpos y de sus subjetividades, estas artistas se plantean no solo aceptar la existencia de una estética femenina, sino explorarla deshaciéndose de condicionamientos patriarcales. Se considera, por tanto, de gran importancia crear una historia paralela donde haya cabida para sus experiencias y que sea independiente de la cultura dominante. En palabras de Vivian Gornick:

To achieve wholeness, [women]... must break through to the center of their experience, and hold that experience up to the light of consciousness if their lives are to be transformed. They must struggle to "see" more clearly, to remember more accurately, to describe more fully who and what they have always been... (Gornick, 1973, p. 112).

Apoyadas en evidencias de estudios psicológicos que afirmaban que las mujeres perciben la realidad de forma diferente, y que por lo tanto estas tienen diferentes respuestas y órdenes de prioridad ante la experiencia humana, atacaron la etiqueta de “universalidad” de los contenidos y mensajes de las obras artísticas hegemónicas. El planteamiento de la existencia, por tanto, de una “voz femenina” es tratado por Julia Kristeva, quien habla de cómo ésta condiciona el lugar de la mujer en el mundo:

Sexual difference - which is at once biological, physiological, and relative to reproduction - is translated by and translates a difference in the relationship of subjects to the symbolic contract which is the social contract: a difference, then, in the relationship to power, language, and meaning (Kristeva, 1982, p. 21).

En oposición a esta visión se encuentran otras artistas y teóricas, quienes no consideran que exista una identidad masculina o femenina, sino un proceso de diferenciación. La artista Mary Kelly defiende esta postura afirmando que no existe una

sexualidad preexistente o feminidad esencial y sí una construcción de las formas dominantes de representación y subordinación en el orden social que es necesario analizar y estudiar para lograr su deconstrucción. Ya en los años 80 especialistas de los campos del estructuralismo, el psicoanálisis y la semiología pusieron en tela de juicio el concepto humanista de sujeto unificado, racional y autónomo que rigió el estado de las artes y las humanidades desde el Renacimiento, desvelando que la “verdadera” naturaleza de lo masculino y lo femenino no puede ser determinada (Chadwick y Mayorga, 1993). Una vez demostrado que la categoría de “mujer” resultaba ser ficticia y confundida con la representación de género, los esfuerzos de las feministas se dirigieron hacia dismantelar esa ficción analizando cómo las imágenes producen significados que circulan en nuestra estructura social (Chadwick y Mayorga, 1993). El postestructuralismo vino a reafirmar este supuesto defendiendo que no existen características emocionales y psicológicas masculinas o femeninas determinadas biológicamente, sino que las subjetividades son constructos cambiantes que se negocian dentro de una gama de fuerzas económicas, sociales y políticas (Chadwick y Mayorga, 1993). Estas renovaciones epistemológicas vinieron a desmontar la relación artista-obra que había existido tradicionalmente, reconociéndose ya que el poder no necesariamente se ejerce por medio de la coacción abierta, sino por medio de instituciones, discursos y análisis que vienen a reforzar valores sociales y creencias reconocidas por la mayoría. La cultura visual comienza a entenderse como una estrategia de definición y regulación social y deja de verse al artista como individuo que crea a imagen de lo divino y a la obra como contenedor de un único significado verdadero, cambios que preceden a la introducción de nuevas temáticas y enfoques en campos como la fotografía.

La obra literaria *Una habitación propia* de Virginia Woolf, sin ser deliberadamente feminista ni política, entronca con esta dificultad añadida que encuentra la mujer creadora, un contenido revolucionario para la época. A pesar de ser posible una interpretación más burguesa de este texto al leerlo como una reivindicación del derecho a la propiedad, lo cierto es que la escritora reclama una intimidad y una vida privada para la mujer que le ha sido arrebatada para cubrir la función de reproductora y cuidadora. Para Woolf, el desarrollo de la capacidad creativa e intelectual era imposible sin una independencia económica, llegando a situarlo en importancia por encima del sufragio al posibilitar la superación del miedo al daño o el abandono de los hombres. Adscrita a lo que hoy se denomina como feminismo de la diferencia, la escritora

describe la necesidad de un espacio propio para lograr la unión y creación femenina alejada de la estructura patriarcal y de la imposición de la mirada masculina: “El peso, el paso, la zancada de la mente masculina son demasiado distintos de los de la suya para que pueda recoger nada sólido de sus enseñanzas” (Woolf, 2008, pp. 104-105). A pesar de apostar por la diferencia sexual, Woolf aboga por lo androgénico en lo que se refiere al proceso creativo, considerando que arrinconar mentalmente al sexo opuesto limita las capacidades creativas pudiendo enriquecerse la composición: “El estado de ser normal y confortable es aquel en el que los dos viven juntos en armonía, cooperando espiritualmente. Si se es hombre, la parte femenina del cerebro no deja de obrar; y la mujer también tiene contacto con el hombre que hay en ella” (Woolf, 2008, pp. 131-132).

Mientras algunas feministas e historiadoras continúan en la búsqueda de una “esencia femenina” en las representaciones, otras se deciden por un análisis de género en el que se tengan en cuenta los procesos de diferenciación sexual y los principios estructurados socialmente sobre masculinidad y feminidad. Se produce una ruptura con todas las formas de conocimiento existente y comienzan a hacerse avances teóricos en el terreno de la exploración del placer y la sexualidad femenina alejados de la mirada masculina del espectador. Precisamente el poder de esta mirada fue estudiado por la teórica de cine feminista Laura Mulvey, quien empleaba el término “escopofilia” para designar el sometimiento que provoca el espectador al admirar de manera curiosa y controladora a la mujer-objeto. De acuerdo con esta teórica, tanto las convenciones narrativas del cine de Hollywood como las condiciones lumínicas de las salas de cine generan una sensación de hermetismo y de entrada a un mundo privado en el que el erotismo procede de la feminidad. Se produce una relación sexuada aplicable a todas las disciplinas del arte entre hombre poseedor de mirada y proyector de fantasías y mujer como imagen que se concibe para ser observada y exhibida. Esta “male gaze” es ejercida tanto desde el creador como desde los propios personajes y desde la posición del espectador que interpreta lo que se le ofrece: “...una de las formas en que está estructurado el poder patriarcal es a través del control de los hombres del poder de ver a las mujeres” (Chadwick y Mayorga, 1993, p. 7). Este privilegio masculino consistente en el control sobre la imagen de la mujer será tomado como inspiración y objeto de experimentación por la fotografía feminista con el propósito de revertirlo, adueñándose de esta iconografía y explorando todas sus posibilidades.

No solo la participación de la mujer en el arte se ha ido moldeando conforme han ido modificándose las creencias y valores de cada época en relación al prototipo femenino, sino que también ha ido cambiando la representación de las mismas en el panorama artístico. La *Venus de Willendorf* era un símbolo de fertilidad y continuidad de la especie, lo que fue derivando en motivos mitológicos y religiosos como la representación del vicio y el pecado o la santidad. Si bien en la Edad Media la mujer tenía relevancia únicamente en el ámbito doméstico y no existía apenas simbología femenina, ya en el Renacimiento la mujer aparece como modelo mostrando su cuerpo con cierta carga erótica y definiendo la concepción de belleza, lo que chocaba directamente con la moralidad ultra ortodoxa de la Contrarreforma. Durante la explosión de las Vanguardias su cuerpo es empleado como forma de denuncia y provocación, pasándose de la virgen medieval a la *femme fatale* vinculada al sexo, fruto del cambio del papel de la mujer en sociedad. En España la figura femenina estaba vinculada al mal dada la regia censura de desnudo impuesta por la religión. Cabe mencionar sin embargo excepciones muy populares como la *Venus del espejo* de Velázquez, las prostitutas *señoritas de Avignon* de Picasso o la *Leda atómica* de Dalí. Mientras tanto en Europa la mujer está presente en escenas cotidianas y costumbristas, haciendo apariciones en el arte como amas de casa al cuidado de los hijos. Sin embargo, las obras cuyo tema central era la figura masculina eran representaciones en las que se celebraba su éxito, su profesión y su poder, obviándose la introspección como género (Vadillo Rodríguez, 2009).

Si analizamos el panorama audiovisual podemos observar cómo la representación de la mujer también ha ido adaptándose a lo largo de estas olas feministas, especialmente en el género de ficción. Las obras de la primera ola se ven fuertemente influenciadas por artistas románticas victorianas de la talla de Jane Austen o las hermanas Brontë, para las que crear ya suponía un acto revolucionario. En ellas el amor romántico aparece como tema central al constituirse como la única vía de ascensión social y cambio de modelo de vida para las mujeres de la época. Las protagonistas de estos filmes no corresponden al modelo canónico femenino del momento, introduciéndose ya a través de ellas ideas innovadoras y rompedoras sobre igualdad entre géneros e independencia. El deseo que trasciende lo psicológico y entronca con lo carnal comienza además a ser tratado. A su vez, se trata de retratar el ambiente asfixiante y de enclaustramiento al que se ven sometidas a través de recursos como los

silencios, el tiempo pausado, el diálogo interior o la visión con una mayor profundidad de los ámbitos íntimos de estas figuras femeninas protagonistas a través de su subjetividad. Estos latentes deseos de equidad se materializan ya en las obras culturales de la segunda ola a través de las denominadas “mujeres fálicas”, personajes que rompen con los estereotipos y se ajustan a valores más asociados a lo masculino a través del uso de la fuerza, la violencia o la vinculación con la muerte en detrimento de la sexualización de las mismas o la adopción del aspecto maternal más tradicional. Estas son herederas de las Amazonas, y *virgo bellatrix*, personajes definidos por la teórica Verónica Enamorado:

[...] Representa, en bastantes de sus avatares, a la joven que, forzada por las circunstancias, viste el uniforme de caballero practicante de la guerra o de la caballería. Ese perfil toma forma dentro de un itinerario que tiene principio y fin, en el que el disfraz de varón, que oculta la identidad sexual, actúa como elemento estructurador de la acción. La *virgo bellatrix* no niega el orden social patriarcal. (Enamorado, 2013, p. 9)

Ya durante el transcurso de la tercera ola vemos representadas en pantalla mujeres que escapan ligeramente a los cánones establecidos sin subvertir completamente el perfil de mujer blanca, exitosa, de mediana edad y con cierta apariencia física. Si bien no se logra escapar por completo de este paradigma de la normatividad, se comienzan a introducir aspectos como la mujer polifacética, sorora, profesional y amante además de madre, con ganas de revertir ciertos dictados sociales y vivir en completa libertad y autonomía con respecto al varón, a pesar de continuar reflejándose los problemas amorosos con el sexo opuesto. En este sentido la cuarta ola ofrece un aperturismo que afecta no solo al modelo de mujer representado, sino a la visibilidad y el modo en que se abordan conflictos antes tratados muy vagamente. La interseccionalidad consigue colarse en pantalla mostrando a mujeres racializadas, con apariencias diversas, alejadas en muchos casos de la heteronormatividad, desempeñando oficios no considerados propicios para el sexo femenino y en situaciones complejas y muy poco agradables de visionar relacionadas con la violencia sexual y la búsqueda de la identidad, plasmadas con gran dosis de crudeza, realismo y profundidad para lograr la reflexión del espectador, algo que Nan Goldin lograba con sus instantáneas documentales. Son estas mujeres sometidas a la violencia estructural las que además crean lazos de apoyo entre ellas, viéndose plasmado un nuevo empoderamiento basado en la fortaleza y la lucha

conjunta, aspecto que la fotógrafa Ashley Armitage introducirá en sus fotografías sobre la sororidad.

2.2.1 Fotografía y vinculación femenina

La antropóloga Ellen Dissanayake en su libro *What is art for?* (1988) se acercó a los conceptos de arte y creatividad como actos de supervivencia que nos permiten experimentar otros mundos paralelos a la realidad, ofreciéndonos nuevas respuestas y percepciones, ayudándonos a tolerar la ambigüedad, enfrentarnos a los conflictos y a crear nuevas reflexiones. En este sentido John Berger (2001) en su obra *Mirar* define a la fotografía no solo como una imagen, sino como una interpretación de la misma y un rastro directo, un vestigio al igual que una huella: “La fotografía vuelve permanente lo efímero, cercano lo distante y real lo imaginario” (Mandoki, 2004, p. 4). A partir de esta iconosfera visual, término acuñado por Román Gubern (1996) para designar al mundo de imágenes que construyen nuestra idea de realidad, se despliega un mecanismo mediante el cual pensamos a partir de metáforas visuales convirtiendo ideas abstractas en imágenes concretas y reconocibles (Mandoki, 2004). De esta forma, la realidad consigue transmitir un efecto de realismo y veracidad a la imagen que la representa de la misma forma en la que la fotografía transmitirá esta realidad a su referente, probando su existencia a pesar de eliminarse la tridimensionalidad, el movimiento, la información ofrecida por otros sentidos y alterar el color.

La fotografía como disciplina cuenta con significados polisémicos debido a sus diferentes usos: género artístico, documento científico o histórico o testimonio vital (Barbaño, 2016). La introducción de esta como parte de las artes visuales constituyó un debate artístico al alejarse de los cánones clásicos para abrazar las teorías conceptualistas posmodernas que otorgan el papel protagonista a la idea en lugar de al objeto. Surge así una nueva forma de hacer arte utilizando las técnicas características de los medios de comunicación.

Uno de los rasgos que definen a esta disciplina es el grado de objetividad que se le supone a la misma. Mientras que el pintor no necesita crear una realidad para plasmarla, el fotógrafo necesita un determinado grado de veracidad para poder capturar una escena, no pudiendo valerse únicamente de su imaginación. Esto explicaría la potente carga de verdad que se ha asociado tradicionalmente a esta práctica, axioma del que nos hemos ido desprendiendo paulatinamente. La fotografía consiguió además influir sobre su antecesora, la pintura, proponiendo nuevos enfoques, en ocasiones fruto de imprevistos técnicos, e introduciendo el concepto de encuadre y la importancia de la expulsión

explícita. Baudelaire expondría así en su obra *El salón de 1846* cómo el arte no debía ser otra cosa que la representación exacta de la naturaleza, considerando en *El salón de 1859* a la fotografía como una sirvienta que libraría a la pintura de su esencia figurativa aportando narratología.

Otro de sus factores distintivos es la relación que se establece necesariamente con el tiempo pasado, remitiendo la fotografía siempre al momento de contemplación y creación del artista, pero recibiendo el espectador esa inmortalización de su mirada en un momento temporal y contexto histórico diferente. Esta recepción provoca interpretaciones dispares y la generación de significados diversos derivados del proceso de decodificación basado en sistemas de significación propios y únicos de cada individuo. Se trata de una práctica indispensable en una sociedad contemporánea racionalista, capitalista y tecnológica donde el individuo organiza su vida en secuencias y se construye y educa en base al universo fotográfico en el que vive inmerso (Torrado Zamora, 1990). A través de ella se reproducen además códigos visuales que confieren un grado de “normalidad” y “deseabilidad” a rasgos y comportamientos asociados a los roles de género, un proceso de aculturación diferencial basado en aspectos cromosómicos y anatómicos (Serrano, Zarza, Gómez et al., 2011). Lo público, eminentemente masculino, constituye la realidad validada comunitariamente mientras que lo privado, primordialmente femenino, es relegado de la esencialidad y de la existencia por legado de una tradición judeocristiana con un imaginario muy androcentrista y arraigado al concepto de *pater familias*. La cultura se fija así, denotando, entre otros, patrones sexuales propiciados por un orden social que origina jerarquías simbólicas: “Las fotografías no mienten, pero tampoco lo cuentan todo, son simplemente un testimonio del paso del tiempo, la prueba visible” (Auster, 2007, p. 11). De esta forma, la representación visual actúa como constructor ideológico de lo ya negociado de antemano: “No necesariamente naces mujer, sino que te construyes como tal adoptando los roles que se le presuponen social y culturalmente” (García Ranedo, 2016, p. 6). Cualquier desviación en estas actitudes, vestimentas o comportamientos preestablecidos frente a la cámara suponen, por tanto, una ruptura del imaginario visual colectivo: “La mujer masculina o el hombre femenino alteran los códigos preestablecidos cultural y socialmente ya que generan el temor a vulnerar el lugar, o rol adjudicado dentro del orden natural de nuestras sociedades” (García Ranedo, 2016, p. 13).

En el siglo XIX la fotografía nace con una pretensión científica propia de la corriente filosófica positivista de reproducir la realidad tal como es por parte de un observador imparcial y objetivo. Más tarde se descubre su potencial modelador de ideas y comportamientos y constructor de memoria social, lo que obliga a admitir que no existe una mirada neutral, sino puntos de vistas subjetivos que deforman la realidad. No obstante, su naturalismo y la escasa interferencia que presupone la práctica fotográfica con respecto a la realidad parecen eliminar toda reflexión y acción humana permitiendo el acceso directo al objeto representado de un modo mecánico (Torrado Zamora, 1990). En cuanto a la fotografía artística, esta cuenta con la peculiaridad de crear una distancia entre lo representado y el espectador en pos de la contemplación, bloqueando la gratificación sexual y convirtiendo al cuerpo en elemento de una cultura pública legítima que logra conmovir protegida del irregular y encubierto consumo cultural de pornografía (Torrado Zamora, 1990).

La relación de la mujer con el medio fotográfico es plural y esta se moldea entorno a ciertas características vitales, tales como su clase, su nacionalidad o sus circunstancias personales, siendo peligroso, por tanto, generalizar en cuanto a la situación de la misma dentro de la disciplina. No obstante, lo que une a todas ellas es la relevancia que tienen dentro del desarrollo artístico, comercial, expresivo y técnico de la fotografía tanto como profesionales como aficionadas, retratadas, trabajadoras de estudios, coleccionistas y consumidoras. Esta herramienta comunicativa entra a formar parte de las dinámicas de sociabilización femeninas ya muy pronto en su historia, manifestándose un especial interés por el nuevo medio aún no conquistado íntegramente por el hombre. La ausencia de una tradición de autoría masculina y de un concepto arcaico de maestría asociado a la pintura eliminó la concepción de mano maestra, convirtiéndose la máquina y sus condicionantes automáticos en un aliado para lograr una mayor igualdad y acceso al arte. Esta nueva inclusión promovió la creación de un nuevo lenguaje visual basado en principios de diferenciación sexual, creándose un código de representación ligado a lo femenino y a lo masculino. Atendiendo a la simbología del retrato pictórico, los historiadores consiguen en ocasiones dilucidar las intenciones de las retratadas, lo que nos permite hablar de la fotografía como medio de expresión y comunicación personal e ideológica, además de transmitir elementos de carácter político y social como se puede ver en los retratos de la realeza europea. Numerosas personalidades del mundo del espectáculo se suman además a esta

tendencia, lo que anticipa un crecimiento de su consideración y del consumo fotográfico que trascenderá más tarde al cine y a la creación del *star system*. De esta forma Rafael R. Tranche (2006, p. 11) se refiere a las primeras incursiones cinematográficas señalando que estas ya se decantan por patrones previamente establecidos por la fotografía en cuanto a la estética de las composiciones, siguiendo con la vinculación que ya se estableció entre la pintura y la fotografía. Su popularidad, por tanto, será compartida, emergiendo una nueva fascinación por la imagen en movimiento y por las imágenes de las estrellas que habitaban en las pantallas.

En cuanto al papel femenino en la disciplina fotográfica, los álbumes ofrecidos en la *Colección Castellano* muestran el rol de la madre de familia en el siglo XIX, precursora de fotografiar prácticas relacionadas con la religiosidad, como el bautismo o la primera comunión, y otras con propiedades emocionales como los retratos post-mortem para recordar a los fallecidos. La mujer decimonónica inaugura además prácticas que más tarde se trasladarán a las revistas de moda, realizando manualidades a partir de retratos, preservando imágenes al uso del coleccionismo de cromos, y realizando obras de arte asociando la fotografía con el dibujo a modo de collages un tanto surrealistas.

Ya a finales de 1850 la fotografía se convirtió en el primer medio al que tuvieron un acceso masivo dentro de las limitaciones impuestas para su género, para el que era difícil lograr reconocimiento en otras ramas artísticas como la pintura o la escultura. La fotografía se integra en un ámbito familiar y doméstico donde reina la mujer a través de la prensa periódica o las revistas femeninas, donde se incluyen ilustraciones y láminas de moda reutilizando códigos de representación simbólicos y afines a la mentalidad burguesa. A su vez, con el objetivo de ocupar dependencias del hogar reservadas a la mujer y de representar momentos cotidianos, se reproducen en serie álbumes, tarjetas de visita, marcos, estuches fotográficos o visores estereoscópicos.

La afición de algunas familias privilegiadas hace que la cámara se vaya instalando progresivamente en los hogares y la fotografía se va convirtiendo en una actividad normalizada al incluirse en los canales de difusión de cultura visual femenina, cuyo antecedente fue la literatura. El interés por plasmar sus preocupaciones mediante la fotografía provoca que estos grabados de moda ofrezcan detalles sobre la vida cotidiana de las mujeres y sus familias. Son este tipo de imágenes y el protagonismo

que comienzan a cobrar estas, así como la reivindicación de su labor en la actividad diaria, los que instigan un replanteamiento de los roles de género y de los roles de sujeto y objeto en los estudios fotográficos.

La figura del fotógrafo, habitualmente masculina en el imaginario colectivo, ha sido considerada el epicentro y origen de todas las formas compositivas de retratos de la época. La historiografía, que emplea una metodología biográfica muy similar a la empleada para acercarse al artista, define al fotógrafo comercial como personalidad creadora dotada de genio artístico. Los retratos de mujer se han estudiado, por tanto, desde una única perspectiva: con un sujeto creador en el centro de actuación y un objeto mujer disponible para cumplir las fantasías del primero. En pocas ocasiones se trata de desmitificar la figura del artista o se asume la posibilidad de una colaboración entre este y el sujeto representado, teniéndose en cuenta además el carácter de negocio de estos estudios con disponibilidad completa ante los deseos de su clientela. La teoría feminista utiliza el término “negociación” al hablar de la mujer artista tratando de alcanzar su autonomía e influyendo en su propia representación.

La labor de una historiadora del arte feminista consiste, precisamente, según Pollock, en evaluar en qué reside esa diferencia (siempre teniendo en cuenta que se trata de una diferencia históricamente constituida y no biológicamente determinada, según parecían sugerir los escritores Victorianos), en estudiar las condiciones históricas concretas en las que se ha enmarcado la creatividad femenina y en dilucidar cómo las mujeres artistas han ido negociando sus posiciones dentro del mundo del arte, esto es, cómo han conseguido conciliar la contradicción que supone, en el marco de la historia del arte institucional, ser mujer y ser artista (Mayayo, 2003, p. 47).

El fotógrafo prestaba en ocasiones un papel meramente mecánico, una hipótesis comprobada al encontrar en las tarjetas de visita ciertas formas desviantes que dejan entrever una cierta personalidad y actitudes propias de las retratadas, arropadas por el aval social que les proporcionaba la cámara. Este acceso de la artista a la autodefinición y al diálogo con su propia subjetividad sin depender de la visión masculina supuso un avance importante, no pudiéndose eludir la figura del fotógrafo al influir también en las composiciones resultantes. Este fue el encargado de implantar y difundir los códigos visuales del retrato desconocidos por las mujeres provenientes de clases populares, existiendo además álbumes de poses en las salas de esperas de los estudios que

homogeneizaban ciertos comportamientos y poses. Al instaurar un escenario determinado sin la aprobación de la clienta se incide automáticamente en los deseos de la retratada, ejerciendo cierto control sobre la misma. Esta podía elegir evolucionar en el marco instaurado o transgredirlo modificando algunos elementos. Los inusuales diseños de la mujer retratada fueron el vector de nuevas formas fotográficas, lo que impulsó la maduración del medio hasta alcanzar la categoría de medio de expresión personal y artístico.



Retrato atribuido a José Martínez
Sánchez- *Mujer sin identificar*,
1860

Si bien ser fotógrafa en el siglo XIX no requería autodefinirse como tal, sí que era necesario cumplir con una serie de preceptos sociales, económicos y circunstanciales. La gran falta de iniciativa e interés por documentar su obra ha forjado la idea errónea de que esta no existió, a pesar de la mayor actividad de los hombres por motivos ya evidenciados. Mientras ellas, influenciadas por la mentalidad imperante de la época, no valoraban lo suficiente su trabajo como para publicitarlo públicamente, los fotógrafos utilizaban la prensa como trampolín hacia el éxito y hacia el recuerdo para la historiografía. Actualmente el número de fotógrafas tanto profesionales como itinerantes documentadas sigue siendo insuficiente, pero se conoce gracias a la prensa escrita que esta práctica estuvo muy en auge en los años posteriores a la invención del daguerrotipo, atrayendo a mujeres españolas y extranjeras como ya predijo Luis Daguerre al describirlo como un trabajo “que podía agradar mucho a las mujeres” (VV.AA, 2015, p. 35).

La vertiente ambulante, cuya pista ya se localiza a partir de la mitad de los años 1840 en España, fue muy popular durante varias décadas a pesar de lo sorprendente que pueda parecer la imagen de una mujer con el atuendo propio de la época cargando el pesado equipo fotográfico. Estas fotógrafas recorrían el país anunciándose en los periódicos locales y, además de retratar a sus clientes, organizaban cursos para enseñar a los ciudadanos, favoreciendo la instalación de estudios sedentarios en las ciudades e instaurando una nueva cultura fotográfica. Dado el interés de las mujeres por el medio, algunas fotógrafas plantearon incluso talleres especializados para señoras y señoritas. La práctica de esta disciplina les permitía alcanzar un nivel de independencia y libertad al que era imposible de optar en un estudio como ayudantes o iluminadoras. Estas últimas eran a menudo olvidadas por ser hijas o esposas de fotógrafos, manteniéndose a la sombra de estos como piezas auxiliares de un negocio familiar. Este peso de la tradición se pone de relevancia al descubrir que en raras ocasiones se modificaba el nombre del estudio tras el fallecimiento del fotógrafo principal. Una vez casadas esta invisibilización no hacía más que acrecentarse, y si bien la notoriedad de sus esposos han permitido conservar huellas de su existencia, la ausencia de sus firmas, y el no haber sido debidamente acreditadas las sepultó en el olvido al ser atribuidas sus obras a sus esposos o al estudio como entidad colectiva. A pesar de esto, se conservan retratos de mujeres posando junto al resto de trabajadores del estudio y muestras de pruebas donde las retratadas posan de formas pocos habituales e introduciendo elementos como máscaras, influenciando así las formas representativas.

Con la llegada de las tarjetas de visita, que requerían una producción más masiva, los estudios se organizaron como una cadena de producción donde las mujeres fueron consideradas para tareas que requerían mayor delicadeza manual (colocación de positivos en cartulinas o la iluminación o retoque de las copias), creciendo de esta forma la contratación de mujeres en estudios tanto en Europa como en Estados Unidos. A pesar de la poca información que se tiene sobre las tareas que realizaban las mismas, los anuncios en prensa dan una pista de a qué se dedicaban estas operadoras.

En cuanto a la obra de aficionadas, apenas se han rescatado nombres y apellidos entre 1960 y 1880, aunque se sabe que existieron entusiastas adeptas, especialmente provenientes de un ambiente sociocultural elevado. Ser mujer dificultaba el acceso a educación técnico-científica, pero algunas revistas femeninas españolas traspasaron estos límites de género divulgando actualidades internacionales sobre el tema,

fundamentos del procedimiento fotográfico o anuncios de venta de material. A pesar de conocer la teoría de funcionamiento básico, la falta de simplicidad tecnológica y el complicado acceso al equipo impedían en muchos casos que se hiciera un manejo correcto del instrumento y del laboratorio. Los avances tecnológicos permitieron que los equipos fueran cada vez más compactos y de menor tamaño y dificultad técnica, llegando a utilizarse como estrategia comercial lo ideales que eran para la mujer al ser más manejables, no manchar y adecuarse también a los entornos privados como el ámbito doméstico. Antes de la aparición de la marca Kodak con su famoso eslogan “usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto”, esto supuso la creación de un puente entre deseo y realidad para estas aficionadas. La fotografía significó para ellas una toma de conciencia de las ventajas de la modernidad aplicadas a la vida cotidiana de su género, y una emancipación socio-profesional que la sociedad desconocía que iba a ofrecerles. Sin embargo, debemos preguntarnos hasta qué punto el acceso a la fotografía supuso la obtención a largo plazo de una auténtica libertad personal y reflexiva para las mujeres retratadas, y no la plasmación de doctrinas visuales implícitas. La mujer fotógrafa consiguió afianzar su posición en la escena artística del siglo XX mediante el autorretrato, vía de expresión de su subjetividad y de reapropiación de su narrativa, mientras que la mujer retratada pasó a ser una modelo sumisa que va consiguiendo poco a poco deshacerse de algunos de los opresivos dictámenes que marcan la moda, el cine o la publicidad. Si a lo largo de los siglos anteriores la representación del cuerpo femenino había sido asociada a la proyección de deseos e intereses masculinos, ahora nacen nuevas formas de dominación simbólica y violencia. Con el desarrollo masivo de la cultura impresa y la democratización del medio fotográfico se fue acentuando progresivamente la pérdida de control sobre la propia imagen, llegando a valorarse positivamente esta objetivación al implicar una moderna identidad femenina múltiple, en ocasiones contradictoria, y beneficios económicos para un sector tradicionalmente excluido del ámbito laboral y condenado a la dependencia familiar. La aceptación de esta comercialización y uso capitalista de la imagen supuso la implantación de códigos representativos altamente dañinos para la identidad de las mujeres, afianzando su ya carácter de objetos de consumo, portadoras de mensajes, y espectáculo al servicio de las fantasías del patriarcado y de la industria. Como apunta Baudrillard, las imágenes determinan lo real, construyendo así la conciencia (Baudrillard, 1998, p. 94), un efecto respaldado por la ilusión de realidad transmitida por los medios. Es, por tanto, de gran

importancia cómo el cuerpo femenino se convierte en signo cultural: “El cuerpo líquido moderno es un cuerpo consumidor, fabricado a través de la cultura; ya que constituye por sí mismo su propia finalidad y valor” (Bauman, 2006, p. 28).

Como referentes históricos y pioneras de este arte fotográfico podemos mencionar a figuras como Constance Talbot, ayudante de su marido en experimentos que derivarían en el calotipo, Anna Atkins en el campo de la fotografía científica, Jessie Tarbox como fotógrafa periodística o Julia Margaret Cameron como retratista (Porteiro, 2019). Todas ellas crearon contracorriente al enfrentarse a una mayoritariamente plasmada mirada patriarcal, fenómeno que comienza a diluirse gracias al surgimiento de una toma de conciencia colectiva que trasciende al campo del arte, sistema institucionalizado que configura en sí mismo una estructura de poder (Rancière, 2013).

2.2.2 Fotografía feminista

A pesar de su rápida popularización y de ser el medio más proclive a la participación femenina, se tardó 150 años en celebrar la primera exposición internacional exclusivamente de fotógrafas. Esto fue posible gracias a un movimiento revolucionario cuyo origen podemos situar en los años 60, momento en el que la fotografía pasa a ser una forma de denuncia de las injustas situaciones y roles a las que se ven sometidas en una sociedad patriarcal. Tras superar la falta de cohesión y capacidad organizativa que hizo al movimiento perder impulso, en los 60 reaparece con mayor fuerza, objetivos unificados y una estructura sólida (Barbaño, 2016). El arte es utilizado como herramienta política tras recobrar fuerzas un feminismo que ya había logrado su propósito democrático inicial, introduciéndose nuevos enfoques críticos y de temática político-social heredados de la *Nueva izquierda* (Barbaño, 2016). De forma paradójica, dentro de estos grupos contraculturales seguían liderando los hombres mientras que ellas continuaban ocupándose de las denominadas “tareas de mujeres”, lo que influyó en el corto periodo de vida de la organización *New York Radical Women*, fundado en 1967, que sentó las bases de un nuevo feminismo radical influyente en amplios sectores.

No es sin embargo hasta finales de los años 70 y principios de los 80 cuando podemos hablar de una base teórica importante sobre arte feminista, siendo los 90 la década en la que emergen significativamente obras sobre el rol de la mujer en el campo fotográfico. No obstante, más allá del corpus teórico, en los 70 se produce una eclosión de la mirada feminista en el arte, reconfigurándose las fronteras del mismo tras el trauma social bélico. A pesar de que muchas artistas aceptaron las categorías masculinas e imitaron el imaginario tradicional, adaptándose a las reglas y patrones masculinos para demostrar su valía artística, nace también una nueva corriente de motivación transgresora y un género conocido como “autobiografía visual”. Como autoras se enfrentan al difícil reto de no renunciar al uso de su propia imagen pero a la necesidad de eliminar estereotipos asociados a la misma, rompiendo además con la concepción de que el hombre ha sido siempre representado en lugar de representarse a sí mismo (Mitchell, 1992, p. 435). Con el objetivo de que su imagen cobrase entidad en el arte y dejase de ser tratada como un no lugar, se vincula visual y conceptualmente con lugares y entornos de reconocida autonomía y legitimidad como la naturaleza (Mandel Katz, 2013). El cuerpo femenino, tradicionalmente campo de batalla como expresó la artista

Bárbara Kruger en una de sus obras más populares, se configura así como soporte artístico y se experimenta con el arte de acción o *performance* y con el arte conceptual. Este nuevo arte feminista se sustenta sobre 3 grandes pilares: la obra de arte como instrumento para la reflexión sobre la experiencia de género, la utilización de nuevas formas de expresión y materiales que acaben con los usos jerárquicos, y la exploración del imaginario vaginal para despertar la conciencia sobre el cuerpo y la identidad sexual, así como representar la sexualidad femenina de una forma nueva y positiva (Carro, 2010, p. 95).

La mujer pone de manifiesto su inconformismo con su posición en la sociedad y se subleva ante la sumisión al poder reivindicando su valía en todos los ámbitos políticos, socioculturales y artísticos. Se trabaja desde la base de sus experiencias vitales para llevar a cabo estas reivindicaciones ideológicas bien sea a través de la imagen real o la escenificación, alejándose del elitismo para acercarse a la realidad social y su auto-representación en el mundo. La concepción de belleza pasa a un segundo plano, priorizándose la necesidad de llamar la atención sobre problemas político-sociales silenciados por los pilares del capitalismo y el patriarcado: la cultura, la educación y los medios de comunicación. Poco le importa a estas fotógrafas el ideal clásico expuesto por Aristóteles en su obra *XIII Metafísica* que influye sobre toda la cultura occidental para evitar el cuestionamiento jerárquico y expone que las formas supremas de belleza son el orden, la simetría y la precisión. Mediante el uso del propio cuerpo se trata de recuperar el control sobre la imagen con la cámara como arma de provocación, abordando temas tabú como el sexo o asociados con minorías sub-culturales como personas de color o homosexuales que transgredían los cánones de la normalidad (Muñoz-Muñoz y González-Moreno, 2014). Esto supone una ruptura total con la figura de la modelo ideal y la proyección de deseos masculinos en la fotografía, una práctica que llevó al fotógrafo polaco Hans Bellmer a plantearse “en qué medida la imagen de la mujer deseada está condicionada por la imagen del hombre que la desea” (Muthesius y Riemschneider, 1998, p. 21). En esta corriente el cuerpo femenino, tradicionalmente tratado como una máscara y disfraz ajeno, deja de ser un ícono manipulado al servicio de distintos intereses (comerciales, religiosos,...) y recreado como una realidad virtual y simulada por los medios de comunicación atendiendo a las posibilidades de consumo que este ofrece. En este sentido la fotografía feminista trata de hacer público lo privado y retornar al origen del arte recuperando el valor simbólico frente al estético y la

concepción de un cuerpo más cercano a la naturaleza, con la que comparte ciclos naturales repetitivos, que regido por la cultura y sus arquetipos. Las fotografías construyen ficciones y microrelatos mediante la apropiación del lenguaje corporal, apariencias y actitudes masculinas para hallar sus identidades jugando con las infinitas posibilidades del yo. Esta disciplina permite además fijar en la memoria acciones efímeras llevadas a cabo por las mismas, que van reconociéndose como seres críticos, inteligentes, conscientes del mundo que les rodea y de sus capacidades; gran parte de ellas americanas y europeas, de raza blanca, clase media-alta, estudios universitarios e ideología liberal (Muñoz-Muñoz y González-Moreno, 2014).

Mediante el autorretrato las artistas llevan a cabo un trabajo performativo mediante la recreación de escenarios, transformándose a sí mismas en obra de arte y asimilando sus cuerpos caracterizados de forma actoral a los de una personalidad icónica (García Ranedo, 2016). Sus fotografías están cargadas de contenido simbólico muy alejado del perfil documentalista de la fotografía pionera en sus inicios, planteándose interrogantes acerca de la identidad como construcción en constante cambio, y explorando las posibilidades caracterológicas con ironía y sátira (García Ranedo, 2016). Sus cuerpos son vistos como aparatos de poder que ejercen control político y social y recipientes de elementos como el género, la raza o la sexualidad (García Ranedo, 2016). Estos cuerpos reproductivos son considerados propiedad privada de los hombres y modo de ejercer poder y control social en sociedades patriarcales, lo que explica su importancia para estas artistas.

Soy el ser herido, la fiera enjaulada, la criatura exótica, la reina desnuda. Mi piel se colorea con múltiples matices. Mis pies están suspendidos, como los de un horcado, mi espalda respira tranquila, pero luce las marcas del látigo, mi rostro se hunde en el río rojo donde se ha vertido la sangre. Me sirvo del arte para despertar conciencias (Mwangi, 2003).

La desnudez de sus cuerpos en muchas de las obras funciona como señal de búsqueda de una identidad propia no predefinida y como canal de reflexión sobre problemas políticos, culturales y estéticos. Estas fotografías se desprenden de las necesidades eróticas a satisfacer por los varones y la deshumanización, repercutiendo esto no solo en su configuración como individuos, sino en la estructura del imaginario

sexual colectivo que cuenta con códigos de género que pretenden ser revertidos por las mismas. En este sentido la periodista feminista Bertha Hiriart escribe:

Si rompimos el silencio tomando la palabra es hora de romper ese gueto; convertido en una prisión y diversificar la información y dejar atrás el lenguaje crítico y los temas recurrentes (Hiriart, 1992, p. 191).

Este arte dispuesto a crear un espacio propio donde reine el compromiso y donde tengan cabida identidades múltiples nos permite hablar de un arte político concebido como estrategia de resistencia contra el sistema, pero también como lugar propicio de la producción simbólica al entrar en juego el factor económico además del cultural (Foster, 2001). Hal Foster habla del peligro que corre esta corriente al ser susceptible de ceder ante el poder del capital, convirtiéndose en lo que se espera de él en lugar de mantenerse fiel a sus convicciones. Se plantea la posibilidad de un arte que sea capaz de generar un espacio público y político abierto a la contestación y surge el concepto de arte activista que cobra sentido a través de la realización y recepción de la obra. Esta idea de arte concibe la producción de una esfera pública en la cual tiene lugar un consenso sin el cual no tiene lugar la eficacia del carácter político de la obra (Aznar y Iñigo, 2007, pp. 65-77). De esta forma se diluyen las fronteras estrictas de lo político y lo privado, división dictada por la sociedad burguesa, y esto último cede ante la importancia de tratar asuntos de carácter público (Habermas, 1994).

En España estas transformaciones artísticas de la mujer como autora-creadora de un nuevo repertorio de imágenes y contenidos, apoyadas por el uso de nuevos soportes, tardarán en integrarse debido a la particular situación política de dictadura franquista. El aislamiento del exterior impuesto obligaba a los artistas al exilio para conocer la vanguardia creadora o a participar de la política cultural impuesta por el régimen. Los discursos visuales educan y ejercen poder sobre el espectador, mostrándole quién es, cómo debe ser, qué rol debe cumplir y a qué puede aspirar dentro de los espacios que le son prohibidos, los lugares que no le pertenecen y las actitudes que no le definen (Torrado Zamora, 1990). Tras ver censurado y mutilado todo discurso procedente del exterior con ingredientes feministas o subversivos, en la década de los 80 y los 90 la artista española conquistará el terreno masculino y comenzará a tener una voz propia autobiográfica. Coincidiendo con la postmodernidad y la crisis de la pintura, se rechaza lo homogéneo y se abraza esta diversidad que ofrecen artistas nacidas en los 60 pero

que verán reconocido su trabajo décadas más tarde (Torrado Zamora, 1990). Se aborda el género de forma directa como hecho político y el cuerpo y la identidad pasan a ser los dos ejes principales sobre los que orbitan sus obras.

Mientras que en otros países la fotografía ya ocupaba un lugar relevante dentro de las artes plásticas, España tuvo que esperar para que este tipo de narraciones entraran a formar parte de las colecciones públicas y privadas de arte contemporáneo. Este periodo de apertura y sinergias con el panorama artístico internacional supuso la germinación de un movimiento feminista en las artes plásticas españolas que tuvo que enfrentarse al hermetismo y carácter conservador en técnica, estilo y contenido, este último anclado en el realismo y el rechazo a lo social (Torrado Zamora, 1990). Figuras que poseen un carácter andrógino crean mundos ideales femeninos muy alejados de la iconografía militar y religiosa y de las costumbres tradicionales del imperio de la españolidad. La fotografía y otras manifestaciones culturales pasan así de ser instrumentos ideológicos al servicio de la imposición y transmisión de ciertos valores, como la mujer esposa, madre y ama de casa sumisa a los preceptos morales, a tratar de desenmascarar los mecanismos de poder a través de una fuerte crítica social (Torrado Zamora, 1990).

Con la llegada de la posmodernidad se considera que el futuro de toda verdadera emancipación se encuentra en el hecho de emanciparse de la idea de futuro, suponiendo esta pérdida simbólica una vivencia perpetua del presente (Ruiz de Samaniego, 2007). Las producciones culturales se suman a esta pérdida del sentido histórico y de la intención por retener el pasado, reconociéndose la otredad y consiguiendo la pluralidad y descentralización de los cánones a partir de esta pérdida referencial. Se cuestiona el sujeto tradicional a través de un discurso crítico del fracaso pasado y nacen nuevas conductas y modelos sociales plasmados por una fotografía más intelectualizada que rescata lo reprimido. Nace así una concepción propia y exclusiva de la práctica fotográfica abriéndose así sus límites teóricos, técnicos y conceptuales (Spinelli, 2015). La fotografía se erige como disciplina independiente en proceso de búsqueda de un espacio propio dentro del mundo artístico.

[...] Existe realmente un discurso propio de la fotografía, pero tendríamos que añadir que no se trata de un discurso estético. Estamos frente a un vasto proyecto de deconstrucción en el que el arte se halla distanciado y separado de sí mismo. (Krauss, 2002, p. 226).

La fotografía se convierte en el medio posmoderno por excelencia, muy crítico con las teorías del arte y antiguos discursos estéticos impuestos por la modernidad. Su nuevo modelo de narración se basa en aproximar la imagen al individuo, transmitiendo una visión personal ante el desordenado y confuso mundo que les toca vivir. La fotografía como simulacro entre lo real y el artificio recupera un valor más intimista, participando del proceso de transformación política y social a través del uso de la imagen (Pérez, 2015). La práctica fotográfica se auto-proclama detractora del olvido de ciertos aspectos que se pierden en la vorágine mediática y la cultura de los excesos y el espectáculo, posicionándose como elemento reaccionario frente a la normatividad.

Como figuras influyentes para esta generación de nuevas fotógrafas y precursoras del uso de la disciplina como denuncia de las imposiciones y exigencias del patriarcado hacia la mujer, podemos mencionar a Gertrud Arndt y Grete Stern entre otras, cuya obra fotográfica se desarrolla a partir de 1920-1930. Ambas, formadas en la Escuela de Frankfurt, encontraron en la fotografía y el fotomontaje una vía de expresión que el taller de tejidos, al que eran tradicionalmente dirigidas las mujeres, no les permitía.

Arndt fue una de las primeras en investigar visualmente el concepto de identidad a través del autorretrato y utilizar todo tipo de atuendos para representar todas las posibles facetas femeninas, desde la más tradicional a la más frívola y lasciva. Sus autorretratos captan un amplio abanico de emociones en su intento de ahondar en la *psique* humana, controlando en todo momento qué reflejo de ella misma percibe el espectador y a través de qué objetos vinculados a su género decidía hacerlo, rompiendo con la uniformidad a través de la que se ha observado tradicionalmente a la mujer. Este legado de hibridación y fusión de identidades femeninas sería recogido más tarde por artistas como Ana Mendieta, Cindy Sherman o Francesca Woodman quienes, a través de estilos diferentes, desafían un concepto de feminidad ya puesto en entredicho por Claude Cahun en los años 20 con sus retratos no binarios y de arbitrariedad de género.



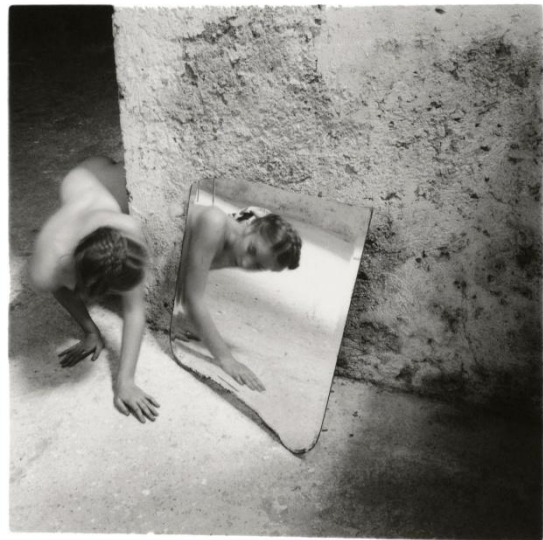
Serie de autorretratos- Gertrud Arndt



Autorretrato- Claude Cahun



On being an angel- Francesca Woodman, 1977



Self deceit- Francesca Woodman, Roma, 1978-79



Sin título- Francesca Woodman, NYC, 1979-80

Stern por su parte es especialmente conocida por sus montajes fotográficos realizados para la revista del corazón argentina *Idilio*, en la que las lectoras enviaban sus consultas basadas en sus sueños y un sociólogo trataba de interpretarlos dado el furor causado por el psicoanálisis. En ellos, además de un claro componente surrealista y dadaísta provocado por esta corriente onírica, aparecen mujeres como protagonistas, siempre representadas desde la dignidad y la elegancia, señalando las situaciones injustas que se ven obligadas a vivir y soportar con diplomacia. De esta forma, aparecen mujeres tomando forma de objetos domésticos, encerradas en botellas de cristal, soportando pesadas cargas y junto a hombres con aspecto animal; signos de un género agotado y con necesidad de hablar y sentirse escuchado. Debido a esta necesidad de plasmar sus vivencias y compartirlas con el público nacen artistas cuya producción se localiza a partir de las décadas de los 70 y 80 como Nan Goldin o Ana Casas Broda, quienes fotografían a sus seres queridos dándole vida a sus álbumes de recuerdos y tratando temas tan diversos como el amor, la enfermedad, la muerte, la homosexualidad, la adicción o la maternidad.



Serie de fotomontajes para la revista *Idilio*- Grete Stern

A estas se unirían nuevas propuestas temáticas más cercanas a la actualidad donde el feminismo más interseccional toma forma a través de fotografías que retratan las condiciones de opresión y discriminación racial de las mujeres en otros continentes que distan del europeo y americano dominantes. Así nos encontramos con la obra de Shirin Neshat, vinculada a sociedades islámicas, o de Zanele Muholi y Angèle Etoundi, localizadas en el continente africano.



Bona, Charlottesville- Zanele Muholi, 2015



MaID III Philadelphia - Zanele Muholi, 2018



Rupture 2- Angèle Etoundi, 1993



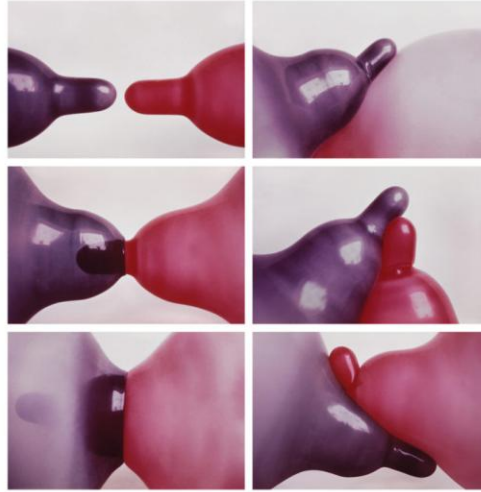
Un air d'antan- Angèle Etoundi, 2002

También cobra fuerza en la contemporaneidad un arte performativo que aborda la sexualidad femenina y el erotismo desde enfoques originales y que apela irremediabilmente al espectador, representado por artistas como Hannah Wilke y Renate Bertlmann. En este sentido, la *Womanhouse*, primera exposición pública de arte feminista creada en 1971 por Judy Chicago y Miriam Schapiro, fue duramente criticada por considerarse que reproducía el modelo tradicional de objetivación femenina y perpetraba la identidad femenina en términos puramente sexuales en lugar de tratar de

deconstruir la misma como lo harán las fotografías pertenecientes a la corriente feminista.

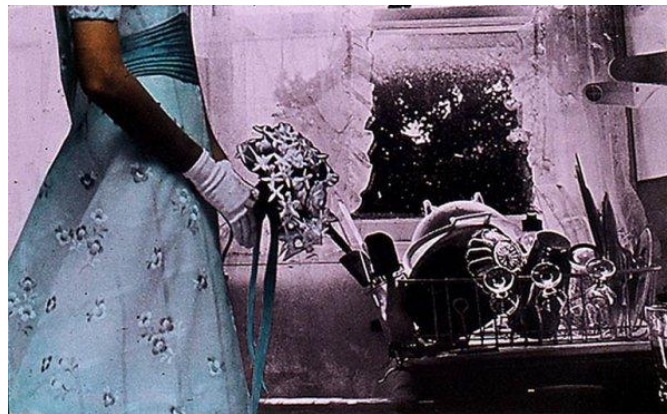


Starification Object Series-
Hannah Wilke



Tender touches- Renate Bertlmann

En el panorama nacional debemos mencionar a figuras como Eulàlia Grau o Pilar Aymerich, cuya trayectoria fotográfica se sitúa en el periodo de baja dictadura y comienzos de transición política. Ambas denotan un gran compromiso ético con la sociedad del momento en sus collages y fotografías, captando en sus obras el clima de disconformidad del sector feminista y obrero ante los abusos de poder, la precariedad y la corrupción de un país en proceso de metamorfosis. Esta implicación con los sectores sociales más afectados y las problemáticas que los conciernen será asimilada por las dos fotografías a analizar, quienes se apropiarán de causas como el estigma del VIH, el espectro de género, la violencia doméstica, la sexualidad femenina o la diversidad corporal.



Núvia i rentaplats (Etnografia)-
Eulalia Grau, 1973



*Manifestación feminista- Pilar
Aymerich, 1977*

2.3 Documentalismo fotográfico y nuevas corrientes

2.3.1 Fotografía documental

Para comprender de dónde procede el estilo documental del que Nan Goldin se adueñará de una forma muy particular para crear sus fotografías, y las influencias que marcarán el estilo de la joven Ashley Armitage, debemos estudiar cómo nace este movimiento, su evolución y las transformaciones que ha sufrido a lo largo del tiempo, dando lugar a nuevas corrientes con nuevos objetivos.

Ya desde sus inicios en el siglo XIX la fotografía se ha debatido entre dos polos opuestos, expresar sentimientos e ilusiones o documentar la realidad y representar los hechos, lo que cristaliza en un debate entre verdad o belleza (Guerrero, 2018). “La fotografía es una ciencia y un arte que permite perennizar hechos irrepetibles de la realidad...Es la cristalización de un instante, es captar un momento para eternizarlo” (Sánchez Santur, 2017, p. 24). Este carácter testimonial y descriptivo de la práctica fotográfica ha generado que esta sea asociada con valores de realismo, objetividad y autenticidad dada la creencia de que se trata de una reproducción puramente mecánica realizada por un artefacto: “La historia de la fotografía puede ser contemplada como un diálogo entre la voluntad de acercarnos a lo real y las dificultades para hacerlo” (Fontcuberta, 2002, p. 12). Esto conduce a la reflexión: “¿Ver una fotografía es más cercano a ver la cosa fotografiada o a ver una imagen?” (Picarde, 2001, p. 22). Es la propia idiosincrasia de esta práctica la que conduce al equívoco: “Otra cosa es que la fotografía puede mentir con veracidad gracias a que la información visual que nos proporciona es siempre convincente” (Belón, 1989, p. 1). Esta posible manipulación de lo real entronca con una construcción constante del presente desde el pasado. De esta forma, para Chevrier (1982) una fotografía representa siempre algo que ha sido y no lo que algo es, un “instante cero” del que habla Cartier Bresson en el que el fotógrafo captura el instante siguiente al que visualiza a través del visor de su cámara, anteponiéndose a lo que sucederá. Susan Sontag escribió así en su obra *On Photography* que “Las imágenes fotografiadas no parecen ser declaraciones sobre el mundo, sino partes de él” (Sontag, 1977, p. 11), lo que invita a reflexionar sobre el significado otorgado a este tipo de imágenes y sobre la inocente creencia de que algo es real por el mero hecho de haber sido fotografiado.

Como ciencia se apoya en otras ciencias auxiliares como la física y la química y como arte plasma la mirada subjetiva de un autor e implica un posicionamiento político (Sánchez Santur, 2017). Considerada como un medio privilegiado para investigar lo real, se vincula desde sus orígenes a la noción de documento, un registro directo e instantáneo de la realidad que la ha hecho destacar frente a otras disciplinas artísticas (Sánchez Santur, 2017). Dada esta vinculación surge un género como la fotografía documental, cuyo adjetivo proviene de la crítica en un periódico neoyorquino en los años 30 de la película *Moana* de Robert Flaherty, en la que el fotógrafo realiza a través de la imagen una descripción de la cotidianidad a modo de testimonio con el fin de comunicar un mensaje. Las primeras fotografías documentales eran noticia *per se*, ya que su mérito y lo noticiable se encontraba en el hecho de existir, en poder plasmar en una imagen un objeto fotografiado que pasaba a un segundo plano a nivel de relevancia (Rodríguez Merchán, 2001, p. 382).

La fotografía se convierte así en un documento social con valor histórico y antropológico que relata las conexiones del hombre con su entorno a través de la mirada personal y crítica de los autores, una tarea “entre la razón y la emoción, entre lo cognitivo y lo emotivo” (Sánchez Santur, 2017, p. 27). El fotógrafo documental realiza un proceso mental previo a la toma de la imagen en el que se conjugan sus conocimientos fotográficos previos, la información adquirida durante la investigación acerca del tema, y la reflexión y punto de vista del autor frente a la circunstancia en particular. Su creación de conciencia social y el impacto inmediato que causa en el espectador este tipo de imágenes han permitido la supervivencia de uno de los géneros primigenios de la fotografía. En él el artista posee la capacidad de construir una nueva realidad donde se crean metáforas y relatos sobre la sociedad y el mundo (Aparici, 2010). El medio se torna invisible y es la experiencia contenida en la imagen la que dialoga con un público que confía en que lo que ve ha existido en lo real, permitiéndole alcanzar nuevos conocimientos acerca de la humanidad. El documentalista se posiciona en los márgenes de lo social en la búsqueda de motivos no convencionales que contravengan los discursos ideológicos dominantes, exhibiendo las contradicciones y aristas del sistema hegemónico (Clemente Fernández, Febrer-Fernández y Martínez-Oña, 2017). A cambio de esta generación de sentimientos en los demás y la posibilidad de remover conciencias, la fotografía documental exige al fotógrafo el desarrollo de una gran capacidad de observación de los detalles, de análisis de lo que se encuentra frente a

sus ojos, de búsqueda de enfoques innovadores, de ordenación del mundo, de hacer visible en la construcción pictórica lo que se muestra oculto de acuerdo con su propósito. De esta forma, se presupone una cierta fidelidad “a un propósito enaltecido: descubrir una verdad oculta, preservar un pasado en extinción” (Sontag, 2006, p. 86).

De acuerdo con Ledo (1998) el documentalismo sería un fenómeno propio del siglo XX cuyas imágenes parten de referentes reales y que siguen una determinada estrategia de sentido, un uso discursivo. Las variables empleadas de forma mayoritaria por los autores para definirlo y diferenciarlo de otras corrientes son este referente, la actitud del fotógrafo, su método de trabajo y el modo de aproximarse a la realidad, los objetivos perseguidos, el público, el modo de dirigirse al espectador y el soporte en el que se hace (Guerrero, 2018, p. 5).

Para estudiar la evolución histórica de este género debemos partir de la concepción de la fotografía como documento pocos años después de la primera instantánea tomada en 1827 por Nicéphore Niepce, registrándose a partir de ese momento los principales hallazgos históricos del mundo y sirviendo a investigaciones del campo de la sociología y la antropología entre otros. Los críticos de arte consignaban a menudo esta práctica al ámbito del periodismo, considerando a estos fotógrafos no como artistas, sino como simples registradores y técnicos habilidosos, meros observadores pasivos de la escena social (Curtis, 2010). En lugar de luchar contra esta categorización menor, el colectivo documental trató de sacar partido de la situación presentándose a sí mismos como recopiladores de hechos y sembradores de certidumbres, negando tener intereses políticos o estéticos más allá de capturar el realismo del mundo en su pureza. En este sentido podría vincularse con la fotografía directa o la nueva objetividad cuyas imágenes se caracterizaban por ser “brutalmente directas, limpias y ajenas a todo engaño” (Tausk, 1978, p. 57) y cuya máxima era esperar hasta que la escena se revelase en su suprema belleza con una composición que no necesitase manipulación alguna, un negativo casi perfecto (Newhall, 1983, p. 167, citando a Sadakichi, Hartmann). La cámara constituiría así “una especie de cazafantasmas de las apariencias para asfixiar lo falso” (Vásquez, 2015, p. 10) capaz de ver más allá del ojo humano, una visión modernista en la que la máquina es una prótesis de la humanidad esperanzada y el acto fotográfico se transforma en un proceso casi místico en el que el artista “mirando las cosas, acaba por poseerlas” (Antich, 2007, p. 94).

En este sentido, Cartier Bresson (2003) considera a la fotografía documental como el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, de la relevancia de un suceso, logrando la confluencia de contenido y forma.

Es la capacidad de descubrir facetas de la cotidianidad que pasan desapercibidas hasta que el fotógrafo las revela mediante un proceso intuitivo y una reproducción mecánica similar a la escritura automática. Es un mecanismo de hacer ver el mundo con nuevos ojos. (Sánchez Santur, 2017, p. 30).

Ya a finales del siglo XIX dos fotógrafos urbanos, Jacob Riis y Lewis Hine, manifiestan una intención documental al adentrarse en las ciudades para captar imágenes de gran dramatismo a consecuencia de los excesos industriales y urbanísticos, instantáneas muy alejadas de la fotografía arquitectónica o comercial que se realizaba en la época (Curtis, 2010). Los retratos de gente pobre y trabajadora que ponen cara a las injusticias sociales que tenían lugar en las urbes pasan de tener como escenario los fondos de los estudios fotográficos a ser las propias calles o incluso los hogares y entornos de los retratados. Hine definía sus fotografías como “fotointerpretaciones”, otorgándoles un sentido narrativo que le permitía describir y analizar fenómenos sociales de forma al mismo tiempo directa y expresiva (Newhall, 2002, p. 235), mientras que Riis por el contrario abogaba por un naturalismo crudo y un efecto más racional y menos emocional y humanista de distanciamiento entre el sujeto que observa y el sujeto fotografiado; dos perspectivas que sirven para ejemplificar las diferentes visiones que existen dentro de un fenómeno abierto y con posibilidades múltiples. Además de ellos se debe mencionar a Charles Marville con sus reportajes sobre la vida parisina menos glamurosa y a John Thomson con su exploración de las calles londinenses: “Thomson y un escritor Adolphe Smith fueron a explorar el Londres marginal y volvieron con una colección de vagabundos, mendigos y limpiabotas” (Jeffrey, 1981, p. 65).

A principios del siglo XX toma lugar un nuevo estadio de la fotografía documental, especialmente durante la Gran depresión que azota Estados Unidos en los años 30, lo que nos lleva a afirmar que este estilo fotográfico está ligado con la historia sociopolítica de este siglo, creando una referencia pictórica de la misma. Durante el transcurso de dicha crisis los fotógrafos, bajo la dirección del *Farm Security Administration Photographic Project*, se lanzan a las calles para denunciar la situación

de paro, pobreza y miseria. Este proyecto documental nace con la intención de crear un registro en imágenes del impacto en la nación y la magnitud de esta crisis financiera para justificar la legislación del Nuevo Pacto diseñado para erradicarla, un uso institucional que convierte a la fotografía en documento con un gran poder de convicción. El historiador Alan Trachtenberg en su obra *Documenting America, 1935-1943: The Farm Security Administration* (1988) declararía que este proyecto supuso la mayor movilización de recursos en la historia de la fotografía para crear una imagen acumulativa de un lugar y un tiempo específicos. Este tipo de fotografía, anclada a la noción de archivo histórico, da un paso hacia el carácter emotivo y sentimental de un naturalismo dramático icónico (Goyeneche-Gómez, 2019). Su carácter fáctico contribuye además a su propósito dinamizador social a pesar de poseer un componente dogmático y militante que no casa con el sueño de libertad de la modernidad. De esta forma, la fotografía “Madre migrante” de Dorothea Lange se convierte en un símbolo de la fotografía social o de denuncia que caracterizó a esta década, constatando además que la mujer podía formar parte como productora cultural de una sociedad de masas posicionándose a ambos lados de la lente.

En una tercera fase, conocida como documentalismo subjetivo, el tema de la obra pasa a un segundo plano para posicionarse en el centro la mirada personal del fotógrafo y cómo este representa esos instantes únicos e irrepetibles, permitiendo que sean estos los que cuenten una historia por sí mismos. “Mis fotografías no son particularmente interesantes, ni tampoco lo es el tema. Son simplemente una colección de “hechos” (Lippard, 2004, p. 43). De esta forma, fotógrafos como Martin Parr plantean el partir de ideas a menudo banales y fotografiar sus “réplicas”: la materialización de esa idea plasmada en situaciones, objetos o personas (Esparza, 2015). Frente a la impersonalidad y el rol neutral del fotógrafo otros artistas defienden el conocimiento de aquello que se va a fotografiar, el conocimiento del entorno y cierta afinidad y experiencia con el mismo frente a la espontaneidad. En esta línea la fotógrafa Martha Rosler critica “la actitud irresponsable de quienes disparan sobre conflictos ajenos sin preocuparse antes por conocerlos, confiados en la objetividad de sus cámaras” (Redondo, 2011, p. 386). Esta rama de la fotografía se considera así la más cercana a la sociedad informando y registrando hechos reales y temas de actualidad mediante el uso de la imagen no objetiva pero sí honesta, desvinculándose de una función putamente utilitaria y un propósito exclusivamente pragmático. Esta idea de estructuración de lo real desde una

mirada creativa y una ampliación de lo designado como documental desde voces y miradas múltiples proviene posiblemente del cine (Ledo Andión, 2008, pp. 42-43).

En este proceso de resemantizar al mundo a través de múltiples interpretaciones del mismo es de vital importancia tener un público en mente y conocer cuál es el concepto o mensaje que se quiere plasmar para realizar una composición coherente y efectiva con el mismo a través del uso del encuadre, un acto consciente de persuasión capaz de modificar la visión de lo que sucede, al igual que la iluminación o el uso de un objetivo determinado. En este sentido la fotografía documental se ha vinculado tradicionalmente con encuadres amplios, el uso del blanco y negro, la improvisación, la perspectiva frontal de los sujetos, la presentación de personajes pero la no inclusión de actores, la exhibición de un manejo de la técnica y la magia de captar un momento de especial belleza no previsto. Esta última concepción choca con una realidad en la que este tipo de fotógrafos conocen la valoración que hacen de cada temática y tienen bien definidas previamente las ideas y conceptos a plasmar a pesar de la existencia del componente del azar. En este sentido, y de acuerdo con Fontcuberta, “podemos caer en el peligro de reducir el documentalismo a una noción de estilo” (1998, p. 153).

Estos fotógrafos documentalistas asumen un compromiso con la sociedad no por mandato de ninguna norma o institución, sino por su deseo de justicia y su sentido de la responsabilidad con generaciones venideras, lo que los obliga moralmente a poner de manifiesto hechos que consideran de interés y dominio públicos con el fin de pedir a los miembros de las clases altas que socorran a los oprimidos. Lo que diferencia a este fotógrafo de otra persona que usa una cámara es, por tanto, esa conciencia de la civilización en la que opera (Stryker & Locke, s. f., p. 7).

Un fotógrafo documental es un actor histórico que se esfuerza por comunicar un mensaje a un público. Las fotografías documentales son más que sólo expresiones de habilidad artística; son actos conscientes de persuasión. El trabajo de los más exitosos fotógrafos revela un ferviente deseo de dejar que las imágenes cuenten la historia... Lejos de ser observadores pasivos de la escena contemporánea, los fotógrafos documentales eran agentes activos en busca de la forma más efectiva de comunicar sus puntos de vista (Curtis, 2010).

Este deseo de equidad social, alejado del uso propagandístico de la imagen e inherente a la profesión, no está reñido sin embargo con la persecución de la belleza

estética criticada por los conceptualistas puros. Tal y como decía Herbert Marcuse: “Lo bello pertenece a la imaginaria de la liberación” (Marcuse, 2007, p. 104). Para lograr esta belleza, no necesariamente opuesta a lo verídico, en raras ocasiones los fotógrafos documentales toman una sola fotografía, seleccionando la que mejor relata el sentir de una escena de una serie de imágenes y pudiendo conservar el resto o destruirlas para no distraer el foco de la que ha sido seleccionada (Curtis, 2010). En estas escenas se acomoda a los sujetos en diferentes posiciones, experimentando con composiciones alternas y añadiéndosele más tarde material adicional como títulos o pies de foto descriptivos para dirigir la mirada del espectador y acentuar el significado de la imagen. A propósito de esto se puede hablar de la fotografía también como una práctica social en la que el propio universo representado se construye a sí mismo al verse observado por la cámara: “Entonces, cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de `posar`, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen” (Barthes, 1982, p. 41). Se desdibuja así el ideal cultural de lo “natural”, aspecto que Nan Goldin adopta como seña de identidad al fotografiar a su entorno, compenetrándose con lo que capta en sus imágenes y generando un comentario de su realidad en la que se observan sus valores y preocupaciones.

No obstante, autores como Susan Sontag en su ensayo *En la caverna de Platón* (1977) realizan una crítica a este tipo de fotografía humanista al considerar que las imágenes no generan un conocimiento real ni un efecto social, lo que requeriría de un contexto ideológico previo. Para esta autora las miserias representadas llevan al espectador a aceptar lo representado, convirtiéndolo en espectador pasivo que se familiariza con lo obscuro y que transforma lo horrible en cotidiano e inevitable adormeciendo la conciencia. Considera además que al ocultar el funcionamiento real de lo retratado se plantea la imposibilidad de intervención por parte del sujeto, provocando un inmovilismo contrario a la bandera que hondean.

La fotografía documental incorpora tanto procesos de producción simbólica con propósitos comunicativos conscientes como los caracteres estético y epistémico, al estar destinada para provocar unas sensaciones determinadas en el espectador e incorporar el hecho fotografiado en su memoria a pesar de no haber sido testigo del mismo (del Valle Gastaminza, 2002). Algunos autores sin embargo prefieren hablar de un estilo documental considerando que el arte nunca puede ser documento aunque adopte su

estilo, puesto que el arte no tiene ninguna finalidad concreta (Katz, 1981). Ante las pretensiones artísticas que la disciplina ya había demostrado a través de corrientes como el pictorialismo fotográfico, fotógrafos como Karel Teige abogaban en contra de esta denominación: “No queremos que la fotografía, incluso la más al día y perfecta, se presente a sí misma como arte, porque haciendo esto se expone de nuevo a la peligrosa plaga del esteticismo y el academicismo” (Teige, 1989, pp. 312-322). Se pretende así retratar lo efímero dejando de lado el simbolismo y abstracción más propios de las artes plásticas, conformándose una práctica con una identidad propia muy definida y liberada de la escenificación y el montaje que irá desvinculándose paulatinamente del referente experimentando con los límites de lo “real”. El artista, ahora sujeto activo, no solo manipulará la realidad, sino que la construirá del mismo modo en el que Ashley Armitage crea sus escenas: “Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera” (Fontcuberta, 1998, p. 15). Surge así una oposición a una fotografía directa más cercana al positivismo científico y los artistas se decantarán por la planificación, la escenificación y el retoque ante el paulatino descrédito de la fotografía como documento y el fotógrafo como testigo de la historia. El artista y teórico Jeff Wall explica esta diferencia mediante la metáfora del cazador y el agricultor: el primero acecha y captura a su presa mientras que el segundo la produce y cosecha (Fernández, 2007). De esta forma nace una confluencia de corrientes y estilos fotográficos que sobrepasan los límites entre lo netamente documental y lo creativo, una fotografía que promueve el consumo y que implica una mayor libertad expresiva y de experimentación frente a la homogeneización de los métodos de trabajo, una ruptura de la visión neutra y un mayor protagonismo de los fotógrafos como creadores (Guerrero, 2018). “El debate anteriormente mencionado entre la fotografía documental y la artística, entre concretar lo real o idealizar lo real, hoy día está superado, ya que está plenamente asimilado que la actual fotografía documental puede tener aspectos estilísticos eclécticos” (Guerrero, 2018, p. 3). Frente a la fotografía planificada se impone el instinto y lo individual ajenos a los aspectos más técnicos. La cámara, más que una intrusa en vidas ajenas con un alarde de heroísmo en la visión de quien la sostiene, está cargada de aliento personal y el universo interior se concibe como parte del mundo exterior (Vásquez, 2015). En estas obras del nuevo documentalismo el narrador, quien se convierte en un director de actores, se autorreferencia como un personaje atrapado entre dos mundos: contemporáneo de un movimiento y parte de un grupo de amigos, familia, barrio (Ledo,

1998, p. 120). La precisión obsesiva con la que trabajaba la fotografía más documental más ancestral es sustituida por el culto a la belleza de la cotidianeidad y la búsqueda de sentidos ocultos en la misma.

Basta de sorprender el bello orden del mundo en uno de esos instantes en que parece cristalizarse. No interesan los momentos decisivos, sino *in between*, los momentos entre aquellos que parecen plenos de sentido. Hasta entonces, el fotógrafo se consideraba un cazador de instantes significativos, como conejos en el bosque, a los que había que cazar, matar y traer a casa. El fotógrafo posterior a Frank, sabe que no existen momentos significativos, que somos nosotros, quienes les damos significaciones y que la oportunidad de la fotografía no está en sorprender un mundo en flagrante delito de coincidir con nuestras ideas, sino tal como es, absurdo. (Burgin, 1983, p. 20).

El documentalismo subjetivo apuesta por un fotógrafo que no solo es testigo presencial y operador que captura una escena, sino además ser humano que se autonarra y que tiene el derecho a considerarse parte de lo fotografiado (Ledo, 1998, p. 141-143). Lejos de interesarle a esta corriente la hegemonía asociada a convencimientos vanguardistas, esta se reencuentra con la complementariedad, la subjetividad y la respuesta intuitiva y espontánea frente a la consideración de posesión de verdades (Vásquez, 2015). Tras la IIGM la fotografía documental como tal perdió su alcance y sus principios fueron asumidos por el fotoperiodismo. En los últimos años se ha producido una transformación conceptual de la misma y los autores la han reinventado y adaptado a sus propias inquietudes creativas, acercándose en ocasiones tanto al ámbito artístico que resulta difícil discernir entre estos dos campos. El fotógrafo continúa con su afán por mejorar el mundo y describir con detalle lo que le rodea adoptando también un mayor escepticismo frente a la ciega utopía del cambio, y relegando la busca de apoyo y complicidad del público al mostrar sin reparos su peculiar forma de entender el mundo (Guerrero, 2018, p. 13). El compromiso, la implicación y la esperanza en el reformismo siguen vivos pero se utiliza una nueva paleta de colores para crear las escenas a través de sus propias miradas.

Algo que se debe considerar además es que el sentido de una fotografía dependerá del dominio que el público tenga de un tema y un contexto concreto, además del grado de respeto que esta mantenga con la realidad que el lector reconozca. Dependiendo de estas circunstancias las lecturas variarán adquiriendo nuevos significados inestables:

“La obra fotográfica no es ya entregada llave en mano, con sus instrucciones de uso y sus prohibiciones: es una obra abierta, necesariamente abierta, obra viva que adquiere una dimensión nueva y un destino nuevo en cada realización” (Sontag, 2006, p. 116). Este sentido está sujeto a modificaciones con el transcurso del tiempo debido al distanciamiento histórico entre el espectador y el referente. La falta de inmediatez histórica altera los propósitos documentales adquiriendo estas fotografías valores distintos, por lo que es fundamental analizar estas fotografías y a sus autores dentro de sus respectivos momentos históricos y contextos espaciales (Guerrero, 2018).

2.3.2 La figura de la fotógrafa documental y fotoperiodista

En 1897 Frances Benjamin Johnston, una de las primeras mujeres fotógrafas americanas, afirmó en un artículo titulado: *Lo que una mujer puede hacer con una cámara* que: “La fotografía es una profesión que les brinda a las mujeres la posibilidad de ser autosuficientes a la vez que creativas. No presenta grandes complicaciones, ni es necesaria una preparación artística muy exhaustiva” (citado en Núñez y Oliva, 2011, p. 85). No obstante, mientras que los aspectos técnicos y el manejo del equipo no suponían grandes dificultades para las aficionadas con aspiraciones de profesionalización, estas deberán encontrarse con obstáculos de tipo social que supondrán un reto más para su reconocimiento en el oficio.

Para analizar el rol femenino en esta práctica documental debemos mencionar al escritor Charles Baudelaire, quien en su obra *El pintor de la vida moderna* (1995) concibe al artista como un cronista de la realidad, un paseante o flâneur que camina sin rumbo por la ciudad destapando los entresijos de la vida íntima, un bohemio de ojos ávidos que no se confunde con la multitud. Esta concepción, que bien podría casar con la descripción de un fotógrafo documental, queda sin embargo exenta para la mujer, descrita por el autor como “objeto de placer público” (1995, p. 130), para la que caminar sola únicamente podría significar ser confundida con una prostituta o ver manchada su reputación. Esta forma de pensamiento desmonta el ideal de avance y reconocimiento de la mujer artista y fotógrafa demostrando que, a pesar de los avances de los círculos feministas, el rechazo hacia la creadora continuaba vigente entonces y hasta nuestros días. De esta forma se entiende que “El ámbito del fotoperiodismo y de la fotografía documental ha sido un espacio en el que muy pocas mujeres han desarrollado su actividad” (Folch, 2017, p. 7). Dicha autora citada explica esta ausencia recurriendo a los convencionalismos sociales y culturales que recomendaban a la mujer quedarse al margen de los conflictos y protegerse de todo peligro ya que “en sus manos estaba la herramienta con la que construir el futuro y su principal función en la sociedad era, precisamente, asegurar la continuidad de la especie y de la célula familiar” (2017, p. 3). A pesar de que esta concepción del género parecía haberse transformado a partir de la segunda mitad del siglo XX cuando la mujer se incorpora a los ámbitos académicos, político y profesional, la fotografía documental quedaba fuera de esta ecuación.

La percepción del fotoperiodista o periodista documental es masculinizada desde el inicio de estas prácticas al considerarse que los requisitos físicos y psicológicos necesarios para desempeñar la tarea de cubrir acontecimientos de especial dureza, violencia y crueldad no eran propios de la empatía y sensibilidad asociadas tradicionalmente al género femenino. Esta herencia cultural que asocia a la mujer con el ámbito familiar, tal y como afirma la historiadora norteamericana Linda Nochlin (1971), no ha hecho más que condicionar y falsear la conciencia femenina sobre la realidad del mundo, un debate supeditado por la presión social entre el querer o el deber ser (Peralta, 2017, p. 2). De esta forma, se va construyendo una referencia que marca el género fotográfico, la de una personificación patriarcal del artista: hombre blanco, occidental y heterosexual (Nead, 2002, s.p.). Esta estructura social “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, 1971, p. 289). Este silencio frente a la existencia de estas fotógrafas ya lo sufrieron figuras como Constance Mundy, conocida únicamente por ser la esposa de William Henry Talbot, o la pintora y fotógrafa Dora Maar, quien ha pasado a la historia como la musa y amante de Picasso (Cuevas-Morales, 2010, p. 2).

Trasladado al ámbito más documental, Estela Alcaide (2017) considera en su obra *Fotoperiodismo 3.0* que las demostraciones de valentía llevadas a cabo por un gran número de mujeres en el ámbito del fotoperiodismo indican que afrontar una cobertura con un mayor peligro, como puede ser una zona de guerra, tiene que ver más con entender el riesgo al que se exponen y con la madurez profesional que con el género. En este sentido la fotoperiodista española Maysun en una entrevista para la publicación anteriormente mencionada comenta:

Una vez le dije a un compañero que me iba a Siria a cubrir la guerra y me dijo: “Estás loca, niña, no vayas que es muy peligroso” Él iba a ir al mes y medio, pero me dijo que yo no fuera, así que le dije: “¿Qué pasa, que es peligroso para mí, pero para ti no?”. Se echó a reír queriendo decir que no era lo mismo, pero ¿no era lo mismo por qué? Al final fui y estuve cubriendo la guerra desde septiembre de 2012 hasta marzo de 2013. En cambio, si va cualquiera de nuestros compañeros a Siria, nadie lo pone en duda.

Esta declaración da muestra de cómo aún a día de hoy la fotógrafa documental y fotoperiodista lucha por demostrar su capacidad, potencial y habilidad para mostrar el

mundo desde su perspectiva a pesar de los retos inherentes a la profesión. Estela Alcaide revela además en dicha publicación cómo los hombres de una cierta edad se resisten a trabajar con mujeres más jóvenes y en ocasiones menos formadas y preparadas, obteniendo un menor apoyo por parte de mentores que cuentan con la posibilidad de dirigir y mejorar sus trabajos, lo que podría conllevar el abandono de las mismas. Esta autora expone además los preocupantes datos arrojados por la encuesta realizada en el año 2014 por la Fundación Internacional de Mujeres de Medios (IWMF) y el Instituto Internacional de Seguridad en las Noticias (INSI), en colaboración con la UNESCO, en la cual casi dos terceras partes de las encuestadas admitían haber sido víctimas de intimidación, amenazas y abusos, en un tercio de los casos por parte de su jefe. Una quinta parte afirmaba haber sufrido violencia física durante el ejercicio de su profesión y el 14'3% señalaba haber sido víctima de violencia sexual durante la realización de su trabajo.

Aún con todas estas vicisitudes, “fueron y son numerosas las mujeres que eligieron la cámara como arma de provocación y crítica social” (Muñoz-Muñoz y González-Moreno, 2014, p. 46). La vocación femenina por esta vertiente más documental del espectro fotográfico se explica por el potencial icónico de las instantáneas captadas en cámara, capaces de despertar conciencias y desencadenar cambios sociales, o al menos modificaciones en la mentalidad y visión de la sociedad: “La sabiduría última de la imagen es decirnos: ‘Esa es la superficie. Ahora piensen –o mejor sientan, intuyan– qué hay más allá, cómo debe ser la realidad si ésta es su apariencia’” (Sontag, 1981, p. 33).

Algo que nos sirve para ejemplificar este vacío con respecto al número de fotógrafos documentales masculinos es la escasez de estudios realizados sobre fotografía hecha por mujeres, tal y como pone de manifiesto Folch en su tesis *La mujer como documento gráfico: una aproximación al fotoperiodismo femenino*. En él se realiza un estudio sobre los galardones otorgados por los principales premios y becas de la fotografía, revelando que entre los cinco fotoperiodistas más premiados entre 1937 y 2014 tres de ellos son mujeres, a pesar de representar tan solo el 20% del total de individuos dedicados a la profesión. Además de esto, los ingresos que estas reciben son por lo general inferiores al someterse a la oscilación de los encargos propia de la figura del *freelance*, quien se ve obligado a asumir la responsabilidad económica de sus proyectos. Según los datos manejados por la autora, tan solo el 25% ocupan puestos de

responsabilidad dentro de sus empresas de comunicación, lo que les impide tomar decisiones en cuanto a la selección de imágenes y contenidos de lo noticiable. Este fenómeno de invisibilización está presente también en la edición de 1964 de la obra *Historia de la fotografía* del autor Beaumont Newhall, donde se mencionará únicamente a 10 mujeres frente a un total de 250 profesionales incluidos, un dato muy llamativo tratándose de un recorrido histórico tan general como sugiere su título.

No obstante, existieron figuras femeninas que gozaron de gran relevancia dentro de este estilo de fotografía. Como pionera de esta disciplina debemos mencionar a la escocesa Christina Broom, considerada la primera fotoperiodista femenina del Reino Unido, famosa no solo por sus postales de soldados antes y después de la Gran Guerra, sino por su labor como retratista del movimiento sufragista.



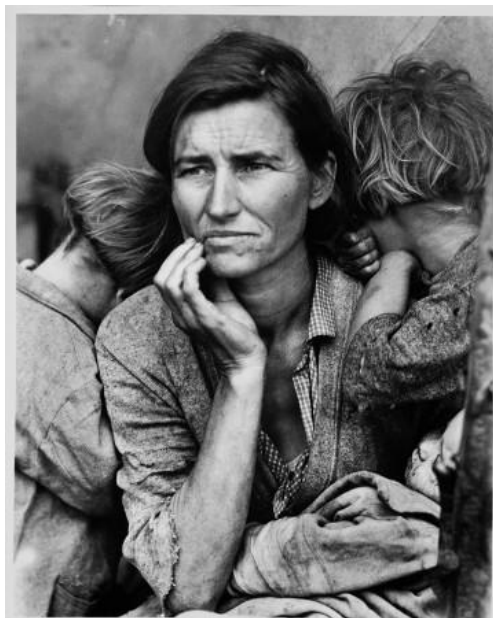
Marcha de enfermeras y parteras-
Christina Broom, 1909

Continuando con figuras pioneras, en esta ocasión en el ámbito estadounidense, es imprescindible el nombre de Margaret Bourke-White, más conocida como “Maggie la indestructible”, primera corresponsal de guerra a la que se le permitió trabajar en zonas de conflicto bélico durante la IIGM, fotografiando sucesos de gran relevancia como la situación en los campos de concentración o la campaña de la no violencia impulsada por Ghandi, siendo defensora además de la liberación femenina al retratar a la mujer desempeñando oficios “masculinos”.



Autorretrato (The Life Picture Collection)-
Margaret Bourke-White, 1943

Otro nombre que debe incluirse al hablar de fotografía documental es el de la anteriormente mencionada Dorothea Lange, quien durante la Gran Depresión (1929-1940) cambió su estudio fotográfico por las calles neoyorquinas registrando a personas desempleadas y gente sin hogar, y cuyas instantáneas se convirtieron en la imagen mental de una época. Sobre su obra más famosa, *Madre migrante*, la fotógrafa americana admite no haber sabido nunca el nombre de la retratada y haber escogido la imagen donde se la veía más miserable y abandonada de una serie de fotografías donde se mostraba en un estado más feliz (Prosser, 2002, p. 342).



Madre Migrante- Dorothea Lange,
1936

Otros personajes a destacar son la documentalista Helen Levitt, cuya obra fotográfica se caracteriza por el uso del blanco y negro y por escoger al sector infantil más humilde y sus juegos infantiles como protagonistas de sus obras, una Vivian Maier que utilizaba el mobiliario urbano de los años 50 no solo como escenario de sus imágenes, sino también como una herramienta para el autorretrato, o una Joana Biarnés i Florensa considerada la primera fotoperiodista española y responsable de imágenes de lo más variopintas de la España franquista y del inicio de la democracia en las que la mujer cobra un papel importante en su lucha por el empoderamiento.



New York, 1940- Helen Levitt



Autorretrato- Vivian Maier, 1954



Autorretrato- Vivian Maier, 1955



*Lucía Bosé como George Sand-
Joana Biarnés i Florensa, 1969*



*Estación de Atocha- Joana Biarnés i
Florensa, 1970*

Sin embargo, debemos subrayar especialmente la trayectoria de la artista Nan Goldin, co-protagonista de este trabajo académico, quien permitía al espectador hacer una visita guiada de algunos fragmentos de su vida, permitiéndole llegando a conocer de cerca a algunos de los personajes que protagonizaron los mismos, un interés que comparten otras artistas:

I've become really interested in how close you can come to another human being to see out of their eyes, to really understand what it is to be another person. For me, that's the real frustration, the boundary you can never pass (Rothkopf, 1999).

Teniendo presente este legado y con el fin de observar el desarrollo de esta corriente documental y del movimiento feminista en las artes, en el presente estudio vamos a proceder a abordar el papel de la mujer en la fotografía contemporánea.

2.3.3 Nuevas corrientes fotográficas

Heidegger escribe en *La época de la imagen del mundo* que la realidad se convierte por completo en una imagen a partir de la modernidad (Heidegger, 2001, p. 72). Al respecto de esta cuestión, Mierzoeff señala que el mundo como texto ha sido sustituido por el mundo como imagen (Mirzoeff, 2003). En este contexto, y a raíz de la confluencia de estilos documentales, surgen en esta contemporaneidad nuevas corrientes fotográficas que aúnan algunos aspectos de esta práctica con rasgos más propios de la fotografía de moda o publicitaria, más habituada a la preparación previa de las sesiones y el uso de sets o estudios. La fotografía y la moda han ido siempre unidas debido a su afinidad al compartir un deseo de apariencia atractiva, consiguiendo con su fusión influir ideológicamente, valiéndose de valores y referencias iconográficas pertenecientes a una cultura, para unificar gustos y tendencias (Sánchez Montalbán, 2004). La fotografía se erige como el medio más adecuado para transmitir estas fascinaciones a pesar de cargar esta con el peso de la maestría asociada a la pintura y su consideración de imitación “menor” al depender de mecanismos industriales alejados de la concepción de virtuosismo manual. Esa estrecha relación se revela ya desde la Antigüedad, siendo los retratos de los poderosos en bustos y monedas no solo una muestra de poder, sino un referente estilístico para el pueblo llano (Galletero-Campos y Valenciano, 2020). A mitad del siglo XIX se intensificó la separación entre géneros creándose simbolizaciones pictóricas opuestas de lo masculino y lo femenino: “Por un lado la ropa femenina debía denotar el sentido de la seducción de las mujeres; y por otro lado, dicho sentido tenía que estar ausente en los atuendos masculinos” (Zambrini, 2010, p. 139).

La evolución artística y social de la fotografía y la moda se han desarrollado de forma paralela, siendo la mujer el público y objetivo por excelencia de su potencial atrayente. Se puede decir, por tanto, que la moda en el sentido moderno nació con la fotografía, haciendo creíble las fantasías y sueños que la primera pretende evocar y dependiendo para materializarse en la realidad del fotograbado de finales del siglo XIX. Este amor a primera vista entre ambas disciplinas solo sería posible sin embargo si el arte estaba dispuesto a aceptar nuevas perspectivas y dinámicas estéticas que diesen cobijo a estilos de vida anhelados y reflejos con los que el espectador pudiese soñar y confundirse, una encarnación de los deseos que fluctúa entre la ficción y la realidad.

Esta es la verdadera fuerza de atracción entre la moda y la fotografía: no sólo la asistencia técnica de un medio mecánico a un sistema cultural, sino una contaminación sustancial y esencial para la determinación de un fenómeno de la contemporaneidad sobre la base de presupuestos conceptuales y, nos gustaría decir, filosóficos (Muzzarelli, 2013, p. 4).

Más allá de definir un estilo o estética determinada, esta práctica logra generar sentimientos de deseo, sugerencias y significados aplicando todo tipo de elementos (pose, decorados, iluminación, etc.) para introducirse en el inconsciente del consumidor. Al verse obligada a adaptarse a las nuevas formas y patrones de comportamiento colectivo, la fotografía de moda ha ido planteando grandes cambios sociales y estéticos presentando los roles, valores, identidades y actitudes de cada momento histórico, fundamentalmente del sector femenino de la población. De esta forma, “la fotografía de moda ejerce entonces satisfactoriamente un préstamo de identidad momentánea con el que reconocerse y al que poder imitar” (Sánchez Montalbán, 2004, p. 6). La imagen podría considerarse, por tanto, consustancial al fenómeno sociológico (Galletero-Campos y Valenciano, 2020). La vestimenta por su parte, influida a su vez por el séptimo arte, se convierte en parte del atrezzo de la identidad femenina al constituir su tarjeta de presentación ante el mundo, proyectando a través de esta la pertenencia a una clase o grupo social, los estados de ánimo, tipos de personalidades, además de valores culturales y étnicos, valores de individualidad o distinción y valores de libertad y reivindicación. La extravagancia y los diseños revolucionarios retratados contribuyeron al logro de cierto protagonismo y reconocimiento de la mujer, además de representar un cambio en su pensamiento y estilo de vida al mostrar a un sujeto sexual y social que poco tenía que ver con la mujer hogareña y sometida de antaño. Este tipo de imagen fotográfica, más allá de informar de un diseño, plasma una manera de ser, de actuar, pensar y decidir. Se trata de un lenguaje social y simbólico, reflejo de una sociedad, que a su vez refuerza comportamientos y potencia lo considerado como exitoso, deseable y correcto debido al poder que ostenta. Este aspecto es aprovechado por artistas jóvenes como Ashley Armitage, quien toma este lenguaje particular de la fotografía de moda para denunciar estereotipos dañinos y normalizar la diversidad del cuerpo femenino.

[...] La fotografía de moda no es una fotografía cualquiera, tiene muy poca relación con la fotografía de prensa o la fotografía de aficionado; por ejemplo comporta unidades y reglas específicas; en el interior de la comunicación

fotográfica, forma un lenguaje particular, que sin duda alguna posee su léxico y su sintaxis, sus “giros”, prohibidos o recomendados (Barthes, 1989, p. 17).

Este tipo de fotografía emplea además el cuerpo femenino, introducido en el siglo XX con la categoría del retrato, como representación de un ideal concepto de belleza, lo que desde la Antigüedad ha transitado entre la representación artística y el uso pornográfico según los usos y los valores éticos, morales y religiosos de cada época. La evocación erótica e incitación al deseo utilizadas por la pintura suponía en la mayoría de casos una ocultación de los órganos sexuales, una premisa difícil de cumplir para una disciplina como la fotografía cuyo motivo diferenciador es la remisión directa a un modelo de existencia real en un tiempo real (Stefanini Zavallo, 2012). Siglos más tarde los fotógrafos continúan trabajando con algunas de las mismas poses y ambientes para transformar una instantánea en modelo y canon de feminidad, lo que contribuye a configurar un álbum de imágenes de conocimiento general que define la belleza a falta de un cuerpo de argumentación teórico que lo sustente. Se utilizan además rostros reconocibles para el público quienes encarnan en sí mismos, bajo el prisma del espectador, ese modelo a imitar que goza de características ideales pero una existencia real en el mismo plano que las miradas que lo observan. Más allá de una función meramente utilitaria como exhibidor o percha de prendas o todo tipo de productos, el cuerpo es visto como un portador de mensajes estéticos y éticos (Stefanini Zavallo, 2012). En la cultura occidental este es considerado un instrumento que permite comunicarnos con los demás dentro de los espacios públicos y sociales, tomándose en su dimensión física para concederle un uso determinado (Méndez y Rico, 2018). “Para nuestra cultura es más sencillo fragmentarlo [al cuerpo] analíticamente y valorar cada uno de sus elementos de conformidad con criterios de valor, estéticos, eróticos o funcionales” (Rico Bovio, 2017, p. 23). Esta manera de entender y conceptualizar la corporeidad proviene de una separación cultural entre materia o cuerpo y espíritu o *psique* cuyo origen se remonta al Medievo priorizándose la experiencia de lo visual (Rico Bovio, 2017, p. 58). En esta misma época se instauraría así lo que los autores Jacques Le Goff y Nicolas Truongen en su obra *Una historia del cuerpo en la Edad Media* (2003) bautizarían como “civilización del cuerpo”.

Ya la fotografía del siglo XIX fortalece el alejamiento de las prioridades morales sustituyendo estas por las materiales al considerar el cuerpo como una posesión, viéndose el espectador influido por los modelos corporales impuestos en los medios

masivos como método de control (Rico Bovio, 2017, pp. 157-159). Gracias a los avances tecnológicos la materia fue ganando terreno frente a la moral, dándosele prioridad a la visibilidad y reduciendo el cuerpo a su forma orgánica (Méndez y Rico, 2018). De esta forma, se produce una retroalimentación entre una sociedad que promueve este imaginario pictórico colectivo y unas imágenes de moda que vuelven a fecundar dicho imaginario; un imaginario al que Ashley Armitage se opone y que trata de desmontar en su obra fotográfica, más cercana al pensamiento posmoderno y feminista de índole política.

La publicidad y las técnicas de marketing hacen uso de los recursos ideológicos socioculturales disgregando al público en sectores que generan la formación de brechas de separación y guetos sociales (Méndez y Rico, 2018). En este sentido, el cuerpo masculino es empleado en publicidad con denotaciones políticas de poder, economía y supremacía mientras que la mujer ha protagonizado el deseo: “Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se miran a sí mismas siendo miradas. Esto determina no solo la mayoría de las relaciones entre hombres y mujeres, sino también la relación de las mujeres consigo mismas” (Berger, 2001, p. 27). De esta forma para el autor: “Haber nacido mujer es nacer para ser mantenida por los hombres dentro de un espacio limitado y previamente asignado” (Berger, 2001, p. 26).

El concepto de lo bello ha ido modificándose a lo largo del tiempo y de la extensión geográfica, siendo ilustrado por artistas de todas las áreas que definen ciertos parámetros gracias a sus obras, parámetros perecederos cuya existencia nunca falta y que se modifican cada vez a un ritmo más acelerado: “Hoy la belleza se crea en el cuerpo mismo que la porta, y por más que socialmente es vista como encarnación de un deseo colectivo es la viva representación de un logro individual y particular, y por lo tanto tan efímera como el mismo cuerpo” (Stefanini Zavallo, 2012, p. 7). Ya en el siglo XX el cuerpo deja de verse como una prisión que limita y restringe el pensamiento y la libertad individual para transformarse en materia creativa, un lienzo sobre el que plasmar la belleza femenina como un constructo que no es estático pero sí alcanzable, una estrategia comercial que incita al consumo de productos y tratamientos estéticos. Esta creación del ideal de vida femenino supuso el punto de partida de líneas editoriales de publicaciones como la popular *Vogue* con su eslogan “beauties are made, not born” con el que pretenden demostrar que el camino a seguir debe ser enseñado y aprendido. Mientras que vender únicamente ropa no es viable a nivel económico, lo que se trata de

vender es qué hay que ser y a qué ritmo se debe modificar para adaptarse a un nuevo cambio de paradigma dada la volatilidad de la producción capitalista (Stefanini Zavallo, 2012).

El cuerpo no ejerce como soporte, sino que teatraliza una historia fotografiada que busca narrar y explicitar una situación vital con modelos como actrices, un tema como mensaje, una ropa como vestuario y una localización como escenografía (Stefanini Zavallo, 2012). A pesar de la volatilidad de los objetos expuestos para comercializar, estas imágenes muestran una representación de la mujer más estable: “La moda tiene temporadas pero el ser mujer es una categoría inalterable, amplia y abarcativa, que atravesará todas las estaciones y en cada una de estas consumirá distintos productos, pero consumirá al fin” (Stefanini Zavallo, 2012, p. 9). Los mensajes que se transmiten son, por tanto, integrales e integradores, trabajándose mediante el gesto o el movimiento un sentido que trasciende el qué ponerse para llegar a en qué situaciones y cómo llevarlo (Stefanini Zavallo, 2012). La prenda es, por tanto, tan solo lo visible dentro de un entramado de construcción cultural que promueve el consumo mediante el establecimiento de usos, sentidos, valores y costumbres para insuflar aire al flujo económico mercantil y a una industria competitiva y de grandes dimensiones.

Los medios de masas influyen los gustos personales del público, marcados previamente por el contexto cultural, reestructurando lo aprendido por el individuo y sirviendo como factor de integración social, sobre todo para un público joven que aún carece de una identidad definida (Téramo, p. 86): “Internet también ha contribuido significativamente a contornear la realidad, que deviene en una nueva formulación del ‘nosotros’, y, en consecuencia, del campo significativo de los ‘otros’” (Téramo, 2006, p. 86). Esta hegemonía del mensaje mediático y la separación de lo moral frente a la materia corporal tratan de ser revertidas por nuevos artistas como Armitage, para quien la muestra del cuerpo vuelve a ser el acto revolucionario que el movimiento feminista de los 80 propuso frente a la homogenización que propone el sistema y sus aliados. Esta fotógrafa utiliza la plataforma Instagram para compartir y dar a conocer sus obras, característica que se integra dentro de un fenómeno fotográfico muy contemporáneo que cuenta con sus propios rasgos definitorios.

2.3.4 Fotografía contemporánea y redes sociales

La fotografía analógica ha tenido una clara vinculación con el género documental desde sus inicios al establecerse una equivalencia entre la técnica más tradicional y el carácter de veracidad de las imágenes. La revolución digital dinamitó esta relación de confianza entre ambas, introduciéndose la posibilidad de modificaciones indetectables en las tomas, lo que atenta contra los principios éticos de un documentalismo objetivo que inauguró este estilo. Así, autores como David Hockney adoptaron planteamientos alarmantes ante las opciones de manipulación digital:

Me doy cuenta de que esto es el final de la fotografía química (...) Teníamos fe en la fotografía, pero esta fe está a punto de desaparecer por culpa del ordenador. Este puede re-crear algo que tiene la misma apariencia que las fotografías que conocemos, pero que es irreal (Leith, 1990, p. 37).

A pesar de que al fotógrafo analógico documental no le son ajenos los retoques, estos se encontraban más próximos en el tiempo al instante de apretar el disparador, realizándose siempre a priori y nunca sobre el propio negativo:

Es verdad que se les dice a los sujetos que sonrían, que se escenifican las fotografías, y que otras manipulaciones así suelen ocurrir, pero ahora el observador se ve en la necesidad de cuestionar la fotografía al nivel básico y físico del hecho (Ritchin, 1990, p. 9).

Las vanguardias sin embargo lograron ya la aceptación del fotomontaje, disciplina que toma como rasgo diferencial el uso evidenciado de la técnica de la edición, aspecto que fue aceptándose progresivamente en el exigente mundo artístico y que cobra un papel esencial en la nueva fotografía con rasgos documentales pensadas para las plataformas y soportes *online*.

Las redes sociales supusieron un nuevo cambio de paradigma para una disciplina fotográfica en continuo desarrollo y evolución, logrando un alcance de público mayor y más diverso pero imponiendo también nuevas reglas del juego. Uno de los efectos provocados por el auge de las mismas ha sido el incremento exponencial en la demanda de imágenes, creándose un escaparate virtual donde lograr no solo visibilidad, sino contactos con modelos y otros profesionales del sector cuyo trabajo es fuente de inspiración. Este abanico de posibilidades trae consigo sin embargo un aumento de la competencia y una devaluación de las obras, así como intrusismo y pérdida de

profesionalización debido a la sobreabundancia de contenido de calidad muy diversa. Se introduce además un furor por la imagen vertical, la caducidad del contenido audiovisual y el gusto por el uso de filtros con un acabado *vintage*, efectos y coloraciones. En cuestión de tendencias escenográficas la fotografía de estudio pierde protagonismo frente al uso de exteriores, ganando impulso una fotografía de calle que logra un efecto de humanización y una conexión y acercamiento con el público, estrategia empleada por las marcas para lograr que el espectador se sienta identificado por la familiaridad de lo retratado. Esta fotografía más natural permite además al sector aficionado un menor conocimiento técnico en cuestiones de atrezzo e iluminación, y un abaratamiento del presupuesto necesario ofreciendo una mayor libertad creativa. Se impone un cierto gusto por un minimalismo sin artificios ni escenarios barrocos o de gran espectacularidad, buscando escenas cotidianas y casuales con un mayor grado de realidad y menos *acting* en las poses, dando la sensación de una menor preparación previa. Estos artistas deben además adaptarse a ciertas normas de funcionamiento de estas plataformas como la fuerte censura hacia la imagen del cuerpo desnudo, especialmente el cuerpo femenino, el funcionamiento de los algoritmos que priorizan una serie de contenidos frente a otros, los tiempos de publicación y la utilización de *hashtags* que logran una mayor visibilidad, o respetar una cierta periodicidad de subida de contenido. El contenido audiovisual predominante en las redes sociales no solo configura los hábitos visuales del público, sino que son entendidas como diarios personales de los creadores donde mostrar fragmentos de su vida cotidiana o *making offs*, mostrando a su audiencia cuál es el proceso que llevan a cabo para generar el contenido al que están enganchados, lo que genera un valor añadido a su faceta como artistas.

La fotografía contemporánea se caracteriza, por tanto, por un proceso de deconstrucción de los fundamentos primitivos al perder peso la autoría y regir la supremacía del concepto y el análisis del mismo para la comprensión de la instantánea. Nace así una fotografía con un carácter más performativo en el que el artista busca la transgresión, el diálogo con el público a través de nuevas estéticas que no excluyen el reconocimiento de los antecedentes históricos. Se produce en ocasiones un giro minimalista y el artista busca nuevos espacios y enclaves, ofreciendo al espectador experiencias que invitan a la reflexión y que se oponen al canon cultural establecido. Estas imágenes se convierten en símbolos, en íconos de una cultura popular que Nan

Goldin ya supo captar en los 80 al apropiarse de un entorno que exploraba los límites de lo impuesto, y cuyo testigo recogerá una Ashley Armitage cuyo círculo de amistad también le servirá para hacer una crítica visual aún más evidenciada al alejarse del espectro documental.

Con el propósito de visualizar cómo ha sido el recorrido y evolución artística que se ha producido entre un documentalismo intimista y transgresor en cuanto a temáticas y modo de abordarlas, y una nueva fotografía con rasgos documentales pero también publicitarios y con un mayor componente crítico y mordaz en su tratamiento de lo social, vamos a proceder a analizar la obra fotográfica de las dos artistas anteriormente mencionadas.

3 Estudio de casos

3.1 Nan Goldin

El aclamado fotógrafo Henri Cartier Bresson habla en su obra *Fotografiar del natural* (2003) sobre la necesidad de sentirse implicado con lo que se observa a través del visor para aportar significado al mundo, para lo que, según el autor, se necesita además de disciplina y concentración, sensibilidad, respeto por el tema y por uno mismo. La artista que analizaremos a continuación, además de reunir estos requisitos, es “una investigadora nata de la condición humana y de su tiempo” (Sanmartín, 2005, p. 18), lo que la convierte en una figura clave del documentalismo contemporáneo.

Nan Goldin es una fotógrafa estadounidense cuyo trabajo artístico orbita alrededor de una vorágine contracultural y “underground” de Nueva York obligada a crear un universo propio alejado de la sociedad normativa y que se opone y rebela frente a la “normalidad” del mundo contemporáneo. Este núcleo conceptual la conduce a tratar temas diversos como la violencia de género, los lazos afectivos, la sexualidad, la estigmatización del VIH o la invisibilización del colectivo *queer*, temas universales canalizados a través de sus personajes específicos. La principal motivación de su obra es la de mostrar una realidad que no aparece en los medios, lo que implica llevar su cámara con ella a todas partes. Para ello se vale de un estilo documental donde no hay espacio para lo ilusorio pero sí para lo intimista, para la muestra de realidades a menudo crudas e hirientes: “...creo que mi trabajo siempre ha sido sobre la condición del ser humano, el dolor, la capacidad de sobrevivir y lo difícil que esto es” (Goldin, 2012). En ellas aparecen representadas las personas que componen su entorno más cercano, a las que lleva fotografiando más de 40 años, un acuerdo personal y artístico que permite a la artista crear una sensación de cercanía y familiaridad en el espectador debido a esos lazos de confianza con los sujetos retratados: “A large part of my work is about the quality of the relationship between me and the person that I am photographing. It is almost a collaboration. It takes on its own life” (Goldin, 1986, p. 38). Siguiendo con la enunciación *Yo es otro* que Arthur Rimbaud realizaría en 1871, la artista adopta la importancia de la presencia del otro en la construcción de la identidad, permitiendo a los sujetos abrirse ante ella de la misma forma en la que ella lo hace ante el público de su obra fotográfica:

Mis modelos no son modelos, sino mis amigos y admiradores. A mí no me interesa la belleza estereotipada. A mí me interesan las profundidades a las que puedes llegar con alguien. Me interesa mostrar muchos aspectos de una misma persona, su íntima complejidad (por eso nunca expongo sólo una fotografía de cada persona) y persigo la historia de mi gente durante años y años (citado en Gutiérrez, 2008).

De esta forma, Goldin habla de la relación que estableció con su amiga Cookie Mueller gracias a la fotografía: “Part of how we got close was through me photographing her – the photos were intimate and then we were. I was outside of her and taking her picture let me in” (Goldin, 1991, p. 1). Este concepto de intimidad, ligado por Habermas en su obra *Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society* (1989) con la noción de propiedad privada y las leyes patriarcales que dictaminan qué es tabú, generalmente referidas a lo femenino, es explorado por la artista, definida como una “unpremeditated recorder of lives being lived” (Leask, 2017, p. 131). Para la fotógrafa lo prioritario es el aspecto emocional y explica cómo sus propios sentimientos condicionan su faceta profesional: “Taking a picture of someone is a way of touching them. . . . It's a caress. . . . My pictures often come from erotic desire. . . . It's like having safe sex” (Goldin, 1998, p. 58).



Matt and Lewis in the tub- Cambridge, 1988

En cuanto a la relación de su papel como fotógrafa con el término *voyeur*, la artista tiene claro que no existe vinculación alguna, ejerciendo la cámara como elemento

conector entre ella y lo retratado, y permitiéndole involucrarse en la vida de sus allegados:

The people who have been photographed extensively by me feel that my camera is as much a part of their life as any other aspect of their life with me. It then becomes perfectly natural to be photographed. It ceases to be an external experience and becomes part of the relationship, which is heightened by the camera, not distanced. The camera connects me to the experience and clarifies what is going on between me and the subject. Some people believe that the photographer is always the last one invited to the party, but this is *my* party. I threw it (Goldin, 1986, p. 42).

Este género biográfico del que Goldin es abanderada surge de un sujeto individual, actor principal de la esfera privada, que precisa publicitarse en el espacio público, avivado por poseer su imagen y, por tanto, poseerse a sí mismo y a su grupo relacional más próximo (Garro-Larrañaga, 2014). Esta necesidad representativa y simbólica del núcleo familiar y del paso del tiempo conduce a la creación de álbumes y retratos familiares expuestos en el salón, estancia pública dentro de lo privado del hogar, donde se representan grupos felices, compactos y sin fisuras en escenas sobreescenificadas y cuyos sujetos tratan de seguir el prototipo de belleza de la época (Garro-Larrañaga, 2014). El sujeto contemporáneo, antes unitario, debe asumir ahora el deber de autoconstruirse y de buscar nuevas formas que lo representen haciéndole frente a los sentimientos de desarraigo y soledad que caracterizan al mismo. La identidad fija y estable se convierte en un proceso abierto, siempre incompleto y fluctuante en el que Goldin como narradora e involucrada hace las veces de guía y guiada.



Picnic on the Esplanade, Boston- 1973

Nan Goldin nace en Washington en el año 1953 en el seno de una familia de clase media. Su infancia se vio marcada por el suicidio de su hermana mayor Barbara, quien se arrojaría a las vías del tren cuando la artista tenía once años, hecho que Goldin se vio obligada a ocultar debido a las creencias de sus progenitores, judíos revisionistas. Este suceso despertaría en ella una necesidad de recopilar recuerdos y congelar instantes para desafiar al olvido: "Every time I go through something traumatic, I survive by taking pictures" (citado en Thompson, 2004, p. 63). Entre la edad de 13 y 14 años la artista abandonó su casa para vivir en comunas y asistir a una escuela liberal, lugar de acogida de jóvenes expulsados de otros centros tradicionales y en donde se convirtió en la fotógrafa oficial. Con solo 16 años sus padres le regalarían su primera cámara fotográfica con la que comenzaría a tomar retratos de sus familiares y amigos tratando de captar la verdad del momento y de las personas presentes en la escena, una verdad que es el motor de su fotografía y que se convertiría en su sello de identidad. En una de sus entrevistas la artista habla de esta necesidad de coleccionar momentos que sirvan de apoyo a su memoria y de cómo este se convirtió en el motivo principal para perseguir una carrera fotográfica profesional:

I was always obsessed with recording my life. The major motivation for my work is an obsession with memory. I became a serious photographer when I started drinking because the morning after I wanted to remember all the details of my experiences (Goldin, 1986, p. 38).

Al reflexionar sobre el origen de esta obsesión la artista menciona a su hermana, figura a la que le rinde homenaje en toda su obra:

I don't really remember my sister. In the process of leaving my family, in recreating myself, I lost the real memory of my sister. I remember my version of her, of the things she said, of the things she meant to me. But I don't remember the tangible sense of who she was, her presence, what her eyes looked like, what her voice sounded like. I don't ever want to be susceptible to anyone else's version of my history. I don't ever want to lose the real memory of anyone again (Goldin, 1986).



Barbara with a mask, 1953

A los 18 años se traslada a Boston junto a su mejor amigo David Amstrong, quien experimentaba con su imagen, lo que despertó la curiosidad de Goldin y la llevó a convertirse en su fotógrafa de cabecera. En esta etapa comienza a trabajar como camarera en el bar *The Other Side*, lugar de reunión de su entorno drag, obligado a vivir en la nocturnidad, y en el que trabajó además como fotógrafa bajo permiso de la mafia que lo dirigía. Sobre el mundo de los excesos, del alcohol y las drogas al que accedería a través de este empleo, Goldin reconoce haberlo romantizado en su juventud al permitirle ser asociada con etiquetas de marginalización y diferencia en el marco de una estructura social de la que renegaba: “Drugs assured me that I wasn't my mother, assured me that I wasn't like the people that I see functioning in society whose structures I basically don't approve of” (citado en Westfall y Goldin, 1991, p. 31). El terror al olvido, del cual dice haberse liberado en la actualidad, desencadenó en ella una obsesión por escribirlo todo en un diario que admite no releer nunca pero haberle sido de gran ayuda al permitirle recordar cómo había sido su vida hasta entonces: “When I got sober I had a lot of amnesia, and it's only coming back now. I don't feel this need to remember anything now, anymore. It's a great freedom in a way” (citado en Westfall y Goldin, 1991, p. 31). La artista llegó además a creer que estas sustancias la beneficiaban al expandir su capacidad creativa:

When you're tied into that belief, it's really hard to get sober as an artist. I really believed that if I couldn't work without drugs, that I could not stay sober. I said that the whole time I was in the hospital (citado en Westfall y Goldin, 1991, p. 31).



Buzz and Nan at the Afterhours- New York City, 1980

Sin educación fotográfica alguna, la joven acudía al cine cada día, entusiasmada por las películas de Warhol y Fellini que contaban con la misma estética en blanco y negro de sus fotografías y que la inspiraron a grabar las suyas propias. Estas en su mayoría nunca han llegado a ver la luz del día al ser categorizadas por la artista como “aburridas”, (citado en Westfall y Goldin, 1991, p. 31) hasta el lanzamiento en 1995 de su documental autobiográfico *I'll be your mirror*, que toma su título de una canción de la banda de rock Velvet Underground. No solo influenciada por la disciplina cinematográfica, sino también por el arte Goldin declaraba: “I am deeply influenced by Caravaggio” (citado en Bright, 2005, p. 175), tomando muchos rasgos del pintor:

[...] Not just in terms of the naturalistic chiaroscuro of its form, the dark richness of the palette, or the particular rendition of dramatic tension, but also in the way that momentary dissipation, especially its erotic variety, can become endowed with a kind of monumental significance (Leask, 2017, p. 132).

Otro de sus referentes era la revista *Vogue*, quien la llevó a querer convertirse en fotógrafa de moda, una aspiración motivada por las drag queens con las que vivía y a las que quería colocar en la portada de esta prestigiosa publicación. Tras inscribirse en un curso sobre fotografía en estudio Goldin se vio sobrepasada por el aspecto tecnológico y comenzó a tomar clases con Henry Hornstein, encargado de mostrarle la obra de clásicos como Larry Clark y Diane Arbus, artistas que la inspiraron a tomar el rumbo de su obra fotográfica y decidir en qué tipo de fotógrafa aspiraba a convertirse:

I just loved Larry's work right from the beginning... I think that Arbus' work is all about herself. Her genius is about not wanting to be herself, about wanting instead

to be each person that she photographed. At the time she was photographing them, she was really trying their skin on. It's the work of someone with empathy that borders on psychosis. But I felt with the drag queens she was seeking to reveal them and that wasn't my desire (citado en Westfall y Goldin, 1991, p. 27).



Jimmy Paulette and Tabboo in the bathroom- NYC, 1991

Al tratarse el aspecto tecnológico, Goldin reconoce no haberlo aprendido nunca, utilizando siempre cámaras baratas debido a su aversión hacia el exacerbado control que se quería tener sobre la técnica en la década de los 70: “And photographers, particularly male, only discussed their cameras and equipment. My response was to not get involved with that at all. Actually, we used to call ourselves the scratch and dust school” (citado en Westfall y Goldin, 1991, p. 29). Goldin no contaba con un laboratorio, imprimiendo sus fotos en pequeño tamaño en fotomates. Esta carencia de conocimiento técnico no solo provoca la sorpresa de sus alumnos, quienes ejercen como sus tutores en este sentido, sino que ha desencadenado un gran deterioro en sus negativos.

En cuanto a su proceso creativo: “She rarely sets up a photograph, and tends to turn her camera on the people she knows best and in turn her friends affect the process” (Thompson, 2004, p. 65). En dicho procedimiento Goldin asegura no analizar ni intentar categorizar lo que ve, sino aceptarlo tal y como es: “That's something that shows up in my work. I see people as who they are” (citado en Westfall y Goldin, 1991, p. 31), una tarea no demasiado compleja al considerar que siempre la artista decía encontrarse siempre en el mismo estado que lo que estaba fotografiando:

I'd photograph people dancing while I was dancing. Or people having sex while I was having sex. Or people drinking while I was drinking. There was no separation between me and what I was photographing (citado en Westfall y Goldin, 1991, p. 31).



Twisting at my birthday party- New York City, 1980

Uno de los interrogantes que más se plantean en torno a su obra es cómo consigue fotografiar a parejas en momentos tan íntimos y personales, una pregunta a la que se responde observando la forma en la que estructura su vida: “She spends hours every day talking to her friends; she travels with them; they stay with her for extended periods, and several have lived with her. Her willingness, her need, to lives is boundless” (Thompson, 2004, p. 65). De esta forma, su asistente y amiga Marina Berio explica que “photographing is a function of how Nan feels included in a relationship” (citado en Thompson, 2004, p. 69), admitiendo que existe un componente exhibicionista pero que su presencia en las escenas es natural y bienvenida. Sobre los lazos que unían a la familia que Goldin había creado fuera de su entorno biológico, y que se reunía en los locales donde realizaba sus shows para ver las fotografías que la artista les había tomado, habla en estos términos:

Estamos unidos no por la sangre ni el lugar, sino por una moral similar, por la necesidad de vivir plenamente y en el momento. Por una incredulidad en el futuro, por un respeto similar por la honestidad, por una necesidad de empujar los límites y por una historia común (Goldin, 1986, p. 6)



Rise and Monty kissing- New York City, 1980

Goldin relata además cómo sus fotografías han permitido a sus modelos verse a sí mismos de nuevas formas, llegando a aceptar sus cuerpos a partir de sus imágenes, y cómo el consentimiento por parte de los sujetos involucrados es algo fundamental para la artista:

Most people who get nervous right before a book comes out then accept it. Even Brian [a lover who beat Goldin in 1980s] completely accepted the *Ballad*. But there is one person from the *Ballad* who has been very revisionist about the pictures of her, [so] they cannot be shown anymore. . . . [But] I have to accept it. Because otherwise it contradicts everything I say and throws the other work I have done into question (citado en Thompson, 2004, p. 69).



*Joana waking up in Sag Harbor-
New York, Winter, 2000*

Mientras que la fotografía más contemporánea aboga por el individuo consciente de la presencia de la cámara, lo que Julian Stallabrass conecta con una posible visión neoliberalista del sujeto (2007, p. 72), los sujetos en la obra de Goldin parecen ajenos al hecho de estar siendo fotografiados, permitiendo composiciones casuales en las que se marcan sus fuertes identidades. En este sentido, y de forma contraria a la fotografía de moda, los personajes formulan una expresión individual a partir de elementos y escenarios a menudo muy estandarizados, generando una singularidad que permite al espectador la tarea de identificación de los mismos y mostrándose como sujetos activos dentro de una realidad “defectuosa” que choca con los estándares capitalistas de la belleza (Stallabrass, 2007). Esto genera la ilusión de que “...The person in the portrait was always there, was never told to stand there...and in the end was not even in the presence of a photographer” (Avedon, 2007, p. 80), lo que provoca una identificación directa del espectador con lo retratado.

A portrait photographer depends upon another person to complete his picture. The subject imagined, which in a sense is me, must be discovered in someone else willing to take part in a fiction he cannot possibly know about. My concerns are not his. We have separate ambitions for the image. His need to plead his case probably goes as deep as my need to plead mine, but the control is with me (Avedon, 2007, p. 89).

Para Goldin la fotografía “...can reveal. It can help one understand one’s self and one’s life and the world”. Este deseo de entender su mundo y su entorno lleva a la artista a querer fotografiar la esencialidad humana, y la soledad que en ocasiones acompaña a esta. Esto es compartido por la artista Rineke Dijkstra, quien define así este empeño por revelar el interior de los sujetos:

I know very well what Diane Arbus means when she says that one cannot crawl into someone else's skin, but there is always an urge to do so anyway. I want to awaken definite sympathies for the person I have photographed (citado en Stallabrass, 2007, p. 86).



Joanna laughing- Paris Hotel, 1991

Su trabajo artístico se caracteriza además por un contenido subversivo, por imágenes impactantes y explícitas, muchas de ellas con una elevada carga erótica que choca con la etiqueta de inmoralidad que la sociedad de la época impone a las relaciones sexuales fuera del matrimonio, más aún si se trataba de relaciones entre personas del mismo sexo, algo que la fotógrafa no duda en incluir en su obra. La muestra de la piel como órgano en contacto con el mundo exterior y el terrero interior del sujeto entronca además con el propósito de su fotografía, el de admirar la verdad humana. En este sentido, las tradiciones sociales más conservadoras no ocupan lugar alguno en sus creaciones, abogando por eliminar la vergüenza y la culpabilidad a la que ha sido sometido el placer femenino en pos de lo poco convencional, lo censurado y estigmatizado, y por aquellas imágenes que provocarían un impacto y actitud juiciosa en el público estadounidense más conservador y prejuicioso. El relato sexual, generalmente vinculado a un menor valor artístico, es presentado desde la visión de una mujer, tradicionalmente objeto de fantasías pero poco familiarizada con la posición de narradora. Este tipo de contenido pretende ser controlado y erradicado por las esferas de poder, quienes tratan de dar forma a un panorama cultural que evite desencadenar una sociedad cuya diversidad se encuentre fuera de lo establecido:

The attack on photography and sexual imagery is a logical outgrowth of recent right-wing political efforts to shape the cultural and social climate in which political decisions are made. Sexually explicit images are under attack, because they stand in for sexual behaviors and attitudes that conservative groups would like to control, or even eliminate (Vance, 1990, p. 14).



Siobhan and I: Sex On Our Anniversary- Boston, 1990

Este tipo de fotografías están sometidas además a la consideración del arte únicamente como aquello que resulta estéticamente agradable y bello. La artista Lutz Bacher habla en estos términos acerca del propósito de sus fotografías de índole sexual, un campo ampliamente explorado por Goldin:

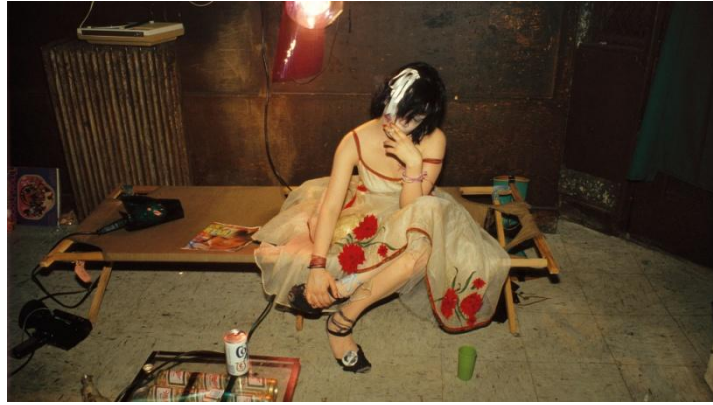
I guess in that sense, my use of them has as much to do with what images can be looked at as art, as what a woman as an artist needs to look at if she's seriously concerned with questions about the sublime, and the difficult discourse about sex and gender and language (citado en Vance, 1990, p. 60).

Inspirada por las fotografías de moda de la popular *Vogue*, traslada esas nociones estéticas a su afición por preservar recuerdos. Su fascinación por la fotografía le llevó a inscribirse en la Satya Community School, en Massachusetts, ciudad en la que conocería a los que serían los protagonistas de sus fotografías durante los próximos 20 años. Su vida diaria la compartiría con un grupo de drags del que se sentía parte, y quienes le mostrarían la vida nocturna de clubes inclusivos donde reinan los excesos y la

sensualidad sin tapujos, un mundo marginal al que dedicaría gran parte de su obra. Tiempo después se inscribe en la Escuela de Bellas Artes de Boston, institución que marcaría su estilo al comenzar a utilizar la película en color y el flash y que rememora a través de estas palabras: “They used to tell us that 5 percent of us would become artists, and the other people [would become] undertakers” (citado en Thompson, 2004, p. 65). Dicha escuela la animaría a resolver mejor técnicamente su trabajo anterior, algo que no funcionó al haberse roto el vínculo de la convivencia con los sujetos fotografiados: “When I photograph the queens now, it's very different from the work I did then because they're *not* my whole life (citado en Westfall y Goldin, 1991, p. 29). En cuanto a las nuevas generaciones de fotógrafos señala el rápido crecimiento de los mismos, particularmente de aquellos que crean “ficciones creíbles”, un estilo que no le interesa pero ante el cual se siente aliviada al no ser imitada por estos nuevos artistas (citado en Thompson, 2004): “I hate digital images. We need to have reality instead of this believable-fiction crap that's become so popular” (Goldin, 2001).

En 1978 se mudaría a Bowery, un barrio neoyorquino conocido por hospedar a alcohólicos, homosexuales y drogadictos, y lugar donde nacería la obra cumbre de Goldin, el slide-show *La balada de la dependencia sexual*. Este sería proyectado en festivales de cine y contaría con su propia gira de proyección al estilo cinematográfico y su publicación en forma de libro en 1986, en cuyo prólogo podemos ver una fotografía de su hermana. Las miles de diapositivas que componen esta obra han sufrido revisiones e incorporaciones durante 30 años, lo que permite a la artista, con un talento especial para conformar agrupaciones significativas, crear narrativas complejas y con un recorrido emocional que las instantáneas por sí solas no le posibilitan lograr: “I don't believe in the decisive moment. I'm interested in the cumulative images, and how they affect each other, the relationships between them” (citado en Westfall y Goldin, 1991, p. 31).

Las fotos personales que forman parte de *La balada* son como “cuadros” (en el sentido cinemático) pertenecientes a un relato más complejo, organizados temáticamente -desnudos femeninos, imágenes de mujeres ante un espejo, parejas en la cama, escenas de club, sexo, etc.-, pero inseparables del esquema más amplio de la obra (Costa, 2013).



Trixie on the cot- New York City, 1979



*Siobhan in the A. House –
Provincetown, 1990*



*Amanda at the Sauna, Hotel Savoy-
Berlin, 1993*

En una entrevista con Mark Holborn para *The Ballad* la artista describe así esta colección fotográfica: “It’s the diary I let people read. I keep a written diary, but I never allow people to read it. This is my public diary” (Goldin, 1986, p. 38). En este diario se explora la complejidad de las relaciones entre mujeres y hombres y las búsquedas por

parte de estos de vínculos cercanos, lo que demuestra la importancia para la artista de las relaciones afectivas: "I am always looking for a family, or at least a sister" (citado en Thompson, 2004, p. 70). Las imágenes incluidas muestran no solo las relaciones que se establecen entre ambos grupos, sino que son una muestra de cómo los individuos se perciben a sí mismos, su imagen, su identificación de género y todo tipo de detalles que conforman su personalidad: "She hunts out the transcendent in the ordinary parts of life: a touch, the crumpled sheets of an abandoned bed, a kiss, a fuck, a blurred horizon, a grin, or a scar, the traces of living hard and living now" (Thompson, 2004, p. 63). En ellas podemos ver a mujeres sometidas a abusos, hombres violentos, a la mujer en sus diferentes roles sociales: la madre, la esposa, la mujer sexual, la mujer introspectiva, hombres masturbándose, parejas en la cama, parejas teniendo sexo, camas vacías, tumbas:

In spite of it all, people have a need to couple. Even when they're being destroyed, they're still coupling. The Ballad of Sexual Dependency starts and ends with this premise, but in between there is the question as to why there is this need to couple and why it is difficult (Goldin, 1986, p. 41).



A woman and a man in combination- NYC, 1980



Matt and Lewis on the bed- Cambridge, 1988



*Greer and Robert on the bed-
New York City, 1982*

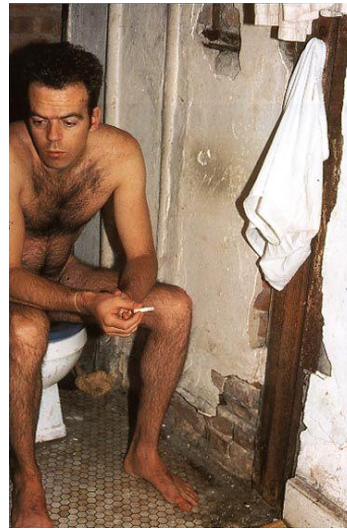
En esta obra Goldin no solo demuestra que lo mejor de las personas se encuentra en sus gestos cotidianos y en cómo se comportan con aquellos a los que quieren, sino que reconoce que este trabajo es también una exploración de sus propios anhelos y problemas en cuanto al concepto de intimidad, cuestionándose a través de él cómo funciona su deseo hacia el género femenino y masculino y qué es lo que une y separa a ambos:

I think that men and women are irrevocably strangers to each other, irrevocably unsuited. It is almost as if men and women are from different planets, they have such difficulty understanding each other. I find men, or the male emotional system, very difficult to understand. Men seem to be afraid of women. Emotionally I am

much more suited to be with a woman, but then there is this sexual desire for men. I realize my emotional and sexual need for the opposite sex (Goldin, 1986, p. 42).



Brian with Flintstones- NYC, 1982



Brian on the toilet- NYC, 1983



*Kathleen at the Bowery Bar-
NYC, 1995*



*Amanda crying on my bed-
Berlin, 1992*

Además de este núcleo temático, la artista incluye un subtexto de carácter político acerca de la política sexual, el género o las relaciones. Goldin considera un acto político hacer público lo privado, consigna del feminismo de los años 60-70, opinando que la sociedad oculta las cosas esquivadas como el sexo, el dolor, la violencia o la muerte. Su discurso permea en todos los detalles de la composición para afectar al espectador en el plano emocional: “The slide show enables me to make political points more clearly, It helps me to reveal my ideology. I can clarify my intentions through the juxtaposition of the lyric of the soundtrack and the image” (Goldin, 1986, p. 38). En esta obra Goldin no muestra a sus sujetos en relación con el mundo material que los rodea, sino en relación con el amor, aquello que los hace mostrarse vulnerables, desnudos y con la

guardia baja. En este sentido la artista incluye autorretratos donde es visible el maltrato físico al que se vio sometida por parte del que fuera su novio Brian, quien además leía y quemaba algunos de sus diarios; una experiencia sobre la que realiza diferentes narraciones con las ediciones de sus fotografías:

Durante algunos años, estuve profundamente ligada a un hombre. Estábamos emocionalmente muy unidos y la relación llegó a ser muy interdependiente. Los celos eran utilizados para inspirar pasión. Su concepto de relación estaba enraizado en el idealismo romántico de James Dean y Roy Orbison. Yo me moría por la dependencia, la adoración, la satisfacción, la seguridad, pero a veces sentía claustrofobia. Éramos adictos a la cantidad de amor que la relación nos proporcionaba. Éramos pareja. Las cosas entre nosotros empezaron a cambiar, pero ninguno de nosotros llevó a cabo la ruptura. El deseo constantemente nos reinspiraba al mismo tiempo que la insatisfacción aparecía de manera innegable. Nuestras obsesiones sexuales eran uno de nuestros ganchos. Una noche me pegó severamente hasta casi dejarme ciega (Goldin, 1986, p. 8).



Self Portrait on Top of Brian Kissing-
New York City, 1983



Nan and Brian in Bed- New York City, 1983



Self-Portrait in kimono with Brian-
New York City, 1983

En este sentido se debe valorar la reflexión llevada a cabo por la activista y feminista Andrea Dworkin en su obra *Pornography: Men possessing women* (1981) sobre la educación masculina en torno al trato que se debe dar a la mujer:

Becoming a man requires that the boy learn to be indifferent to the fate of women. Indifference requires that the boy learn to experience women as objects. The poet, the mystic, the prophet, the so-called sensitive man of any stripe, will still hear the wind whisper and the trees cry. But to him, women will be mute. He will have learned to be deaf to the sounds, sighs, whispers, screams of women in order to ally himself with other men in the hope that they will not treat him as a child, that is, as one who belongs with the women (Dworkin, 1981, p. 49).

La historia de la violencia de género no está escrita, sin embargo, todo nos conduce a ella, escribe Georges Vigarello en *La historia de la violación* (1999). Rosa Pastor (2001) la define como una “enfermedad de transmisión social”, propuesta secundada por Walter Astrada, quien habla de una enfermedad en el tejido social que afecta a todos los estratos independientemente de la clase social, religión, economía o zona geográfica (citado en Sansolí, 2018, p. 63). Por su parte Joana Gallego considera al patriarcado responsable de esta lacra como una institución universal presente en todos los países pero con manifestaciones distintas (citado en Sansolí, 2018, p. 57). En este sentido, la cultura ha legitimado la creencia de que los más poderosos tienen derecho a dominar al resto con la violencia como herramienta legítima (Expósito, 2011, p. 22), lo que explica que “In the game of patriarchy women are not the opposing team, they are the ball” (citado en Frankel, 2018, p. 58). En el trabajo de investigación *Miradas contra la desigualdad de género: análisis de la violencia hacia la mujer en la fotografía documental* realizado en 2018 por María Sansolí Rubió se expone cómo los fotógrafos, mayoritariamente el colectivo femenino, suele elegir el subtema de la violencia doméstica e ignora los efectos de la violencia psicológica, centrándose en la física, tratada mayoritariamente de manera implícita. Además se fotografían de forma más extensa los momentos posteriores a las agresiones escogiendo el estilo retratístico para mostrar el cuerpo de la víctima, lo que causa un mayor impacto en el espectador.

Goldin, que sigue al pie de la letra todos los parámetros anteriores, fotografió su relación con Brian, desde 1981 a 1984, creando una serie en las que se les puede ver a ambos teniendo sexo y en los momentos posteriores, para lo que la artista usaba un trípode y un cable disparador. En estas instantáneas sin preparación la artista fue capaz de percibir la distancia existente entre su mirada buscando intimidad y la de un Brian ensimismado mientras fuma y le da la espalda. Sin embargo, una de sus fotografías más exitosas y reconocidas por el público es “Nan one month after being battered” (1984), un autorretrato de la artista mirando directamente a cámara y donde se aprecia de forma muy evidente el daño físico infligido por el que fue su pareja. Años después de su ruptura Goldin relata cómo se encuentra con Brian en la calle y cómo por primera vez es capaz de mirarle a los ojos, recordando su deseo por él y enfrentándose a su irreparable pérdida (Goldin, 1986, p. 8). Al ejercer como fotógrafa y también como sujeto, Goldin demuestra estar en completo control de su mundo o del aspecto pictórico del mismo, un patriarcado que utiliza para mostrar lo complejo como parte de su proceso necesario

hacia el sanamiento, un proceso que se materializa en esta imagen. Sus fotografías son un testimonio para el espectador, un diálogo con él pero también con su ‘yo’ futuro: “I photographed myself so I would never go back to that man” (citado en Dean, 2015, p. 11).



Nan one month after being battered, 1984

La exposición de esta *Balada* se realiza junto a un acompañamiento musical de Punk, Rock y Blues que también ha ido variando con el paso de los años. En ella aparecen sus amigos, protagonistas de sus imágenes, muchos de ellos fallecidos a consecuencia del Sida, tema también tratado en *La balada desde la morgue*. Sus slide shows contienen, por tanto, un componente de inspiración cinematográfica en su utilización como recurso estético del paso del tiempo: “There is a sense of time in the slide show. Characters age, couples break up, are revisited, and there is a narrative that lends itself to film” (Goldin, 1986, p. 45). La edición de la presentación de estas instantáneas le brinda a Goldin no solo la oportunidad de que sus espectadores deseen visitar la exposición, sino la posibilidad de expresar cómo se siente con respecto a este pasado capturado en negativos: “The editing is subjective; it's affected by how I'm feeling about the issues I'm working on. It can become brutal and violent according to how angry I feel. Other times it can be more optimistic” (Goldin, 1986, p. 45).

La vida destructiva de la artista se ve reflejada en *57 Days y Priory*, dos de las tres series que componen su obra *The Devil's playground*. A través de ella el público puede seguir la recuperación de la artista de su adicción a los drogas y a los analgésicos

y la visita de sus amigos durante su internamiento en un hospital londinense, trasladándose más tarde a un centro en Boston. Durante los dos años en los que combatió con este problema de adicción, una época a la que ella misma llama “Nan at the bottom”, la artista solo disparó 10 carretes. En el primer centro en el que internó se le quitó su cámara y su ejemplar de *The Ballad* al considerar que sus fotografías podrían desencadenar deseos de sexo y drogas en los pacientes, una experiencia que describe con estas palabras: "I never went through any hell like that before" (citado en Thompson, 2004, p. 70). Esta experiencia redefinió su vida y la ayudó a reencontrarse con el pasado que mostraban sus fotografías desde una nueva mirada: “At that point, the past was all darkness, and then I was totally in light” (Goldin, 1998, p. 47).

Su legado artístico también recoge tomas de animales y paisajes tras superar el “cristal” que dice que la separaba de estos últimos, y tras reconocer que en los 70 y 80 casi nunca pasaba tiempo en exteriores: “People used to say about my sex pictures, 'Oh, everybody has photographs like that in their drawer,' [but] my secret photographs were always my landscapes” (citado en Thompson, 2004, p. 70). Sin embargo, gran parte del éxito de la artista deriva de ejercer como altavoz de los sectores más discriminados en sociedad: “Cuando la fotografía registra la alteridad, la diversidad o la diferencia siempre encuentra acomodo espectadorial” (García Ranedo, 2016, p. 71).



Lavender Landscape-
Buncrana, Ireland, 2002



Fotografía de la obra *Fata Morgana*

Así, otro de los temas principales de la obra artística de Goldin son las drag queens, compañeros de piso de la artista en Boston, quienes competían por ver quién conseguía salir en más fotografías tomadas por la artista. Estas participarían en el certamen de belleza organizado por el *The Other Side*, nombre que recibiría uno de sus libros fotográficos. La artista, muy determinada por su contexto, les rinde homenaje y las considera seres hermosos y revolucionarios, ganadores de la batalla del sexo al

salirse del círculo marcado en sociedad. Son mostradas en un mundo propio en el que existe un tercer género y en el que no son tratadas como hombres disfrazados de mujer. Este universo, surgido de la decadencia de los Metarrelatos y de la necesidad histórica de reivindicar los pequeños relatos, es introducido en su fotografía como cualquier otro aspecto de su vida diaria: abiertamente, sin ningún tipo de barrera y sin pedir perdón o permiso. Esta descripción casa a la perfección con el término *queer*, definido por el artista Vince Aletti:

Queer is more transgressive, more audacious, tougher, unsafe, unapologetic. And, it seems to me, more open, more comprehensive. Queer is hungry, insatiable. It doesn't have a look, a size, a sex. Queer resists boundaries and refuses to be narrowly define [...]. Like the photograpgs I couldn't get out of my head, queer is unsettling and unforgettable. It bites hard and won't let go (Aletti, 2015, p. 27).



*Misty and Jimmy Paulette in a taxi-
New York City, 1991*

Entre 1920 y 1960 la heteronormatividad sirvió como concepto central del discurso fotográfico, comenzando a cuestionarse estos estándares a finales del siglo XX (Ribbat, 2001). El contrato heterosexual, o lo que Foucault llamó “ideal regulatorio”, configura un sistema moral conformado por producciones sociales en el que las únicas posibilidades son ser hombre o mujer según nuestros genitales y relacionarnos amorosa/sexualmente con el sexo opuesto, controlándose qué cuerpos son válidos y cuáles son los límites que no se pueden rebasar en la vida social (Butler, 2002). Al mantenimiento de este régimen contribuyó la denominada “straight photography”, caracterizada por su sobriedad, simplicidad, una ausencia de retoques, un realismo y un método técnico perfecto que más que directrices de estilo se convirtieron en imperativo moral: “The individual behind the camera was assumed to act straight, unemotional, fully in control” (Ribbat, 2001, p. 28). Dado que esta corriente asumía la posibilidad de

captación de la verdad con un aproximamiento objetivo e impersonal, pronto su nombre y el de fotografía documental se convirtieron en sinónimos, compartiendo la concepción misógina de la fotografía como arte masculino, con un subtexto de agresividad al vincular a la cámara con un arma, y donde la mujer no ocupaba lugar: "Work alone if you can...Girls are particularly distracting, and you want to concentrate; you have to. This is not anti-feminism; it is common sense" (Evans, 1982, p. 222). La ideología inherente a este estilo artístico caló además en la sociedad americana, para la que, sobre todo antes del auge del fenómeno televisivo, estos fotógrafos eran "heroic, tough adventurers portraying the most atrocious events with an unflinching eye" (Ribbat, 2001, p. 31) y su labor era casi un ritual atlético. Para contrarrestar el poder de una "straight photography" vinculada a rasgos legitimatorios como la perfección y la excelencia, el trabajo de los artistas fotógrafos pertenecientes al colectivo *queer*, como es el caso de Goldin, se vio necesariamente, y en algunos casos involuntariamente, en deuda con el imaginario asociado al mismo durante años, siempre conectado al ámbito sexual y a la subcultura (Meyer, 2015, p. 28). La obra de Goldin contribuyó así a desestabilizar las oposiciones binarias y las categorías esenciales de los sujetos, ofreciendo un discurso de liberación que juega con las identidades humanas y se opone a la hegemónica representación del género, un acto de resistencia artística: "Es funesto ser un hombre o una mujer a secas; uno debe ser mujer con algo de hombre u hombre con algo de mujer" (Woolf, 2008, pp. 140-141).

Durante toda la historia de la fotografía los artistas *queer* han indagado en el patrimonio artístico en busca de archivos reales o ficticios en los que basarse para poner de manifiesto sus deseos, plasmados en ocasiones de formas extravagantes, un testigo que recogerá la fotografía contemporánea: "As contemporary photographers continue to experiment with new forms of affiliation and technologies of representation, they simultaneously return to reimagine the visual archives of the *queer* past" (Meyer, 2015, p. 29). Esta "*queer gaze*" adoptada por Goldin consiguió integrarse en el panorama cultural posibilitando un nuevo enfoque que celebra la belleza desde la cercanía y el respeto en oposición a la visión que identificaba a este colectivo con lo grotesco, extraño y ridículo: "Goldin is fascinated by the backstage perspective, not because her pictures should touch "the truth about transvestites," but because this world is understood as an artistic challenge" (Ribbat, 2001, p. 36). Sin tratar de descubrir ningún tipo de verdad oculta, la artista fotografía con una mirada que promete autenticidad pero

alejada de la fría perspectiva de su tiempo: “The warm colors of her pictures evoke the feel of family snapshots” (Ribbat, 2001, p. 37).

En este sentido, el legado que la fotógrafa ha querido dejar ha sido el de mostrar otra opción de género sin exponer a estos sujetos a concepciones ajenas sobre quiénes son, dejando que sean estos quienes elijan su propia representación:

...to kind of glorify them because I really admire people who recreate themselves and who manifest their fantasies publicly. I think it's really brave. I just really have so much love and respect and attraction for the queen [...].When I look at a queen I don't see a man dressed as a woman; I see a merger of third gender. I see a kind of freedom (citado en Westfall y Goldin, 1991, p. 29).



*Jimmy Paulette on David's bike-
New York City, 1991*

Goldin, además de abogar por la libertad de género como opción vital legítima, y como mujer bisexual, defiende la plena libertad sexual de los individuos, un aspecto que no generaba diferencia o distinción alguna en su entorno: “My dream was that you slept with people you liked and you would not know about their sex until you undressed them” (Goldin, 1992, p. 40) y la liberación femenina, deseo que proviene también de lo acontecido a su hermana:

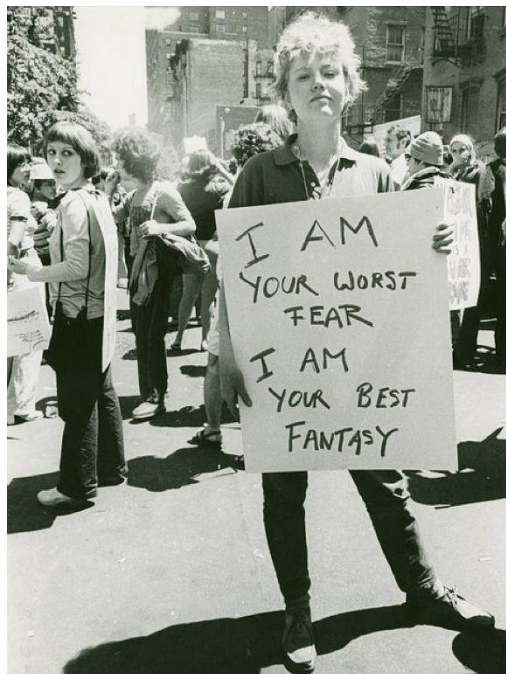
Yo tenía once años cuando mi hermana se suicidó. Fue en 1965, cuando el suicidio adolescente era un tema tabú. Yo estaba muy cerca de mi hermana, y era consciente de las fuerzas que la habían llevado a elegir el suicidio. Vi el papel que la sexualidad y la represión jugaron en su destrucción. En esa época, principios de los sesenta, las mujeres que estaban enojadas y eran sexuales daban miedo; estaban fuera de los márgenes del comportamiento aceptable, fuera de control. A los dieciocho años, mi hermana se dio cuenta de que la única manera de escapar era acostarse en las vías del tren...Entendí que en muchas formas, yo era como mi

hermana. Veía la historia repetirse. Su psiquiatra había profetizado que yo terminaría como mi hermana (...) Sabía que era indispensable que me fuera de casa, así que a los 14 años me escapé (Goldin, 1996).

La fotógrafa habla en su *Balada* sobre las distintas realidades emocionales que viven mujeres y hombres. La artista reconoce haber ignorado en sus obras la vulnerabilidad de estos últimos, obviando sus miedos y sentimientos, y habla de la existencia de un bagaje cultural que les insta a temer a la mujer y a categorizarla como puta, vírgen o madre. Goldin trata también la problemática de la performatividad de género y cómo desde niños ambos géneros son programados para ser guerreros o princesas guapas y amables, descubriendo ella misma más tarde que el género es algo maleable, redefinible y que va más allá del aspecto físico. Para ella la unión entre mujeres en sus fotografías representa un sentido de solidaridad, unión y conciencia de grupo, mientras que las agrupaciones masculinas se rigen por la competitividad, la dureza y la habilidad para soportar dolor (Goldin, 1986). Continuando con su inclinación por las cuestiones de género, en el año 2004 la artista crea la instalación “Hermanas, Santas y Sibilas” en la que proyecta fotografías y vídeos sobre un renombrado hospital psiquiátrico de mujeres de París para narrar la vida de mujeres conocidas y anónimas estigmatizadas a lo largo de la historia, trabajo a raíz del cual produciría un film homónimo.

El rumbo de la vida del colectivo *queer* cambió drásticamente con la aparición del VIH, tornando la obra de Goldin en un relato activista y traumático: “AIDS changed everything in my life. There’s life before AIDS, and after AIDS” (Goldin, 2001). La artista dejó de contabilizar las muertes de sus conocidos cuando alcanzaron la cifra de 40. La romantización de la autodestrucción se tornó en ansias por sobrevivir a una enfermedad que fue asociada con drogadictos, personas de color, prostitutas y homosexuales, sectores sociales perseguidos por los gobiernos de Reagan y Bush. La prensa por su parte tardó mucho en publicar al respecto a pesar de constituir la fuente de información principal del momento, capaz de influir en la agenda política y moldear la visión de la sociedad generando estigmas y propagando estereotipos. No fue por desconocimiento, sino por falta de interés de los directivos de los medios en informar acerca de un virus aparentemente exclusivo de las clases marginales, lo que generó un gran desconocimiento acerca de cómo podía contraerse y los peligros de hacerlo. La moral conservadora lo asoció a la voluntad de Dios, a la inmoralidad y a la práctica

sexual exclusivamente (Nelkin, 1991), por lo que se aconsejó a la población la abstinencia mientras los países buscaban el origen del virus fuera de sus fronteras, llegando a asociarse con el capitalismo o los modos de vida africanos. Esta cobertura y el miedo de los científicos a hablar del tema por miedo a ver desacreditados sus trabajos influyeron en la falta de apoyo financiero destinado a la investigación. La sociedad por su parte se dividía en buscadores de relatos dramáticos y victimizadores y sectores gubernamentales que querían evitar que el pánico se apoderara de la población descuidando el apoyo sanitario. De esta forma, uno de los lemas utilizados por el colectivo queer de los años 70, “I am your worst fear, I am your best fantasy”, cobró un nuevo significado.



Donna Gottschalk en el *Gay Liberation Day Parade*- Fotografía de Diana Davies, 1970

Tratando de luchar contra el estigma del denominado “gay cancer”, e intentando no convertirlos en meros documentos sociales, la artista fotografió a sus amigos durante su lucha contra la enfermedad y el proceso de duelo de sus parejas: “My photographs are now focused on investigating issues of drug addiction and recovery, the effects of AIDS, and the reconstruction of personal identity and community” (Goldin, 1992, p. 37). La artista lidia contra el miedo a la pérdida con la ayuda de su cámara, encargada de preservar el recuerdo de los que se van y unir a los que permanecen: “Our history got cut off at an early age. There is a sense of loss of self also, because of the loss of community. . . . But there's also a feeling that the tribe still goes on” (Goldin, 2001). A

través de su cariño y amor por ellos, Goldin consigue que el proceso de sus muertes esté presente de una forma positiva en su fotografía, haciéndonos partícipes de sus paulatinas desapariciones. De esta forma surge *The Cookie Mueller Portfolio, 1976-90*, una composición de quince fotografías de la actriz y poeta neoyorquina, junto a notas que Goldin escribe acerca de su amistad, y que incluye instantáneas de Cookie en el funeral de su marido y de ella en su ataúd, falleciendo en 1989 dos meses después que su pareja y tras ser fotografiada por su amiga durante 13 años: “Putting the pictures together had made me realize how much I'd lost. And I went into a long period of not being able to photograph. I realized how little photography did. It had failed me” (Goldin, 2001). En este sentido, la fotografía es, como explica Susan Sontag, un recordatorio no de la muerte del otro, sino al final de nuestra propia muerte y de su condición (Sontag, 1977). Conmovidos por el portfolio de Cookie, la pareja formada por Gilles y Gotscho quisieron formar parte del trabajo de la artista, dando lugar a una serie coronada por el momento en el que Gotscho besa la frente de su amado en el momento de su muerte. Tras estos sucesos la artista mantiene contacto con el colectivo reivindicativo Act Up, a cuyas reuniones acudía ocasionalmente: “...pero la gente del grupo me dijo que en ese momento y a lo largo de los años, yo estaba haciendo emocionalmente lo que ellos estaban haciendo políticamente.” (Goldin, 2001). El mismo día en el que Cookie murió se inauguró la exposición “Witnesses; Against Our Vanishing” en el Artist Space de Nueva York con Goldin como comisaria artística, muestra que causó gran controversia al retirarse la subvención por parte del gobierno por criticar al mismo y a la iglesia católica por su silencio frente al VIH. La artista continuó involucrándose en la lucha sumándose a la organización de arte contemporáneo Visual AIDS y a la iniciativa Day With(out), vendiendo además sus obras a precios más bajos para recaudar dinero para organizaciones implicadas. En ellas muestra a gente positiva viviendo vidas positivas, contribuyendo a eliminar el estigma existente en torno a los enfermos:

Mi fotografía, al fin y al cabo, no hizo lo suficiente. No salvó a Cookie. Pero a lo largo de los años, mis fotos, y otra fotografía sobre gente con Sida, han ayudado. Definitivamente ha servido para dar una imagen más humana a las estadísticas. Necesitamos seguir mostrando imágenes ahí fuera. (Goldin, 2001).



Cookie laughing- NYC, 1985



Portfolio Cookie Mueller, 1976-1990



Gotscho + Gilles, 1992-1993

Acerca de su obra *Ten Years After: Naples 1986-1996*, donde la artista rememora los momentos vividos con algunos de sus amigos ya fallecidos, Goldin escribe que sus fotografías: “Take care of the past for me, and allow me to live totally in the present. I took the pictures in this book so that nostalgia could never color my past” (Goldin 1996, p. 145). No obstante, la fotógrafa explica en el prólogo de la reedición de 1996 de *The Ballad of Sexual Dependency* cómo este paseo por el recuerdo no le ha permitido

preservar a las personas ya ausentes de sus fotografías, convirtiéndose en un libro de pérdida y una balada de amor:

But photography doesn't preserve memory as effectively as I had thought it would. A lot of the people in the book are dead now, mostly from AIDS. I had thought I could stave off loss through photographing. I always thought if I photographed anyone or anything enough, I would never lose the person, I would never lose the memory, I would never lose the place. But the pictures show me how much I've lost (Goldin, 1996, p. 145).



Cookie at Tin Pan Alley- New York City, 1983



Cookie and me after I was punched, 1986



*Cookie and Sharon dancing in the Back Room-
Provincetown, 1976*

Como parte de la obra fotográfica de la artista debemos mencionar también sus autorretratos, muchos de ellos incluidos en su obra *All by Myself* (1995-1996). Como parte de su proceso de recuperación tras su internamiento, la fotógrafa trató de reencontrarse con su identidad perdida: “...I had no idea who I was. I was completely lost. I made self-portraits compulsively. That was the first time I consciously understood how much I was using the camera to re-assemble myself” (Goldin, 1998, p. 48). En estos autorretratos podemos discernir dos modalidades diferentes. En la primera de ellas la artista posa frente al espejo, elemento que usa como intermediario para controlar su propio reflejo y definir la composición, pudiendo decidir cómo quiere presentarse como individuo, lo que entronca con la posibilidad de construcción del sujeto artista a través de su arte. En la segunda, Goldin oculta la cámara y se fotografía de frente mirando hacia ella o de perfil, observando algo fuera de plano sin visualizar su propia apariencia, dejando un espacio para la sorpresa y el azar a pesar de su control de otros parámetros y ofreciendo una perspectiva menos personal, como si fuese un sujeto externo el encargado de convertir su observación directa de la fotógrafa en imagen. En ambas opciones la fotógrafa se apropia de su imagen, ejerciendo un “gobierno sobre sí misma” (Foucault, 2002), y construye su subjetividad diferenciándose de las categorizaciones identitarias dominantes y pre-establecidas: “Through photographing myself, I was able to fit into my own skin again, to find my face again” (Goldin, 1996, p. 145).



Self-Portrait on the train- Germany, 1992

La estética de su fotografía podría definirse como “casual, grungy, and appearing to blur divisions between highbrow spectacle and downbeat snapshot — that has enjoyed a near-ubiquitous influence on arthouse and fashion photography” (Leask, 2017, p. 133). Tras recuperarse de su adicción, la artista, quien había estado viviendo quince años exclusivamente de noche, descubrió el poder que la luz tenía en la fotografía. Su uso, sin grandes dotes de control, de la luz tanto natural como artificial aporta a las instantáneas sensaciones de soledad, intimidad, melancolía y espectáculo. La ausencia de uso de objetivos largos confiere además un efecto de intensidad y cercanía con lo retratado. La artista una vez que abandona el blanco y negro, presente en la serie *Boston Years* (1969-1974) y en la primera parte de su obra *The other side*, lo que resta sensación de espectacularidad a la vida neón del colectivo drag, utiliza diferentes paletas de colores según la tipología de lo retratado. De esta forma, muestra tonos más apagados y cercanos al azul para las imágenes más dolorosas, tonos cálidos, naranjas y rojizos para escenas más íntimas, y colores más saturados en las tomas *queer* y de ambientes nocturnos, todo dentro de las posibilidades que le ofrece su Leica clásica o su M7.



*Gina in the fur bikini, Nell's-
New York City, 1992*



*Misty on Sheridan Square-
New York City, 1991*



Ryan in the tub- Provincetown, 1976



Goldin no duda en incluir además referentes pictóricos en su fotografía a modo de guiño irónico. Así podemos ver a una *Mona Lisa* colgada detrás una mujer desolada en una sucia habitación de hotel, o una canónicamente perfecta *Venus de Milo* al lado de una drag queen. Los espacios en los que se localizan sus fotografías se convierten además en un personaje más dentro de las mismas, siendo inseparables de la historia que en ellos se narra. Tanto en cuestión estética como temática su fotografía recuerda a la del artista estadounidense Mark Morrisroe, contemporáneo de Goldin y fallecido a consecuencia del sida, quien trataba con naturalismo temáticas como la homosexualidad, la prostitución masculina, la enfermedad y la vida marginal.

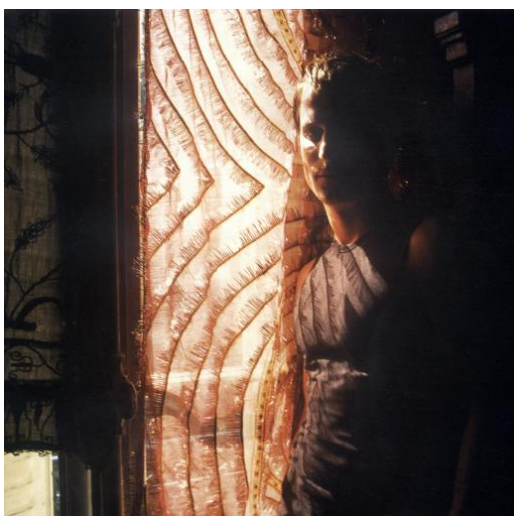
En cuanto a sus instantáneas en interiores la fotógrafa crea una atmósfera muy particular que nos permite entender cómo eran las vidas de sus protagonistas, atrapados en un mundo asfixiante en el que es difícil escapar de las convenciones sociales: "...The

photographs have a claustrophobic edge, as if these people don't get outside enough, as if they spend too much time sitting in, craving an other” (Prosser, 2002, p. 347). Estos personajes son representados por la artista oponiendo su visión de una masculinidad tóxica y enjaulada frente a una feminidad reflexiva y en ocasiones solitaria. Así, mientras los hombres son retratados siendo enmarcados por marcos de ventanas o incluso rejas, muchas de las mujeres son mostradas frente a espejos siendo introspectivas y perdidas en sus propios pensamientos. Goldin muestra además como el sector masculino heterosexual sucumbe a los roles de género al presentarlos con sus pistolas, coches, tatuajes y su estilo de vida vagabundo y criminal.

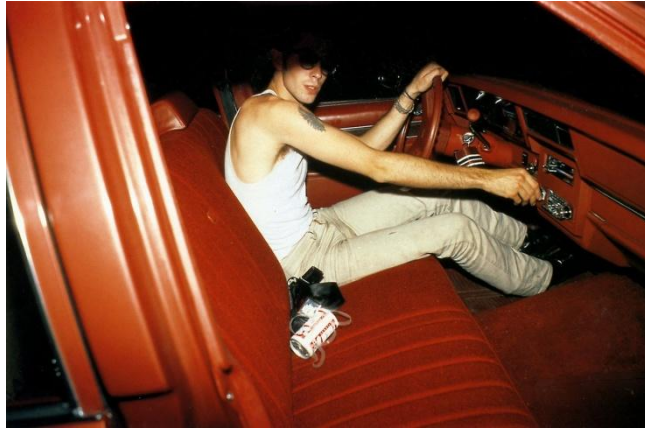
Her private spaces of bedrooms and bathrooms are cluttered with unmade beds and dirt (one must be honest), and inhabited by people who drink, smoke, do drugs and eat little food (these thin, thin people seem to live by inhaling), and above all lead messy, messy lives: “disordered lives in disordered spaces” (Danto 1999, p. 79).



Empty beds- Boston, 1979



Valerie in the mirror, L'Hotel- Paris, 1999

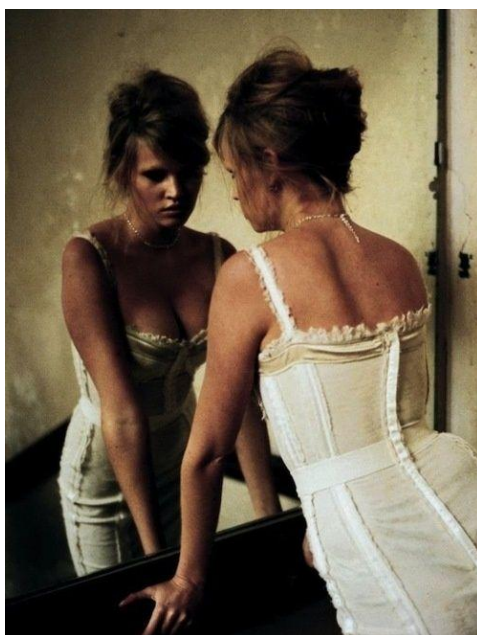


Bruce in his red car- NYC, 1981

En 1991, poco después de salir de la clínica de desintoxicación, la fotógrafa abandona los Estados Unidos y se instala en Berlín para cuidar a Alf Bold, uno de sus amigos infectados por el VIH. La artista abandonó Nueva York con destino a Europa a causa de no solo motivos personales, sino también políticos, buscando una renovada concepción de las artes europea y un alejamiento de la figura de culto en la que se había convertido en lugar de una figura cultural. Ese mismo año crea el slide show *Heart beat*, en el que trata temas como el amor, la familia y el ciclo de la vida y la muerte. Invitada por la beca DAAD vivió en Kreuzberg durante cuatro años, tiempo en el que preparó *Berlin Work. Fotografien 1984-2009*, una recopilación de instantáneas personales con material tanto inédito como anteriormente publicado formada por extractos de su vida donde se incluyen desnudos femeninos, interiores *kitsch* de habitaciones de hoteles baratos y rostros de amigos envejecidos. Desde 2007 vive entre la capital alemana, París y Yale, donde es profesora.

En la actualidad Nan Goldin cuenta con un perfil de Instagram con más de 80.000 seguidores en donde se pueden encontrar algunas de las obras de sus inicios y también parte de su fotografía más reciente: “My first pictures without drugs became about coming out of darkness both literally and metaphorically” (Goldin 1996, p. 146). El impacto de esta disciplina en su vida es expresado por ella con estas palabras: “Photography has been redemptive for me. It's kept me alive” (Goldin 1996, p. 146). Entre sus obras más recientes podemos mencionar su introducción en el mundo de la moda con la revista *Vogue*, *Amor en Tokio*, colaboración con la artista Nobuyosi Araki donde muestran la vida de los jóvenes en la capital japonesa, su serie *Elements*, compuesta por interiores, cielos y paisajes, *Relics and Saints*, en la que la artista explora

el imaginario espiritual y la iconografía religiosa, o la colección *Valerie and Bruno*, donde capta la relación y el amor de esta pareja desde un punto de vista más contemplativo, perdiendo algo de su anterior escrutinio documental (Prosser, 2002). Hay que destacar también sus “retículas”, grupos de imágenes reunidas en torno a un tema, como por ejemplo, *Retícula de amor en Tokio* del año 1994 o *Retícula de la maternidad* del año 2001.



Nan Goldin for *Vogue France*



Nan Goldin- *Tokyo Love*



Guido and Caterina tender- Torino, 2000



Valerie and Bruno-2003

Uno de sus últimos libros publicado fue *The Beautiful Smile* en 2007, un recopilatorio homenaje de su fotografía tras recibir el Hasselblad Award, uno de los premios fotográficos más importantes a nivel mundial. Sin embargo, la última etapa artística de la fotógrafa, volcada en su obra *Eden and After*, se ha centrado en la figura infantil al considerar que los niños son criaturas mágicas con un mundo propio que aún no ha sido condicionado socialmente y donde pueden ser quienes quieran ser. A través de este tipo de fotografía la artista reivindica la necesidad de dejar de normalizar el cuerpo de una embarazada, así como el parto o la lactancia: “Everybody came out of the body of a woman, and that should not be forgotten, or be frightening” (citado en Phillips, 2011).



Maternal embrace, Valerie and Mel- 2002



Butch in the Tub- NYC, 1988





Awa twirling- NYC, 2007



Goldin se convierte en un ícono aclamado por el feminismo al reivindicar la importancia de contar tu propia historia, por la honestidad desde la que muestra su papel como afectada por la violencia machista, y por la vulnerabilidad que demuestra y que consigue convertir en estética sin sucumbir a las representaciones arcaicas del trauma (Ruddy, 2009, p. 350). Nunca se presenta como una víctima ni observa a sus amigos utilizando ese prisma, demostrando que en la tristeza y la tragedia también se puede encontrar la belleza.



Heart-Shaped Bruise, 1982



Nina on my bedroom- París, 2001

Su vida está ligada a la fotografía de forma inexorable, declarando que a veces no sabe qué siente por alguien hasta que le toma una fotografía, y que la cámara forma parte de ella como lo hacen sus manos (Goldin, 1986).

La obra fotográfica de esta artista es una antología escrita en clave de amor sobre quién es ella y cómo es su recreada familia, compuesta desde su dolor más profundo y su dicha más absoluta sin intentos de glorificación o *glamour*. En ella conviven sus recuerdos, irrecuperables pero congelados para siempre en el tiempo, junto a las personas a las que amó y a las que perdió en el camino: “Nan Goldin's photographs give the sense that she has lived many lives, lost many things, that she has loved and sorrowed greatly” (Thompson, 2004, p. 63).



*Self-portrait with eyes turned inward-
Boston, 1989*

3.2 Ashley Armitage

De acuerdo con el artículo *Social comparison as a predictor of body dissatisfaction: A meta-analytic review* (Myers y Crowther, 2009), las comparaciones de apariencia que realizan las mujeres de sí mismas con respecto a las imágenes que reciben por parte de los medios y redes sociales están muy vinculadas con la tenencia de percepciones negativas sobre sus propios cuerpos, especialmente en el caso de las jóvenes. De esta forma, estas le otorgan una especial importancia a imitar los estereotipos aprendidos a través de la influencia de los *mass media*, especialmente utilizando como referente a lo representado en la fotografía de moda (Méndez y Rico, 2018). La principal motivación de la obra fotográfica de la joven artista Ashley Armitage es, por tanto, subvertir estos cánones de belleza establecidos por las esferas de poder mediático y mostrar nuevas imágenes y patrones de conducta femeninos, apropiándose para esta lucha de los recursos de una estética publicitaria que, al igual que el mundo artístico, ha negado tradicional y sistemáticamente la diversidad.

The art world has traditionally ignored the issues of sex, class, and race, at most acknowledging them as background or context. Moreover, it ordinarily assumes that a single human norm exists, one that is universal, ahistorical, and without sex, class, or race identity, although in fact it is quite clearly male, upper-class, and white. In this way the art world once again pushes the complexity, difficulties, and contradictions within modern society outside its perimeters, and reinforces the false division between art and social experience (Vogel, 1974, p. 4).

Para investigar más a fondo sobre la fotografía de esta artista primero debemos remontarnos a los inicios de la fotografía publicitaria y de moda, corrientes en la que se inspira su trabajo y que, paradójicamente, cuentan con características que pretenderá abolir en sus obras.



Ashley Armitage para Niki Zefanya

Desde comienzos de siglo el fotógrafo se pone al servicio de una casa de costura para lograr un mayor alcance y difusión de los productos, surgiendo la alianza entre técnico-creador, anunciante y futuro público (Vázquez Casco, 1997). La imagen publicitaria de moda se va forjando así como una técnica aplicada llevada a cabo por hombres y como un producto cultural que hace las veces de vehículo de transformación entre el yo-real y el yo-ideal. En estas imágenes existe una pretensión democratizante, tratando de llegar al grueso de la población independientemente de sus características económicas y sociales. Sin embargo, en ellas se inserta un modelo de mundo al alcance de una minoría, contraponiéndose la irrealidad del producto presentado con la accesibilidad al mismo, potenciada por la omnipresencia de los medios de comunicación de masas (Vázquez Casco, 1997). La fotografía como medio de expresión fundamental para una civilización establecida sobre bases tecnológicas, racionalistas y jerárquicas, varía sus expresiones a medida que lo hace la estructura social, adaptándose a la moral imperante: "...a una moral regida por la máquina, el capital, y la razón, le corresponde una imagen burguesa y, en principio, documental" (Vázquez Casco, 1997, p. 4). Esta fotografía documental que pretende capturar la verdad del momento pronto descubre los procedimientos connotativos que pueden aplicarse a la imagen neutra, convirtiéndose en un medio de manipulación y experimentación que dice investigar novedosos procedimientos de expresión artística (Vázquez Casco, 1997). Sus mensajes son contradictoriamente elaborados por un colectivo minoritario dominante pero dirigidos a una mayoría: "Cuando se elabora un signo en el sistema de la moda, no lo establece la masa, sino un público restringido y las revistas de moda. Al estar inmerso en la cultura de masas, el signo está en medio de una sociedad oligárquica y una imagen colectiva,

siendo signo reclamado e impuesto” (Barthes, 1978, p. 58). Para alimentar el consumismo se pretenden imponer imágenes que ofrezcan lo que la población desea o cree desear, generando una necesidad inagotable y siempre insatisfactoria. Se genera así un mensaje unidireccional que dicta, sin posibilidad de cuestionamiento, las modas a seguir para que el sujeto se sienta parte del núcleo social: “El mismo sistema se encarga de que sean pocos los que puedan hacerlo, pero ahí está el reto de la fotografía de moda. Actúa como elemento estabilizador” (Vázquez Casco, 1997, p. 5), un elitismo que la fotógrafa rechaza a favor de la inclusividad y la aceptación.

De acuerdo con Lipovetsky, “la inversión en el orden de las apariencias y la estética de las formas que distingue la moda tienen su base en un conjunto de factores culturales propios de Occidente” (1990, p. 67). La moda se presenta así como un producto fruto de una determinada cultura cuyas renovaciones continuas se explican mediante los cambios en los valores sociales. Una vez que se rompe con el culto al pasado, la modernidad deja de estar sujeta a la serie de preceptos morales de sus antepasados, posibilitando la entrada del deseo humano, las apariencias y la moda como elemento que permite al hombre cambiar e inventarse a sí mismo, lo que da lugar al canon de belleza que la artista pretende destruir.

La moda es artificial y convencional, mide lo que luego será exceso y lo lanza a la civilización capitalista. El sistema de la moda es consecuencia lógica de la sociedad de consumo, ésta que ofrece al individuo la posibilidad de satisfacer sus anhelos inmediatos. La moda es progresista pero desde el tiempo presente. La imagen publicitaria, por tanto, es siempre moderna porque participa del cambiante juego de la moda. La publicidad y la moda son sistemas significativos efímeros, sorprendentes por imperativo popular y artificiales. Cada día ofrecen la posibilidad de renovarse y renovar la superficie, lo tangible, lo único verdadero e indiscutible. Ambas se adscriben al ámbito regido por el vértigo, la objetualidad y la arbitrariedad de las imposiciones (Vázquez Casco, 1997, p. 6).

Mientras el sistema de la moda se constituye como inestable, dinámico y fragmentario, como la sociedad que lo posibilita y las ideas que este genera, la imagen publicitaria de moda requiere de una estructura social determinada que propicie su desarrollo. De esta forma, la sociedad moderna pone en marcha una serie de mecanismos sin los cuales estas imágenes no pueden lograr la importancia cultural, estética y mercantil de la que gozan actualmente: “Estos factores son la pérdida del

sentido de inmovilidad social, la capacidad y posibilidad de imitación de las apariencias en todas las clases sociales, la preponderancia de la burguesía, la exaltación del presente y el aumento de la producción masiva de productos culturales” (cfr. Pérez Tornero, 1992, p. 64). En este sentido, las revistas especializadas, gracias a su alta calidad de impresión, su accesibilidad al público y su capacidad de permanencia, cumplieron su papel como medio de difusión de estas tendencias estilísticas, pero también comportamentales. De esta forma, publicaciones como *Vogue* y *Harper’s Bazaar* se convirtieron en instituciones que pusieron al alcance de todo aquel que lo deseara un mundo visual rompedor donde todo parecía posible. En la década de los 60 se produce la eclosión de este tipo de medios y nacen competidores en Europa y América como *Elle*, *Cosmopolitan*, *Donna*, *Telva* o *Marie Claire*, revistas con las que todo fotógrafo de moda soñaba con colaborar y en las que las jóvenes aspirantes como Ashley se inspiran.



Ashley Harmitage para Niki Zefanya

La fotografía de moda presente en todas ellas evidencia no solo una estrategia publicitaria, sino un modo cultural: “El deseo de oír historias y de observar la belleza, innato al hombre, tiene fines claros. Estos fines son la consecución del placer y la conciencia de pertenencia a un determinado grupo social” (Vázquez Casco, 1997, p. 8). En este universo imaginario que crea el mensaje elaborado la fotografía se convierte en un producto preparado para observar y consumir, acompañado de representaciones simbólicas decodificables por toda la sociedad. Sin tiempo para el análisis o la crítica, el espectador consume estas imágenes que, como los productos que en ellas aparecen, caducan con la rapidez veraz con la que se producen al no incluir historias o mensajes,

singularidad de Armitage. En cuanto a la consideración de las mismas como arte, este se caracteriza por tener un fin en sí mismo, mientras que la publicidad es un medio para conseguir un fin: la venta, por lo que en teoría cuanto más oculto se encuentre este objetivo mayor sería su consideración artística. No obstante, la realidad es más compleja y la relación entre ambas disciplinas, ambigua, pudiendo aunarse como sucede en la fotografía de la creadora analizada.

Parte del éxito y efectividad de la publicidad es que esta no pone obstáculos para que el espectador comprenda el mensaje, probándose este a sí mismo y a su capacidad de extracción de signos culturales implícitos, resumidos todos ellos en la figura del yo-ideal: “Si todo individuo se construye a sí mismo, el sujeto publicitario es el modelo a seguir para evitar errores. Ofrece la certeza de que, siendo como él, será aceptado y probablemente feliz como lo es él” (Vázquez Casco, 1997, p. 9). Según este autor, este yo-ideal se caracteriza por su carácter individualista, por ser una figura única que construye una minisociedad a medida y por su carácter osocioso, encarnando nuestros deseos más profundos donde el erotismo, el sexo, el amor y el cuidado del cuerpo juegan un papel fundamental. Los sujetos que lo representan son atractivos, están pensados para ser mirados y admirados, por lo que mantienen rasgos juveniles y/o sanos, considerados una representación digna del sistema (Vázquez Casco, 1997). Se juega además con una ambivalencia entre el pudor y el exhibicionismo para lograr la seducción a través de modelos que siguen el patrón de su matriz. El sentimiento de frustración e infelicidad del espectador proviene, por tanto, de que esta representación se aleja mucho de las capacidades reales de los individuos, no reproducidas con fidelidad: “En un modelo no hay indicios de vida, de ideas, de declive, de vicios. Son formas que se visten con signos para conformar tipos, pero carecen de pasado y presente, viven en el tiempo de los mitos” (Vázquez Casco, 1997, p. 10). Estas figuras modélicas han dejado atrás además el anonimato, convirtiendo la publicidad a la que ponen rostro en testimonial, lo que eleva el valor de estas imágenes y las convierte en referentes e íconos, no solo estilísticos, sino de conducta. Armitage por su parte combinará en su obra la adopción de algunos de estos rasgos con el rechazo de otros, eliminando la concepción de *star system* y el yo-ideal pero manteniendo el cuidado de la estética y del comportamiento y acción del sujeto retratado junto a las implicaciones morales que estos conllevan.



Ashley Armitage para Refinery29



Ashley Armitage para Nodstrom-
Night magic

El interés por la fotografía se despertó muy temprano para esta artista de 27 años procedente de Seattle, e instalada ahora en la ciudad neoyorquina: “In middle school I would sneak away with my mom’s Nokia phone. I’d take so many selfies and so many pictures of my cats” (Yackel, 2015). Para ella ser mujer y realizar arte feminista van de la mano, viéndose a ella misma como parte del movimiento artístico feminista de los 60 con representantes como Cindy Sherman, Eleanor Carucci, Hannah Wilke, con la diferencia de estar beneficiándose de las ventajas que ofrece la era tecnológica:

[...] But now, it’s been taken to a new level. Thanks to the internet, we all have access to a platform. We can all speak out. Right now there are so many girls and women getting out there, creating their own imagery, and representing themselves as they want to be seen. I think that’s the movement that Petra Collins, Dafy Hagai, Mayan Toledano, and I are all a part of (citado en Yackel, 2015).

A los 15 años su padre le regalaría una cámara analógica junto a un par de carretes en blanco y negro. A través de ella descubriría su vocación, ser fotógrafa y directora: “He and I started going on photo outings. We’d drive to different towns around Seattle, where I grew up, and start taking photos of each other or street art” (citado en Yackel, 2015). Con esa edad Armitage ya era estudiante de un instituto enfocado a las artes, donde contaba con un profesor de cine que la animaba a presentar sus proyectos a festivales cinematográficos. Cuando se inscribió en el programa de cine de la

Universidad de Santa Barbara, California, la artista descubrió que había tan solo 15 mujeres entre los 300 aspirantes totales a cineastas, una minoría de un 5% que no tardó en notar en el desarrollo del ejercicio artístico:

For class projects, it was always men being chosen as the directors, producers, and DPs. The women were always the stylists, makeup artists, or assistants. Women never really held the power in the films that were being produced at the school. I couldn't deal with it (citado en Blavka, 2019).

A pesar de la frustración que le provocaba tener que luchar constantemente por el puesto de dirección o por tomar parte en las decisiones creativas, la artista trató de aprovechar la experiencia: “I started interning for the film office, where I had access to all this equipment. I was like, 'I could just do it by myself. I could just make my own film’” (citado en Blavka, 2019). Esta idea pasó a convertirse en una realidad y puso en marcha su primer proyecto en solitario, en el cual trató de implementar una visión lo más femenina posible:

I still had to hire a male screenwriter, a male DP, and a male editor, because that's all I had access to. I'd only lived Santa Barbara for a few months and didn't have many friends outside the program. It ended up being a terrible experience. I felt super silenced (citado en Blavka, 2019).

Tras ver su opinión menoscabada por sus compañeros de profesión, Armatage abandonó el programa, siendo alumna más tarde del grado en fotografía y medios por la Universidad de Washington. Fue en este momento en el que cobró importancia en su vida la fotografía, una rama que le permitió tener el control decisivo que llevaba tiempo anhelando. Comenzó a retratar a sus amigas en diferentes espacios, centrándose sobre todo en la hermandad que existía entre ellas y tratando de ofrecer un reflejo realista de qué significaba ser una chica de 19 años. En esta época descubriría además la plataforma que la catapultaría al éxito y reconocimiento de su trabajo:

When I first started photography, it was super personal. It was literally me taking photos of my friends, and I wouldn't post them to the internet. I didn't know, really, what was happening or that it was even important work at the time, because it was literally just a personal project. I made an Instagram in 2014 and started posting my work. I had only a couple hundred followers at first. Then it started. The audience

began growing, surprisingly to me at the time, because I had no idea people cared (citado en Blavka, 2019).

En 2015 Armitage publicaría una foto de su amiga en la playa en la que se podía haber una mancha de menstruación en su bañador y pelo púbico, causando una repercusión que trascendió cualquiera de sus expectativas:

It started exploding on the internet. It started out positive because it was just my inner circle of friends. Like, “Yeah, that's awesome. That's real! Who the heck has the money to throw out their underwear every time they get a blood stain?” Then this huge wave of internet trolls and negativity started coming in. It was all super, super terrible. One comment literally said, “Shave your slob box.” Another said, “No man is ever going to want you.” (citado Blavka, 2019).

Esta reacción por parte del sector masculino hizo reflexionar a la fotógrafa: “All these comments really told me that a woman's body only has to do with how she fits into a male gaze. It was mainly men talking about how they felt and whether or not the photo was sexy to a man” (citado en Blavka, 2019). Este suceso le brindó a Armitage un motivo para su fotografía y le recordó por qué había empezado en esta disciplina en primer lugar.

It reminded me how backward the world actually is. I went into photography thinking, I want to bring in a new voice. I want to show different body types, different genders, different skin tones, and things that society would say are imperfect, like fat rolls, pimples, or stretch marks. I thought, I'm going to have to continue doing this work, because we have to normalize this, apparently (citado en Blavka, 2019).

Frente a la vía tradicional de creación fotográfica heredada del ámbito publicitario, Armitage aporta una nueva visión. La artista selecciona a sus propias amigas, conocidas en su vida real o a través de las redes sociales, y no a modelos profesionales para sus fotografías, creando así una atmósfera de inspiración y colaboración grupal que recuerda a la obra de Nan Goldin y que proporciona un valor diferencial de autenticidad y realismo a sus obras:

I want to take pictures of all people in order to normalize all body types and break down the beauty standard. Marginalized groups of people who are outside of the beauty standard are underrepresented or misrepresented, and instead of feeding into

this toxicity, I want to help dismantle it. I think I've always leaned towards shooting a wide representation of people, just because it comes naturally, since I mostly shoot my own friends. Of course, I'm always learning and always trying to grow to be more representative of more people (citado en Yackel, 2015).



Las personalidades de estas modelos permean en sus fotografías, dando como resultado composiciones únicas y cargadas de identidad: “Their personalities absolutely affect my photos. I’ve realized that modeling is a lot like acting, and if I know one of my friends will be especially good at a certain ‘role’ I’m trying to portray, I’ll ask them to model” (citado en Yackel, 2015). La artista reivindica así el poder de la autenticidad y la libre expresión femenina.

Woman is not born; she is made. In the making, her humanity is destroyed. She becomes symbol of this, symbol of that: mother of the earth, slut of the universe; but she never becomes herself because it is forbidden for her to do so (citado en Dworkin, 1981, p. 128).

En el ámbito de la moda y para idear los conjuntos de ropa que llevarán los sujetos retratados, Armitage cuenta con el aporte creativo de sus amigas, quienes hacen las veces de sus ayudantes y colaboradoras:

Typically I’ll have an idea in my mind of how I want to style a shoot, and I’ll send my friends inspiration ideas for clothing and just have them bring their own. Then, on set, we combine all of our clothes together to come up with the best outfits.

Lately for the first time ever, I've actually been working with my friend Claire Joko-Fujimoto for styling. I give her my ideas and direction and then she runs with it and puts together the most amazing styling concepts (citado en Bonanomi, s.f.).



La temática principal de la obra fotográfica de esta artista es la representación del cuerpo de la mujer y las problemáticas de género, abordadas desde un punto de vista muy diferente al ofrecido por los medios de comunicación tradicionales, a los que acusa de homogeneizar el amplio espectro femenino. Frente a esta estandarización, trata de mostrar la belleza de todos los cuerpos y la fortaleza que reside en lo íntimo y emotivo, rasgos que se han asociado tradicionalmente a la mujer para descalificarla. Con el propósito de entender de dónde procede esta crítica realizada por Armitage vamos a analizar cuál ha sido la cobertura mediática a la que ha optado la mujer y a la que han podido acceder como referencia las jóvenes como Ashley.

El cuerpo femenino ha sido expuesto durante décadas en toda su extensión de posibilidades a través de los medios visuales e impresos, siendo utilizado para vender todo tipo de productos. A menudo las grandes estrellas son mostradas en los mismos transformándose en mujeres con una apariencia cada vez más joven, alta y delgada, marcando esto como meta a la que aspirar (Sarkar, 2014). En este sentido, las conocidas como “revistas para mujeres” alimentan esa aspiración ofreciendo información y consejos que las permiten convertirse en mujeres que tienen todo lo que podrían desear: el matrimonio perfecto, hijos cariñosos, buen sexo y una carrera gratificante (Robin Gerber, 2009). Esta imagen de la mujer, comercialmente muy explotada, pretende hacer creer que la “belleza” es algo que puede venderse y adquirirse, lo que abre el debate de hasta qué punto la liberación femenina es realmente libre y no condicionada por estos

estándares. Así, la autora Robin Gerber (2009) afirma que las mujeres no necesitan burqas para desaparecer como sujetos, sino que lo hacen rehaciendo y revelando sus cuerpos para casar con la imposición exterior de lo bello.

De acuerdo con el discurso feminista existen complejas dinámicas entre poder, ideología, lenguaje simbólico y semiótico y género. De esta forma, se plantea que el género no está ligado a los sujetos en sí mismos, sino a los comportamientos a los que se adscriben estos al presentarse en sociedad, y que llevan implícito un significado concreto (Sarkar, 2014, p. 49). Esta autora considera que dichos comportamientos repetidos a lo largo del tiempo se internalizan como un “yo”, sintiéndose naturales y no como una *performance* actoral, vinculándolo con el concepto “performing gender”. En este proceso los medios son los encargados de proveer a las mujeres con imágenes populares y dominantes que han de interiorizar e integrar, a pesar de que en ocasiones el cuerpo ideal no coincida con la percepción de un cuerpo saludable. Para Judith Butler (1990) la subversión se encuentra en separarse de estos objetivos originales del poder en cuanto a la performatividad de género se refiere. Por su parte Virginia Woolf (1927) desafía los supuestos que subyacen bajo la categoría nominal de “todas las mujeres”, desconstruyendo las nociones establecidas en torno a la identidad y cómo esta se encuentra determinada por el género. En cuanto a esto, Lacan (2001) considera que los sujetos pierden autonomía cuando se perciben a sí mismos como objetos observables, algo que concuerda con la teoría del estadio del espejo, una fase en la que el niño se desarrolla psicológicamente a partir de reconocer su propia imagen. Esta iconografía femenina es producto en gran parte de la mirada masculina como propuso la teórica Laura Mulvey (1975), un constructo que fluctúa entre lo real y lo considerado como placentero y aceptable por la visión patriarcal, algo con lo que Armitage trata de romper en su fotografía.

En este sentido, los medios, propagadores de los valores de la modernidad, generaron la sensación de que la mujer ganaba status profesional y también la posibilidad de labrarse un modo de vida a su medida, una supuesta libertad decisiva que tanto los estudiantes de Foucault como feministas escritores como Rose (2000) consideraron un arma más de explotación del patriarcado. Esta teórica liberación individualista chocaba con la responsabilidad de la reconstrucción pictórica femenina, una tarea que dividió a las mujeres entre aquellas que mostraban mayor resiliencia a los efectos de los medios y avanzaron hacia la modernidad aberrante y las que

permanecieron ancladas en el imaginario social (Sarkar, 2014). La persistencia de los mensajes mediáticos no pone nada fácil resistirse ante estos estándares, utilizándose las discrepancias entre mujeres ficticias y reales para aumentar la tentación de estas últimas de comprar productos que las acerquen a estos ideales, lo que no hace más que indicarles que no son aún lo suficientemente buenas, no por sí mismas (Milkie, 1999).

Ofrecemos sólo lo que queremos que los demás vean, creándonos la ilusión de supuestas personalidades ficticias que nos “mejoren” y atiendan a aquello que quisimos ser. Curiosamente esta aparente libertad de elección no esconde sino otro tipo de condena, la que nos somete al choque continuo realidad-ficción-deseo en el que cada vez se hace más complicado aceptarnos tal y como somos. Esta deriva nos conduce, una vez más, a un nuevo tipo de esclavitud de la imagen y la perfección. La consecuencia principal de todo esto es la falta de identidad que sufren las personas a través del consumismo (Muñoz-Muñoz y González-Moreno, 2014, p. 6).

A partir de la repetición sistemática, los espectadores asumen esta realidad alternativa como válida y se definirán a sí mismos en relación a lo que ven a pesar de que esto sea casi inalcanzable (Schooler et al., 2004; Thompson and Coovert, 1999). Para percibir su apariencia física la mujer utiliza tres puntos de referencia: el cuerpo que valora que tiene, el cuerpo representado como ideal, y el cuerpo que tiene internalizado como idílico (Sarkar, 2014). Si estos dos últimos coinciden o son muy similares, esta se convierte en una figura más vulnerable al poder de convicción mediático. Conociendo esta dinámica, Armitage trata de contrarrestar a esta autoridad y su dominio sobre lo visionado públicamente ofreciendo a sus seguidores, mayoritariamente chicas jóvenes, un retrato más realista de qué supone y qué significa ser una mujer, algo que es muy bien recibido por parte de su comunidad virtual de algo más de 130 mil miembros:

I honestly don't usually get judgemental comments anymore. There was a time when I posted a photo of my friends hairy underwear line and that sort of opened up the floodgates for internet trolls. But nowadays I'd say my instagram followers are mostly supporting and loving (citado en Bonanomi, s.f.).



Mientras que es difícil cambiar el modo en el que los medios representan la feminidad, ya que una mujer blanca, delgada y canónicamente bella está probado que vende más que otra que no cumple estos criterios (Dittmar and Howard, 2004), existe la esperanza de que las mujeres puedan aprender a no internalizar el ideal sociocultural proyectado, y de esta forma paliar los efectos negativos de este tipo de imágenes de las que es imposible escapar (Sands and Wardle, 2003). La realidad actual es sin embargo que estas, ante la dificultad de ignorarlas, se ven empujadas a reforzar el sexismo, el placer visual masculino y la objetificación tratando de casar con lo que se considera atractivo: “By woman images in advertisements, television, and music usually portray the ‘ideal woman’ as tall, white, and thin, with a ‘tubular’ body, and fine glowing hair” (Sarkar, 2014, p. 52). Esta autora afirma que a medida que la mujer crece pierde interés en las muñecas y gana interés por el mundo de la moda, la cosmética y la industria del entretenimiento. Esto no supondría ningún problema si investigaciones como las realizadas por Tiggemann (2003) no corroboraran que la lectura frecuente de este tipo de revistas está relacionada con mayores niveles de insatisfacción corporal, desarrollo de trastornos alimenticios, ansiedad, depresión, estrés, sentimientos de culpa e inseguridad.

This is a shame, because models are viewed as having glamour that many women covet. It’s ironic that models have such a specific physical appearance, while they are advertising clothes for all different body types. Maybe if models varied in the shapes and sizes that all women come in, it would be easier for women without the model body type to accept her physical appearance. But even the models that are advertising the clothes and products are not considered beautiful enough for those who make the advertisements. [...] The result - a disturbing fantasy of perfection

that is unattainable by everyone, without the help of digital corrections (Sarkar, 2014, p. 52).



A pesar de la creencia muy popular de que el hecho de que muchas mujeres artistas sean valoradas por su cuerpo y no por su talento e hiper sexualizadas no afecta a la confianza y autoestima del público femenino, esto ha demostrado ser falso (Sands and Wardle, 2003). Esta proyección contemporánea de la mujer que realizan los medios, priorizando la elegancia y la belleza, contrasta sin embargo con el rol tradicional de mujer afectiva, cuidadora, esposa y ama de casa que aún se asocia a la publicidad de productos de limpieza: “...the narcissist ethos of consumerist culture militates against the communitarian orientation of Indian culture which values fulfillment of individuality within familial and kinship network” (Chakravorty, 2012, p. 10). La representación de mujeres reales pasa, por tanto, de la inexistencia a la negligencia, obviándose siempre profundizar en sus problemas y sus personalidades a favor de una polarización entre los arquetipos de la poderosa y la débil.

The media influences people’s psyche by repeatedly projecting woman as homemaker, mother, wife, docile, engaged in domestic chores serving the family and glue to family unit on the one hand and on the other as most mod semi-nude looks crazy slim-trim creating dissonance among all consumer of media whether print or electronic (Sarkar, 2014, p. 54).

Frente a esto, Armitage traza a una mujer compleja, diversa y auténtica, que no tiene miedo a mostrarse tal y como es y que mantiene una relación positiva, de cariño y respeto, con su cuerpo y su naturaleza:

As a teenager, everywhere I looked teenage girls were either stereotyped or objectified. I couldn't relate to any of the imagery I saw so I started to create my own images of what my girlhood was (is) like. I wanted to reclaim these images as my own and I also wanted to produce work that other girls who are growing up can look to and maybe not feel as pressured to be, act, or look one way (citado en Yackel, 2015).



Tras la liberalización del mercado económico, la mujer accedió al mercado laboral y comenzó a posicionarse en puestos de responsabilidad, una nueva faceta que durante mucho tiempo ha sido también ignorada por la esfera mediática: “...at best media images of the body are politically oppressive and commercially exploitative. At worst they may justify a young woman's efforts at self annihilation” (Wykies y Gunter, 2005, p. 219). Baudrillard (1981) habla en este sentido de un problema de deshumanización y de un proceso mediante el cual la representación es más importante que lo representado. En este simulacro los signos ya no tienen conexión con lo real, reproduciéndose copias de otras simulaciones.

With the mass media and fashion industry's portrayals of women as beauty and sex object, there is absolute negation of “real woman.” The woman which we see in mass media or fashion shows portrays not the real but an image of a women based on male libidonal expectations. The reconstruction of women image in the name of

women rights and equality of gender is far removed from reality as women still suffer domestic violence and sexual slavery, honour killings, lack of participation in reproductive and abortion or financial decision making at home. The media successfully has glamourised not empowered the women at praxis level (Sarkar, 2014, p. 55).

Los medios son un importante agente de transformación y cambio social y se encuentran intrínsecamente vinculados al proyecto capitalista y, por tanto, a la reproducción de desigualdades sociales, dejando a un lado la perspectiva de género. Las preocupaciones de la mujer, consideradas irrelevantes para la política democrática, han tomado históricamente un segundo plano, lo que ha derivado en un uso comercial de la misma en detrimento de la inclusión de sus deseos de cambio y emancipación: “For media projection of glamourised woman body and image has been a matter of making money at the commercial level whereas social issues and change being a non money spinner has remained the least priority” (Sarkar, 2014, p. 56). En definitiva, la cultura popular ha priorizado a la hora de reproducir la imagen femenina el placer sexual de la mente masculina, poniendo énfasis en prácticas de representación tradicionales y normativas en pos de los beneficios comerciales, aunque eso obligue moralmente a la mujer a reconstruir su imagen para lograr parecerse a la percepción de belleza que el hombre ha adjudicado. La cultura popular y los productos culturales mediáticos se retroalimentan así, exponiendo ante millones de personas dicotomías femeninas para descubrir qué vende más, siempre preservando el mantenimiento del status quo y bloqueando lo que promueva el cambio social (Sarkar, 2014). La creación de los imaginarios de mujer como objeto deseable y cautivador y mujer dulce e inocente ha generado además una disonancia mental generalizada, dificultando la sororidad y originando la discusión popular sobre si el nudismo y la exposición corporal entroncan con las dinámicas de poder y explotación o pueden llegar a servir de antídoto contra la opresión.



Otro de los conceptos que subyacen en la obra de Armitage es la sororidad. Muchas de sus fotografías están dedicadas al vínculo entre mujeres, promoviendo una relación sana de comprensión y admiración entre ellas. Con ello la artista pretende acabar con los intentos de rivalización y enfrentamiento que el patriarcado ha pretendido imponer como único modelo relacional con el objetivo de frenar la unión femenina en torno al menoscabo de sus derechos, lo que derivaría sin duda en protestas y exigencias por parte de este colectivo. El término sororidad surge desde la perspectiva feminista y procede etimológicamente del latín *soror*, hermana, tratándose así de una alianza entre mujeres que propicia la confianza, el reconocimiento recíproco y el apoyo (Lagarde, 2013).

Tomando el relevo generacional del feminismo de segunda ola del que Goldin es hija, la obra de Armitage, encuadrada dentro de la tercera y cuarta ola feminista, es además representante de un feminismo subversivo y de denuncia que pretende eliminar las estrictas normas de género. En el movimiento feminista originario fue necesario establecer un pacto entre mujeres que guiara y dirigiera los esfuerzos que se llevaban a cabo en diferentes ámbitos y territorios, creando acciones coordinadas para lograr objetivos comunes (Pérez, Rábago, Guzmán et al, 2018, p. 8). Ya en el marco de la Revolución Francesa Olympe de Gouges redacta un texto fundamental sobre los derechos de la mujer, publicado en 1791, como respuesta y protesta ante “La Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano” aprobada por la Asamblea francesa en 1789, donde se incluye la necesidad de la organización femenina para pedir cuentas a todo agente público sobre su administración. Este tipo de estipulaciones permitió además reconocer la enemistad entre el género, lo que alimenta el orden

simbólico androcéntrico, como algo no natural, sino construido. Según lo acuñado por Marcela Lagarde (2009), este pacto femenino se basa en el principio de equivalencia humana, eliminándose la existencia de jerarquías a favor del reconocimiento de la autoridad de cada individuo como parte del proceso hacia el empoderamiento colectivo. A través de esta relación de semejantes se establece una red de apoyo e intercambio de experiencias, promoviendo no solo la coexistencia entre mujeres, sino su hermandad en cualquier ámbito donde estas tengan convivencia o interrelación.

El gran éxito de la lucha de las mujeres ha sido precisamente la fuerza de lo colectivo. Al encontrarnos y poner en común nuestras vivencias, fuimos conscientes de que lo que nos ocurría individualmente no era porque nos llamásemos de una determinada manera o hubiéramos nacido en una familia concreta, a todas no ocurrían situaciones parecidas, y se debía al hecho de haber nacido mujeres (Alborch, 2013, p. 4).

En una entrevista realizada por Luz Stella León Hernández para el portal español e-mujeres.net, Valcárcel habla sobre este empoderamiento señalando que:

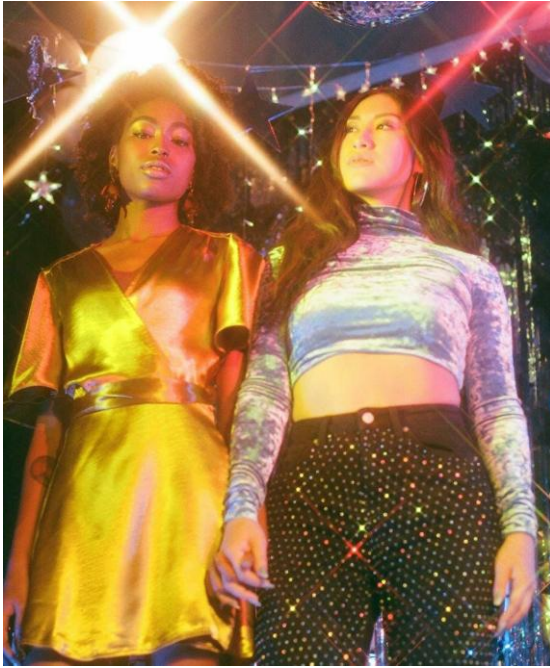
Hay un “nosotras” cada vez más autoconsciente; es decir, a ese “nosotras” ya no pertenece únicamente un grupo teórico o un grupo más militante. Este “nosotras” empieza a pertenecer a una población difusa pero completa de las mujeres y no solamente en Occidente... Todas nos sentimos ofendidas cuando se ofende a una, antes todas sentíamos miedo cuando alguna era atacada, ahora todas sentimos indignación. Esto es importante porque el mundo está lleno de lugares en donde las mujeres apenas tienen voz, apenas se atreven a salir, ni hablar, ni a nada. No están autorizadas. Y aún algunas de esas mujeres hoy empiezan a pensar que, después de todo, el mundo puede ser de otra forma y se sienten partícipes con otras (León, s.f.).



Marcela Lagarde (2009) considera que la clave de esta sororidad se encuentra en el respeto mutuo, algo que estima complicado debido a que la mujer no ha sido educada en el respeto hacia la otra, debiendo de enfrentarse a la misoginia interiorizada para liberar a otras mujeres de las cadenas que ellas mismas se van colocando: “La sororidad exige de nosotras revisar la propia misoginia; cada una tiene que ir descubriendo dónde, cómo se nos aparece, cómo nos legitima para dañar a otras. Eso también es violencia” (Lagarde, 2009, p. 3). La autora habla además sobre la problemática de que los hombres puedan sentirse excluidos en los espacios pensados para el encuentro entre mujeres:

Lo que no aceptan los hombres no es su exclusión, sino nuestra agregación. Sólo la aceptan si es para rezar, intercambiar recetas o hacer otras actividades más modernas como andar en bici, pero no si es para indentificarnos y para lograr una complicidad entre nosotras. La agregación de mujeres que no sean de vínculo sanguíneo es algo novedoso desde el punto de vista antropológico. Los hombres deben de estar asustados, teniendo en cuenta que cuando ellos se han reunido ha sido para nuestra exclusión; piensan que nosotras vamos a hacer lo mismo. A las mujeres se les ha mantenido aisladas, no sólo excluidas. Tenemos que pensar pasar de los grupos de apoyo de amigas a los de conciencia feminista (Lagarde, 2009, p. 4).

Ashley Armitage contribuye con sus fotografías a la creación de este espacio femenino y de concienciación feminista reflejando dentro de su propio universo icónico cómo es esta relación de afecto entre mujeres. De esta forma el concepto que elige para muchas de sus imágenes es el abrazo entre dos chicas, mostrando a dos sujetos aislados de las críticas y presiones del mundo exterior y disfrutando únicamente de la compañía, amparo y protección mutua. Asimismo, la fotógrafa emplea poses que denotan cercanía y complicidad entre sus modelos en aquellas sesiones más glamourosas y con tintes publicitarios. Incluso en este tipo de fotografías de moda la artista consigue transmitir lo poderoso de la unidad femenina, la fortaleza de mujeres que se reconocen la una en la otra en lugar de buscar lo que las diferencia, la comparación que les ha sido inculcada.



Armitage ha creado además la galería online *Girls by Girls* en donde incluye a artistas emergentes, marginalizadas y poco representadas:

In a male dominated art world, I think it's important for artists on the fringe to be showcased in the spotlight. I choose artists based on who they are and what kind of work they're making. I choose people if I think they are representing a point of view that is ignored or showcasing models who are invisible in society's white beauty standard (citado en Bonanomi, s.f.).

La sexualidad femenina es otro de los motivos que escoge la artista para constituir su obra fotográfica, un asunto que aún sigue siendo foco de polémicas y discusiones por su carácter de tabú y la manera en la que ha sido estigmatizada al haber sido rodeada de ideología, mitos, secretos y prohibiciones. Franca Basaglia (1978) plantea que las fases de la historia de la mujer pasan por las modificaciones y alteraciones de su cuerpo, un cuerpo que ha sido considerado un “cuerpo para otros”: para la procreación y para el

goce del hombre. La autora plantea que incluso la penetración durante el acto sexual se ha interpretado culturalmente como apropiación o expropiación, como pérdida de una parte de la mujer. Para la misma, la exacerbación de las dotes femeninas de seducción se convierte en otra forma de control sobre el cuerpo femenino: "Una cultura que exalta el aspecto sexual en la vida de una mujer en detrimento de otras cualidades por desarrollar, impide que esta sexualidad sea verdaderamente suya" (Basaglia, 1983, p. 42). El aporte de las ciencias médicas y psiquiátricas logró otorgar un carácter científico al discurso religioso y moral de la Edad Media, desplazando la temática hacia las ciencias naturales, con espacio sin embargo para la ambigüedad discursiva:

De un lado, es lo más animal y cercano al orden natural que hay (y, por lo tanto, debe ser controlada para mantener el orden social, que de otra forma se vería en peligro); pero, por otro lado, la naturaleza se introducirá como elemento en la argumentación con la función de ligar la sexualidad a la reproducción como su única forma legítima (Córdoba, Sáez, Vidarte, 2005, p. 25).

Por un lado, como indica Sibila Rodríguez (2017), este orden social exigirá el control y disciplinamiento de los cuerpos y de las sexualidades, especialmente en el caso femenino, y por otro, el deseo y el placer sexual comienzan a ser gestionados y determinados por los Estados-Naciones (la familia, el sistema educativo, la medicina, la propiedad privada, etc.), los cuales niegan sistemáticamente la sexualidad femenina y sus representaciones:

The fallacy here exists in the implication that there is a definitely defined male sexuality that can simply find expression and an already existent female sexuality that simply lacks it. Women's social and cultural relations have been located within patriarchal culture, and their identities have been moulded in accordance with the roles and images which that ideology has sanctioned (Tickner, 1978, p. 238).

A la mujer desde los inicios se le ha despojado de su deseo y placer sexual, aparentándose por parte del capitalismo y a través de los medios una libertad sexual que esta sigue lejos de tener. En este sentido es interesante mencionar el libro *Totem y tabú* de Sigmund Freud (1913) en el que el autor, a partir del mito de la horda primitiva, teoriza sobre cómo se constituyó el hombre como ser social. Según este relato los machos (hermanos) decidirían matar al jefe (padre) y comerlo por acaparar a las hembras e impedir la promiscuidad por celos, creyendo que de esta forma lograrían ser

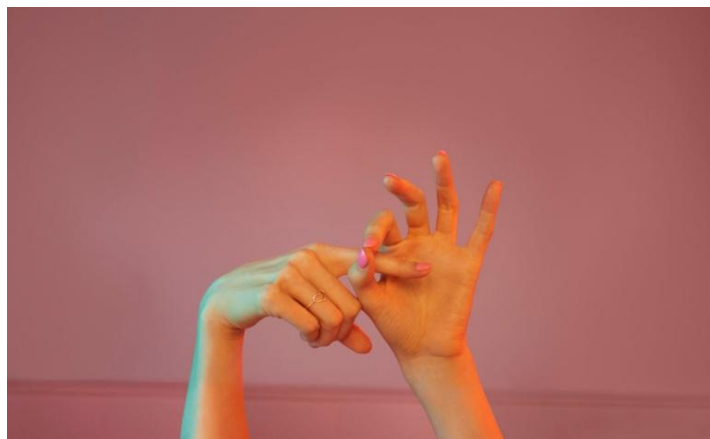
como él. El sentimiento de culpa les lleva a convertir a ese macho alfa en el Totem al que odian e idolatran y establecen las prohibiciones del incesto y el parricidio, constituyéndose como iguales en el marco de una sociedad. El papel de las mujeres en este mito es el que habría de tener durante toda la historia de la humanidad, el de objeto de deseo sin voluntad, consumido y desechado, con carácter prohibido y tentador y sin apetencias o rasgos propios.



Ashley Armitage para Slutever



Ashley Armitage para Slutever



Ashley Armitage para Slutever

Consciente de esta dinámica, Armitage toma en su obra dos características del cuerpo femenino para ejemplificar cómo el sistema aún sigue demonizando al mismo y

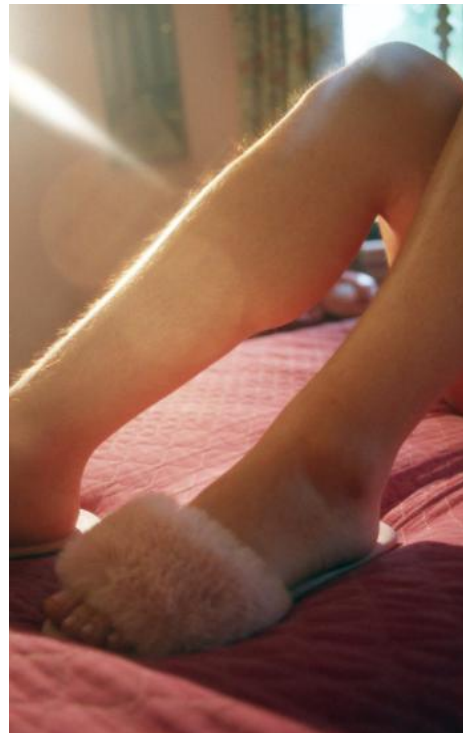
a su funcionamiento natural. En primer lugar, debemos hablar del vello femenino, uno de los tópicos más recurrentes y subtema destacado en la fotografía de Armitage.



A pesar de la extendida creencia de que la eliminación del vello corporal es un hábito contemporáneo, se trata realmente de una práctica que acompaña al hombre desde el principio de los tiempos. Grabados del Antiguo Egipto y de la Grecia clásica presentan a mujeres desprovistas de vello, al menos parcialmente, al considerarse que su remoción reducía las infestaciones pilosas corporales y que en su ausencia el cuerpo se encontraba más limpio (Díaz-Martínez, 2013). El poeta romano Ovidio llegó a declarar que el pelo indómito en las niñas era signo de depravación (Boice, 2012). A pesar de que lo transmitido por los autores de la época como una realidad social deba ponerse en entredicho, se sabe que en la cultura occidental este fenómeno era una realidad, transmitiéndose al Medievo, donde los castillos europeos tenían cuarto para la depilación de las señoras (Díaz-Martínez, 2013). No existe documentación sobre los hábitos y razones de esta eliminación del vello corporal anterior al siglo XIX, conociéndose únicamente que la presencia de pelo facial masculino era un signo de reconocimiento social de los varones adultos durante el Renacimiento. A partir de este siglo comenzaron a surgir artículos médicos que recomendaban su eliminación para la prevención de enfermedades, y se instituyó como una tendencia para diferenciar a las norteamericanas sin vello de las inmigrantes europeas. El cambio de la moda femenina, que eliminó las mangas de los vestidos y acortó la longitud de las faldas, supuso además una escala publicitaria de productos que ayudaban a deshacerse del vello “indeseado”, fundando el concepto estético. Así, cualquier pelo distinto al del cabello comenzó a

tacharse de “excesivo”, inventando fórmulas para su erradicación, en ocasiones incluso peligrosas como la utilización de rayos X. Durante la Segunda Guerra Mundial, siguiendo la petición de ahorrar tejido para los militares, apareció un biquini que reforzó esta necesidad artificial. A finales de los años 70 y principios de los 80 esta moda ya era norma, considerándose la negativa femenina tanto por hombres como por mujeres como “masculina” y “monstruosa”. La presencia de vello corporal y su crecimiento incontrolable se estableció como uno de los mayores temores de la mujer (Díaz-Martínez, 2013), quien consideraba su ausencia parte del esquema para ser sexualmente deseable:

[...] Al menos en la cultura occidental, la eliminación del vello corporal se convirtió más que en una preferencia personal, en una norma social enmarcada dentro de la exigencia permanente de “mejorar” el cuerpo, de tener la apariencia para lograr aceptación personal y laboral, y es parte de la idealización artificial del cuerpo femenino con una piel suave sin vello, a semejanza de la muñeca Barbie (Díaz-Martínez, 2013, p. 456).

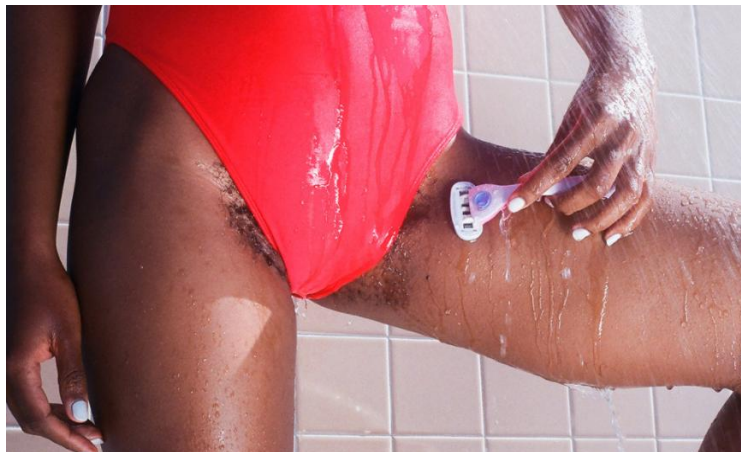




En cuanto al vello púbico, también muy retratado por la fotógrafa, su remoción dio el salto en los años noventa con la aparición del “estilo brasileño”, un estilo afianzado gracias a la ayuda de los medios, quienes expandieron por toda América esta técnica al presentar testimonios de famosas encantadas con lucir cada vez ropa y biquinis más reveladores sin tener que preocuparse (Díaz-Martínez, 2013). Este estilo fue vendido además como una fórmula para asemejarse a la voluptuosidad, el exotismo y la satisfacción sexual que en teoría vivían las brasileñas, a pesar de no haber llegado esta moda a su país en la época de su aparición. Por su parte, el consumo de pornografía reforzaba esta imposición moral al mostrar a sujetos perfectamente depilados. En el ámbito de las motivaciones religiosas, la ley musulmana recomienda la depilación como parte del proceso de purificación del cuerpo, necesaria para alcanzar la felicidad eterna, junto con la limpieza del alma y la mente. En cuanto a su carácter como estrategia comercial, las campañas publicitarias que promueven esta práctica como una necesidad para vender los procedimientos y productos que la posibilitan han alcanzado ya también al sector masculino. No obstante, en el caso femenino se fortalece además el proceso de cosificación sexual de las mujeres de apariencia infantil.



Ashley Armitage para Billie



Ashley Armitage para Billie

Precisamente uno de los fenómenos biológicos de transición entre la niña y la mujer adulta, la menstruación, constituye otro de esos tabús a los que la artista dedica un espacio en su obra. Además de marcar el paso a la adultez y la cumbre de la pubertad femenina, la menarquía da paso a la fertilidad, alimentando la relación existente entre la mujer y la naturaleza en su dimensión creadora y cíclica.

La menarquía o la primera menstruación, es asumida como un evento importante en la vida de las mujeres, dado que esta signo de una nueva posición de nosotras en la vida social. La primera menstruación significa para muchas la entrada a un nuevo estado de Mujer, el cual está asociado directamente con la posible maternidad, cómo si Mujer y madre fuesen sinónimas (Lozano, 2010, p. 51)

A lo largo de la historia este hecho biológico ha propiciado la construcción de significados diversos, considerándose un misterio, un proceso que se debe conocer y controlar al considerarse contaminante en prácticamente todas las sociedades (Ramírez Morales, 2016). Se lo ha vinculado con el peligro, la impureza y la muerte, pero también con la renovación, y cada vez más con el empoderamiento. Se trata de un hecho, biológico pero también cultural, cuyo origen y potencial ha originado concepciones místicas y religiosas, interpretándose la menstruación en el libro del Génesis como un castigo a la mujer por su desobediencia. Desde la mitología este elemento ha tomado connotaciones inquietantes, asociándolo a un potencial peligro como la imagen de la vagina dentada, una boca depredadora manchada de sangre. Este tipo de relatos encontró además una justificación para el sangrado femenino, considerando que la mujer debía ser la que lo sufriera para que el hombre pudiera cazar y así abastecer a la comunidad. En el registro antropológico la sangre de los animales tenía un carácter público y de prestigio en las sociedades patriarcales al asociarse a la actividad de la caza y toma de alimentos. Sin embargo, la sangre femenina se fue relegando desde los inicios al ámbito privado:

Las mujeres se concentraban en las casas menstruales para vivir una serie de rituales y acciones enfocadas en el ocultamiento de la sangre, considerándola un elemento contaminante y peligroso dado que podía atraer animales y poner en riesgo a la comunidad y a los hombres (Ramírez Morales, 2016, pp. 140-141).

La fundación de la idea de contaminación del sangrado menstrual sienta sus bases en el pensamiento griego, donde esta era considerada una forma inacabada e imperfecta del esperma (Héritier, 1991, p. 97). El origen de estos sangrados según Galeno se encontraba en que la mujer es un ser frío y húmedo, que no genera el calor suficiente para la digestión de los alimentos, para lo que necesita un elemento regulador que elimine los desechos. Plinio el Viejo fue sin embargo uno de los generadores del estigma, creando una imagen de peligrosidad de la mujer durante su ciclo y de su sangre al afirmar que esta tenía la capacidad de secar las semillas, agriar el vino, secar los frutos de los árboles o convertir a los perros tranquilos en rabiosos y a sus mordeduras en mortales (Ramírez Morales, 2016). La carga negativa asociada al ciclo menstrual tenía que ver, siguiendo esta perspectiva, con un exceso de energía, calor y poder, convirtiéndolo en perjudicial para la mujer en cuestión y para aquellos que se encuentran a su alrededor:

La sangre femenina daña, envenena, debilita; es sucia, impura; es peligrosa. En consecuencia, la mujer menstruada debe ser evitada, mantenida lejos, no puede ser vista ni tocada. No puede tocarse ni cocinar. Todo lo que entra en contacto con ella debe ser enterrado, roto, desinfectado, purificado... Por ello, es un hecho común el aislamiento de las menstruantes en cabañas aisladas, donde deben permanecer inmóviles, estando sujetas a regulaciones dietéticas o a ayuno (González de Chávez Fernández, 1998, p. 80).



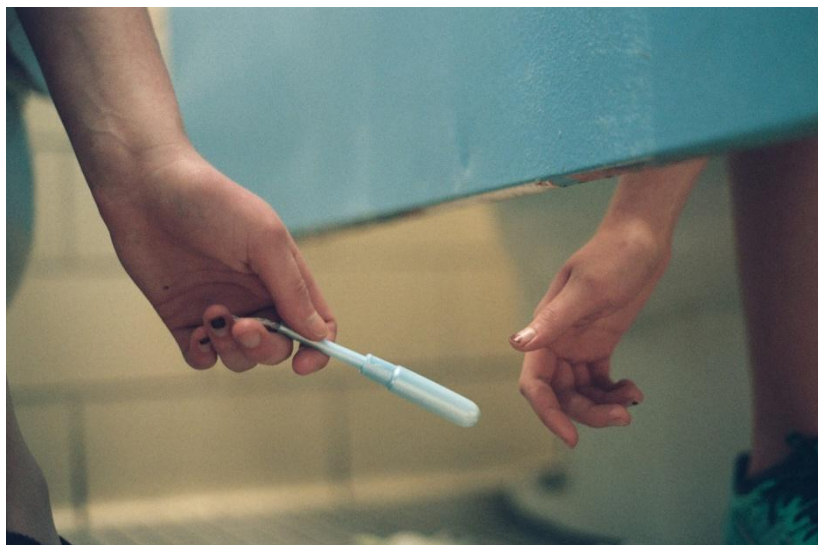
Al relacionarse además con la ausencia de feto es vinculada con la muerte, la no perpetuación de la especie y, en el caso de los maoríes, con el aborto: “Si la sangre no hubiese fluido se habría convertido en una persona, de modo que posee el rango imposible de una persona muerta que nunca ha vivido” (Douglas, 1980, p. 115). Estas consideraciones sobre el flujo menstrual deben ponerse en relación con el establecimiento del orden social en estas culturas, relegando a la mujer a un espacio entre lo peligroso y lo sagrado, entre el poder y la subordinación:

Puesto que se considera que el principio femenino alcanza entonces el máximo de su fuerza, se teme que, en un contacto íntimo, triunfe sobre el principio masculino. De manera más imprecisa al hombre le repugna hallar en la mujer poseída la esencia temida de la madre; se afana por disociar esos dos aspectos de la feminidad, y por ello, la prohibición del incesto, bajo la forma de exogamia o de figuras más modernas, es una ley universal. (...) El hombre se defiende de la mujer en tanto que ésta es fuente confusa del mundo y turbio devenir orgánico (Beauvoir, 1989, p. 181).

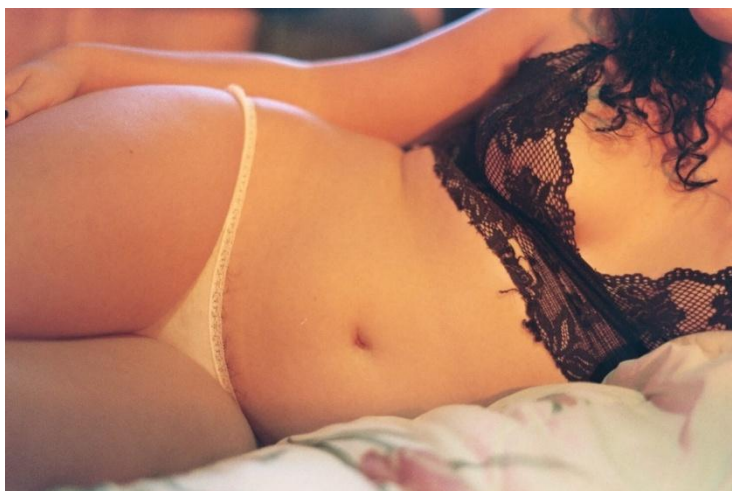
A su vez, se deben considerar las nociones de asepsia y de control de los límites corporales inherentes al proyecto civilizatorio moderno, nociones que la menstruación sobrepasa al traspasar la franja de lo privado reservada para la mujer: “No es el reclamo de una feminidad ofrecida al otro masculino, sino el flujo de vida y símbolo de muerte: la sangre como aquello que comunica el interior con lo exterior” (Plaza, 1996, p. 311). La teórica Julia Kristeva acuñó para ello el concepto de abyección, mediante el cual se repudia el funcionamiento corporal del sujeto, especialmente aquellas funciones consideradas impuras, inmundas o antisociales:

No es falta de limpieza o salud lo que causa la abyección, sino lo que perturba la identidad, el sistema, el orden. Lo que no respeta los bordes, las posiciones, las reglas. Lo que está en medio, lo ambiguo, lo mezclado (Kristeva, 1982, p. 14).

Esta tendencia a invisibilizar el ciclo a través de tecnologías que se venden como cada vez más discretas refuerza la idea de que la mujer debe seguir viviendo sus menstruaciones en el ámbito de lo privado, una concepción a la que Ashley Armitage da la vuelta utilizando elementos como tampones y compresas en sus composiciones. La regla es mostrada en su fotografía como un proceso natural, parte de la idiosincrasia femenina, excepto para aquellas mujeres que cuentan con órganos sexuales vinculados al sexo masculino. Armitage rompe con la necesidad de ocultamiento y muestra a su público una realidad que aún muchos parecen negarse a aceptar y consideran repugnante o de mal gusto, algo que constató la artista Priscilla Monge en su performance *Pantalones para los días de regla*, con la que consiguió reacciones de temor, vergüenza o incluso huida.



Experta en transformar aspectos que la sociedad ha catalogado como vergonzosos y humillantes en bellos y naturales, la artista escoge fotografiar cuerpos no normativos, zonas y posturas que los sujetos canónicos evitan mostrar por ser consideradas socialmente menos atractivas.



En los años 90 el cuerpo delgado comenzó a ser visto como sinónimo de belleza y salud, hipótesis que persiste hasta nuestros días. La dictadura de la delgadez trajo consigo el estigma contra los cuerpos grandes, iniciándose una serie de burlas que intentan ridiculizar e incomodar a aquellos con sobrepeso o con características corporales fuera del canon estético, práctica que se conoce hoy como gordofobia. El período de entreguerras (1918-1938) trajo consigo la liberación y exhibición del cuerpo, generándose también una fobia a la grasa que fue orquestada por los medios de comunicación, quienes utilizan el cuerpo delgado como sinónimo de perfección e incluyen en sus contenidos consejos dietéticos y ejercicios destinados únicamente a la pérdida de peso (Oliveira, 2017). El cine alimenta esta visión distorsionada de las personas gordas, utilizando a este tipo de personajes para generar momentos humillantes en pos de la comedia y creando una imagen peyorativa y arquetípica de las mismas. Los estándares actuales han creado una ideología en contra de los michelines, la celulitis o la piel de naranja entre otros, tratando de asimilarse al estándar casi geométrico de la Grecia clásica criticado por la fotografía feminista contemporánea. Para casar con este patrón se han inventado todo tipo de estrategias comerciales como las cremas reductoras, los medicamentos que queman grasas, los tratamientos estéticos o la ropa que disimula las curvas y pliegues. En muchos casos el sujeto experimenta un miedo irracional a compartir estas características físicas, produciéndole repulsión,

disgusto y sentimientos de ira hacia el individuo gordo que disfraza bajo justificaciones como la preocupación por el estado de salud del mismo, algo que se ha demostrado que no siempre va de la mano del peso marcado por la báscula (Oliveira, 2017). Este prejuicio da rienda suelta a discursos basados en “un estilo de vida saludable”, muy positivos si no fuese porque algunos rinden culto al cuerpo perfecto recomendando prácticas peligrosas y desproporcionadas, minando además el amor propio y el bienestar físico y mental de los sujetos. Estas tendencias nocivas están además muy ligadas con el desarrollo de trastornos alimenticios, el acoso escolar o ciberacoso y mayores dificultades de inserción en el mercado laboral, generando grandes dosis de infelicidad y de trauma (Oliveira, 2017). Frente al derecho que la sociedad ha otorgado a los individuos de juzgar los cuerpos ajenos y para frenar el poder discursivo de los medios, surgen en la actualidad cada vez más voces comprometidas con el tema, referentes en el acto revolucionario del empoderamiento y la construcción de una autoestima sana. Armitage entre ellas, utilizando la fotografía como su canal de expresión, hace un alegato visual a favor de la inclusividad corporal y étnica frente al ocultamiento e invisibilización de lo que supone la mayoría de la población mundial, transmitiendo a los espectadores de sus obras que no están solos, que no son los únicos con lo que el canón ha categorizado como “defectos”, y que estos no son más que algunos rasgos que forman parte de la complejidad de sus identidades. En cuanto a esta concepción de “belleza” Naomi Wolf apunta:

La “belleza” es un sistema semejante al del patrón oro. Como cualquier economía, está determinada por lo político, y en la actualidad, en Occidente, es el último y más eficaz sistema para mantener intacta la dominación masculina. El hecho de asignar valor a la mujer dentro de una jerarquía vertical y según pautas físicas impuestas por la cultura es una expresión de las relaciones de poder. (Wolf, 1991, pp. 15-16).



La artista cuenta además con una serie de fotografías en las que las jóvenes protagonistas miran sus reflejos en espejos, a menudo sujetados por ellas mismas, denotando no solo la toma de control sobre sus imágenes, sino una aceptación completa de lo que se pueda ver en ellas. Los sujetos de Armitage, más que personajes anónimos y modelos inanimados e inertes, invitan a pensar en amigas cercanas, personas reales con personalidades propias, problemas, complejos e imperfecciones que tratan de asumir, tratando de aprender a quererse a sí mismas en el devenir polarizado y exigente de la sociedad actual.





Estas son sensuales y practican el erotismo de manera sutil sin renunciar a la naturalidad y a la cercanía con el público, siendo provocativas e irreverentes.



Otra de sus especialidades es mostrarlas en momentos vulnerables, íntimos, a menudo solitarios y acompañados de una mirada perdida, o en compañía de un ser amado, fotografías que recuerdan al estilo documental de Goldin, a la pureza de sus retratados gestos de amor y sus momentos cotidianos que encierran magia por la verdad que desprenden.





La estética de su fotografía, que recuerda a los trabajos de creadoras como Athena Merry o Petra Collins, es definida con los adjetivos *soft* y *girly*, características visuales propias de una corriente que nace sobre el año 2010 y en la que un gran número de artistas crean imágenes subversivas y muy femeninas con una cierta reminiscencia a las décadas de los 80 y 90, redefiniendo el concepto de “girl pictures”:

I like to take clichés (like girls talking on the phone, painting nails, gossiping, applying makeup) and then reclaim them as my own. I like to play around with hyper-femininity in a subversive way. Sometimes I think my images appear cliché

from afar but then upon closer inspection the girls will have armpit hair or pubic hair or period stained underwear (citado en Yackel, 2015).

Este movimiento *girlie* aboga por rechazar un feminismo que solo es considerado bueno y correcto si rechaza la feminidad, por mucho que esta sea en gran parte un constructo social. Las artistas que forman parte de él abrazan estos ideales de belleza como un acto igual de radical que la negación de los mismos, utilizando el color y la iluminación rosa, el maquillaje, la purpurina, y todo tipo de elementos vinculados tradicionalmente con el género femenino.



Armitage reconoce cómo este tipo de imágenes, presentes fundamentalmente en redes sociales, influyeron en el que sería su estilo fotográfico, afianzado al encontrar una gran comunidad alrededor de su trabajo en la plataforma Instagram:

Flickr was first and after that it was Tumblr, and I'd say Tumblr had a lot to do with me finding my aesthetic in my teen years. It was just such a nice community of people and inspiration. My Tumblr became my mood board. I'd find cute vintage photos and then reblog them so I could remember to use them somehow in my future work (citado en Cresswell, 2021).

Los primeros años de su vida Ashley fue criada bajo las estrictas normas de los testigos de Jehová que la obligaban a prescindir de cumpleaños y navidades. Con cinco años su madre sería excomulgada y abandonarían la comunidad, lo que permitiría a la artista tener una infancia normal, de lo que dice sentirse aliviada. Esta falta de color y motivos de celebración podría ser la razón por la cual crearía lo que define como “a dreamy pastel candy world”:

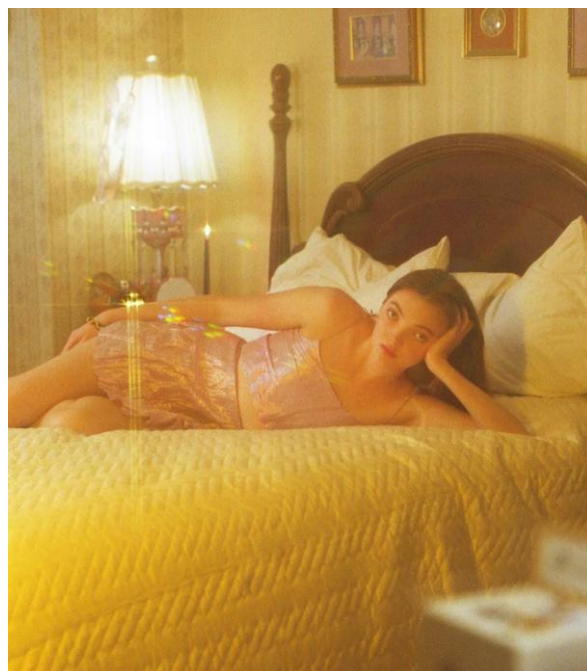
I tried to shoot a roll of black and white film last year and found it so incredibly boring. Lesson learned! I definitely am drawn to things that are “girly”. I think a stranger could look at my work and guess that it was taken by a girl. A lot of this is just nostalgic for me. A lot of it is recreating memories or styles that I remember from my childhood (citado en Cresswell, 2021).



Este mundo de fantasía creado por la fotógrafa tiene mucho que ver además con un intento de regresión hacia la infancia y adolescencia, escogiendo como escenarios

parajes naturales vinculados siempre con la feminidad, y mayoritariamente espacios interiores donde juega con la iluminación artificial y otras escenificaciones y elementos a favor de la estética:

Bedrooms and bathrooms are these intimate spaces that we all spend a lot of time in, and they're just so aesthetically perfect. Bedrooms remind me of being a teenager and listening to music on my bed, and bathrooms remind me of getting ready every morning for school alongside my mom and sister (citado en Cresswell, 2021).



Para Armitage, lo más importante es convertir su Instagram en un espacio seguro para su comunidad, ante la que se muestra como una joven normal y con la que

comparte algunos aspectos de su día a día y de su proceso de trabajo: "I think that my followers are pretty incredible people and I've seen some amazing conversations and connections happen over the years" (citado en Cresswell, 2021). Sobre qué quiere que sus espectadores sientan cuando miren sus fotografías habla sobre un deseo de preservar recuerdos agradables: "I want all of my photos to be a moment in time, like a sweet memory of what was happening in the world (or their world) at that time" (citado en Cresswell, 2021). Su estilo visual ha evolucionado a medida que la artista ha ido creciendo, adquiriendo sus imágenes un carácter más sombrío y cinematográfico, probablemente influido por su faceta como videógrafa.



En relación con esta, la artista dice escoger proyectos cuyo guión sea auténtico, relevante y con sentido del humor: "I want to make things that feel like they're breaking barriers while also being light hearted" (citado en Little Black Book, 2021). A la hora de trabajar con marcas considera importante investigar sobre la historia de las mismas

para asegurarse de que sus propósitos casan con sus ideales y mantener una comunicación y colaboración abiertas. Aunque se siente más cómoda en el mundo de la belleza, está abierta a otro tipo de contenidos y dice inspirarse en los conocimientos visuales que adquirió primero en la fotografía analógica, técnica que antepone a la digital: “I try to push shooting on 35mm film as much as possible. The tangibility and way film handles light can’t be replicated” (citado en Little Black Book, 2021).

Su primer *spot* lo realizó en 2018 para la marca Billie, siendo el primer anuncio sobre depilación donde se muestra vello corporal: “I was baffled that hadn’t been done already. It was a ground-breaking move at the time or at least a really good marketing strategy but the work came from a real authentic place” (citado en Pryer, s.f.). A pesar de su inexperiencia en este campo y de sufrir en sus inicios el síndrome del impostor, la artista aprendió a apreciar el proceso de aprendizaje y a normalizar sus propias dudas y preguntas: “It felt really intuitive and natural for me to go from photography to motion. Effortless, but at the same time I had no idea what I was doing” (citado en Cresswell, 2021). Tras desanimarse al tratar de formar parte de un mundo cinematográfico en manos del poder masculino, este proyecto supuso un punto de inflexión en su carrera: “The crew was a good mix of everybody – all genders, all races and all ages and I was like oh, this exists” (citado en Pryer, s.f.). Para ella el motivo del éxito de esta campaña es evidente:

I think the response [to the Billie campaigns] has been so powerful because women are taught to be controlled and not take up space. We're supposed to fit into this very narrow mold of what being a female is and what it means to be feminine. When we leave that tiny, tiny mold, we're seen as out of control (citado en Blavka, 2019).



Ashley Armitage para Billie

Además de trabajar con esta empresa, Armitage ha realizado campañas de lo más diversas, publicitando productos dermatológicos pensados para todo tipo de mujeres y que tratan de defender su libertad como individuos, bebidas alcohólicas dirigidas a ellas con un mensaje feminista y empoderante o pañales que apoyan los modelos familiares no tradicionales. Asimismo, la artista ha sido la encargada de dirigir un videoclip para la banda de rock Protomartyr y de traducir en pantalla las historias y testimonios de dos mujeres de distintas generaciones acerca de un parque local neoyorquino para Nike, colaborando con esta marca también a través de sesiones fotográficas.



Ashley Armitage para Nike



Ashley Armitage para Nike

Sus obras audiovisuales tienen en común un tono fresco, emotivo, innovador y atrevido al incluir sutilmente y con naturalidad rupturas de estereotipos. Tanto en estos como en sus sesiones de fotos para marcas como Gucci, Nordstrom y Lazy Oaf se puede percibir el respeto de la misma por la diversidad e interseccionalidad de las mujeres en pantalla, protagonistas absolutas de sus obras.

Para la artista el mundo del cine y la fotografía se entremezclan en sus composiciones: “In my films there’s something cinematic and in my motion, you could take it apart and it feels like stills” (citado en Pryer, s.f.). Sus principales inspiraciones son las instantáneas familiares de los años 80, ese estilo analógico y vintage que rezumaba la fotografía de Nan Goldin. Armitage espera que que el público considere que sus imágenes son: “...relatable and familiar to anyone, like a memory, or someone’s childhood Super8 film. But at the same time, I want it to feel timeless” (citado en Pryer, s.f.), consiguiendo fusionar en ellas de manera certera y creíble esta estética antigua con sus sujetos progresistas. Su proyecto soñado está relacionado con el mundo de la moda: “I think about it all the time and it’s been my dream for a while. Fashion is so fun, colourful and extravagant, but Gucci specifically, because they create amazing content – it’s honestly like art” (citado en Pryer, s.f.), un sueño que cumplió recientemente protagonizando ella misma un anuncio para el perfume femenino de la

marca. La artista siempre está en busca de nuevas oportunidades creativas y planea seguir explorando y explotando su talento durante mucho tiempo:

I do turn my brain off, but 90 per cent of the time, I'm somehow thinking what film or photo might be next. I'm in the bath, but I'm also scrolling real estate websites for locations – right now it's a good vintage ballet studio. It honestly energises me. I feel so lucky that I'm able to take my passion, my hobby, and turn it into a job – that's pretty cool (citado en Pryer, s.f.).

En cuanto a sus perspectivas de futuro en esta era de realidad fluida y de continuas fluctuaciones, Armitage aporta una nota positiva admitiendo que las cosas han cambiado ligeramente desde su renuncia universitaria, pero advierte de que aún queda mucho por conquistar:

I'm seeing more and more women in historically male roles, but we still do have a problem with the more technical and leadership roles being male-dominated. The directors, the producers, the DPs, and then anything technical, so camera- and light-related, are usually male. Literally in all of the film sets I've ever been on, I've only had two female light technicians. Whenever I find them, I'm like, "Oh, my gosh. I'm going to bring her on for everything now." (citado en Blavka, 2019).

La colección fotográfica de Armitage supone una repulsa ante un fenómeno que ya apuntaba Sheila Rowbotham, el que supone que la mujer se reconozca a sí misma “a través de mujeres hechas por los hombres” (citado en Mayayo, 2003), representaciones a menudo muy estereotipadas y lejanas del sujeto real femenino. La artista consigue presentar un mundo idílico donde reina la perfección y la belleza femenina en todo su esplendor y realizar al mismo tiempo una crítica mordaz al sistema y a su forma de retratar y definir a la mujer como un ser simple, vacío y únicamente pensado para el goce masculino. Sus fotografías están realizadas por mujeres y dirigidas también a las mismas en un intento de reclamar su autonomía femenina y pictórica, ofreciendo también un espacio para lo *queer* y ensalzando la belleza estética en lugar de rechazarla para “proteger” sus evidentes mensajes reivindicativos. El tipo de sensualidad que sus imágenes desprenden no busca la aprobación, sino que trata paradójicamente de atraer pero también de perturbar a los espectadores más clásicos a través de un tipo de frivolidad inusual con el objetivo de lograr la liberación de los sujetos que las protagonizan y que no se muestran dispuestos a pedir perdón por quienes son.



Además de establecer un nuevo patrón de conducta femenina y una renovada relación de sororidad y comprensión entre mujeres utilizando como lienzo el propio cuerpo, sobreexplotado iconográficamente durante siglos, la artista crea un nuevo concepto de belleza a través de la normalización de los instantes de intimidad, realismo y autenticidad ignorados por los medios de masas.

Armitage es realista en cuanto al alcance de su aporte artístico, pero está feliz de poder ofrecer una alternativa al alienante imaginario visual establecido:

I don't want to say, "I'm going to change the world," because I'm totally not, but I hope to help throw a little bit more imagery into the world. My dream is that somebody—maybe in the middle of the country, who is in a conservative town of 200 people—sees my photo and is touched by it. She'll know there's an alternative to what she's always seen (citado en Blavka, 2019).



4 Conclusiones

Expuesto todo lo anterior, parece lógico afirmar que es necesaria una revisión crítica y feminista de la historia del arte que ponga de manifiesto las inexactitudes, insuficiencias y negligencias llevadas a cabo a la hora de abordar la cuestión de la mujer artista, y superar así las limitaciones culturales e ideológicas que han recaído sobre la misma a la hora de ser y de crear.

Si observamos el panorama estudiantil, los datos oficiales actualizados por el Ministerio de Educación indican que entre el 60% y el 80% de matrículas en Bellas Artes corresponden a mujeres, un porcentaje muy superior a la de su presencia en el mercado laboral. En cuanto a la presencia de las mismas en tres de los museos españoles más importantes las cifras, extraídas en enero de 2021 por la empresa de fact-checking Newtral, son irrisorias: tan solo el 21% de las obras del Guggenheim corresponden a mujeres, quien cuenta con el porcentaje más elevado frente a un 14% y un 0'8 de presencia en el Reina Sofía y en el Prado respectivamente. Estas artistas no crean obras de menor calidad o de características formales completamente opuestas a las elaboradas por el sexo contrario, como se viene demostrando desde los inicios del arte como disciplina. En muchos casos se trata de obras muy similares y de un dominio técnico indiscutible. Sin embargo, su relevancia y prestigio siguen lastrados por el peso de una tradición misógina que sigue marcando las directrices del mundo artístico. Por si hacer arte atadas de pies y manos no fuera suficiente ardua tarea, ciertos sectores sociales les exigen cumplir con unos estándares que jamás les son exigidos a los artistas masculinos, los verdaderos genios de acuerdo con lo recogido por la historia del arte. En ocasiones esta ausencia de obra artística femenina en museos, exposiciones o manuales es asociada con una falta de interés por parte del público en cuanto a las creaciones de estas artistas. Es paradójico pensar que se puede llegar a tener un interés masivo por algo que apenas ha sido mostrado. Conquistar una verdadera equidad no es cuestión de despertar ese interés, sino de no faltar al rigor histórico dejando en penumbra las creaciones de la mitad de la humanidad. Para lograr esto se necesita una educación verdaderamente transversal e interdisciplinar y dejar de poner sobre los hombros de estas artistas otro de esos pesos que nunca les correspondió. Ellas, que se dejan la piel por existir, cada día se encuentran menos solas en su batalla contra un sistema que las vilipendia, encontrando tanto en el feminismo como en la disciplina fotográfica un

sistema de apoyo y la posibilidad de reinventar su condición como artistas y su representación en el arte.

El surgimiento de una corriente fotográfica contemporánea de corte feminista y activista abrió las puertas a nuevas vías expresivas que posibilitaron miradas únicas y diferenciadoras que abrazan lo marginal, lo tabú, lo políticamente incorrecto y la mirada feminista en el arte. Las dos creadoras escogidas para ejemplificar dicho movimiento respetan la máxima de la fotografía con perspectiva de género surgida en los años 60 y 70 al escoger un contenido democratizador que pretende llegar a públicos que el resto de medios y la cultura han evadido e ignorado.

La artista Nan Goldin narra su vida a medida que edifica su identidad nómada, la cual va construyéndose junto a la obra de arte. No es una fotógrafa que mira a través de una ventana, sino que se encuentra en escena participando de lo retratado, un fenómeno solo posible si existe un vínculo afectivo con lo que está teniendo lugar y con las personas que participan de ello. Mediante la muestra de numerosos momentos de especial carga emotiva desdibuja los terrenos de lo público y lo privado y las líneas divisorias de la “normalidad”, siguiendo la estela del movimiento feminista en las artes. El espectador entiende de esta forma que si la fotógrafa ha conseguido ganarse la confianza plena de sus modelos, entonces también merece la suya. Goldin reivindica además la importancia del grupo frente a la soledad infundida por una sociedad feroz y sin escrúpulos y nos presenta a su familia, experta en romper expectativas ajenas, bajo parámetros inusuales y menos estereotipados, redefiniendo el modelo familiar. La búsqueda de sí misma que ya presentaba en sus primeras obras no ha cesado, como expresó ella misma en la conferencia ofrecida en el marco de la exposición The Hasselblad Award (Goteborg, 2007), en la que declaró que “quería dejar de ser Nan Goldin”. Encarcelada por el símbolo que ha creado de ella misma como fotógrafa clave del documentalismo contemporáneo, la artista siente la necesidad de escapar de la institución que constituye su nombre para reencontrarse con la joven ambiciosa para la que la fotografía era una necesidad, una terapia. El poder de su fotografía se encuentra en que en ella no se pretende mostrar la mejor imagen de su autora, sino la ambivalencia y lo complicado de las relaciones y las vidas humanas, incluida la suya propia. Goldin te invita a conversar con ella ofreciéndote sus experiencias, miedos y deseos para que tú reflexiones sobre los tuyos propios a través de la belleza de sus imágenes. En el siglo XIX Balzac tenía el pensamiento de que la fotografía era una piel y que cada vez que se

tomaba una fotografía esta era tan material y tan referencial de lo original que el fotógrafo se desprendía una capa de piel de su cuerpo y la transfería a la fotografía (Nadar, 1978, p. 2). Goldin como relatora de su tiempo demuestra su interés por tomar control de la percepción de su entorno y de su propia imagen como creadora y transgrede no solo al fotografiar lo que la gente no quiere ver, sino al desafiar a un modo academicista de hacer fotografía que anhelaba la perfección. Para Goldin lo más importante no son las fotografías generadas, son las experiencias que las provocan, obsequios conmemorativos de sus aventuras.

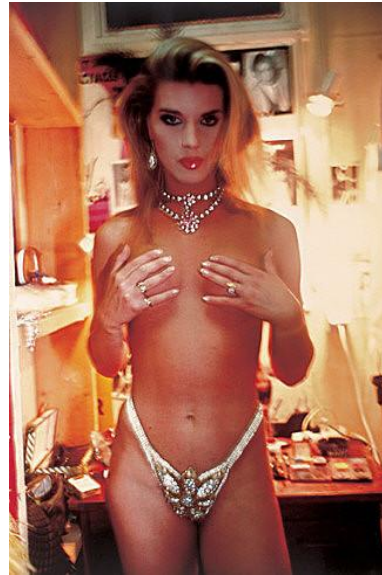
Ashley Armitage por su parte desafía a la sociedad capitalista occidental, de la que la imagen publicitaria de moda es producto, convirtiendo un fenómeno mercantil en un producto reivindicativo. Para ello emplea a personajes anónimos y diversos, dotándolas de la misma aura de belleza y espectacularidad de la que gozan las modelos profesionales que aparecen en las portadas de prestigiosas publicaciones. El carácter no normativo y *amateur* de las mismas acerca al espectador a estos sujetos, permitiendo en las jóvenes espectadoras un efecto de reflejo e identificación que les es difícil conseguir con las imágenes seleccionadas por los medios tradicionales. Armitage realiza una labor de visibilización de las problemáticas femeninas, exterminando los tópicos vinculados con la feminidad más clásica y apostando por una relación de apoyo, respeto, y admiración entre mujeres. A través de sus fotografías naturaliza tabús relacionados con el cuerpo femenino y su sexualidad, abogando además por hacerlo incluyendo la diversidad corporal y étnica. La artista dota a la fotografía de moda más tradicional, con su estética glamurosa, sus decorados trabajados y su preparación estilística y técnica previa, en un canto a la liberación creativa, trabajando siempre desde el respeto a la belleza natural y a la identidad propia de las retratadas frente a la estandarización generada por el círculo retroalimentado del consumismo y el canón de belleza.

Estas dos fotografías, con pocas semejanzas en apariencia, comparten un deseo común por labrar no solo una identidad artística propia, sino una identidad para cada uno de los sujetos que fotografían. Sus miradas a través del visor de la cámara no se limitan a lo superficial, al mundo de las apariencias, sino que indagan en la personalidad de cada uno de ellos, con quienes establecen vínculos emocionales, convirtiendo el proceso en un encuentro en el que ambas partes interactúan y comparten. Representan a mujeres multidisciplinares, muy distintas y todas ellas muy capaces, con muchas posibilidades por experimentar y mucho mundo por descubrir.

Mientras que el documentalismo representado por Goldin es el de una corriente primigenia que comienza a explorar más allá de los límites, encontrando una vía más allá del hermetismo de la supuesta “verdad pura” del momento, el de Armitage es un documentalismo muy desarticulado que se mezcla y difumina con la fotografía publicitaria de moda al compartir algunos de sus rasgos a pesar de su intencionalidad por lo general no comercial sino puramente artística. Ambas sin embargo aprovechan su capacidad de creación para abordar temas peliagudos para la sociedad, no limitándose a quedar al margen de la polémica. Sus fotografías rezuman libertad y liberación, no solo femenina sino también sexual, de expresión de género y de identidad, propugnando como necesidad la construcción personal de los individuos al margen de lo exigido o considerado deseoso por el sistema hegemónico imperante. Ni Goldin ni Armitage te explican qué es ser mujer ni qué es ser sujeto en la sociedad de su tiempo. Te invitan a descubrir qué mujer y qué sujeto quieres ser bajo la premisa de que no hay una respuesta única ni correcta, lo que provoca una enorme sensación de alivio en su público. Sean quienes quieran ser van a tener un hueco en sus fotografías.



Nan Goldin: *Nude women*, 1983-1994



Nan Goldin: *Kim in the rhine stones- Paris*, 1991



Fotografías de Ashley Armitage

5 Bibliografía

Alborch, C. (2013). *Libertad*. Palabras para regalar: Proyecto de la Concejalía de Igualdad del Ayuntamiento de Fuenlabrada.

Alcaide, E. (2017). *Fotoperiodismo 3.0*. España, Libros.com

Aletti, V., Meyer, R., Opie, C. (2015). "Queer Photography". *Aperture*, Spring 2015, No. 218, Queer (Spring 2015), pp. 25-31. Recuperado de:

<https://www.jstor.org/stable/24475133>

Antich, X. (2007). "Ver para mirar. De la imagen-control a la imagen-deseo". En *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p. 89-105. Recuperado de:

https://www.academia.edu/6366937/_Ver_para_mirar_De_la_imagen_control_a_la_imagen_deseo_2007

Aparici, R. (2010). "La construcción de la realidad". En Roberto Aparici (Coord.), *La construcción de la realidad en los medios de comunicación*. Madrid: UNED, pp. 11-22.

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

Avedon, R. (1993). *An Autobiography*. New York: Random House.

Aznar, I., Iñigo, H. (2007). "Arte, política y activismo". En *MediaLab Prado*. N° 10, pp. 65-77. Recuperado de: <http://medialab-prado.es/mmedia/10511/view>

Bachofen, J. J. (1987). *El matriarcado: una investigación sobre la ginococracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*. Madrid, España: Akal. S.A.

Barbaño, M. (2016). *Fotografía, Mujer e Identidad: Imágenes femeninas en la fotografía desde finales de los 60* (Tesis doctoral). Recuperado de:

<https://hera.ugr.es/tesisugr/26400030.pdf>

Barthes, R. (1978). *Sistema de la moda*. Barcelona: Gustavo Gili.

Barthes, R. (1982). *La cámara lúcida*. Barcelona: Gustavo Gili.

Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida, notas sobre la fotografía*. España: Ediciones Paidós.

Basaglia, F. (1978). "La mujer y la locura". En *Antipsiquiatría y política*, pp. 159-180. México: Extemporáneos.

Basaglia, F. (1982). *Mujer, locura y sociedad*. México: Universidad Autónoma de Puebla.

- Baudelaire, C. (1995). *El pintor de la vida moderna*. España: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et Simulation*. France: Éditions Galilée.
- Bauman, Z. (2006). *Vida líquida*. Barcelona: Paidós.
- Beauvoir, S. (1989). *El segundo sexo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Berger, J. (1980). *Modos de ver*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili, S.L.
- Berger, J. (2001). *Mirar*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Boice, R.A. (2012). “The age of manscaping: Controlling bodies and defining manhood in the 21st Century”. Tesis. Denver: University of Colorado.
- Bright, S. (2005). *Art Photography Now*. London: Thames & Hudson.
- Burgin, V. (1983). “Thinking photography”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Volume 42, Issue 1, Fall 1983, Pages 101–104. Recuperado de: https://doi.org/10.1111/1540_6245.jaac42.1.0101
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Barcelona: Paidós.
- Campbell, J. (1990). *The Hero's Journey: Joseph Campbell on His Life and Work*. Estados Unidos: HarperCollins.
- Carro Fernández, S. 2010. *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*. Gijón: Ediciones Trea.
- Cartier-Bresson, H. (2003). *Fotografiar del natural*. Editorial Gustavo Gili, S.L.
- Chadwick, W., & Mayorga, S. (1993, marzo). “Las mujeres y el arte”. *Debate Feminista*. Vol. 7, pp. 257-266. Recuperado de: https://debatefeminista.cieg.unam.mx/df_ojs/index.php/debate_feminista/article/view/1656
- Chakravorty, G. (2012). *An Aesthetic Education in the era of Globalization*. Harvard University Press.
- Córdoba, D.; Sáez J., Vidarte, P. (2005). *Teoría Queer: Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas*. Barcelona: Editorial Egales.
- Costa, G. (2013). *Nan Goldin*. Barcelona: Phaidon Press Limited.

- Clemente-Fernández, M.D., Febrer-Fernández, N. y Martínez-Oña, M. (2017). “La fotografía documental como recurso en la obra de mujeres artistas: de la flâneuse a la cronista de realidades inventadas”. *Área Abierta* 18 (1): pp.75-96.
- Cuevas-Morales, S. (2010). “La mujer tras la cámara: fotografía en femenino”. *Revista Maginaria*, núm. 3.
- Curtis, J. (2010). *¿Qué nos dice la fotografía documental?* México.
- Danto, A. C. (1999), “Nan Goldin's Recent Photographs”, *Parkett* 57: 76-84.
- De Beauvoir, S. (1949). *El segundo sexo*. Francia: Editorial Gallimard.
- Del Valle Gastaminza, F. (2002). “Dimensión documental de la fotografía”. Conferencia Magistral leída el 29 de octubre de 2002 en el Congreso Internacional sobre Imágenes e Investigación Social celebrado en México D.F.
- Díaz-Martínez, L.F. (2013). “Contextualización histórica y social de la remoción del vello púbico femenino”. *Revista Colombiana de Obstetricia y Ginecología* Vol. 64 No. 4, octubre-diciembre 2013, pp. 453-461.
- Dissanayake, E. (1988). *What is art for?* University of Washington Press.
- Dittmar, H., Howard, S. (2004). “Professional hazards? The impact of models' body size on advertising effectiveness and women's body focused anxiety in professions that do and do not emphasize the cultural ideal of thinness”. *British Journal of Social Psychology* 43(4):477-497.
- Douglas, M. (1980). *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. España: Siglo XXI.
- Dworkin, A. (1981). *Pornography: Men possessing women*. United States: The Women's Press Ltd.
- Enamorado, V. (2013). “La Poncella de Francia y el motivo de la Virgo Bellatrix”. *Contrapunto*. Publicación de Crítica e Información Literaria.
- Esparza, R. (2015). “Lo que el documento esconde. Prácticas conceptuales en la fotografía documental”. *Fotocinema*, nº10.
- Evans, W. (1982). *Walker Evans at Work*. New York: Harper and Row.
- Expósito, F. (2011). “Violencia de género”. *Mente y Cerebro* 48, pp. 20-25.
- Flecha, A. (2010). “Las hijas de las feministas. El feminismo del S. XXI...”. *RASE* vol. 3, núm. 3: 325-335.

- Folch, M. J. (2017). “La mujer como documento gráfico: una aproximación al fotoperiodismo femenino”. (Tesis doctoral). Departamento de Historia del Arte. Universidad de Valencia.
- Fontcuberta, J (1998). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal.
- Frankel, V. E. (2018). *Women in Doctor Who: Damsels, Feminists and Monsters*. McFarland & Co Inc.
- Freud, S. (1913). *Tótem y tabú*. Beacon Press.
- Galletero-Campos, B., Valenciano, J.A. (2020). “La influencia de Instagram en la fotografía de moda: discursos profesionales sobre sus efectos”. *Revista de Marketing Aplicado* Vol. 24, núm. 2 (2020), 144-159.
- Garb, T. (1986). "Engaging Embroidery," a review of Parker, *The Sub- versive Stitch in Art History*, ix, 1986, 131-33.
- García Ranedo, M. (2016). “Fotografía y género en África”. *Asparkía*, 28; 2016, 51-73. Recuperado de: <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/1813>
- Garro-Larrañaga, O. (2014). “El arte y la construcción del sujeto: una reflexión con Nan Goldin acerca de las narrativas familiares”. *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 26, núm. 2, 2014, pp. 255-269.
- Gayle, R. (1986, noviembre). “El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo”. *Nueva Antropología*, vol. VIII, núm.30. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/159/15903007.pdf>
- Gerber, R. (2009). *Barbie and Ruth: The Story of the World's Most Famous Doll and the Woman Who Created Her*. HarperCollins.
- Goldin, N. (1986). *The ballad of the sexual dependency*. Nueva York: Aperture Foundation
- Goldin, N. (1991). *Cookie Mueller*, New York: Pace/MacGill Gallery 1991, 1.
- Goldin, N. (1992). “Among Friends”. *Mother Jones*. Enero-febrero 1992, pp. 36-42.
- Goldin, N. (1996). *The Ballad of Sexual Dependency*. Nueva York: Ediciones Aperture.
- Goldin, N. (1998). *Couples and Loneliness*. United States: Korinsha Press & Co.
- González de Chávez Fernández, M.A. (1998). *Feminidad y masculinidad: subjetividad y orden simbólico*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.
- Gornick, V. (1973). "Toward a Definition of Female Sensibility" (1973), *Essays in Feminism*, New York, Hagerstown, San Francisco, London, 1978, 112.

Gouma-Peterson, T., & Mathews, P. (1987). "The Feminist Critique of Art History". *The Art Bulletin*, Vol. 69, No. 3 (Sep., 1987), pp. 326-357. Recuperado de: [The Feminist Critique of Art History on JSTOR](#)

Goyeneche-Gómez, E. (2019). "La fotografía documental en tiempos de crisis: historia pictorial y humanismo dramático". *Palabra Clave*. Vol.22, nº4.

Gubern, R. (1996). *Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto*. Barcelona, España: Editorial Anagrama, S.A.

Guerrero, B. (2018): "La fotografía documental y la utopía". En *Miguel Hernández Communication Journal*, nº9 (2), artículo nº 10 (125), pp. 293 a 307. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). Recuperado de:

<http://dx.doi.org/10.21134/mhcj.v0i9.251>

Gutiérrez, M.L. (2008). *Crítica de la Estética Androcéntrica. Arte y Feminismo en la cultura contemporánea*. (Tesis de Licenciatura en Comunicación Social). Universidad Nacional de Entre Ríos. Facultad de Ciencias de la Educación.

Habermas, J. (1994). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Heidegger, M. (1996). "La época de la imagen del mundo". En *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza.

Héritier, F. (1991). "La sangre de los guerreros y la sangre de las mujeres". *Alteridades*. Número 1. Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa. México, 1991, pp. 92-102.

Hiriart, B. (1992). "Para romper el ghetto". *Política y Cultura*, (1), 191-194. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26700113>

Irigaray, L. (1978). *Speculum: espéculo de la otra mujer*. Editorial Saltes.

Jeffrey, I (1981). *La fotografía*. Londres: Thames and Hudson.

Jung, C. (2016). *Obra completa (1875-1961)*. Madrid, España: Trotta Editorial.

Katz, L. (1981). "An interview with Walker Evans". In V. Goldberg, *Photography in print* (pp. 358-369). New York: Touchstone.

Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Editorial Gustavo Gili S.A.

Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.

Kristeva, J. (1982). "Women's Time," *Feminist Theory: A Critique of Ideology*, ed. Nannerl O. Keohane, Michelle Z. Rosaldo, and Barbara C. Gelpi, Chicago, 1982, 39.

- Lacan, J. (2001). Citado en Sturken, M. y Cartwright, L. "Practices of Looking: an introduction to visual culture". Oxford University Press, Inc.
- Lagarde, M. (2009). "La política feminista de la sororidad". *Mujeres en Red, El Periódico Feminista*, 11.
- Leask, I. (2017). "'The Caravaggio Within' Nan Goldin's *Gina*". *Photographies*, 10:2, 131-143. Recuperado de: <https://doi.org/10.1080/17540763.2017.1289115>
- Ledo, M. (1998), *Documentalismo fotográfico, éxodo e identidad*. Madrid, España: Ediciones Cátedra S.A.
- Leith, W. (1990). "At home with Mr Hockney". En: *Independent on Sunday*, 21 de octubre.
- Lerner, G., & Tusell, M. (1990). *La creación del patriarcado* . Barcelona, España: Editorial Crítica, D.L.
- Lipovetsky, G. (1990). *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama.
- Lippard, L. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.
- Lozano, L.T. (2010). "La sangre de las otras. Cambios generacionales en la percepción de la menstruación y su relación con la dominación masculina". Tesis de grado. Universidad de Granada, España.
- Mandel Katz, C. (2013). "Notas sobre la categoría de "lo abyecto" en las artes visuales contemporáneas". *Escena*, San José de Costa Rica, Año 36, No.72-73, II 2013.
- Mandoki, K. (2004, octubre). "El índice, el icono y la fotografía documental". *Revista Digital Universitaria*. Vol. 5, N°9.
- Marcuse, H (2007). *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Mayayo, P. (2003). "En busca de la mujer artista". En *Historias de mujeres, historias del arte*, pp. 21–87. Madrid: Cátedra.
- Méndez, J. P., Rico, A. (2017). "El uso del cuerpo en las fotografías de moda como medio de aprendizaje de los estereotipos en las redes sociales". *RECIE. Revista Electrónica Científica de Investigación Educativa*. Vol. 4, núm. 1, enero-diciembre 2018, pp. 735-752.
- Milkie, M.A. (1999). "Social comparisons, reflected appraisals, and mass media: The impact of pervasive beauty images on black and white girls' self concepts". *Social Psychology Quarterly* 62(2):190-210.

- Millet, K. (1970). *Política sexual*. Ciudad de México, México: Aguilar.
- Mirzoeff, N. (2003). “¿Qué es la cultura visual?” En *Una introducción a la cultura visual* (pp. 17-61). Barcelona: Paidós Ibérica.
- Mitchell, W.J. (1992). *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-photographic Era*. Massachussets: MIT Press.
- Montserrat, R. 1984. *El feminismo*. Barcelona: Salvat Editores.
- Muñoz-Muñoz, A., & González-Moreno, M. (2014). “La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía”. *Arte, Individuo Y Sociedad*, 26(1), 39-54.
- Muraro, Luisa (1994), “Il concetto di genealogia femminile” en *Tre lezioni sulla differenza sessuale*, Roma, Edizioni Centro Culturale Virginia Woolf– Gruppo B: 27-53.
- Mulvey, L. (1975). “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Screen*, Vol. 16, Issue 3, Autumn 1975, pp. 6–18.
- Muthesius, A. y Riemschneider, B. (1998). *El erotismo en el arte del siglo XX*. Editorial Taschen.
- Muzzarelli, F. (2013). “La aventura de la fotografía como arte de la moda”. *Cuaderno 44* pp. 159-166. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación (2013).
- Mwangi, I. (2003) *Your own soul: Ingrid Mwangi*, Heidelberg, Kehrer Verlag.
- Myers, T.A., Crowther, J.H. (2009). “Social comparison as a predictor of body dissatisfaction: A meta-analytic review”. *J Abnorm Psychol*. 2009 Nov; 118(4):683-98.
- Navarro-Swain, T. (2011). “Entrevista con la profesora Joan W. Scott”. *Anuario de Hojas de Warmi*, nº 16. Recuperado de:
<http://www.ub.edu/SIMS/hojasWarmi/hojas16/articulos/TaniaNavarro.pdf>
- Nead, L. (2002). “Fotografía, feminidad y género”. *El Cultural*. Recuperado el 15 de junio de 2021 de: www.elcultural.com.
- Nelkin, D. (1991). “AIDS and the News Media”. *The Milbank Quarterly*, 1991, Vol. 69, No. 2, Health, Society, and the "Milbank Quarterly:" Essays in Honor of David P. Willi's Editorship (1991), pp. 293-307. Recuperado de:
<https://www.jstor.org/stable/3350206>
- Newhall, B. (1983). *Historia de la Fotografía*. 2º edición. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gilli S.A.
- Nochlin, L. (1971, enero). “Why Have There Been No Great Women Artists?”. *ArtNews*. Recuperado de:

https://www.writing.upenn.edu/library/Nochlin-Linda_Why-Have-There-Been-No-Great-Women-Artists.pdf

Núñez, I., Oliva, L. (2010). *Sinrazones del olvido. Escritoras y fotógrafas de los siglos XIX y XX*. Barcelona: Icaria.

Oliveira, J. (2017). “Gordofobia: discursos e estratégias de empoderamento de mulheres gordas ao preconceito”. *Anais do XIII Encontro de Iniciação Científica da UNI7 Vol.7 No.1*.

Paliyenko, A.M. (2016). Un/sexing Genius. En *Genius Envy* (pp.10-39). Penn State University Press. Recuperado de:

[Un/sexing Genius from Genius Envy: Women Shaping French Poetic History, 1801-1900 on JSTOR](#)

Pastor, R. (2001). Reflexiones sobre la violencia de género: Aspectos Psico-Sociales. *Infomació Psicológica*. Recuperado de:

<http://www.informaciopsicologica.info/OJSmottif/index.php/leonardo/article/viewFile/526/456>

Peralta, M. (2017). “El desafío de las fotoperiodistas. Una aproximación a la presencia de mujeres en las agencias fotográficas”. *Área Abierta*, 18(1), 39-54. Recuperado de:

<https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/57056/52956>

Pérez, L., Rábago, M., Guzmán, M., Zamora, R. (2018). “Sororidad en los procesos de envejecimiento femenino”. *Diversitas: Perspectivas en Psicología* Vol. 14, No. 1, 2018, pp. 13-26.

Pérez Rodríguez, D. (2015). "La instantánea imposible: fotografía, neovanguardia y posmodernidad en el contexto del arte crítico contemporáneo" en *Fotocinema*. Nº 10, 2015, pp.155-187.

Pérez Tornero, J. M. (1992). *La seducción de la opulencia: publicidad, moda y consumo*. Barcelona: Paidós.

Phelan, P. y Reckitt, H. (2005). *Arte y feminismo*. Phaidon Press Limited.

Plaza, E. (1996). “Rituales femeninos y temporalidad biológica”. *D'Art revista del departamento d' Historia de l'Arte* nº 22, pp. 303-313. Universidad de Barcelona, España.

Porteiro, C.M. (2019). “Fotografía en femenino en la era posfotográfica: estudio de la iniciativa #NoSinFotógrafas”. *Paisajes del imaginario comunicológico*, vol. 23, núm.104.

Prosser, J. (2002). "Testimonies in Light: Nan Goldin: Devil's Playground". *Women: a cultural review*, 13:3, 339-355. Recuperado de:

<https://doi.org/10.1080/0957404022000026432>

Ramírez Morales, M. R. (2016). "Del tabú a la sacralidad: La menstruación en la era del sangrado femenino". *Ciencias Sociales y Religión*. 18(24), agosto 2016, pp. 134.

Rancière, J. (2013) *Estética y política*. Madrid: Editorial Eutelequia.

Ribbat, C. (2001). "Queer and Straight Photography". *Amerikastudien / American Studies*, 2001, Vol. 46, No. 1, Queering America (2001), pp. 27-39. Recuperado de:

<https://www.jstor.org/stable/41157626>

Rico Bovio, A. (2017). *Muerte y resurrección del cuerpo*. México: Plaza y Valdés.

Ritchin, F. (1990). *In Our Own Image. The Coming Revolution in Photography*. New York: Aperture.

Rodríguez, S. (2017). "Prácticas contrahegemónicas de la sexualidad de las mujeres: trabajadoras sexuales y clientas de trabajo sexual". Universidad Nacional de la Plata, Buenos Aires. *Actas de Periodismo y Comunicación*, Vol. 3, N.º 1, diciembre 2017.

Rose, N. (2000). *Powers of Freedom*. Cambridge: Cambridge University Press.

R. Tranche, R. (2006). "Avatares del cine documental español durante los años 50". En *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las 'Conversaciones de Salamanca'*, pp. 91-98. Ediciones de la Filmoteca.

Ruddy, S. (2009). "'A Radiant Eye Yearns from Me': Figuring Documentary in the Photography of Nan Goldin." *Feminist Studies* 35.2 (2009): 347-80.

Ruiz de Samaniego, A. (2007). "Una estética de la representación posmoderna". Vol. 9 (2007): *Estética. Perspectivas actuales, Artículos*.

Sánchez Montalbán, F. J. (2004). "Fotografía: moda y poder. Patrones de personalidad masculinos y femeninos adoptados y consumidos a través de la fotografía de moda". Segundas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología: 1 al 3 de julio de 2003.

Sánchez-Santur, G. (2017). "La fotografía documental como estrategia didáctica para desarrollar la inteligencia naturalista en alumnos de ciencias de la comunicación". [Tesis de grado]. Universidad privada Antenor Orrego.

Sands, E.R., Wardle, J. (2003). "Internalization of ideal body shapes in 9-12- year-old girls". *International Journal of Eating Disorders* 33(2):193-204.

Sanmartín, R. (2005). *Meninas, espejos e hilanderas. Ensayos en Antropología del Arte*. Madrid: Trotta.

- Sansolí, M. (2018). “Miradas contra la desigualdad de género: análisis de la violencia hacia la mujer en la fotografía documental”. (Trabajo fin de grado). Facultat de Ciències de la Comunicació. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Sarkar, S. (2014). “Media and women image: A Feminist discourse”. *Academic Journals. Journal of Media and Communication Studies*. Vol. 6(3), pp. 48-58, March, 2014.
- Schapiro, M. (1976). *Art in America*, Nov./Dec., 1976, 17.
- Schooler, D., Ward, L.M., Merriwether, A., Caruthers, A. (2004). “Who's that girl: Television's role in the body image development of young white and black women”. *Psychology of Women Quarterly* 28(1):38-47.
- Schopenhauer, A. (1961). *Eudemonología, Parerga y Paralipómena*. Ediciones Ibéricas.
- Serrano, Zarza, Gómez, et al. (2011). “Códigos visuales de género y configuraciones sexuales evidenciadas en la fotografía”. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 2 (9), pp. 769–782. Recuperado de:
<http://www.scielo.org.co/pdf/rlcs/v9n2/v9n2a19.pdf>
- Sontag, S. (1977). *On Photography*. London: Penguin.
- Sontag, S. (1981). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, D.L.
- Sontag, S. (1977). “La caverna de Platón”. En *Sobre la fotografía*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México D.F.: Alfaguara.
- Spinelli, L. (2015). “La fotografía y su estructura comunicativa: entre la producción modernista y la creación fotográfica posmoderna”. *Sphera Publica*, (15), 173-193.
- Stallabrass, J. (2007). “What's in a Face? Blankness and Significance in Contemporary Art Photography”. *October*, Fall, 2007, Vol. 122 (Fall, 2007), pp. 71-90.
- Stefanini Zavallo, V. (2012). “El uso del cuerpo en las revistas de moda”. *Cuaderno 42* pp 193-203. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación (2012).
- Stryker, R. E. & Locke, E. (s. f.). *Documentary photography*. [Manuscrito inédito] University of Louisville. Louisville, KY.
- Teige, K. (1989). “The tasks of Modern Photography”. In C. Phillips, *Photography in the Modern Era* (pp. 312-322). New York: The Metropolitan Museum of Art-Aperture.
- Téramo, M. T. (2006). “Modas adolescentes y medios de comunicación como agentes socializadores”. *Comunicar* (27).

Thompson J.K., Coovert, M.D. (1999). "Body image, social comparison, and eating disturbance: A covariance structure modeling". *International Journal of Eating Disorders* 26(1):43-51.

Thompson, P. (2004). "Nan Goldin-Dark Diary". *Aperture Foundation*, FALL 2004, No. 176 (FALL 2004), pp. 62-75.

Tickner, L. (1978). "The Body Politic: Female Sexuality & Women Artists since 1970". *Art History* Vol. 1, No. 2, junio 1978, pp. 236-251.

Tiggemann, M. (2003). "Media exposure, body dissatisfaction and disordered eating: Television and magazines are not the same!". *European Eating Disorders Review* 11(5):418-430.

Torrado Zamora, L. (1990). "Fotografía y arte feminista en España (1990-2010)". Actas del Segundo Congreso Internacional sobre Imagen, Cultura y Tecnología celebrado del 20 al 22 de octubre de 2010 en la Universidad Carlos III de Madrid. Recuperado de:

https://earchivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/14042/fotografia_torrado ICT 2010.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Vadillo, M. (2009). "La deconstrucción del cuerpo femenino: el "no-lugar" en el arte". I Congreso Universitario Andaluz "Investigación y Género: Sevilla, 17 y 18 de junio 2009.

Vance, C. S. (1990). "Photography, Pornography and Sexual Politics". *Aperture*, FALL 1990, No. 121, The Body in Question (FALL 1990), pp. 52-65.

Vásquez, A. (2015). "Epistemología de la fotografía documental y metáforas de la Vida". *Revista Ontosemiótica*. Año 2, N° 5 Octubre - Diciembre de 2015.

Vázquez Casco, A. I. (1997). "Moda e imagen publicitaria". *Questiones publicitarias*, 1997, Vol. 1, n.º1, pp. 49-57. Recuperado de:

<https://raco.cat/index.php/questionespublicitarias/article/view/349928>

Velasco, R., Laurentino, R. (2011). "El Bowery fotografiado por Martha Rosler". *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII, Historia del Arte, núm. 24, 385-393.

Vigarello, G. (1999). *La historia de la violación*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Vogel, L. (1974). "Fine Arts and Feminism: The Awakening Consciousness". *Feminist Studies*, 1974, Vol. 2, No. 1 (1974), pp. 3-37. Recuperado de:

<https://www.jstor.org/stable/3177695>

VV.AA. (2015). *Qui a peur des femmes photographes*. París: Hazan/Musée d'Orsay.

Westfall, S., Goldin, N. (1991). "The ballad of Nan Goldin". *BOMB*, Fall, 1991, No. 37 (Fall, 1991), pp. 27-31.

Wolf, N. (1991). *El mito de la belleza*. Barcelona, España: Emecé.

Woolf, V. (1927). *To The Lighthouse*. London: Hogarth Press.

Woolf, V. (1929). *Una habitación propia*. Inglaterra: Hogarth Press.

Woolf, V. (2008). *Una habitación propia*. España: Seix Barral.

Wykies, M., Gunter, B. (2005). *The Media and Body Image: If Looks Could Kill*. London: Sage Publication.

Zambrini, L. (2010). "Modos de vestir e identidades de género: reflexiones sobre las marcas culturales en el cuerpo". *Nomadías* (11), 130-149.

Referencias web:

Bonanomi, G. (s.f.). "Ashley Armitage: All bodies are beautiful". *Metal*. Recuperado el 7 de junio de 2021 de:

<https://metalmagazine.eu/es/post/interview/ashley-armitage-all-bodies-are-beautiful>

Blavka, H. (2019, 13 de agosto). "Ashley Armitage Is Redefining Beauty Ideals One Photo at a Time". *Glamour*. Recuperado el 8 de junio de 2021 de:

<https://www.glamour.com/story/ashley-armitage-woty-all-year>

Cresswell, J. (2021, 24 de febrero). "The Artists That Shaped Angelcore – The Internet's 'Girliest' Aesthetic". *Refinery29*. Recuperado el 8 de junio de 2021 de:

<https://www.refinery29.com/en-gb/angelcore-aesthetic-photos>

Goldin, N. (2001). "20 Years: Aids & Photography". *The Digital Journalist*. Recuperado el 15 de junio de 2021 de:

<https://americansuburbx.com/2012/04/theory-nan-goldin-on-cookie-mueller.html>

Goldin, N. (2012) en *Contacts Vol.2* de Fotografía Contemporánea. Subtitulado por Cristóbal Barrientos. Recuperado el 15 de junio de 2021 de:

<https://www.youtube.com/watch?v=o9mwoFy0r0c>

Lagarde, M. "Conferencia sobre la Sororidad". 21 de abril de 2013. Recuperado el 8 de junio de 2021 de:

https://www.youtube.com/watch?v=8CKCCy6R2_g

León Hernández, S. "Entrevista a Celia Amorós y Amelia Valcárcel" en e-mujeres.net. Recuperado el 8 de junio de 2021 de:

<https://e-mujeres.net/entrevista-a-celia-amoros-y-amelia-valcarcel/>

Little Black Book. (2021, 9 de abril). "The Directors: Ashley Armitage". Recuperado el 7 de junio de 2021 de:

<https://www.lbbonline.com/news/the-directors-ashley-armitage>

Modem Press. (Marzo 21, 2014). Valcárcel: "El feminismo es uno de los grandes pensamientos de la modernidad". *La Nueva España*. Recuperado el 13 de junio de 2021 de:

<https://www.lne.es/sociedad/2014/03/21/valcarcel-feminismo-grandes-pensamientos-modernidad-20072234.html>

Philips, S. (2011). "Photographer Nan Goldin's best shots". *The Guardian*. Recuperado el 15 de junio de 2021 de:

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/jul/24/photograph-nan-goldin-best-shots>

Pryer, K. (s.f.). "Ashley Armitage". *The Pitch Fanzine*. Recuperado el 8 de junio de 2021 de:

<https://www.thepitchfanzine.com/pitch-new-talent-2021/ashley-armitage>

Yackel, H. (2015). "Interview with Photographer Ashley Armitage". *Alt Citizen*. Recuperado el 7 de junio de 2021 de:

<http://altcitizen.com/interview-with-photographer-ashley-armitage/>