

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA  
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

**TRES MUJERES UN DISCURSO  
CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES A TRAVÉS DEL AUTORRETRATO  
FOTOGRAFICO.**

Tesis sometida a la consideración de la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en  
Artes para optar al grado y título de Maestría Académica en Artes con énfasis en Artes  
Visuales.

REBECA ALPÍZAR BARBOZA

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica

2019

## **Dedicatoria**

A mi familia, mis papás y Rafa por todo el apoyo y especialmente a mi hijo Sergio Porras Alpizar.

## **Agradecimientos**

A los miembros de mi comité asesor: M.A Judith Cambrero (Yula) por sus observaciones, pero sobre todo por el apoyo y motivación, Dr. Roberto Castillo Rojas, M.A Marta Rosa Cardoso, por el tiempo y la dedicación, gracias por las observaciones y la guía constante que hicieron este trabajo posible.

Al Dr. Alexander Jiménez Matarrita quien también fue parte de este proceso con su valiosa colaboración. Y a todas las personas cercanas que de una u otra manera me apoyaron.

“Esta tesis fue aceptada por la comisión del programa de Posgrado en Artes de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar al grado y título de Maestría Académica en Artes con énfasis en Artes Visuales.”

.....  
Doctor Salomón Chaves Badilla  
**Representante del Decano del Sistema de Estudios de Posgrado**

.....  
Doctor Roberto Castillo Rojas  
**Director de Tesis**

.....  
Master Marta Rosa Cardoso Ferrer  
**Asesora**

.....  
Master Judith Cambronero Bonilla  
**Asesora**

.....  
Master Tatiana Zúñiga Salas  
**Representante de la Directora del Posgrado en Artes**

.....  
Rebeca Alpizar Barboza  
**Candidata**

## **Tabla de Contenido**

<b>Dedicatoria.....</b>	<b>ii</b>
<b>Agradecimientos .....</b>	<b>ii</b>
<b>Resumen .....</b>	<b>v</b>
<b>Capítulo I: Introducción .....</b>	<b>1</b>
<b>1.1. Justificación .....</b>	<b>1</b>
<b>1.2.1. Objetivo general.....</b>	<b>9</b>
<b>1.2.2. Objetivos específicos.....</b>	<b>9</b>
<b>1.3. Tema .....</b>	<b>9</b>
<b>1.4. Estado de la cuestión .....</b>	<b>10</b>
<b>1.5. Marco teórico conceptual .....</b>	<b>13</b>
<b>1.6. Metodología.....</b>	<b>19</b>
<b>Propuesta de capítulos.....</b>	<b>24</b>
<b>Capítulo II: La fotografía como espejo .....</b>	<b>25</b>
<b>Capítulo III: Discurso artístico e identidad de género.....</b>	<b>42</b>
<b>Capítulo IV: Estudio iconográfico de las artistas latinoamericanas: Marta María Pérez Bravo, María Raquel Cochez y Sussy Vargas .....</b>	<b>68</b>
<b>Conclusiones .....</b>	<b>103</b>
<b>Recomendaciones.....</b>	<b>106</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>108</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>111</b>

## **Resumen**

En la presente investigación se estudiarán algunas obras seleccionadas de Marta María Pérez Bravo, María Raquel Cochez y Sussy Vargas. Se aplicará un análisis iconográfico e iconológico, basado en el método de Erwin Panofsky.

El análisis se enfocará en identificar, desde la iconografía la construcción del discurso sobre identidad de género femenino, en la propuesta de autorretrato fotográfico de estas tres artistas. La cámara ha funcionado para que estas se representen y como vehículo para ilustrar su relación con el espejo, en tanto reflejo y una vía para la construcción de la representación: maquillaje, luz, vestuario y otros elementos dentro de un contexto o lugar que permita la búsqueda de su identidad.

Se incluye un breve recorrido por el papel de algunas mujeres, principalmente latinoamericanas, que, a través de la fotografía, han referido su condición de género femenino; además de algunas artistas referentes que han utilizado el autorretrato para proyectar su concepto artístico y para definir su propia identidad o la de su cultura.

## **Capítulo I: Introducción**

### **1.1. Justificación**

Esta investigación se centra en el análisis de una selección de obras de las artistas: María Pérez Bravo (Cuba), María Raquel Cochez (Panamá) y Sussy Vargas (Costa Rica), quienes, mediante el autorretrato fotográfico, elaboran su discurso sobre la identidad de género femenino. Por medio de este acercamiento se propone conocer las determinaciones y condicionamientos que influyen en sus propuestas artísticas para, de este modo, ampliar los conocimientos sobre el tema en la región de Centroamérica y el Caribe.

Las artistas escogidas a continuación, aunque tienen varios aspectos en común en cuanto al desarrollo conceptual, cada una de ellas se enfoca en su construcción de identidad de una manera distinta. Por ejemplo: Marta María Pérez Bravo, tiene una visión desde sus ancestros y los cultos originarios de lo femenino y dualidad femeneidad además de sutil erotismo que caracteriza estos cultos.

Por su parte, María Raquel Cochez, formula una visión de género que se encuentra en tensión entre los deseos de una existencia libre de prejuicios y los condicionamientos sociales que imponen arquetipos de belleza, como un cuerpo esbelto y saludable. Lo que se infiere en la obra de Cochez, es que esta, ante dicha presión social, consume en el ámbito de lo privado, a escondidas, todos los alimentos prohibidos o boicoteadores de la figura femenina perfecta.

En el caso de, Sussy Vargas, hace un enfoque de construcción de género, desde la homosexualidad y la mirada diversa, marcada por lo oculto y la marginación social.

En conclusión, el elemento en común que comparten estas artistas es el autorretrato, como género de representación visual para el desarrollo de su trabajo artístico, además, que se visualizan a sí mismas, frente a una cámara fotográfica, que en estos tres casos es una herramienta vital para la búsqueda de su propia identidad y cultura.

A través de la iconografía y la construcción del discurso sobre identidad de género, se realizará un estudio basado en la propuesta de autorretrato fotográfico de las artistas. De esta manera se podrá indagar los elementos iconográficos sobre identidad en la obra de Marta María Pérez Bravo, María Raquel Cochez y Sussy Vargas, que evidencien el uso de la fotografía como un “espejo”.

Además de identificar el nivel iconográfico y los aspectos que consolidan el discurso sobre identidad de género en obras seleccionadas de las artistas. De esta manera se podrá analizar las propuestas de dichas artistas, las cuales están empapadas de claves simbólicas sobre la resistencia de género, a partir del cuerpo y este en función de la identidad.

Con respecto a los hallazgos en algunos libros y revistas publicadas, se concluye que existen abordajes en los cuales es posible contar con alguna información. En relación con la obra de Sussy Vargas se encuentran algunos de sus trabajos, donde utiliza imágenes con un discurso religioso y el deseo que permanece en la cultura popular a través del tiempo. Por otra parte se tomará en cuenta sus propuestas recientes para el desarrollo de esta investigación.

En cuanto al trabajo de Marta María Pérez Bravo, se obtienen algunos aportes de autores como Carlos Tejo el cual indica presencia del cuerpo e identidad. También Juan Antonio Molina Cuesta, quien hace referencia a la utilización del cuerpo para representar mitos y rituales en su trabajo artístico.

Asimismo, existen algunos artículos de María Raquel Cochez, en los que se hace mención al cuerpo y su relación con la comida.

Por otro lado se tomarán en cuenta algunos autores para reflexionar sobre las obras y de esa manera proceder a realizar un análisis. Por ejemplo, Marcela Lagarde desde su aporte en cuanto a la identidad y una perspectiva de género. En lo cual coincide con Judith Butler y el análisis desde la perspectiva de género. Por otro lado, Patricia Mayayo quien señala las condiciones de dificultad de las mujeres artistas para no permanecer al margen en el proceso cultural.

Así pues, los aportes de Fontcuberta con respecto a la imagen y la memoria. Y por último Jacques Lacan y sus aportes del estadio del espejo y la transformación que genera en el sujeto a la hora de asumir su propia imagen.

Con respecto al análisis de los trabajos escogidos se utilizará el método de estudio de la imagen propuesto por Erwin Panofsky, el cual propone un estudio de la imagen a través de etapas o niveles de significación. Concretamente, la significación primaria, la cual consiste en una descripción formal de la obra, como color, línea, composición, significación secundaria, esta consiste en identificar elementos culturales, alegorías e iconografías. Por último, la



significación intrínseca o de contenido que consiste en identificar principios que se encuentran ocultos o latentes en la imagen y se interpretan de acuerdo con una época, filosofía o creencia.

No obstante, dado que Panofsky lo que estudiaba era la pintura, en esta investigación se propone una modificación, principalmente en el nivel de significación primaria. Para de esta manera poder adaptarlo a la imagen fotográfica. Es decir, los aspectos formales como son línea, color, composición, se realizarán utilizando aspectos formales más relacionados con la fotografía como lo son: Encuadre, punto focal, énfasis de la composición, simetría, asimetría, planos, iluminación y perspectiva.

Por tanto, se desarrollarán cuatro capítulos. El primero será introductorio. El segundo capítulo se referirá a la fotografía como espejo y reflejo y de esta manera confirmar que las artistas se enfrenten a sí mismas y a su contexto de vida.

Un capítulo tres, se hace referencia a la fotografía y el autorretrato, se realiza un recorrido por el cual las artistas a través de la fotografía han abordado el problema sobre la condición y los conflictos de género femenino. Utilizando el autorretrato para descubrir su identidad. Además algunas a través del retrato evidenciaron la condición de género de varias mujeres.

Para finalizar con un cuarto capítulo, donde la selección de obras de las artistas son analizadas a partir del método iconográfico e iconológico desarrollado por Erwin Panofsky.

Es pertinente enfatizar que la fotografía le permite al artista captar y representar una realidad construida detrás del lente, y, con el autorretrato poder representarse según su punto de vista. Aunque la imagen reflejada sea la propia, puede asumir diferentes personajes que lo representen y que, además, representen su idea de identidad, esa que adquiere por su cultura o su imaginario personal. Aunque, en un principio, la cámara fue cuestionada como un medio impersonal, la captación de la imagen permite representar el reflejo del reflejo.

Por tanto, con la aparición de la fotografía en enero de 1839, momento en que surge el daguerrotipo, se revela el descubrimiento que viene a desarrollar un proceso mediante el cual se lograba fijar imágenes sobre una superficie. Esta pudo suplir al espejo con la ventaja de dar el tamaño que se deseara, pero con la desventaja de ser una imagen inmóvil y congelada. Una vez que la fotografía toma un lugar en la sociedad, los artistas aprovechan la técnica para autorretratarse. Curiosamente, los primeros estudios fotográficos fueron —en su mayoría— fundados por pintores, sobre todo retratistas<sup>1</sup>. Algunos artistas encuentran en la fotografía una técnica idónea para realizar sus composiciones, tanto en los retratos como en los paisajes y la vida urbana. Investigan una manera de autorretratarse y construir su identidad y así poder producir sus propias imágenes. En un principio la fotografía estuvo más relacionada con la ciencia, ya que consistía en una serie de investigaciones químicas; sin embargo, inmediatamente, se relacionó con el arte. Existía una ambivalencia, ya que, una vez que los artistas hicieron fotografía, estos acudían a ciertos retoques manuales que expresaban su visión subjetiva, pues estaban pasando por una transición de la pintura a la fotografía y, como algunas

---

<sup>1</sup> María Luisa Bellido (2002). “Fotografía Latinoamericana, identidad a través de la lente”, *Artigrama*, 17, 113-126. Disponible en: <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/17/2monografico/05.pdf> (Consulta 4 de junio de 2010).

personas le atribuían la técnica meramente a la ciencia, cuestionaban las fotografías retocadas, dado que alteraban la “realidad”.

La invención de la fotografía supuso la culminación de décadas de experimentación con los medios visuales de comunicación, en un esfuerzo por encontrar un medio de representación más rápido y exacto que los ofrecidos por las artes visuales tradicionales. Algunos fotógrafos postmodernos han jugado con la des-multiplicación de la identidad<sup>2</sup>, tal es el caso de Cindy Sherman que ha jugado con la adopción de diferentes papeles, es decir, se auto representa de diferentes maneras. Así que la fotografía ha servido como recurso para la exploración de la identidad, sino también la contraposición de la identidad propia (auténtica) contra las identidades que la sociedad nos fuerza a asumir. Carlos Cid Priego dice que, cuando Daguerre inventó el daguerrotipo, aprovechó para realizar su primer autorretrato; en ese momento, se necesitaba estar, por lo menos, veinte minutos inmóvil, para poder completar la exposición. Nadar, uno de los fotógrafos más famosos de todos los tiempos, también se autorretrató<sup>3</sup>. Es lógico pensar que, desde que aparece la fotografía, la mayoría de los artistas tiene la necesidad de autorretratarse. El autorretrato siempre depara sorpresas y bien se sabe que el artista tendrá una imagen subjetiva, además de un medio técnico para construir la imagen en el espejo.

---

<sup>2</sup> Juan Antonio Ramírez. “Yo mismo. Automodelo e identidad quebrada”. *Exit: imagen y cultura*, p. 17 (Ejemplar dedicado a: Autorretratos). Disponible <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=741593> (Consulta 5 de abril de 2010).

<sup>7</sup> Juan Antonio Ramírez. “Yo mismo. Automodelo e identidad quebrada”. *Exit: imagen y cultura*, 17 (Ejemplar dedicado a: Autorretratos). Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=741593> (Consulta 5 de abril de 2010).

<sup>3</sup> Carlos Cid Priego. “Algunas reflexiones sobre el autorretrato”. *Exit: imagen y cultura*, p. 200 [http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero\\_articulo?codigo=72636&orden=0](http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=72636&orden=0) (Consulta 2 de abril de 2010).

Aunque es una forma creativa relativamente reciente, la fotografía hoy se encuentra en las paredes de las galerías, además, ha sido objeto tanto de investigación como de análisis, y tiene la cualidad de representar la realidad, pero también de interpretarla u ocultarla<sup>4</sup>.

Es así como la cámara fotográfica, de algún modo funciona también como espejo, como medio para captar una realidad o una imagen que puede ser tanto representada como auto representada. Para Susang Sontag la realidad es una presa exótica que el cazador, es decir el fotógrafo debe rastrear y capturar<sup>5</sup>.

Ramírez señala que, en los años sesenta del siglo XX, la fotografía apareció como un antídoto perfecto contra la subjetividad extrema del expresionismo abstracto y que este medio es lo que nos acerca más al “doble idéntico” de la realidad que, según se supone, nos devuelve el espejo<sup>6</sup>.

Por lo tanto, siempre existirán muchos motivos para autorretratarse: narcisismo, autoafirmación de la personalidad, aspiraciones sociales, satisfacción de fantasías, refuerzo de identidad, en fin, el autorretrato funciona como un lenguaje. En el arte, el autorretrato narcisista toma, en algunos casos, una forma exagerada, mientras que, en otros, puede ser muy simple<sup>7</sup>.

Sin embargo, esto se vuelve muy subjetivo, ya que dependerá de la percepción del espectador.

---

<sup>4</sup> Rosalind Krauss. *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*. (España: Macula, 1990), 7.

<sup>5</sup> Susan Sontag. *Sobre la fotografía* (España: Random House Mondadori, S.A. 2008), 61.

<sup>6</sup> Juan Antonio Ramírez. “Los cuerpos a este lado del espejo: Pistoletto”, en *Corpus solus, para una mapa del cuerpo en el arte contemporáneo* (España: Ediciones Siruela, 2003), 280.

<sup>7</sup> Carlos Cid Priego. Algunas reflexiones sobre el autorretrato Exit: imagen y cultura [http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero\\_articulo?codigo=72636&orden=0pp1](http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=72636&orden=0pp1) (Consulta 2 de abril de 2010).

El autorretrato femenino actúa como un método para visibilizar la condición de género y como facilitador de la construcción de una identidad. Permite a las artistas hacer una búsqueda y una crítica de su papel dentro de una sociedad que dicta ciertos esquemas por seguir, para encajar en un sistema que, en algunos casos las mujeres no están dispuestas a asumir. Por lo tanto, el autorretrato, a partir de la fotografía en particular— es un recurso plástico que les permite buscar su propia identidad al enfrentarse consigo mismas, con su propia cultura y con su condición de género.

Identidad, género y autorretrato fotográfico, son un instrumento indispensable en su trabajo artístico, al igual que el espejo. La fotografía tendrá un papel relevante en esta investigación, en cuanto a la construcción del discurso plástico y el desarrollo del lenguaje de las artistas, específicamente, porque constituye el instrumento para plantear nuevos discursos relativos a los conceptos que predominan en sus obras.

## **1.2. Objetivos**

### **1.2.1. Objetivo general**

Estudiar mediante iconografía la construcción del discurso sobre identidad de género, en la propuesta de autorretrato fotográfico de tres artistas latinoamericanas: Marta María Pérez Bravo, María Raquel Cochez y Sussy Vargas.

### **1.2.2. Objetivos específicos**

1. Determinar los elementos iconográficos sobre identidad en la obra de Marta María Pérez Bravo, María Raquel Cochez y Sussy Vargas, que evidencien el uso de la fotografía como un “espejo”.
2. Examinar, en el nivel iconográfico, los aspectos que consolidan el discurso sobre identidad de género en obras seleccionadas de María Pérez Bravo, María Raquel Cochez y Sussy Vargas.
3. Analizar, las propuestas de Marta María Pérez Bravo, María Raquel Cochez y Sussy Vargas como portadoras de claves simbólicas sobre la resistencia de género, desde el cuerpo, en función de la identidad.

## **1.3. Tema**

Marta María Pérez Bravo, María Raquel Cochez y Sussy Vargas: identidades y género femenino desde el autorretrato fotográfico.

#### 1.4. Estado de la cuestión

Para la presente investigación, ha sido necesario realizar una minuciosa búsqueda en libros, artículos de revistas, publicaciones en línea con buscadores como Google Académico y otros entornos en la Web, para contar con la información necesaria para el desarrollo adecuado del presente trabajo. Del mismo modo se ha revisado bibliografía especializada sobre el tema en diferentes ámbitos del saber.

En lo que se refiere a Sussy Vargas, se encuentra *La mirada del tiempo. Historia de la fotografía en Costa Rica 1848-2003*, cuya autoría es de la propia Sussy Vargas en colaboración con Ileana Alvarado y Efraín Hernández. Se hace una reseña de algunos de sus trabajos, en los cuales utiliza las imágenes atormentadas y la dicotomía entre el discurso religioso y el deseo, por lo que aprovecha imágenes con efectos de añejamiento y alude a patrones estéticos que permanecen en la cultura popular a través del tiempo, representadas por medio de la fragmentación de las imágenes como una forma de desintegrar una unidad física y psicológica del individuo<sup>8</sup>.

Sussy Vargas es una artista que, en los últimos años, se ha dedicado más a investigar sobre la fotografía que a la producción de obra personal; sin embargo, no ha dejado de trabajar y es por eso que sus últimas propuestas artísticas serán un aporte para el desarrollo de esta investigación.

---

<sup>8</sup> Sussy Vargas, Ileana Alvarado, Efraín Hernández. *La Mirada del tiempo, Historia de la fotografía en Costa Rica 1848-2003*. (Museos del Banco Central, 2004), 94

Por otra parte, respecto a la artista Marta María Pérez Bravo, se ha revisado material sobre la inspiración en rituales religiosos que constituyen un tema constante en su obra. El máster en Ciencias del Arte, escritor y crítico del arte, Maikel José Rodríguez, en la revista *Arte cubano*, se refiere al tema del autorretrato como una actividad recurrente en la artista. Este es uno de los puntos destacados por desarrollar en este trabajo; no obstante, se tomará, además, en consideración el hecho de que es una de las primeras creadoras contemporáneas en Cuba, después de Ana Mendieta, quien también recurrió a la autorrepresentación como recurso discursivo. Asimismo, este artículo complementa la investigación, pues hace referencia al discurso de género, en el trabajo de Marta María Pérez Bravo, como otro elemento y aporte para el desarrollo de este trabajo.

El docente e investigador Carlos Tejo también se refiere a la obra de Marta María Pérez Bravo. En *Los nuevos usos de la fotografía en el arte cubano contemporáneo* señala que el trabajo de Marta María Pérez Bravo, con presencia de su propio cuerpo, construye una narración que reordena fragmentos de su identidad, tales como rituales campesinos y tradiciones de su cultura cubana, donde utiliza la fotografía de una forma diferente a la que se utilizaba después del período de la Revolución Cubana, y rompe así con una representación fotográfica estática, por lo que se genera una ruptura. Por tanto estos aspectos que Tejo señala a la obra de Marta María Pérez Bravo, son puntos a partir de los cuales se puede rastrear sobre la búsqueda de identidad en sus autorretratos.

Es pertinente también mencionar a Juan Antonio Molina Cuesta, escritor, crítico de arte y curador independiente, quien escribe, en su artículo titulado “No son míos. Raza, género y



espiritualidad en la obra de Marta María Pérez<sup>9</sup>, donde se refiere a la experimentación que realiza la artista en cuanto a la identidad y los aportes en la representación del cuerpo femenino, por medio de narrativas mitológicas, rituales y lo mágico religioso de la cultura afrocubana. Por lo anterior, este material complementa y permite ampliar el análisis iconográfico e iconológico de sus trabajos artísticos.

En lo que se respecta al trabajo artístico de María Raquel Cochez, existen varios artículos acerca de su obra, los cuales se tomarán en cuenta para efectuar el análisis. Enfatizan el tema del cuerpo y su relación con la comida; ese conflicto que abrumba hoy, y que tiene que ver con la apariencia física y la búsqueda de la perfección. Este aspecto será tomado en cuenta, pues es parte de esa búsqueda de identidad y de los papeles de género en la sociedad actual y un tema que está presente en los trabajos de las artistas que serán estudiadas.

De esta manera, Carla García de los Ríos y Adrienne Samos, curadoras y críticas de arte, aportan en cuanto a que sostienen que la belleza idealizada en el trabajo de María Raquel Cochez, contiene una analogía entre “devorar la comida” y “devorar la vida misma”.

---

<sup>9</sup> Juan Antonio Molina Cuesta, No son míos. Raza, género y espiritualidad en la obra de Marta María Pérez. 2010 . <https://www.scribd.com/document/41075274/No-son-mios-Raza-genero-y-espiritualidad-en-la-obra-de-Marta-Maria-Perez>

## 1.5. Marco teórico conceptual

El presente marco teórico está fundamentado en tres aspectos teórico-conceptuales, que son: género, identidad y autorretrato. Dichos aspectos, además, son la base para el desarrollo del análisis iconográfico e iconológico de las fotografías seleccionadas para estudio.

Judith Butler afirma que el género se construye culturalmente, los significados culturales aceptan el cuerpo sexuado; por lo tanto, no puede afirmarse que un género sea únicamente producto de un sexo. Además, se plantea la pregunta ¿Cómo y dónde se construye el género? Al respecto, comenta que, en algunos estudios, la afirmación de que el género ya está constituido nos dice que tales significados de género están determinados y diferenciados anatómicamente, y que estos cuerpos reciben pasivamente una ley inevitable en la cultura<sup>10</sup>.

Asimismo, para Marcela Lagarde, la identidad se construye desde una perspectiva de género. Es necesario que se realice un pequeño acercamiento teórico sobre este tema y sobre cómo se determina la identidad. En este caso, coincide con Judith Butler en cuanto al análisis desde una perspectiva de género. El comportamiento humano está construido por una diversidad de dimensiones sociales, culturales, políticas, jurídicas, religiosas, económicas, etc. Es decir, los grupos de género son construidos a partir de ser hombres o mujeres, pero eso no significa que lo determine la naturaleza, lo cual permitiría deconstruir la disparidad en el reparto de

---

<sup>10</sup>Judith Butler. *El género en disputa*. ( España: Paidós, 2007), 54, 57

oportunidades y derechos que se producen en las distintas sociedades, en relación con el hecho biológico de ser hombres o mujeres.

Como afirma Marcela Lagarde: “El análisis de género deriva de la concepción feminista del mundo y de vida”<sup>11</sup>. Además, indica Lagarde que entre los fines de dicha perspectiva está contribuir a la construcción subjetiva y social de un nuevo sistema, a partir de evaluar la historia, la sociedad, la cultura y la política, desde las mujeres y con las mujeres. Reconoce, también, esta perspectiva de la diversidad de géneros y la existencia de las mujeres y los hombres como un principio esencial en la configuración de una humanidad diversa y democrática pero, a su vez, recuerda que clasificar desde estas dos categorías produce la opresión de género, por lo que ambas obstaculizan la posibilidad de cambio.

La construcción de la identidad de los seres humanos es muy compleja y, en esa distribución de funciones y derechos, se ha generado relaciones dispares entre pertenecer a un grupo sexual u otro. La distribución y reparto de funciones y derechos ha generado el dominio de un grupo sobre otro. Es así como se generan relaciones de dominio que afectan negativamente, sobre todo, a las mujeres en el mundo y en la estrecha relación cultural de cada sociedad existente.

La categoría de género, continúa Lagarde, permite analizar y comprender, no solo la condición femenina y la situación de las mujeres, sino la condición masculina y la situación vital de los hombres. Esa construcción del sujeto social se apoya en la significación de su cuerpo sexuado,

---

<sup>11</sup>Marcela Lagarde. *Género y feminismo. Desarrollo Humano y Democracia*. (España: Editorial Horas y Hora, 1997),13.

con la carga de deberes y prohibiciones asignadas para vivir y en la especialización vital a través de la sexualidad.

La teoría de género abarca amplias dimensiones, y es así como es posible identificar y especificar organizaciones genéricas en distintas dimensiones de mundo: la organización genérica del mundo islámico, del mundo occidental, del mundo mediterráneo, del mundo latinoamericano, del mundo cristiano, del mundo hispanohablante, del mundo juvenil y de muchos más<sup>12</sup>.

Además, señala Lagarde, se producen relaciones intergenéricas e intragenéricas. Las primeras se dan entre personas de géneros diferentes, más allá de su voluntad y de su conciencia; los hombres y las mujeres establecen relaciones de poder en todos los ámbitos. En las relaciones intragenéricas, también se producen relaciones de poder y dominio<sup>13</sup>. Es decir, las relaciones entre los mismos géneros no significan paridad. En esas relaciones de poder convergen las diversas condiciones de identidad, la cual dice, que conforman a las personas y cada una suma o resta poderes a cada cual:

El género, la clase social o la casta, la raza, la comunidad, la religión, la salud, la política, los saberes y otras más, son las condiciones y estados que conjugan en cada mujer y en cada hombre, en tanto tales, y definen su manera de vivir y oportunidades e impedimentos para su desarrollo personal y grupal<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Marcela Lagarde. *Género y feminismo. Desarrollo Humano y Democracia*. (España: Editorial Horas y Hora, 1997), 30.

<sup>13</sup> Marcela Lagarde. *Género y feminismo. Desarrollo Humano y Democracia* (España: Editorial Horas y Hora, 1997), 66.

<sup>14</sup> Marcela Lagarde. *Género y feminismo. Desarrollo Humano y Democracia* (España: Editorial Horas y Hora, 1997), 66.

En síntesis, las condiciones proveen a los hombres y a las mujeres de prestigio, estatus, posición y jerarquía de forma diferente y, como consecuencia, brinda a unos bienes, recursos, oportunidades y poderío; mientras que a otros grupos les causa opresión, inferioridad y desposesión.

Esas condiciones de identidad son modificadas de acuerdo con el modo de vida de las mujeres y los hombres. Marcela Lagarde indica también contenidos fundamentales de cualquier condición histórica conceptualizada y ordenada de la siguiente manera:

- a) Las actividades de sujeto: sus haceres, sus deberes y sus prohibiciones.
- b) Las relaciones en las que el sujeto está inmerso o que establece al realizar sus haceres.
- c) Las normas que determinan al sujeto y los poderes que posee y desarrolla”<sup>15</sup>.

Sontag habla acerca de las imágenes como capaces de usurpar la realidad, porque, ante todo, una fotografía no es solo una imagen, es una interpretación de la realidad, un rastro directo de lo real, una máscara mortuoria, una huella, un vestigio<sup>16</sup>. Para Sontag, la realidad se ha interpretado a través de las relaciones que ofrecen las imágenes y plantea que, desde Platón, los filósofos han tratado de debilitar esa realidad latente de la realidad libre de imágenes<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Marcela Lagarde. *Género y feminismo. Desarrollo Humano y Democracia* (España: Editorial Horas y Hora, 1997), 67-68.

<sup>16</sup> Susan Sontag. *Sobre la fotografía*. (España: Random House Mondadori, S.A2008), 150.

<sup>17</sup> Susan Sontag. *Sobre la fotografía*. (España: Random House Mondadori, S.A2008), 149.

Hoy en día, las manifestaciones contemporáneas han sustituido, a través de las imágenes, al mundo real muchas veces con una desvalorización de la imagen verdadera, o cubriéndola de falsificaciones a través de su manipulación en cuanto tenga semejanza a la realidad; falsa, ya que solo se asemeja a esta. Sin embargo, no se puede comparar la imagen pictórica con la fotográfica. Las imágenes hoy pueden ser modificadas de muchas maneras, principalmente por las herramientas que ofrece la era digital.

Lo que las fotografías ponen inmediatamente al alcance del receptor no es la realidad, sino las imágenes sobre ellas, lo que igualmente ocurre con la pintura. Un punto muy interesante es que la fotografía, sin embargo, permite además de construir realidades subjetivas, contener datos verídicos sobre la realidad como por ejemplo: la apariencia de los padres y abuelos cuando eran niños, lo cual es posible gracias a las cámaras fotográficas que llegan a superar a la pintura por encargo, ya que además de su veracidad las pinturas eran muy costosas. Así que la fotografía supera la cantidad de imágenes que se producían sobre el pasado como recurso para la construcción de identidad.

Patricia Mayayo dice que hoy día las mujeres artistas continúan en un proceso de negociación continúa, sus condiciones han sido más dificultosas que la de los hombres, han tenido que crear a los márgenes con alternativas creativas. Ahora esas dificultades no tienen un peso negativo, ya que ellas han crecido y han creado desde otro lugar. Las mujeres artistas han contribuido en

positivo. De esta manera se genera una construcción de identidad como proceso cultural a través de sus trabajos artísticos.<sup>18</sup>

Ahora bien, Fontcuberta, se refiere a la fotografía como un medio para mantener los recuerdos y dice lo siguiente: “La memoria les da identidad y la identidad los hace reales”<sup>19</sup>. Entonces, se puede pensar y asumir que la fotografía es un medio útil para construir una identidad, ya que esta permite crear archivos, álbumes familiares y colecciones que permiten construir un pasado y reforzarlo.

En lo que respecta a Jacques Lacan, propone el estadio del espejo como una identificación, una transformación que sufre el sujeto cuando asume una imagen<sup>20</sup>. Allí, se comprende como una identificación en el sentido pleno, el ser humano sufre una transformación cuando asume su imagen y marca los límites entre lo simbólico y lo imaginario. El niño, entre los seis y ocho meses, se confronta con su propia imagen reflejada en el espejo, es así como pasa por varias fases; primero, confunde la imagen con la realidad, luego, pasa a una segunda, donde se identifica con su propia imagen, para que, finalmente, en la tercera etapa, llega a comprender que es su propia imagen.

Se puede apreciar, en las teorías de estos autores, un material importante para el desarrollo y el análisis de las obras seleccionadas de cada una de las artistas.

---

<sup>18</sup> Conferencia “Mujeres artistas en las vanguardias”

<sup>19</sup> Fontcuberta, Joan F. *La cámara de Pandora, la fotografía después de la fotografía*. España: Editorial Gustavo Gilli, 2010, p.27.

<sup>20</sup> Jacques Lacan. *Escritos*. Argentina, 2012, pág. 87.

## 1.6. Metodología

Este proceso se llevará a cabo mediante la aplicación del método iconológico e iconográfico de Erwin Panofsky, profesor e historiador del arte alemán el cual realizó varios estudios y publicaciones con respecto a la relación de la forma y el significado y, principalmente, aplicó esta metodología al estudio del arte medieval y el Renacimiento<sup>21</sup>.

Los términos planteados por Erwin Panofsky son: *iconografía*, que proviene del sufijo “-grafía” y se deriva del verbo griego *grapen* “escribir”, que implica un método puramente descriptivo y, a menudo, incluso, estadístico<sup>22</sup>. Constituye una descripción y clasificación de las imágenes. Mientras que la *iconología* se ocupa del estudio del significado de las obras de arte.

La *significación*, según Panofsky, puede llamarse “significación intrínseca” o “contenido”. Se encuentra dividida en tres niveles. Primero, se tiene la significación primaria, la cual está dividida en significación fáctica y significación expresiva. En esta, se identifican formas puras como línea, color, representación de objetos naturales, animales, plantas, seres humanos, etc. Se enumeran todos estos motivos para construir una descripción pre- iconográfica de la obra de arte<sup>23</sup>.

Luego, la significación secundaria o convencional, que está constituida de ciertas alegorías que personifican las figuras con determinadas actitudes, establecen una combinación de motivos artísticos, composiciones con temas o conceptos y, estos motivos, son portadores de

---

<sup>21</sup> <http://www.mcmbiografias.com/app-bio/do/show?key=panofsky-erwin> (10 de marzo de 2017).

<sup>22</sup> Erwin Panofsky. *El significado en las Artes Visuales*. (España: Alianza Editorial, 1995), 50.

<sup>23</sup> Erwin Panofsky. *El significado en las Artes Visuales*. (España: Alianza Editorial, 1995), 47.



significados secundarios o convencionales a los que se puede llamar *imágenes* y, a su vez, ~~estas~~ imágenes están cargadas de historias y alegorías, que corresponden al término *iconografía*, la cual constituye una descripción y clasificación de las imágenes<sup>24</sup>.

Significación intrínseca o contenido, que es la percepción que consiste en investigar aquellos principios que se encuentran ocultos o latentes y que ponen en relieve la mentalidad básica de una nación, una clase social, una época, una filosofía, una creencia religiosa, condensada en una obra<sup>25</sup>.

Estos niveles de significación, mencionados anteriormente, se ponen en práctica para el análisis de las propuestas visuales de tres artistas contemporáneas: Marta María Pérez Bravo, María Raquel Cochez y Sussy Vargas, específicamente en tres obras seleccionadas de cada una de ellas y que abordan el tema de la construcción de género a través del autorretrato fotográfico.

Se aplicará el mismo criterio y orden en los componentes de análisis para cada una de las artistas.

En el primer y segundo capítulo, se incluyen cada una de las artistas como parte del recorrido histórico sobre el tema.

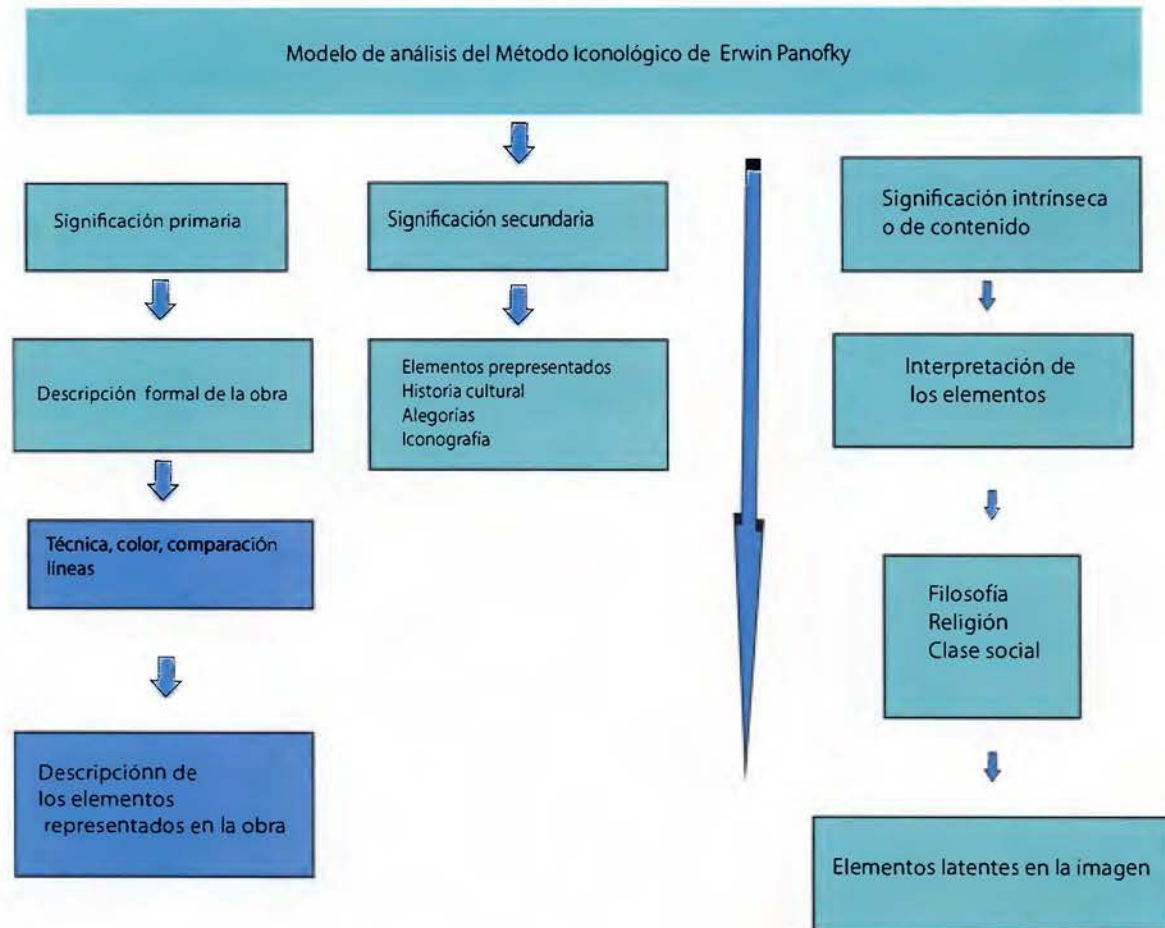
En el tercer capítulo, se realiza, primero, una presentación de cada una de las artistas por analizar, una descripción de su trabajo artístico y concepto que desarrolla. Y, por último, se

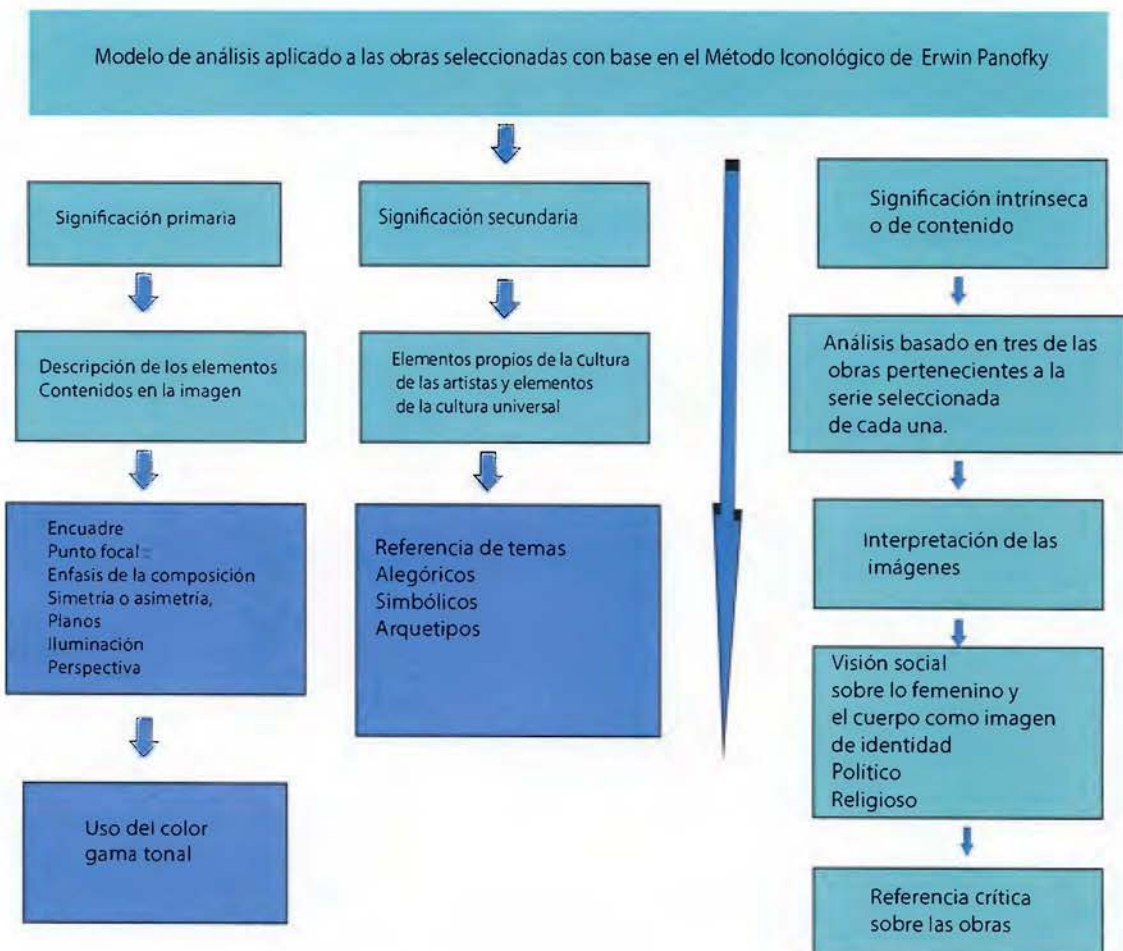
---

<sup>24</sup> Erwin Panofsky. *El significado en las Artes Visuales*. (España: Alianza Editorial, 1995), 48.

<sup>25</sup> Erwin Panofsky. *El significado en las Artes Visuales*. (España: Alianza Editorial, 1995), 49.

trabaja con el esquema propuesto, basado en los niveles de significación del esquema de análisis de Erwin Panofsky.





**1- Significación primaria o natural:**

Encontrar, en el trabajo artístico seleccionado, toda aquella significación que se identifique: línea, color, representación y toda la descripción pre-iconográfica de las obras por analizar.

**2 - Significación secundaria o convencional:**

Analizar todos los componentes, en las obras escogidas, tanto conceptuales como las imágenes cargadas de historias y alegorías, que se ubican en el término “iconográfico” y que constituyen toda la descripción del trabajo artístico y la clasificación de las obras.

**3- Significación intrínseca o contenido:**

En esta etapa, se investiga todos aquellos principios componentes en las obras escogidas, que no se perciben a simple vista, ya que se encuentran ocultos pero latentes, y que, además, tienen una composición de acuerdo con la sociedad, época, religión y filosofía; para finalizar con un análisis del discurso visual de cada una de las artistas.

## **Propuesta de capítulos**

### **1- Capítulo introductorio**

### **2- La fotografía como espejo**

Identificar la iconografía según Panofsky como método de estrategia de la imagen contemporánea, para la construcción del discurso sobre identidad de género en la propuesta de autorretrato fotográfico de tres artistas latinoamericanas: Marta María Pérez Bravo, María Raquel Cochez y Sussy Vargas. La función de la fotografía como espejo y reflejo.

### **3- Discurso artístico e identidad de género**

Breve recorrido por el papel de algunas mujeres, principalmente latinoamericanas, que, a través de la fotografía, han representado la condición de género femenino y que han utilizado el autorretrato femenino para definir su propia identidad o la de su cultura. Incluye a Marta María Pérez Bravo, María Raquel Cochez y Sussy Vargas.

### **4- Estudio iconográfico de tres artistas latinoamericanas. El cuerpo como recurso en la construcción de género e identidad.**

Examinar, en el nivel iconográfico, la propuesta fotográfica de las tres artistas seleccionadas para el análisis y los aspectos que consolidan el discurso sobre el cuerpo en función de la identidad. Marta María Pérez Bravo, María Raquel Cochez y Sussy Vargas.

## **Capítulo II: La fotografía como espejo**

El espejo es el primer objeto cuya invención permite que el ser humano experimente su inicial confrontación consigo mismo. Es por eso que el espejo como la fotografía, asume la función de reflejo.

Son varios los ejemplos en los que el ser humano tiene experiencias con objetos o elementos que le han permitido verse reflejado y uno muy frecuente ha sido el agua; evidente en el mito de Narciso, por ejemplo, quien al mirarse reflejado en el agua se enamora de sí mismo, producto de su desconocimiento con respecto al reflejo, confunde así, ilusión con realidad. Sabine Melchior refiere que Sócrates motivaba a los jóvenes a contemplarse a sí mismos con el fin de que si eran hermosos, se volvieran dignos, mientras que, al ser feos, estos deberían disimular su fealdad y su desgracia a través de la educación.

En un principio, ni el espejo, ni la fotografía estuvieron al alcance de todos, pero con el paso del tiempo la facilidad técnica para sus usos, los convierte en objetos muy populares.

No es casual, que el autorretrato como discurso artístico se haya desarrollado al mismo tiempo que los espejos que, en principio, eran escasos y caros y estaban fabricados de metal bruñido; más adelante, se inventó el espejo de vidrio y azogue, el cual se desarrolló de forma acelerada. Prácticamente, el espejo dio paso al autorretrato en la pintura y luego en la fotografía vino a facilitar a los artistas su auto representación, por tener la cualidad de inmediatez.

Para Jeann-François Chevrier, la fotografía, en el siglo XX, se vuelve muy importante en el campo de las bellas artes, se convierte en una nueva frontera donde se encuentra el arte y el arte para ir de la mano<sup>26</sup>. Fue entonces que, a partir del perfeccionamiento de esta técnica, desde un punto de vista óptico, técnico y con lentes que permitían mayor claridad, la fotografía tuvo su primera aplicación comercial y consistió en el retrato fotográfico. “Lo que realmente importaba, era la posibilidad de perpetuar la propia imagen”<sup>27</sup>. El único referente que existía antes de la fotografía fue el espejo, ya que permitía duplicar la imagen de una forma clara y precisa.

La aparición de la fotografía permite la culminación de una serie de experimentos y aparatos que trataban de proyectar imágenes; como se menciona anteriormente, solo el espejo permitía esa imagen especular. La fotografía aparece para superar toda limitación de la memoria y, por primera vez, la imagen reflejada se puede congelar, esta memoria supera la oral y escrita, ya que es una imagen que permanece en el tiempo y permite a las personas perpetuar los recuerdos. Antes de esto, la única forma de perpetuar los recuerdos era a través de los retratos pictóricos, y los espejos solo proyectaban una imagen que no era permanente, ya a que esta, al ser reflejada, no tenía posibilidades de ser congelada.

Además cuando aparece la fotografía, las imágenes se convierten en hechos sociales. Según Mariana Giordano y Patricia Méndez, en su artículo “El retrato fotográfico en Latinoamérica: testimonio de una identidad”, que, así, se considera que la fotografía funciona como espejo de

---

<sup>26</sup> Jeann-François Chevrier.” La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación” pp215

<sup>27</sup> Kossoy, Boris. *La fotografía en latinoamérica en el siglo XIX. La experiencia Europea y la experiencia Exótica*. Fotofest: Texas.1998. pp. 30.

la “memoria”; el retrato fotográfico viene a convertirse en algo que “recuerda” o “documenta”<sup>28</sup>, memorias familiares, personales, individuales y, en consecuencia, construye una experiencia humana. También de esta manera revela, que el retrato fotográfico prácticamente se convierte en mimesis, ya que existe una idealización que cumple la función de mitificar.<sup>29</sup>

El retrato se convirtió en un instrumento para mantener los recuerdos familiares. La fotografía democratizó la imagen, de manera que ya no era un privilegio de algunas familias tener un retrato familiar. La fotografía permitió un mejor acceso a la clase media a este tipo de prácticas para guardar los recuerdos.

Según Susan Sontag, lo que las fotografías ponen inmediatamente al alcance no es la realidad, sino las imágenes. Es necesario mencionar que, antes, las personas no podían saber o conocer cómo era su apariencia, porque no existía la fotografía; hoy día, los padres y abuelos pueden ver, a través de la fotografía, imágenes de cómo era su apariencia cuando niños. Todo esto, gracias a la invención de la cámara fotográfica, porque, ni siquiera las pinturas que eran encargadas para retratar a los hijos de las familias con mayor ingreso económico de la época, eran lo suficientemente reales para poder captar una imagen exacta, y no contenían tanta

---

<sup>28</sup> Ídem, p.121.

<sup>29</sup> Mariana Giordano y Patricia Méndez. “El retrato fotográfico en Latinoamérica: Testimonio de identidad” *Tiempos de América: revista de historia, cultura y territorio* Any:2001Núm.:8>Giordano Disponible en:<http://www.raco.cat/index.php/TiemposAmerica/article/view/105132> (acceso abril 24,2010), p.121.



información como la cámara instantánea; además, la fotografía permitía tener varias imágenes repetidas<sup>30</sup>.

La fotografía es adquisición de diversas maneras. En la más simple, una fotografía nos permite la posesión subrogada de una persona o cosa querida, y esa posición da a las fotografías un carácter de objeto único. Por medio de las fotografías también entablamos una relación de consumo con los acontecimientos, tanto los que son parte de nuestra experiencia, como los otros y esa tensión entre ambos tipos de experiencia se desdibuja precisamente por los hábitos inculcados por el consumismo. (Sontag, 2008, 160).

Jaques Lacan, en “el estadio del espejo”, identifica muy bien la transformación sufrida por el sujeto en el momento de asumir la imagen. Umberto Eco, en 1998, en “El espejo y otros ensayos”, se hace la pregunta acerca de las imágenes especulares y concluye que estas son signos, con referencia a Lacan y sus reflexiones sobre la etapa del espejo, donde sugiere que es ahí en esa etapa donde se da la percepción del propio cuerpo. Eco plantea la propuesta de que la percepción de nuestro propio cuerpo como una unidad no fragmentada y que, por lo tanto, el pensamiento, la conciencia de la propia subjetividad, la percepción y la experiencia especular, componen un todo unitario. Es decir, que tanto pensamiento como conciencia, experiencia y percepción van de la mano.

El ser humano mantiene una relación de conflicto con su reflejo, por lo que es forzado a dejar entrar su imagen en el espejo. Es ahí donde se encuentra vulnerable, desnudo, visible y, por lo

---

<sup>30</sup> Susan Sontag. *Sobre la fotografía*. (España: Random House Mondadori, S.A.2008), p. 160.

tanto, se somete a la visión que el otro capta de él: surge una necesidad de acomodar su comportamiento, controlar su rostro y tratar de ocultar su secreto<sup>31</sup>.

El rechazo o la aceptación de la legitimidad de la fotografía depende, principalmente, del lugar confuso que ocupa el “arte contemporáneo” entre la tradición de las bellas artes y la era de la comunicación. Para muchas artistas, la fotografía ha sido un recurso visual donde ellas mismas son parte de la imagen y la imagen misma.

Marta María Pérez Bravo, María Raquel Cochez y Sussy Vargas utilizan la fotografía como espejo, para desarrollar su trabajo artístico. La fotografía se convierte en un vehículo para encontrarse con la propia identidad y poder transmitir, así el propio concepto en la obra. Por eso, la fotografía les permite la función de espejo y, así, cada una se enfrenta a sí misma y a su imagen como reflejo. En este sentido, la función de la fotografía es ser vehículo para que cada una desarrolle su concepto, el cual se encuentra ligado a su búsqueda de identidad y su función como artista femenina.

Se puede decir que la fotografía toma carácter de espejo, ya que esta es un reflejo de algún objeto o persona que se quiere proyectar y además especular, porque es el reflejo del concepto artístico que manejen las artistas. Además, es una forma de proyectar una visión propia de la realidad, pues, así como se selecciona una posición frente al espejo y se decide solo escoger mirar una parte del cuerpo reflejada, también se escoge una imagen y una posición frente a la

---

<sup>31</sup> Sabine Melchior-Bonnet, *Historia del espejo* (España: Editorial Herder, 1996), 261.

cámara, es decir, cada artista escoge su propia visión que quiere que se proyecte mediante la imagen fotográfica.

Ante una cámara siempre somos otro, el objetivo nos convierte en los diseñadores y gestores de la propia apariencia<sup>32</sup>. Aquí, se utiliza la escenografía, el vestuario, utilería, etc., para construir una imagen.

Según Roland Barthes, en la fotografía aparece el “yo mismo” como “otro”, y divide la consciencia de la identidad<sup>33</sup>. El espejo, en menor o mayor grado, hace las veces de escenario teatral, donde cada uno hace su propia proyección imaginaria, bien sea esta un modelo estético o social. Un encuentro especular implica imaginarse, transformarse, medirse y observarse, sin tomar en cuenta una serie de prejuicios y convicciones sociales. Esto les permite a las artistas, de cierta manera, reflexionar con su búsqueda de identidad, es una forma de encontrarse con su propio yo.

De acuerdo con Melchior-Bonnet, el espejo tiene una doble consideración, tanto mimética como introspectiva, en la que el individuo tiene la oportunidad de definirse a sí mismo. Este, le permite conocerse y definirse como sujeto, pero, al convertirse en imagen reflejada del otro, se convierte en un espectáculo para sí mismo, donde es observado por el exterior, es decir:

---

<sup>32</sup> Foncuberta, Joan F. *La cámara de pandora. La fotografía después de la fotografía*. España: editorial Gustavo Gilli, 2010, p. 21.

<sup>33</sup> Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. 1989, pág. 33. Paidós: España.

verse y ser visto, conocerse y ser conocido, y es entonces cuando se crea una conciencia especular<sup>34</sup>.

Se puede afirmar, pues, que el individuo frente al espejo hace un razonamiento del ser y el parecer; permite volar la imaginación y encontrar nuevas perspectivas de verdades distintas. El encontrarnos frente al espejo nos permite proyectar un movimiento que va del reflejo al deseo y del deseo al espejo<sup>35</sup>.

Eco retoma las páginas de Lacan respecto del “estadio del espejo” y, así, resuelve el problema del espejo, al hablar de este como fenómeno-umbral, que marca límites entre lo imaginario y lo simbólico<sup>36</sup>. Se pregunta “¿qué es el yo?”; no es una petición uniforme, estas varían, pueden ser tanto funciones imaginarias como imágenes reales. Hace un análisis de tres etapas por las que el niño pasa antes de llegar a identificar su propia imagen en el espejo. Es así como este re-construye su cuerpo. Es decir, que cuando el ser humano llega a la etapa en que se reconoce a sí mismo en el espejo o en su imagen reflejada, es a partir de ese momento en que comienza a construir su propia identidad<sup>37</sup>.

Pistoletto plantea que el ser humano termina convenciéndose de no poder huir de sí mismo, por lo tanto, decide huir y renunciar al mundo imaginario para invitarnos a realizarnos, como seres humanos, con un cuerpo real, a este lado del espejo<sup>38</sup>: “Por eso toda fotografía es una

---

<sup>34</sup> Sabine Melchior-Bonnet. *Historia del espejo*. (España: Editorial Herder, 1996, 171).

<sup>35</sup> Sabine Melchior-Bonnet. *Historia del espejo*. (España: Editorial Herder, 1996), 172.

<sup>36</sup> Umberto Eco. *De espejos y otros ensayos* (España: Editorial Lumen, 1988), 12.

<sup>37</sup> Umberto Eco, *De espejos y otros ensayos*. (España: Editorial Lumen, 1988), 12, 13.

<sup>38</sup> Pistoletto. “Corpus solus, para una mapa del cuerpo en el arte contemporáneo”. En Juan Antonio Ramírez. *Los cuerpos a este lado del espejo*. (España: Ediciones Siruela, 2003), p. 291.

transferencia, un injerto espacio-temporal que lucha por implantarse en el curso de la vida real del espectador, sorteando la vigilancia y el posible rechazo de sus anticuerpos culturales<sup>39</sup>.

### **El estallido del espejo.**

Por Michelangelo Pistoletto

*"Las personas tienen ojos, que son el espejo de las cosas. Las cosas tienen los ojos de las personas. El espejo es el ojo de las cosas. Las personas se ven en el espejo. El espejo es el ojo de las personas. Las cosas tienen ojos. El espejo da ojos a las cosas.*

*El espejo, ojo de las cosas, está frente a las cosas, está dentro de las cosas.*

*El espejo da imagen a las cosas, las cosas se reconocen en el espejo.*

*¿Pero cuál es el ojo del espejo?*

*¿Cómo se reconoce el espejo, cómo se reconoce a sí mismo?*

*El artista usa el espejo para hacer su autorretrato, ¿pero cómo puede el espejo hacer su autorretrato?*

*El espejo ha estallado y ha creado miles de ojos, de todos con su misma facultad de reflejar. Ojos capaces de mirarse a los ojos hasta el infinito.*

*Y estos ojos de espejo se han convertido en ojos humanos.*

*Se han convertido en espejos pensantes. Yo me he convertido en un espejo pensante.*

*Sí, el espejo de cristal ha estallado: el espejo nacido del Sol. Un gran Sol que se ha cristalizado y se ha convertido en espejo. El espejo ha estallado para dar mil ojos al Sol.*

*El Sol (en este rincón del mundo) se mira a sí mismo a través de los fragmentos de espejo que brillan en nuestro rostro. Los cristales que llamamos ojos".<sup>40</sup>*

---

<sup>39</sup> Pistoletto. "Corpus solus, para una mapa del cuerpo en el arte contemporáneo". En Juan Antonio Ramírez. *Los cuerpos a este lado del espejo*. (España: Ediciones Siruela, 2003), p. 280.

<sup>40</sup> 2 de Abril de 2003 **Michelangelo Pistoletto**. Nació en Biella, Italia en 1933. Vive y trabaja en Biella.

Extraído del catálogo de la "II Bienal de Valencia" (La Ciudad Ideal), página 208, España, 2003.

Pistoletto en esta cita señala que el espejo permite al artista reflejarse y reconocerse como personas.

Juan Antonio Ramírez sostiene que nos encontramos en dos grados complementarios de la ficción: “La presencia de la fotografía en el espejo no tendría tanto la misión de configurar cuadros en los que algunos elementos variables (los reflejos) conviven con otros permanentes como la de corregir con veracidad bilateral el artificio “invertido” propio del medio especular”<sup>41</sup>.

El cuerpo es un medio de expresión que no necesariamente hace uso de las palabras, se constituye en contexto necesario para decir lo que tiene sentido o no lo tiene<sup>42</sup>. El retrato funciona como una máscara que se apega a un personaje que confronta las miradas más allá de una expresión: “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”<sup>43</sup>.

El ser humano mantiene una relación de conflicto con su reflejo, por lo que está forzado a dejar entrar su imagen en el espejo.

Cuando se tiene conciencia de la imagen del cuerpo, el espejo es la pantalla de un sinnúmero de proyecciones e identificaciones imaginarias. Algunos psicólogos contemporáneos han

---

<sup>41</sup>Juan Antonio Ramírez. *Los cuerpos a este lado del espejo*. (España: Ediciones Siruela, 2003), 281.

<sup>42</sup>Anthony Giddens. *Modernidad e identidad del yo*. (Barcelona: Ediciones Península, 1994), 76-77

<sup>43</sup>Roland Barthes. *La cámara lúcida* (España: Paidós, 2009), citado por Joan Foncuberta en *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. (España: Editorial Gustavo Gilli, 2010), 21.

llegado a la conclusión de que los seres humanos somos débiles ante la imagen de nosotros mismos; su trabajo ha permitido medir el grado de desconocimiento de nuestra apariencia a partir de una cantidad de información obtenida, por ejemplo, de la fotografía o las videocámaras, y esta falta ocurre porque se encuentra sujeta a las emociones y patologías<sup>44</sup>.

Eco, en el ya citado *De los espejos y otros ensayos*, comenta lo siguiente: “La magia de los espejos consiste en que su extensividad-intrusividad no sólo nos permite mirar mejor el mundo, sino también mirarnos a nosotros mismos tal como nos ven los demás: se trata de una experiencia única y la especie no conoce otras semejantes”<sup>45</sup>.

Es así como se relaciona la fotografía con un espejo para reconocerse y encontrarse consigo mismo, un espejo donde se puede proyectar la realidad que se quiera. Esto permite que las artistas puedan construir su propia identidad, la de otras mujeres o la de su cultura.

Y como la fotografía se convierte en una forma de conservar y congelar un momento en el tiempo y permite que se guarden los recuerdos; es que se convierte un hábito de consumo a lo que viene bien citar a Susang Sontag

La fotografía es una adquisición de diversas maneras. En la más simple, una fotografía nos permite la posesión subrogada de una persona o cosa querida, y esa posición da a las fotografías un carácter de objeto único. Por medio de las fotografías también entablamos una relación de consumo con los acontecimientos, tanto los que son parte de nuestra experiencia, como los otros y esa es tensión entre ambos tipos de experiencia se desdibuja precisamente por los hábitos inculcados por el consumismo<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> Sabine Melchior-Bonnet. *Historia del espejo*. (España: Editorial Herder, 1996), 261.

<sup>45</sup> Umberto Eco. *De espejos y otros ensayos*. (España: Editorial Lumen, 1988), 19.

<sup>46</sup> Susan Sontag. *Sobre la fotografía*. (España: Random House Mondadori, S.A. 2008), 152.

Rosalind Krauss nos comenta que, a través de la historia del arte, la mayoría de los artistas han realizado autorretratos y, por supuesto, el contenido tiene diferencias, pues depende de la técnica que se haya manejado, ya sea el pincel u otra serie de herramientas. Para Krauss, es necesario que el artista represente en su obra una parte de su reflexión y contemplación, y que cada una de sus herramientas sea el emblema de su propia identidad<sup>47</sup>.



**Figura 1: Sussy Vargas. De la serie “Poemas cotidiano”, fotografía blanco y negro.**

Fuente: Sussy Vargas (imagen proporcionada por la artista) De la serie: “Poemas cotidianos”

---

<sup>47</sup> Krauss, Rosalind. *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*. Editorial Gustavo Gili, sa: Barcelona, 1990 p. 94.



En esta imagen, se observa como la artista recurre al espejo para construir una imagen donde ella se encuentra presente. Un espacio como el baño, lugar íntimo, que le permite encontrarse consigo misma para, a partir de ahí, construir un diálogo con el espectador, presentando el entorno como parte de su construcción de identidad.

Además, la artista utiliza tanto la cámara fotográfica, como el espejo para elaborar su discurso. Utiliza, también, su cuerpo para representar esa aceptación frente a su propia imagen, la cual le permite enfrentarse tanto a ella misma, como a todos aquellos prejuicios y pensamientos de una sociedad. El desnudo se convierte en un instrumento para expresar inquietudes y necesidades de reconocimiento. Esta imagen representa la cotidianidad, un momento de intimidad, donde las personas tienen la oportunidad de mirarse al espejo y convivir con la propia imagen, incluso dialogar consigo mismas. Esta imagen representa esa exploración por encontrar y definir una identidad.

Se puede decir que el individuo hace un razonamiento del ser y el parecer frente al espejo. Permite echar volar la imaginación y encontrar nuevas perspectivas de verdades distintas. Al enfrentarnos frente a frente en el espejo nos es posible proyectar un movimiento que va del reflejo al deseo y del deseo al espejo<sup>48</sup>. Es esa manera de observarse, ante un encuentro especular (un reflejo implica imaginar y transformarse tal como se quiere), lo que va más allá de las prohibiciones sobre las miradas que se dirigen a uno mismo.

---

<sup>48</sup> Melchior-Bonnet, Sabine. *Historia del espejo*. Editorial Herder: España, 1996, p.172.

Sin embargo, el espejo refleja una imagen que está ahí, pero que puede desaparecer. En la fotografía la imagen queda congelada. Umberto Eco, en *El espejo y otros ensayos*, se plantea algunas interrogantes con respecto a descubrir que las imágenes especulares son signos y hace referencia a las reflexiones que hace Lacan sobre la etapa del espejo. Plantea la propuesta de que la percepción de nuestro propio cuerpo conforma una unidad no fragmentada y que, por lo tanto, el pensamiento, la conciencia de la propia subjetividad, la percepción y la experiencia especular, componen un todo unitario. También hace énfasis en lo que Lacan considera “nuestro problema”: señala que el espejo es un fenómeno-umbral que marca los límites entre lo imaginario y lo simbólico<sup>49</sup>.

Asimismo, Foncuberta se plantea la siguiente interrogante con respecto a la fotografía:

¿A qué se debe que los dos tratados históricos de referencia para la fotografía coincidan en escoger la imagen de un espejo en el diseño de su cubierta, destinada a condensar y promocionar su contenido?<sup>50</sup>.

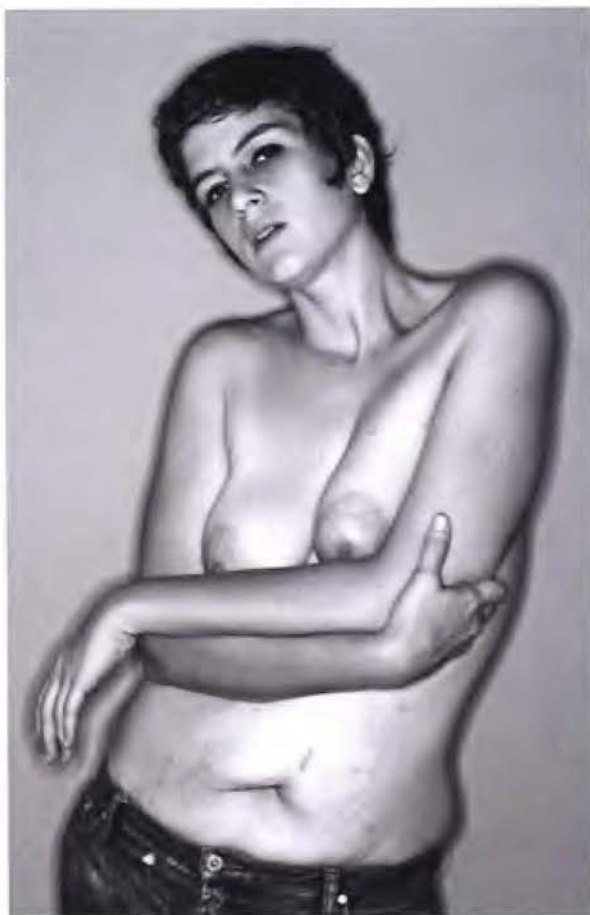
Concluye que el espejo es la mejor manera de revivir el acto fotográfico. Es interesante que el único referente, presente en la primera generación que tuvo la experiencia de conocer la cámara fotográfica, fue precisamente el espejo. Es decir, lo más parecido al reflejo de la realidad era el espejo, ya que se podía ver reflejada la imagen proyectada en él. Cuando aparece la fotografía, esa imagen que solo se podía ver reflejada, se puede congelar y guardar.

---

<sup>49</sup> Umberto Eco. *De espejos y otros ensayos*. España: Editorial Lumen, 1988, 12.

<sup>50</sup>

Foncuberta, Joan. *A través del espejo*. Joan Foncuberta/Estrella de Diego/Román Gubern/Alberto García-Alix/Jorge Alemán Edición de Joan Foncuberta. La oficina, volumen1, 2010.



**Figura 2: María Raquel Cochez. CKMe No. 1. María Raquel Cochez. Black and white digital photograph, 30" x 20", 2006**

En esta imagen, la artista recurre directamente a la cámara fotográfica como un medio para representar su imagen; aquí se muestra tal como es, asume una posición frente a la cámara, como si esta fuese su propio espejo, y se enfrenta a esta de una manera muy natural, con una actitud de seguridad hacia su propio cuerpo, aceptándose y, al mismo tiempo, asumiendo su cuerpo y su identidad. Es evidente que la cámara, en este caso, también asume el papel de espejo. María Raquel toma una posición libre de prejuicios, muestra su cuerpo tal cual, con todos sus defectos y virtudes, y eso es además una confrontación con el espectador: un yo que

confronta y asume una posición frente al espejo. Se hace evidente la necesidad de la artista por sacar a luz todos esos estereotipos de belleza que, día a día, influyen en la autoestima de toda mujer, principalmente porque se vende un ideal de belleza que perjudica cada vez más el amor propio. Es así como ella, con este autorretrato, se enfrenta y reta al espectador, para crear una actitud de seguridad ante su propia imagen, dejando de lado cualquier prejuicio.

Fontcuberta cita a Lewis Mumford para recalcar que la invención del espejo significó:

[...] el inicio de la biografía introspectiva, en el estilo moderno, es decir, no como medio de edificación, sino como una pintura del yo [...]. El yo del espejo se corresponde al mundo físico que fue expuesto a la luz por las ciencias naturales en la misma época; era el yo abstracto, solo una parte del yo real, la parte que uno puede separar del fondo de la naturaleza y de la influencia de los demás hombres<sup>51</sup>.

Ahora, Joan Fontcuberta concluye que la historia de los espejos equivale a la historia de la visión, de la conciencia y del conocimiento y que, además, los espejos solo adquieren sentido cuando alguien se mira en ellos<sup>52</sup>.

Para explicar como el artista puede representarse a sí mismo, Rosalind dice: “En otras palabras, el artista se representa en el acto de la ‘mirada’ y no en el acto de la manipulación física”<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> Lewis Mumford. *Técnica y civilización*. Alianza Editorial: Madrid, 1982, citado por: Fontcuberta, Joan. *A través del espejo*. Joan Fontcuberta/Estrella de Diego/Román Gubern/Alberto García-Alix/Jorge Alemán. Edición de Joan Fontcuberta. La oficina, volumen 1, 2010.

<sup>52</sup> Fontcuberta, Joan. *A través del espejo*. Joan Fontcuberta/Estrella de Diego/Román Gubern/Alberto García-Alix/Jorge Alemán. Edición de Joan Fontcuberta. La oficina, volumen 1, 2010.

<sup>53</sup> Krauss, Rosalind. *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*. Editorial Gustavo Gili, sa: Barcelona, pp. 94.



**Figura 3:** Marta María Pérez Bravo. “Para la entrega”, 1995.  
<http://pdnbgallery.com/SITE/mirada-de-mujer/index.html>

En esta imagen, Marta María Pérez Bravo se autorretrata y se presenta como un reflejo de sí misma, se observa una actitud de confrontación que, incluso, puede ser con ella misma o con el espectador. Es una imagen cargada de significación, como lo es enfrentarse a la propia imagen, además del acto de cortarse el cabello como representación de un ritual. Es así como

el objetivo de la cámara funciona como espejo, para reflejar un acto y un concepto utilizado por la artista para expresar sus ideas a través de esa imagen construida.

El significado del acto de cortarse el cabello es también romper con ciertos estereotipos respecto de la apariencia femenina, demostrar que, también, como mujeres, se pueden tomar decisiones propias, sin depender de la opinión de nadie más, que solo el hecho de ser mujer le permite hacer lo que quiera con su cuerpo, o al contrario un ritual de exigencia social. Construye otra imagen de sí misma, partiendo del autorretrato.

Fontcuberta cita a Roland Barthes para reforzar la idea de que, a veces, el objetivo funciona como espejo y que actúa para encontrarse con nuestro propio yo, pero también como un medio para construirse otro cuerpo y otro yo, que al mismo tiempo facilite el encuentro con nuestra propia identidad o con una identidad forzada por una sociedad que nos rodea.

Fontcuberta resume que el retrato funciona como una máscara que se apega a un personaje que confronta las miradas más allá de una expresión: “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”<sup>54</sup>.

En cuanto al retrato, nos dice John Tagg que este es un signo que tiene la finalidad de describir a un individuo como una inscripción de una identidad social que, al mismo tiempo, es

---

<sup>54</sup> Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. 1989, pág. 33. Paidós: España. Citado por Joan Fontcuberta. *La cámara de pandora. La fotografía después de la fotografía*. España: editorial Gustavo Gilli: 2010, p.21.

considerado un lujo, mercancía o adorno y que, al ser propietario de este, se le otorga una posición<sup>55</sup>.

### **Capítulo III: Discurso artístico e identidad de género**

En fotografía, se pueden encontrar diferentes significados y se pueden clasificar en géneros tales como: documento científico e histórico, testimonio de un acontecimiento personal o como género artístico<sup>56</sup>. Toda fotografía depende de esa mirada única que le otorga el artista y es así como le proporciona un significado personal. Este es un punto importante por tratar en este capítulo.

Ahora, también se tiene que considerar la clasificación de género que se le otorga al ser humano, es decir, masculino o femenino. Es así que, a través de la historia, se ha considerado el género femenino débil y frágil para poder ejercer una profesión como la fotografía. Esto ha ocurrido por no saber apreciar su capacidad de reflejar, con gran destreza y sensibilidad, una serie de sentimientos y emociones. A diferencia del hombre, esta refleja en sí misma todo lo que ha conllevado en el transcurso de su existencia. La mujer, realmente, está llena de fuerza y astucia y qué mejor que reflejarla a través del obturador<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> Tagg, John. *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. pp.53-54.

<sup>56</sup> Ana M. Muñoz-Muñoz. María Barbaño González-Moreno. *Arte, Individuo y Sociedad. La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía*. Vol 26, No 1. (2014), 41.

<sup>57</sup> Remedios Salas Trujillo. *Agentes de igualdad en contextos educativos interculturales. Miradas de mujeres fotógrafas*. (España: Geep Ediciones, 2012), 144.

Las mujeres artistas y, en este caso, fotógrafas, con el transcurso del tiempo, han aprendido a valorar sus propios trabajos. Estas, por lo general, han estado a la sombra, ya sea de sus padres como de sus esposos. Podemos citar, por ejemplo, a Constance Mundy, esposa de William Henry Fox Talbot, quien le aportó mucho en sus descubrimientos fotográficos. Ella, junto con la bióloga Anna Atkins, realizó una serie de investigaciones y experimentos fotográficos, al documentar algas marinas de las islas Británicas, los cuales fueron publicados entre 1843 y 1853, el texto resultante fue considerado el primer libro ilustrado con fotografías<sup>58</sup>. Otro caso es el de la esposa de Robert Capa, Gerda Taro, quién también realizó fotografías y su marido nunca le dio los créditos correspondientes.

Es un hecho que, en esa época de finales del siglo XIX, las cámaras eran equipos muy pesados e incómodos, por lo que era subestimada la capacidad de las mujeres para manejarlos. Además, se consideraba que era un trabajo sucio, donde estas no debían estar<sup>59</sup>. Muchas de las mujeres no pudieron desarrollarse como fotógrafas por estos motivos socioculturales y políticos.

A partir de 1900, aparecen cámaras más livianas y fáciles de transportar, como la cámara Kodak, y luego, en los años 30, la Leica, la cual fue muy utilizada entre la década de los años 30 y 60. Aproximadamente, entre la década de los 50 y 60, es cuando la fotografía es reconocida como una disciplina del arte y, además, es cuando la mujer ya empieza a ser reconocida dentro de ese ámbito. Podemos mencionar algunas como: Margaret Cameron (1815-1879), quien, en

---

<sup>58</sup> Ana M. Muñoz-Muñoz, María Barbaño González-Moreno. *Arte, Individuo y Sociedad*, "La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía". Vol 26, No. 1 (2014), 41.

<sup>59</sup> Remedios Salas Trujillo. "Agentes de igualdad en contextos educativos interculturales". *Miradas de mujeres Fotógrafas*. España: Geep Ediciones, 2012, pp.145, 146, 147.



sus fotografías, pretendía dar un enfoque más poético y artístico, rompiendo con las técnicas fotográficas establecidas, por ejemplo, desenfocando las imágenes deliberadamente para darle más sentido a lo que quería expresar y proyectando, así, una imagen de la mujer en un enfoque de bondad e inocencia. Dorothea Lange, conocida como la fotógrafa del pueblo en Estados Unidos, fotografió la situación de pobreza extrema en el campo y enfatiza, en sus fotografías, la imagen de la mujer como principal víctima de esa situación, durante la década de los años 30. Ruth Bernhard, Lillian Bassman y otras mujeres fotógrafas decidieron, de alguna forma, representar la situación de su propio género, a través de la fotografía.

En París, se concentraron, en un período de entreguerras, muchos artistas que procedían de diferentes países y que, además, compartían diferentes estilos artísticos, que, en sus países de origen, no encajaban con las corrientes oficiales. Es así como algunas fotógrafas como Claude Gahum o, más adelante, Lola Álvarez Bravo, en México, empiezan a surgir.

Lola Álvarez Bravo se interesó mucho en el retrato, principalmente, de los pueblos indígenas de México, con énfasis en la mujer mexicana:

Para hacer retratos tiene uno que interiorizarse, escudriñar a la persona hasta lo último y estar pendiente de sus maneras, de su actitud. De quién es y cómo es. (Álvarez Bravo, 2005, reseña<sup>60</sup>).

Lola, como muchas otras mujeres fotógrafas de la época, aprendió la técnica fotográfica de su marido, Manuel Álvarez Bravo, con quien, más adelante, tuvo diferencias, principalmente, por querer ella conservar su propio estilo fotográfico. Conservó el apellido de él una vez que se

---

<sup>60</sup> <https://fotofestin.com/lola-alvarez-bravo/>

divorció, pero siguió aprendiendo junto a Tina Modotti, adentrándose aún más en la fotografía y sus técnicas.



**Figura 4: Lola Álvarez Bravo, "Tríptico de martirios II", impresión por gelatina de plata, 1950.**

Lola Álvarez Bravo. *Tríptico de los martirios II*. Detalle de la serie. Acapulco, Guerrero, México. Circa, año 1950, de la Colección Centro Cultural Arte Contemporáneo.

Una vez finalizada la II Guerra Mundial, una cantidad de fotógrafas vanguardistas europeas emigran hacia algunos países americanos. Entre esas fotógrafas, podemos mencionar a Tina Modotti, quien se refugió en México. Para la última mitad del siglo XX, aparecen fotógrafas profesionales y con formación universitaria.

Entre los años 60 y 70, la fotografía empieza a romper cánones establecidos y da paso a la fotografía artística. Amalia López Cabrera fue una de las primeras fotógrafas profesionales en España. Anais Napoleón fue la primera mujer española en hacer daguerrotipo. La fotografía se convierte en una técnica más objetiva que la pintura, por el hecho de que, supuestamente, la cámara capta una realidad, ya sea cotidiana o construída<sup>61</sup>.

Es así como aparece la mujer artista y fotógrafa, una postura activa y crítica ante su condición de género, a partir de las perspectivas de estos roles. Algunas de estas mujeres son: Tina Modotti, Lola Alvarez Bravo, Graciela Iturbide, Francesca Woodman y Nan Goldin.



**Figura 5 :Tina Modotti “Mujer con Bandera” 1928.**

Fuente: [https://el-nais.com/diario/2006/01/21/babelia/1137801971\\_850215.html](https://el-nais.com/diario/2006/01/21/babelia/1137801971_850215.html)

---

<sup>61</sup> Ana M. Muñoz-Muñoz, María Barbaño González-Moreno. *Arte, Individuo y Sociedad*. “La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía”. Vol 26, No. 1 (2014), 42.



**Figura 6: Tina Modotti. “Mujer con olla”. (1926).**

Fuente: <http://www.descubrirelarte.es/2016/01/03/tina-modotti-entre-el-arte-y-la-lucha.html>

Tina Modotti, desde muy joven, se mudó de Italia a los Estados Unidos. Más adelante viaja con su esposo, el fotógrafo Edward Weston, a la Ciudad de México. Las mujeres han estado comprometidas con la fotografía casi desde sus inicios, en 1839, y su vinculación ha sido tanto personal como profesional; por tal razón, es uno de los mejores vehículos para expresar sus emociones e ideas. Resulta curioso, pero la fotografía fue una de las técnicas con que las mujeres encontraron una mejor relación, mucho más que con la pintura o la escultura<sup>62</sup>. No obstante, la participación de la mujer en la historia de la fotografía ha sido desestimada por muchas razones, principalmente, porque los logros del género femenino, en muchos de los

---

<sup>62</sup> Laura Rodríguez García. *Género y creatividad a través del retrato fotográfico en el S.XX*. (Instituto de investigaciones feministas de Universidad Complutense, 2011), 15.

ámbitos a través de la historia, han sido relegados en comparación con los del género masculino y se les ha dado mucho menos importancia.

Irene Romero, en su artículo “Autorretratos: la desmitificación del cuerpo en la fotografía femenina del siglo XX”, habla un poco de la desmitificación del cuerpo en la historia de la fotografía femenina; está cargado de una crítica fuerte a un ideal masculino que rige la sociedad actual y que los medios de masas se han encargado de reforzarlo aún más, por medio de la publicidad, principalmente.

A lo largo de la historia del arte, el cuerpo femenino ha sido representado en una variedad de géneros artísticos, guiándose por un prototipo y modelo regido en cada circunstancia. Al ser la imagen femenina presentada por una visión masculina, esta generalmente ha sido relacionada a los ambientes domésticos e íntimos como un simple objeto de deseo.

Es por eso que, por medio de sus fotografías, las mujeres han ayudado a ver y comprender mejor el mundo que las rodea, pues lo presentan con un lenguaje más propio. Esa visión femenina se aparta de la visión masculina y nos señala otras realidades.

A partir del siglo XX, principalmente debido a una serie de cambios en la sociedad y enfrentamientos bélicos (I y II Guerras Mundiales), las mujeres empezaron a tomar puestos destinados exclusivamente a los hombres. Es así como estas descubren que su papel en la sociedad es de mucha importancia. Por esta razón, las artistas empiezan a centrar su interés en estos acontecimientos y surge una reivindicación de la mujer en el arte y, con mayor fuerza, en

la fotografía<sup>63</sup>. Para el año 1960, acontece, en el medio artístico, un pensamiento feminista comprometido. Sin embargo, es hasta 1970, principalmente en Estados Unidos, cuando el movimiento feminista, en las artes, refleja su visión en lo político y lo social. Es así como este punto de vista ofrece a la cultura nuevas ideas para la reconstrucción del arte en la sociedad<sup>64</sup>. A partir de entonces, no es la imagen de la mujer estereotipada, sino de una mujer más apegada a la realidad.

Por ejemplo, a través de la historia del arte, el autorretrato ha funcionado como vehículo para la búsqueda de la identidad. Son varios los ejemplos en los que el ser humano tiene experiencias con objetos o elementos que le han permitido verse reflejado y uno muy frecuente ha sido el agua; evidente en el mito de Narciso, por ejemplo, quien al mirarse reflejado en el agua se enamora de sí mismo, producto de su desconocimiento con respecto al reflejo, confunde así, ilusión con realidad. Sabine Melchior refiere que Sócrates motivaba a los jóvenes a contemplarse a sí mismos con el fin de que si eran hermosos, se volvieran dignos, mientras que si eran feos, deberían disimular su fealdad y su desgracia a través de la educación<sup>65</sup>.

---

<sup>63</sup> Irene Romero. "Autorretratos: la desmitificación del cuerpo en la fotografía femenina del siglo XX". *Revista de humanidades y ciencias sociales* N°. 11, (setiembre 2012): 153-154, <http://elgeniomaligno.eu/autorretratos-la-desmitificacion-del-cuerpo-en-la-fotografia-femenina-del-siglo-xx-irene-romero-fernandez/> (Consulta 9 de mayo 2015).

<sup>64</sup> Laura Rodríguez García. *Género y creatividad a través del retrato fotográfico en el S. XX* (Instituto de investigaciones feministas de la Universidad Complutense). [http://eprints.ucm.es/13503/1/proyecto\\_final\\_de\\_master.\\_Laura\\_Rodr%C3%ADguez.pdf](http://eprints.ucm.es/13503/1/proyecto_final_de_master._Laura_Rodr%C3%ADguez.pdf) (Consulta 30 de mayo 2015).

<sup>65</sup> Sabine Melchior-Bonnet. *Historia del espejo* (España: Editorial Herder, 1996), 124.

El autorretrato se convierte en el “doble” del “yo” lo cual permite a los artistas experimentar con su propia imagen, reconocerse y en algunos casos de mujeres artistas, se convierte en un instrumento para representar su propia identidad.

Según Sabine Melchior-Bonnet “El autorretrato tiene su origen en el retrato, en un momento histórico en el que la soberanía del artista se afirma y este no era considerado un simple artesano, sino un verdadero creador y émulo de Dios”<sup>66</sup>. Por milenios el autorretrato fue considerado indigno delito por causas mágico-religiosas, principalmente, ligadas a un poder económico y político.

El cuerpo femenino se convierte en un objeto de representación, lo que hace más evidente que los autorretratos contemporáneos femeninos tengan esa idea clara de autobiografía como una necesidad de contar su propia historia o las historias de otras.

Graciela Iturbide es un referente femenino que no se debe dejar de mencionar, ya que ella, a finales de los años 70, comenzó a realizar una serie de retratos de mujeres pertenecientes a la población indígena de sectores de la cultura mexicana, termina en 1988, con un libro titulado “Juchitán de las mujeres en 1989”. De esta manera, visibiliza más a la mujer campesina de su cultura<sup>67</sup>, además tiene un papel importante como mujer artista y fotógrafa, incluso se realiza una serie de autorretratos.

---

<sup>66</sup> Sabine Melchior-Bonnet. *Historia del espejo* (España: Editorial Herder, 1996), 6.

<sup>67</sup> <http://www.graciela.iturbide.org/about/>



Figura 7: Graciela Iturbide. “Señora de las Iguanas”. Colecciones fundación MAPFRE: Juchitán, México, 1979

Fuente: <https://oscarenfotos.com/2012/04/07/graciela-iturbide-senora-de-los-simbolos/>



Figura 8: Graciela Iturbide. “¿Ojos para volar?” Galería López Quiroja (platino): Coyoacán, Ciudad de México, 1991

Fuente: <https://oscarenfotos.com/2012/04/07/graciela-iturbide-senora-de-los-simbolos/>





**Figura 9:** Marta María Pérez Bravo. 12 works: “Solo, no se vive”, 1997, fotografía e impresión en canvas  
 Fuente: <https://www.mutualart.com/Artwork/12-works--Solo--no-se-vive/4467E71C7B81A7D3>

En los años 80 Marta María Pérez Bravo, en Cuba, formando parte de una nueva generación de artistas que trataron de romper con las manifestaciones artísticas complaciente acostumbradas hasta ese momento. Es así como establecen un discurso artístico novedoso y articula con la actual crítica de la posmodernidad. Hacen un cuestionamiento sobre su propia identidad utilizando las bases originarias de su cultura para poner en evidencia el impacto de los discursos de poder. Marta María se caracteriza en su obra, también, por autorretratarse.

Laura Rodríguez García, máster en Estudios Feministas, en su artículo “Género y creatividad a través del retrato fotográfico en el siglo XX”, retoma las preguntas de Mercedes Carretero: ¿Es el tema de la identidad una preocupación general de los artistas actuales? ¿Qué está ocurriendo con la identidad? Muchas fotografías han tratado el tema de la identidad a lo largo de la historia y se han hecho la pregunta de cómo quieren ser parte de esta sociedad. Así lo

explica la siguiente cita: “El autorretrato ha servido a muchas autoras como expresión en la búsqueda de la identidad. Esta autobiografía visual les ha permitido mostrar por un lado, su cuerpo en primer plano y denunciar así la mirada masculina sobre sus cuerpos cosificados y maltratados. Por otra parte, les ha servido como modo de expresión de emociones, experiencias y sentimientos, llegando a la identidad a través de la intimidad”<sup>68</sup>.

Las mujeres fotógrafas encuentran su mejor forma de representarse, expande la verdadera esencia de su mundo interior, exponiéndose ante el espacio público contrariamente con lo establecido con el poder. Para Laura Rodríguez, las artistas acudieron al autorretrato como un esfuerzo por investigar su proceso de vida y personalidad. Esto, además, estuvo acompañado de un incremento en las publicaciones y exposiciones, para dar inicio a un género muy importante denominado “autobiografía visual”<sup>69</sup>. Esto quiere decir que las mujeres fotógrafas, en un esfuerzo por autoreconocerse, obtuvieron una mayor relevancia en el ámbito artístico.

Refiriéndose al autorretrato, Juan Antonio Ramírez dice que es claro que el modelo más a mano para el artista es el mismo, pues resulta barato y además obedece a las exigencias del creador<sup>70</sup>.

El autorretrato se incrementó a partir del Renacimiento y llega a su apogeo en la era de la

---

<sup>68</sup> Laura Rodríguez García. *Género y creatividad a través del retrato fotográfico en el S.XX*. (Instituto de investigaciones feministas de la Universidad Complutense).  
[http://eprints.ucm.es/13503/1/proyecto\\_final\\_de\\_master.\\_Laura\\_Rodr%C3%ADguez.pdf](http://eprints.ucm.es/13503/1/proyecto_final_de_master._Laura_Rodr%C3%ADguez.pdf) (Consulta 30 de mayo 2015).

<sup>69</sup> Laura Rodríguez García. *Género y creatividad a través del retrato fotográfico en el S.XX* (Instituto de investigaciones feministas de la Universidad Complutense).  
[http://eprints.ucm.es/13503/1/proyecto\\_final\\_de\\_master.\\_Laura\\_Rodr%C3%ADguez.pdf](http://eprints.ucm.es/13503/1/proyecto_final_de_master._Laura_Rodr%C3%ADguez.pdf) (Consulta 30 de mayo 2015).

fotografía. A partir de este momento, surgen una serie de interrogantes en cuanto a quién está en frente o delante de la cámara, sin embargo, se supone que no se representa a sí mismo, sino a otro más o menos imaginario<sup>71</sup>. Por ejemplo, ese imaginario que muchos de los fotógrafos construían a la hora de realizar una fotografía, desde el vestuario hasta la escenografía, los objetos, la luz, etc., una serie de elementos que representaban una escena que no necesariamente el entorno de la vida de los retratados, sino una construcción simbólica de la imagen que se iba a representar. Entonces, la representación de sí mismo también requiere de elementos que permitan al artista expresar una serie de conceptos con lo que construyen una identidad.

En el artículo “Autorretratos: la desmitificación del cuerpo en la fotografía femenina del siglo XX”, Irene Romero habla de la artista Paloma Navares, de quien destaca uno de sus autorretratos llamado “Autorretrato con implantes número 3”. Hoy día, la cirugía estética es parte de lo que se nos ofrece a diario; por esta razón, la artista presenta en su obra esa idealización del cuerpo y, así, provoca tomar consciencia de la superficialidad humana en el mundo contemporáneo e intenta construir una nueva sensibilidad femenina, para rescatar la idea de que lo primordial sea lo natural<sup>72</sup>.

---

<sup>72</sup> Irene Romero. “Autorretratos: la desmitificación del cuerpo en la fotografía femenina del siglo XX”. *Revista de humanidades y ciencias sociales* N°. 11 (setiembre 2012): 153-154. <http://elgeniomaligno.eu/autorretratos-la-desmitificacion-del-cuerpo-en-la-fotografia-femenina-del-siglo-xx-irene-romero-fernandez/> (Consulta 9 de mayo 2015).

A principios de siglo XX, Claude Cahun una mujer con estudios en Filosofía y Letras, y una sólida formación artística, se convirtió en una de las primeras mujeres artistas fotógrafas que se atrevieron a crear un nuevo concepto de identidad, rompiendo así con el concepto de identidad patriarcal, dominante en ese momento. Esta y otras fotógrafas artistas como Cindy Sherman, de quien se hablará más adelante, se han convertido en una nueva mirada crítica, cuestionadora de la identidad, que valoran más el vínculo y la memoria para llevar a una sublevación y darle al cuerpo un nuevo sitio de representación en el sistema establecido.

Desafortunadamente, a Cahun se le ha dedicado muy poca bibliografía en español y, en definitiva, no puede faltar como referencia para el autorretrato femenino en la fotografía, pues ha sido la primera artista dedicada a este género de un modo más sistemático. Ella, realmente rompió con lo establecido en esa época, es una referencia muy importante en cuanto al autorretrato femenino en la fotografía. Abordó temas como la androginia y el travestismo, en una búsqueda de la identidad femenina, a través del autorretrato y el cuerpo<sup>73</sup>. En un principio, aproximadamente en el año 1912, sus autorretratos contaban con un aspecto femenino bastante marcado, pero mantenían una mirada penetrante hacia el espectador; no obstante, por el año 1919, es cuando empieza a desarrollar esa ambigüedad en sus autorretratos, donde, cada vez, se vuelve más evidente esa búsqueda de un tercer género en su trabajo artístico<sup>74</sup>.

---

<sup>73</sup> Diana Saldaña Alfonso. "Claude Cahun: el tercer género o la identidad polimorfa". *Revista Arte, Individuo y Sociedad*. 14. (2002), p. 198. <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS0202220197A>

<sup>74</sup> Diana Saldaña Alfonso. "Claude Cahun: el tercer género o la identidad polimorfa". *Revista Arte, Individuo y Sociedad* 14. (2002) p, 199. <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS0202220197A>

Esta búsqueda, reflejada en sus trabajos, es muy importante mencionarla y rescatarla, pues se adelantó, incluso, a algunos artistas masculinos en cuanto al rompimiento de conceptos y travestirse en el arte y en el autorretrato.

Cahun es un referente muy importante en lo que respecta al autorretrato de género femenino, principalmente en la fotografía. La fotógrafa asume una estética más masculina en su trabajo, como cortarse el cabello o utilizar ropa de hombre para sus fotografías,; además, opta por un encuadre de medio plano para hacer aún más ambigua la imagen. Ella, realmente se adelantó a muchos con sus imágenes desafiantes relacionadas a la transformación de género.

Por ejemplo, se adelantó a Marcel Duchamp que, en 1921, le tomó algunas a Man Ray. Este último se vestía como mujer, era un alter ego llamado Rose Sélavy, el cual personificaba a una mujer francesa, que incluso producía obras conceptuales.

Mas adelante, Andy Warhol hizo lo mismo, transformándose en diferentes tipos de mujeres, principalmente personificando a todas aquellas de la alta sociedad con mucho poder y que había conocido a través de sus galeristas. Andy Warhol denominó dicha exposición “Imagen alterada”. Estas fotografías fueron tomados por el fotógrafo norteamericano Christopher Makos.

Claude Cahun dedicó unos cuarenta años de su vida a realizarse autorretratos, donde jugaba con los espejos, se maquillaba y se disfrazaba, con el objetivo de que sus imágenes fuesen andróginas y, así, tratar de inventarse un nuevo cuerpo, un nuevo sexo<sup>75</sup>.



**Figura10: Claude Cahun, Autorretrato, Silver gelatin print on paper 1928.**

Fuente: <http://herramientastransfeministas.blogspot.com/2011/12/claude-cahun.html>

---

<sup>75</sup> Colita, Fotógrafa. "Claude Cahun, La fotografía surrealista". <http://lamentable.org/claude-cahun-la-fotografia-surrealista/>



**Figura11: Claude Cahun- quatre auto portraits de la série Keepsake 1926-27**

Fuente: <https://feministartpower.wordpress.com/gallery/claude-cahun/claude-cahun-quatre-auto-portraits-de-la-serie-keepsake-1926-27/>

Cahun evita cualquier clasificación o encasillamiento de género. El asumir múltiples variaciones, utilizando su propio cuerpo, ropa y maquillaje, nos presenta una identidad poco estable, que no es real ni permanente.

Patricia Mayayo señala que en la obra de Claude Cahun se ha suscitado de antroginia, tras vestismo y transexualismo en la crítica artística. También anota que Cahum va más lejos que

el travestismo, esa multiplicidad de figuras hace que su obra sea más inquietante.<sup>76</sup> Toda esa opción de trajes maquillaje, mecanismos de reflejo y una serie de máscaras son parte de una idea para llegar a reafirmar una “identidad verdadera” el hecho de emitir códigos de representación social, y no decidirse por ninguno la artista teatraliza la imagen.

Claude vivió en la década de los veinte, sus autorretratos fueron parte de un descubrimiento, en un París donde las lesbianas no escondían su condición y, además, tenían su presencia en el ámbito artístico e intelectual, y donde este tema también formaba parte de los debates literarios; sin embargo, no siempre era favorable el retrato de mujeres. Cabe recalcar que, en ese período, ninguna otra mujer se atrevió a cuestionar la manera de ser mujer en una sociedad donde lo que predominaba era la ideología masculina. Asimismo, su obra no era solo una crítica a lo establecido, sino que estaba cargada de una gran creatividad artística, que evidenciaba muy bien su dominio de la técnica del fotomontaje, la poesía, el teatro y la literatura<sup>77</sup>.

Entonces, realmente Claude Cahum, con su propuesta andrógina, asumió una búsqueda de su propia identidad e individualidad, para así salir de los papeles de género establecidos por la sociedad.

Sussy Vargas, en los años 90, presenta una serie de trabajos que enfatizan su condición de género homosexual, rompiendo así con una serie de estigmas, y exponiéndose a la censura, por

---

<sup>76</sup> Patricia Mayayo, “Historia de mujeres, historia del arte” Mayayo, Patricia. *Historia de mujeres, historia del arte*. España: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2011.

<sup>77</sup>Iana Saldaña Alfonso, “Claude Cahun: el tercer género o la identidad polimorfa”, *Revista Arte, Individuo y Sociedad*, (2002) p. 214.

<http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS0202220197A> (consulta 1 de junio de 2015)



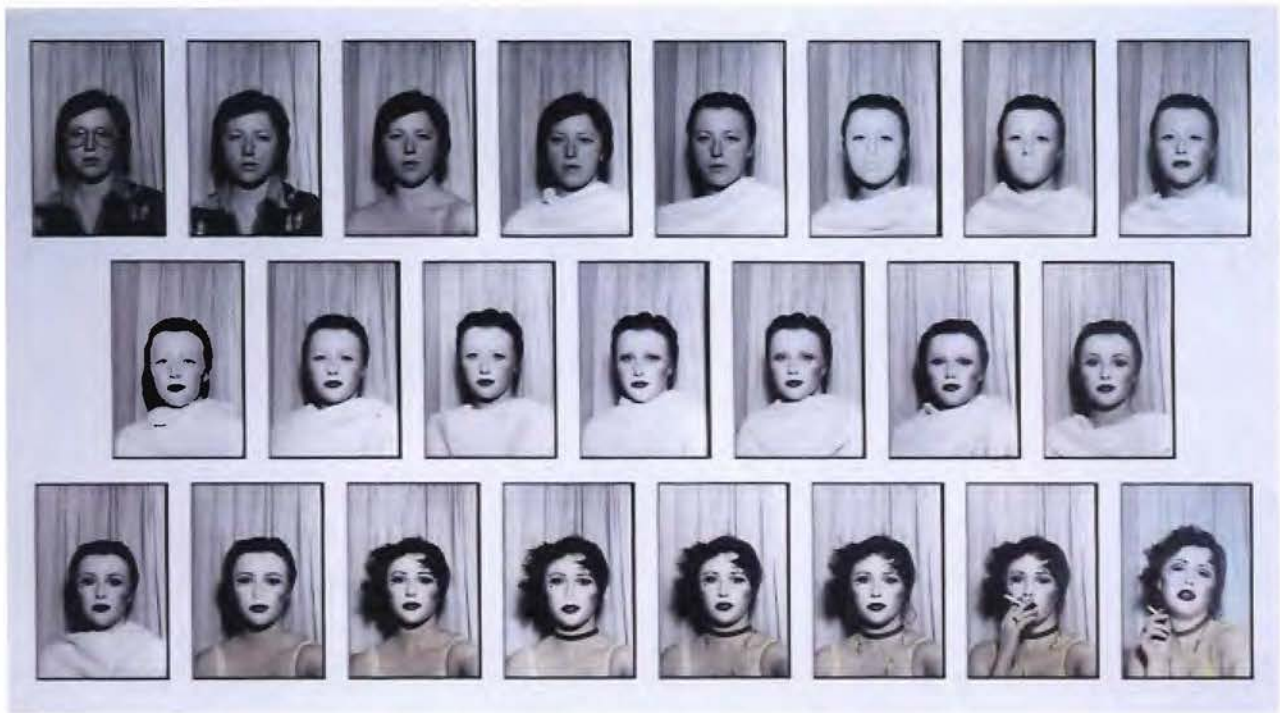
presentar obras, principalmente fotográficas, donde confronta la tradición católica costarricense y su oposición contra la homosexualidad. Sussy, en su trabajo artístico, asume el autorretrato como un medio para que el espectador pueda conocer de su propia identidad y de esa lucha por ser reconocida, sin prejuicios, en una sociedad que, lentamente, ha tenido que adaptarse a los cambios, con opción de dejar de lado la homofobia y la misoginia.



**Figura 12:** *Título: De la Serie: Poemas cotidianos. Técnica: fotografía digital Año :2013*

Fuente: proporcionada por la artista.

Con respecto a la artista antes mencionada, Cindy Sherman es otra de las artistas fotógrafas que han adoptado el género artístico del autorretrato para partir de personajes creados. Ella utiliza su cuerpo para disfrazarse y asumir diferentes personajes. Hace una crítica de los estereotipos a los que han sido sometidas las mujeres, convirtiéndolas en clichés.



**Figura 13** Untitled #479. 1975

Fuente: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/1/>

En esta obra se aprecia el proceso por el cual pasan sus personajes. Sherman asume el papel, tanto de fotógrafa, como maquillista, utilera y demás. Es parte de todo el trabajo para su personificación, esto hace aún más interesante su obra.



**Figura14: Untitled Film Still #3. 1977**

Fuente: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/2/#/4/untitled-film-still-3-1977/>



**Imagen 15: Untitled Film Still #2. 1977**

Fuente: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/2/#/64/untitled-film-still-2-1977/>



**Figura16: Untitled Film Still #14. 1978**

Fuente: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/2/>

Estas tres fotografías anteriores pertenecen a la serie “Untitled Film Stills”, la cual desarrolló Sherman entre 1977 y 1978. Esta se inspira, principalmente, en los estereotipos publicitarios y del cine de ese momento, donde la mirada masculina predominaba. Así, a través del disfraz y el maquillaje, reproduce sus autorretratos representando a la mujer como un objeto, y criticando a la sociedad norteamericana de ese período.

Cindy Sherman es una artista que se mantiene activa y, sin duda, sus fotografías reflejan una identidad que no es precisamente la personal, pero sí la identidad de un mundo que pasa continuamente cambiando. Su mayor interés es personificar los diferentes roles de la mujer en la sociedad.

Sus series no las titula, solo lo ha hecho en “Untitled Film Stills”, dado que considera que no es conveniente titular sus trabajos, así el espectador podrá hacer su propia interpretación. Por esta razón, a muchas de sus fotografías se les ha asignado un número específico para poder reconocerlas.

Sherman trabaja con múltiples identidades de mujeres pertenecientes a la sociedad norteamericana, en específico de los Estados Unidos; hace una crítica tanto a la mujer de clase media como la de clase alta. Es evidente que, para la artista, la fotografía digital es un medio muy apropiado para desarrollar su trabajo, puesto que, desde siempre, ha realizado montajes para sus fotografías, con la oportunidad de producir cambios más instantáneos, además del uso del Photoshop, que facilita el trabajo.

Tanto Sherman como Cahun asumen la introspección psicológica del autorretrato como recurso para su discurso de género. En la mayoría de los trabajos de estas artistas se hace evidente el conflicto psicológico, la desigualdad y la búsqueda por el reconocimiento social.





**Figura17** Untitled #476. 2008

Fuente: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/10/#/2/untitled-476-2008/>



**Figura18** Untitled #355. 2000

Fuente: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/8/#/2/untitled-355-2000/>

María Raquel Cochez, con sus autorretratos, utiliza tanto la fotografía como la pintura, aborda un tema muy actual en la sociedad femenina del siglo XXI, donde los estándares de belleza, día a día, son impuestos y afectan la autoestima del género femenino. Esto, nos lo presenta María Raquel en su trabajo artístico, con un sentido irónico y desafiante, a manera de reproche hacia una sociedad cada vez más consumista, que exige belleza física, pero, a la vez, se llena de comida chatarra.



**Figura19:** “María Raquel and Maya with Birthday Cake”, 2013.  
fuente: <http://mariaraquelcochez.com/?portfolio=self-portraits>

El autorretrato femenino obtiene valor en el período del arte contemporáneo, gracias a un pequeño cambio de pensamiento en el espectador, principalmente, el masculino. Sin embargo, todavía queda mucho por superar y mucho camino por conquistar, aun así, es evidente que las mujeres, mediante el género del autorretrato en el arte, logran un vehículo para expresarse, el cual les permite romper con todos los estereotipos o modelos establecidos en la sociedad. El autorretrato constituye un medio de autoreconocimiento y de establecer la propia identidad y la del propio género. Se puede entender, también, como un encuentro consigo mismo, donde se puede contar la propia historia.

Cada vez más, las mujeres artistas, a través de sus autorretratos, utilizan su propio cuerpo para representarse y representar su condición de género, también asumen una búsqueda de identidad femenina; sin embargo, esa construcción de imagen propia seguirá siendo difícil, ya que la educación, la cultura y los medios de comunicación funcionan a través de un sistema patriarcal. El género femenino, en comparación con el masculino, aún tendrá recorrer un largo camino para poder llegar a esa igualdad de oportunidades en el arte. Sin embargo, poco a poco, esto ha ido cambiando y cada día hay un mayor número de mujeres que han ido tomando un lugar importante en la historia del arte.



#### **Capítulo IV: Estudio iconográfico de las artistas latinoamericanas: Marta María Pérez Bravo, María Raquel Cochez y Sussy Vargas**

En el presente capítulo para el estudio de las obras seleccionadas, se aplicará un modelo de exploración propia basado en el método de análisis iconológico e iconográfico, propuesto por Erwin Panofsky. Este método incluye tres niveles de significación para la lectura de la obra: significación primaria, significación secundaria o convencional y significación intrínseca o contenido. Dicha propuesta de análisis se explica en la metodología que se aplicará para desarrollar este capítulo.

Se han seleccionado tres obras de cada artista, a las cuales se les hará individualmente un análisis de la significación primaria y significación secundaria y luego la significación intrínseca que consistirá en hacer un estudio del conjunto de las tres obras de cada una de ellas. En la significación primaria se hace una descripción de los elementos contenidos en la imagen; encuadre, punto focal, énfasis de la composición, simetría o asimetría planos, iluminación, perspectiva y uso del color. En la significación secundaria se revisarán elementos propios de la cultura de procedencia de las artistas y elementos de la cultura universal, además de hacer referencia a los temas ideológicos vinculados al género. Por último, la significación intrínseca o de contenido, se hace un análisis basado en las obras pertenecientes a la serie seleccionada, se realiza una propuesta de la interpretación de las imágenes con una visión social sobre lo femenino y el cuerpo como imagen de identidad y una reflexión crítica sobre las obras. Esto porque en cada serie seleccionada se aborda un mismo tema o pertenecen a una misma serie.

Atendiendo que cada una de las series seleccionadas son autorretratos, la fotografía está presente directa o indirectamente en todas las cosas, y el cuerpo también está presente como un elemento para la construcción de identidad.

### **Marta María Pérez Bravo**

Habana, Cuba, hasta 1995

Monterrey, México, actualmente.



**Figura 10: “protección”. De la serie “cultos paralelos”, Fotografía B/N, gelatina de plata, 1990.**

Fuente:[https://books.google.co.cr/books?id=Y7Mh5fofFwcC&pg=PA8&dq=marta+maria+perez+bravo+biografia&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiB4sTxr9LUAhXHyyYKHS28C6UQ6AEIJTAA - v=onepage&q=marta%20maria%20perez%20bravo%20biografia&f=false](https://books.google.co.cr/books?id=Y7Mh5fofFwcC&pg=PA8&dq=marta+maria+perez+bravo+biografia&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiB4sTxr9LUAhXHyyYKHS28C6UQ6AEIJTAA-v=onepage&q=marta%20maria%20perez%20bravo%20biografia&f=false)

### **Significación primaria**

En este trabajo, se aprecia un cuerpo semidesnudo, con espinas que brotan del pecho y los senos descubiertos; un rostro, cubierto por una sábana blanca. El formato es vertical, centrado y simétrico, con un recorrido visual que focaliza la atención en los extremos superiores, derecha e izquierda, volviendo de nuevo al pecho. El efecto difuminado provoca en el espectador una sensación de continuidad. El encuadre es de la cintura hacia arriba. El torso está en el primer plano con un fondo liso en segundo plano. Predominan los tonos grises, construyendo un cuerpo femenino que muestra los senos llenos de pequeñas espinas de color negro; un fondo blanco grisáceo define el contorno de la imagen, lo que permite apreciar la piel de la mujer la cual tiene un tono más oscuro que el fondo. Se utiliza la fotografía análoga en blanco y negro sobre gelatina de plata.

### **Significación secundaria**

Desde la iconología, se puede afirmar que el concepto le da nombre a la obra “Protección” contiene toda una carga simbólica en cuanto a lo que se refiere a la cultura cubana, sus costumbres y creencias.

Pérez Bravo utiliza nombres para sus obras referentes a las deidades y elementos propios de los rituales acostumbrados a realizarse en la cultura cubana. En el caso de la obra de Marta María, los rituales que representa son los mitos vinculados a la maternidad, la fertilidad y toda la espiritualidad que comporta la relación de cada uno de ellos. Por ejemplo Oshún, personifica los sentimientos humanos, la espiritualidad, la finura, el amor y delicadeza y, también, la

fertilidad. Ella es la dueña de los ríos, manantiales y arroyos<sup>78</sup>. Yemayá, que es hermana de Oshún, representa un modelo de madre universal, la cual se encarga de proteger tanto a los niños como las madres embarazadas. Reina del mar y Diosa de la inteligencia.

Simbólicamente se puede interpretar la tela blanca como representación de pureza y, al mismo tiempo, su acción envolvente funciona como una capa de protección y resguardo. Es necesario tomar en cuenta que, dependiendo de la cultura, la época, la representación del cuerpo y la desnudez tienen significados diferentes. En este caso la apropiación de la artista revela claros vínculos con las deidades afrocaribeñas, la cuales representa a través de escenificaciones de la mitología y utilizando el cuerpo humano.

---

<sup>78</sup> Orishas y dioses de la santería cubana y la religión yoruba. Disponible en <https://norfipc.com/cuba/orishas-dioses-santeria-cubana-religion-yoruba.php>.



**Figura 11: “Ya no hay corazón”. De la serie “cultos paralelos”, gelatina de plata, 1999.**

Fuente :[http://www.thefarbercollection.com/es/artists/marta\\_maria\\_perez\\_bravo](http://www.thefarbercollection.com/es/artists/marta_maria_perez_bravo)

### **Significación primaria**

En esta imagen se aprecia un torso andrógino en el que no se define si es una figura masculina o femenina. El cuerpo está envuelto en lodo y toda el área del pecho se encuentra cubierta de clavos que traspasan la piel. El punto de interés se enfoca en el área del pecho en la figura, los brazos están cruzados, a manera de sostén de los clavos. La composición es vertical, simétrica y el encuadre centrado. Su punto focal se acentúa en el centro de la imagen, donde se encuentra los clavos, los cuales están iluminados, atraen la mirada por ser de un tono claro, y además porque provocan daños a el cuerpo. Los grises predominan en la imagen y contrasta, así, con

el fondo blanco difuminado y además el lodo que la envuelve remite a la tierra. Es una fotografía análoga en blanco y negro, positivada en gelatina de plata.

### **Significación secundaria**

En esta imagen, se puede apreciar la importancia de la zona del pecho como un punto de interés del cuerpo femenino, principalmente los senos, como representación de la vida y la muerte; es así como, estos clavos que penetran en el pecho, de alguna manera, se convierten expresión de daño, dolor y sufrimiento. La artista utiliza aquí algunos objetos tales como los clavos de metal, los cuales están cargados de significados como por ejemplo el martirio en la Edad Media. En el acervo de símbolos cristianos la crucifixión de Jesucristo<sup>79</sup>. Dentro de la representación de las deidades, se pueden apreciar, mantas, metales, espadas, etc. En las deidades católicas, estos suelen cubrir su cuerpo, en este caso el cuerpo está cubierto de lodo, cumpliendo así esa función. Hay una relación que se hace frecuentemente; por ejemplo, el corazón es símbolo de sentimientos. Es decir, las alegrías, las tristezas, el enojo, las decepciones, las sensaciones, etc, pertenecen a esa zona del cuerpo. En África Central, se encuentran numerosas figuras humanas de madera, las cuales estaban cubiertas de clavos, estas eran, casi siempre, colocadas por hechiceros para recordarle al ser imaginado en la figura su deber de vigilancia y para conceder protección. Este tipo de prácticas son también parte de la cultura afrocubana. En Cuba durante el período colonial, llegaron grupos de diferentes etnias y geografías, los cuales fueron llevados por los terratenientes azucareros para formar parte de la fuerza de trabajo esclavo, y de esta manera hubo un aporte de elementos culturales disímiles. Durante la conquista también se hace

---

<sup>79</sup> Hans Bierderman. *Diccionario de símbolos*. (España: Ediciones Paidós, 1989), 114.

presente la religión católica que se convierte en la religión oficial. Es así como se forman los llamados cabildos, que consistía en agrupaciones según cada nación de procedencia y donde no eran aceptados los criollos, pues era una forma de defender su cultura ancestral. Con el tiempo estas culturas se mezclan y se produce una influencia de todas las culturas y de alguna manera se aceptan deidades ajenas.<sup>80</sup> Se encuentran de esta manera dos mundos con símbolos que antagonizan, pero que en el contexto cubano se complementan. Los clavos de cierta manera representan las espadas en la religión católica.

La santería se convierte entonces en una práctica común en la cultura cubana y aunque ha sido una religión oficial, siempre tiene influencia en las creencias populares. Es así como esta artista intenta retomar algunos de los rituales y los reinterpreta.

---

<sup>80</sup> Gazeta de antropología. María Teresa Linares. La santería en Cuba . disponible en: [http://www.ugr.es/~pwlac/G10\\_09Maria\\_Teresa\\_Linares.pdf](http://www.ugr.es/~pwlac/G10_09Maria_Teresa_Linares.pdf)



**Figura 12 “Macuto”**

### **Significación primaria**

Se observa un torso fotografiado de la cintura hacia arriba, también la posición de las manos cerca del pecho no permite distinguir si la figura es femenina o masculina. Del cuello hacia abajo, además de las flechas, se observa unas cruces o signos que simulan una cruz o símbolo matemático de suma. La flecha tiene puntas en los dos sentidos.



“Macuto” tiene una composición horizontal, simétrica. El recorrido visual parte del centro hacia los lados y, luego, vertical, siguiendo la flecha, y baja para seguir el movimiento de los brazos en composición triangular. El punto focal se genera en el centro, en el que aparecen manos sostienen dos pequeñas esculturas con apariencia humana. No hay profundidad de campo, el cuerpo con sus atributos y símbolos se encuentra en primer plano y un segundo plano el fondo que se desvanece hacia el blanco. Es una imagen con muchos matices de gris, no posee mucho contraste de tonos. Fotografía análoga, blanco y negro, gelatina de plata.

### **Significación secundaria**

Macuto es el nombre de una especie de mochila o bolso para carga, especialmente utilizada por militares y la palabra es originaria de las Antillas venezolanas, pero también es un saco fuerte que sirve para transportar cosas y además la significación de amuleto (protección). Nuevamente se encuentran en esta imagen, las sensaciones, los sentimientos representados en el pecho, zona del corazón, relacionada con los sentimientos. Mostrando la contraposición y generando ambivalencia y persiste a través de los contrastes antagónicos.

Está presente el culto a los dioses y a la madre en la antigüedad, perteneciente a la cultura cubana, donde la mujer tiene una connotación importante, protagónica como portadora de la vida. Por ejemplo: Yemayá, que representa la madre universal y modelo, protectora de niños y mujeres embarazadas, fuente de vida, diosa de la inteligencia<sup>81</sup>. Según Judith Butler, la construcción de identidad del género femenino está sujeta y determinada por los mitos y

---

<sup>81</sup> Orishas y dioses de la santería cubana y la religión yoruba. Disponible en <https://norfipc.com/cuba/orishas-dioses-santeria-cubana-religion-yoruba.php>.

creencias de una religiosidad popular. Esta representación de las creencias de la cultura afro-caribeña se puede apreciar en la obra de Marta María Pérez Bravo, principalmente en esa construcción referente a la mujer fecunda, una mujer que requiere de ciertos resguardos, fetiches y rituales para defenderse y sobrevivir en una cultura colonizada y sociedad donde está destinada a cumplir roles otorgados por la naturaleza femenina del mundo en relación con la maternidad; es decir en este caso la artista asume su propia cultura para construir su discurso, partiendo de su propia experiencia como portadora de un embarazo múltiple, pero también con una parte de las creencias de su cultura. Las flechas en la santería cubana simbolizan protección tanto de animales como de humanos, en contra de las vicisitudes. Son símbolos que están vinculados a prácticas adivinatorias que suponen búsqueda de caminos y rutas.

La cruz simboliza los seguidores religiosos. Además de que se puede percibir de muchas maneras, en este caso las cuatro cruces que significan las cuatro direcciones del mundo. Las dos flechas una hacia arriba y otra hacia abajo, representan la estabilidad, el equilibrio de las fuerzas, lo contrario o antagónico, confrontación y tensión<sup>82</sup>.

Las flechas dirigidas en polos opuestos se pueden interpretar como el cielo y la tierra.

Según Jung los triángulos con una punta hacia arriba y otra hacia abajo dentro del círculo, simbolizan la unión de divinidades masculina y femenina en algunas figuras orientales de meditación, esto también representa la unión de lo opuesto, de un mundo personal con un

---

<sup>82</sup> El Simbolismo y la iconografía en la Santería

[http://www.academia.edu/7285629/El\\_Simbolismo\\_y\\_la\\_iconografia\\_en\\_la\\_Santeria](http://www.academia.edu/7285629/El_Simbolismo_y_la_iconografia_en_la_Santeria)

mundo impersonal, o la unión del alma con Dios. Tanto en la India como en el lejano oriente, el círculo de cuatro u ocho radios es el tipo de corriente de las imágenes religiosas, las cuales sirven como instrumento para la meditación, especialmente en el lamaísmo tibetano, estos mandalas representan el cosmos en su relación con las potencias divinas<sup>83</sup>.

### **Significación intrínseca**

El hecho de estar el cuerpo desnudo es una evocación del ser humano en su esencia más pura sin necesidad de trajes o vestimentas que lo distinguan de los demás. En el caso de Marta María, el cuerpo y la desnudez se utilizan para representar la influencia de la cultura afro-cubana. El cuerpo desnudo, aquí, también comunica. Su propio cuerpo desnudo, el hecho de que además ella sea su propio cuerpo fotografiado, le facilita establecer una relación más estrecha con su identidad personal y la que pertenece a su entorno cultural.

Las espinas en el pecho, con la punta hacia fuera, son símbolo de que ese espacio está protegido y es un lugar seguro, donde nada puede pasar o traspasar dicho campo sagrado, como lo son los senos, que además simbolizan, en este caso, fuente de vida. Pero sin embargo se pueden interpretar como advertencia. Las espinas y los clavos se pueden relacionar con las creencias en la santería cubana como parte de la carga o martirio.

Como indica Lagarde en su libro *Género y feminismo*<sup>84</sup>, esa construcción objetiva, cultural y política, desde las mujeres y con las mujeres, representa, en la obra, también esas cargas,

---

<sup>83</sup> Carl G. Jung. *El hombre y sus símbolos*. (España: Editorial Paidós, 1995), 240.

<sup>84</sup> Marcela Lagarde. *Género y feminismo. Desarrollo Humano y Democracia*. (España: Editorial Horas y Hora, 1997), 28.

deberes y prohibiciones asignados. Se observan símbolos utilizados para diferenciar sexo masculino y sexo femenino, que se pueden interpretar en relación con la maternidad, esa espera relacionada con sus propias circunstancias. Este funciona como medio expresivo, lleno de signos y símbolos que representan su versión de mitos y creencias generadas en su cultura. Pérez Bravo con sus cuerpos desnudos, evoca, más bien, ese contacto con la naturaleza y la pureza del cuerpo humano como esencia de vida. Se encuentran muy presentes los mitos y la religión, reflejo de la influencia cultural afro-caribeña, presente, principalmente, en el sector campesino, donde se produce una mezcla de mitos, fantasías y realidad. El hecho de que, además, la artista utilice el autorretrato es un punto importante en este análisis, ya que ella emplea su propio cuerpo sin rostro para generar discurso. En especial es la carga femenina que significa la maternidad, pues las figuras que se encuentran en las manos de la mujer, representan una especie de bolso que carga y protege.

A finales de los años ochenta en Cuba, emergen una serie de artistas con nuevas posturas en cuanto a la iconografía y las implicaciones ideológicas de sus trabajos. Dentro de esta generación, aparece Marta María Pérez Bravo, quien, en 1985, empezó a abordar, en su obra, el discurso de género. Cabe mencionar que, en los años sesenta y setenta, Ana Mendieta, otra reconocida artista cubana, trabaja con *body art* y otras técnicas, y, también, tocaba el discurso de género en su trabajo<sup>85</sup>. Esta artista además parte de su propio cuerpo para desarrollar su obra, ella a través del *body art* expone su punto de vista sobre el sistema de patriarcado. Igual

---

<sup>85</sup> Maikel José Rodríguez Calbiño. "El sagrado corazón de Marta María Pérez Bravo". *Arte cubano, Revista de artes visuales*. No. 3, Artecubano Ediciones: Cuba, 2014.

que lo hace Marta María a través de su propio cuerpo, replanteando todos aquellos mitos relacionados con creencias y costumbres adoptadas por años, donde recae sobre la mujer responsabilidades impuestas por sucesivos.

Es evidente que, en estas representaciones, por medio del autorretrato, Marta María Pérez Bravo hace una búsqueda de su propia identidad. La artista hace uso de elementos naturales, como las ramas secas, el agua y la tierra, que evocan, directamente, a la naturaleza en general. Se trata de ese contacto necesario para encontrarse consigo misma. Es así como, en el trabajo de Marta María Pérez Bravo, se puede apreciar una búsqueda de identidad, reflejada en toda esa significación de los rituales, donde utiliza su propio cuerpo para representarse y representar su propia cultura.

La cultura cubana es una cultura donde se entrelazan, fuertemente, la religión católica y las creencias afro-caribeñas, las cuales, además, están cargadas de espiritualidad. En la obra de Marta María están presentes el discurso de género, pero también está cargado de costumbres y arraigos de su cultura. Estas imágenes, son parte de una serie de obras, denominada: “Cultos paralelos”. La artista plasma en su obra, el erotismo, el cuerpo, la máscara y la identidad cultural.

Sin embargo, estos signos están bien fusionados en sus imágenes, lo que hace que estas contengan un carácter más poético y no tanto como una representación literal de esos mitos y rituales. Es decir, ella realiza su propia representación de esos rituales; con una carga simbólica muy personal, toma elementos tanto de la religiosidad católica como de la santería, para representar su propio concepto transcultural. Y es así como la fotografía funciona como medio

a través de su propio cuerpo. Se puede interpretar esos clavos hacia adentro como una cantidad de conflictos y peligros, por los cuales deben pasar las mujeres, el pecho con lodo y los clavos sin penetrar del todo representa una especie de corazón capaz de proteger. También todos esos símbolos en el pecho y las espinas, son una serie de elementos que representan los mitos de su cultura, pero con una reinterpretación desde su punto de vista femenino y con una gran sutileza y que además permiten a la artista interpretar su identidad cultural y la propia. La artista pone en evidencia una espiritualidad híbrida, en la cual ella elige abordar el conflicto de la mujer como portadora de papeles ancestrales y marca esas contradicciones ambivalencias y conflictos aún no resueltos en su cultura y su visión del rol femenino.

La fotografía asume un papel muy importante, ya que permite transmitir una idea a través de una imagen que se acerca a la realidad. Como lo dice Susan Sontag, la fotografía es una interpretación de la realidad, es un vestigio o rastro de lo real como una huella o máscara mortuoria<sup>86</sup>.

---

<sup>86</sup> Susan Sontag. *Sobre la fotografía*. (España: Random House Mondadori, S.A.2008), 150.

**María Raquel Cochez**

Ciudad de Panamá  
Estados Unidos 2002

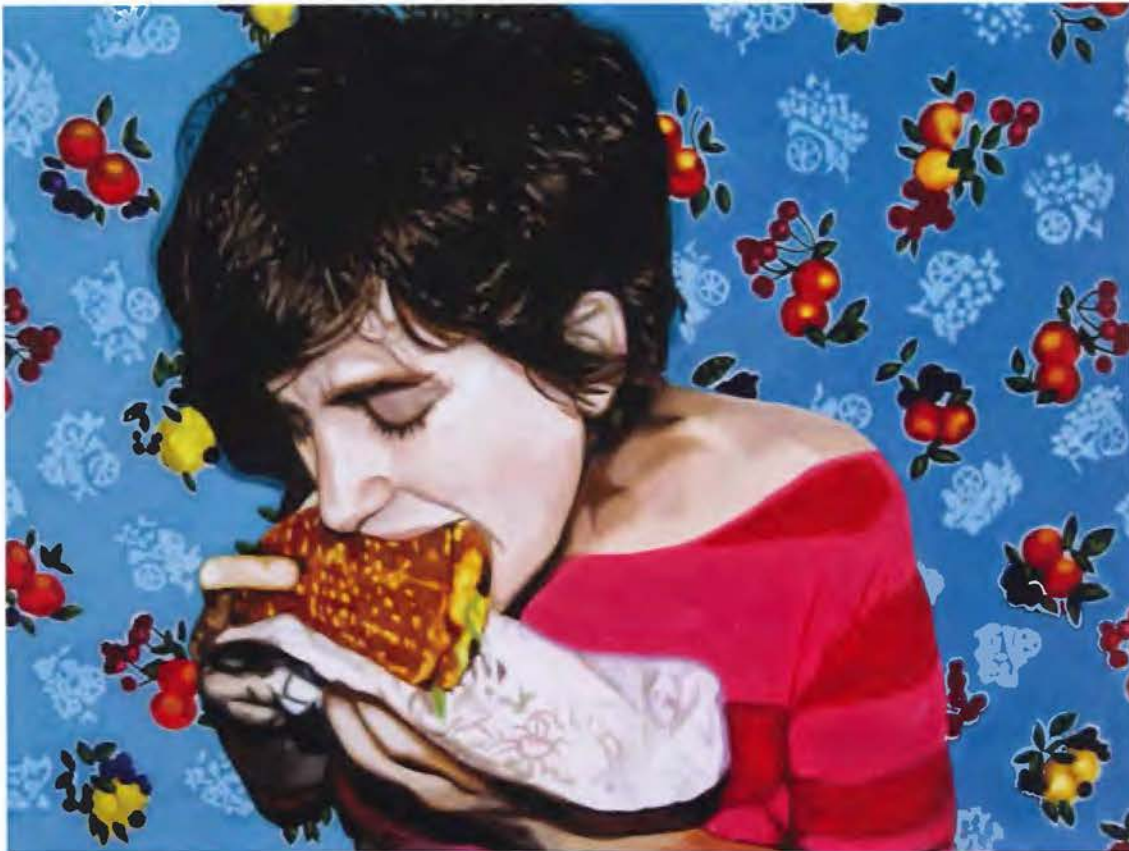


Figura13: “Selfportrait wiht Burger”, acrylic on canvas, 36’’x48’’, 2011.

Fuente: <http://mariaraquelcochez.com/?portfolio=self-portraits>

**Significación primaria**

La imagen femenina, con una hamburguesa en la mano, cabello negro, piel blanca y blusa roja.

El fondo contiene detalles de flores y frutillas, semeja un papel tapiz.

Los tonos de la hamburguesa contrastan con un fondo compuesto de colores fuertes: rojo amarillo y azul (colores primarios), este fondo está elaborado con un azul plano y un patrón de figuras de frutillas colores rojo, verde, magenta y azules violetas. Todos estos colores armonizan a pesar de los contrastes morfológicos, fondo-figura. Encuadre rectangular, es asimétrica y horizontal. Contiene una iluminación frontal, poca perspectiva. La figura femenina se encuentra en el primer plano, la mordida a la hamburguesa se encuentra en un punto focal. La iluminación se concentra en la cara de la mujer es bastante frontal. Pintura acrílica, con características fotográficas, específicamente en el tipo de encuadre de la imagen.

### **Significación secundaria**

Se pueden encontrar varios significados secundarios, en esta imagen de la mujer ingiriendo una hamburguesa. La hamburguesa se cataloga, en la sociedad, como comida chatarra y poco saludable, incluso, prohibida para las mujeres que desean mantener su “buena apariencia física”, que consiste en ser delgada y mantener un cuerpo “perfecto”. Gilles Lipovetsky dice lo siguiente, con respecto a todos esos mensajes que se reciben a través de los medios de comunicación y su ideal de belleza:

Es el ideal de belleza, de delgadez, de juventud [...] lo que se ha convertido en una tiranía, no la moda. El imperio de delgadez culpabiliza a las mujeres y les ofrece una mala imagen de sí mismas, proponiendo un ideal físico muy homogéneo y casi inaccesible. Esa imagen de ligereza del cuerpo se convierte en



carga para la mujer. Paradójicamente la sociedad de la ligereza ¡no tiene nada de ligero para las mujeres!<sup>87</sup>.

Pero, al mismo tiempo que la sociedad exige esa imagen de cuerpo ligero y delgado, ofrece comida artificial y adictiva, que provoca todo lo contrario para obtener ese cuerpo. Las hamburguesas representan, también, otro lado de esa sociedad de consumo, que, cada día, nos involucra más en una sociedad que se globaliza y, por lo tanto, induce a ese consumo acelerado, que provoca cada día mayor adicción a la comida poco saludable; como consecuencia, cuerpos obesos que no son aceptados por la misma sociedad. Es decir, se maneja un doble discurso y termina siendo causa de la permanente infelicidad y generando un conflicto de deseos entre el querer ser y el ser, que, principalmente, afecta al género femenino, pues es a quien más se le exige una apariencia atractiva. Estos estampados de fondo aluden a los manteles utilizados, por lo general, en la cultura popular latinoamericana para decorar las mesas. Esto hace que la imagen tenga un vínculo con el espectador. Además de generar una relación entre la cultura latinoamericana del **kitch** o entendida como de mal gusto y la cultura del consumismo la cual también forma parte de su vida, por lo que hace una relación con el estampado del mantel y la comida rápida.

Pero esta actitud también representa una exposición pública que tiene que ver con su experiencia personal en cuanto a su relación con la comida.

---

<sup>87</sup> Revista *Mujerhoy*. Entrevista por Juan Peces a Gilles Livovetsky, 18 ene 2107 <http://www.mujerhoy.com/moda/no-te-pierdas/201701/12/ideal-belleza-delgadez-juventud-20170112122554.html>.



**Imagen 14: “Selfportrait with Cotton Candy ”, acrylic on canvas, 45’’x60’’, 2014**

Fuente: <http://mariaraquelcochez.com/?portfolio=self-portraits>

### **Significación primaria**

Imagen femenina vestida con camisa de cuadros color rojo-magenta, con degradaciones hacia el blanco, contrasta con el fondo de colores pastel. La mano derecha de la mujer tiene un tatuaje que dice: “I am beautiful” (yo soy bella). El fondo es un papel tapiz y está compuesto de flores pintadas de rojo y amarillo. La imagen femenina se observa con un algodón de azúcar, representada en un encuadre con ángulo tres cuartos, composición horizontal y asimétrica, la cara de la mujer es el punto focal, se genera un recorrido visual, que va desde su rostro baja

hacia la camisa y luego sube por el brazo, hasta centrar la atención en la mano que sostiene el algodón de azúcar.

El algodón que sostiene la mano femenina es de tono rosado pastel. Se observa una degradación del blanco hacia el verde, estas contienen mínimas porciones de negro. Un fondo blanco intervenido con puntos rosados de las mismas flores. Estos elementos de tono pastel en el fondo en segundo plano y contrastan con los colores saturados de la imagen en primer plano. La iluminación es frontal y se concentra en el rostro. Existe una fusión entre el fondo y la figura, principalmente en el algodón de azúcar. También carece de perspectiva, pues prácticamente se aprecia un solo plano. La técnica es, acrílico sobre lienzo a partir de una fotografía.

#### **Significación secundaria:**

Esta escena muestra como una mujer que disfruta casi eróticamente su comida, se siente confiada de sí misma y se absorbe en el placer de comer. El algodón de azúcar muestra una golosina, característica de fiestas populares y ferias, remite a la memoria de la infancia y la alegría, también es relacionado con la mala alimentación, azúcar que daña el organismo y no permite un cuerpo “saludable”, dentro de los estándares de belleza y salud que consumimos hoy día. Si se observa con detenimiento, hay un tatuaje en su brazo derecho, el cual dice: “I am beautiful” (yo soy bella), que también alude a esa necesidad de demostrar que, independientemente, de lo se coma, se sigue siendo bella, sin importar los cánones de belleza impuestos por la sociedad. Aunque existe una disyuntiva entre querer ser bella, según exige la norma y se es bella a través de la aceptación del disfrute como especie de necesidad. El tatuarse es una manera simbólica de hacer al cuerpo portador explícito de ideologías, costumbres o

creencias. Ahora bien, el hecho de que todo sea de colores pasteles y el algodón de azúcar, sea color rosa representando una golosina, conduce a pensar en una cierta perversidad del deseo hacia una mujer objetualizada, vista solo desde la perspectiva del placer, que por acuerdo social es asociado a lo “femenino” y estereotipado como un color exclusivo para definir la femineidad. No deja de ser un elemento que representa también el consumismo y la gula a la que día a día se enfrenta, la artista como parte de la convivencia en una sociedad cada vez más acelerada y donde este tipo de comida se convierte en un medio de escape a una serie de insatisfacciones reales y artificialmente creadas.



**Figura15: Chris and Maria Raquel With Birthday Cake, Acrilic on canvas, 45''x60'', 2013.**

Fuente: <http://mariaraquelcochez.com/?portfolio=self-portraits>

### **Significación primaria**

Esta imagen contiene una figura femenina y otra masculina. La vestimenta de color azul claro contrasta con los colores del fondo (amarillos y naranjas), compuesto de flores con degradaciones hacia el blanco de amarillo y rojo, y un fondo plano de color naranja y puntos de amarillo claro. Es una composición horizontal con dos figuras en primer plano y un segundo plano el fondo de colores, no contiene perspectiva. El recorrido visual va de izquierda a derecha, pasando primero por el rostro femenino, bajando por el brazo hacia el pastel, para luego subir por el brazo masculino y terminar en el rostro, principalmente, en la boca y trozo de pastel. Esta imagen contiene dos puntos focales, la figura femenina saboreando el pastel y la figura masculina a punto de morder el pastel. Pintura acrílica con características fotográficas.

### **Significación secundaria**

No es un fenómeno meramente del género femenino, estos atracos de comida son parte de un conflicto interno que tiene que ver directamente con sus propios desórdenes alimenticios, que surgen, generalmente, por esa presión social y lleva a las personas a enfermedades como bulimia y anorexia diagnosticada como trastornos mentales. Estos comportamientos son cada vez más frecuentes en la sociedad actual. Tanto en la cultura panameña, como en todas las culturas, ya que este fenómeno como antes se menciona ha sido globalizado. La artista ha residido por muchos años en Estados Unidos, por lo que ha estado expuesta a una sociedad meramente consumista, tanto para la obtención de cosas materiales como de la ingesta de



comida rápida (**fast food**), que además remite al arte Pop, en el cual también se utilizaba la fotografía como medio artístico. El hecho de haber vivido ahí la enfrenta a ese conflicto, donde se debe tener un cuerpo perfecto, pero la oferta de comida poco saludable, provoca comer en exceso. Marcela Lagarde establece que el orden patriarcal promueve el orden social y privado de las mujeres a través de la apropiación, posesión, usufructo y derecho de sus cuerpos vividos, su subjetividad y sus recursos, bienes y obras.<sup>88</sup> Ese tipo de controles permiten que otros se apropien de sus capacidades haciendo que las mujeres sientan que no tienen control sobre sus cuerpos y sus vidas, plenamente enajenada. Es así como de alguna manera está presente en la obra de María Raquel el control patriarcal, donde se refleja ese conflicto por querer tener un cuerpo “perfecto” dentro de los cánones establecidos, pero exponiéndose en una sociedad de consumo que tampoco le deja tener control de su propio cuerpo. Esa constancia de un artificio por parte de la mirada masculina. Vinculado muchas veces a conflictos emocionales y relacionada con la enfermedad global del siglo XXI y que conocemos como estrés. Llama la atención la decisión de representar el placer fálico en la mujer y en el hombre el placer del cuerpo femenino lo que adjudica cierta connotación erótica al diálogo que se establece entre ambos personajes.

### **Significación intrínseca**

En este punto, estas imágenes presentan una intención de desafiar esas inseguridades que, de alguna manera, no permiten disfrutar la comida, y conllevan a una serie de conflictos que repercuten directamente en la autoestima, pues la sociedad actual no facilita el encuentro de la

---

<sup>88</sup> Marcela Lagarde. *Género y feminismo. Desarrollo Humano y Democracia*. (España: Editorial Horas y Hora, 1997),61.

propia identidad. Se trata de un disfrute siempre marcado por una normalidad y por roles preestablecidos. Todos estos autorretratos son parte de un proceso de reconocimiento y búsqueda de una identidad más íntima, y no la que dicta una cultura, que cada día se vuelve más global y menos individual. Es decir, no sea necesariamente un reflejo de una situación personal, también que se autorretrata en el reflejo de una situación más globalizada, sino que la artista trata de reflexionar desde una crítica mordaza a la sociedad de consumo y a la cultura patriarcal que vivimos.

Esta cita, a continuación, resume muy bien cómo el rostro del ser humano se convierte en el espejo del alma y, de una manera, en este caso, de enfrentarse y reconocerse a sí misma polemizar sobre su propia identidad, es a través de su autorretrato. Joan Fontcuberta dice:

Y sin embargo nos empeñamos en que el rostro humano es el espejo del alma, el lugar a la vez más íntimo y más exterior del sujeto, la pantalla en que se funde su interioridad psicológica con las coerciones a que le somete la vida pública. El rostro es a la vez, la sede de la revelación y de la simulación, de la indiscreción y de la ocultación, de la espontaneidad y del engaño, es decir, de todo aquello que permite la configuración de la identidad<sup>89</sup>

En una de las imágenes se observa, como la mujer devora la hamburguesa, con una actitud de no querer ser vista; incluso, con una pequeña inclinación, como escondiendo el gesto, pero, al mismo tiempo, cierta despreocupación en su espacio íntimo. Actos de la vida cotidiana, que, como dice Fontcuberta, empujan al ser humano a asumir diferentes roles, tanto en el trabajo

---

<sup>89</sup> Fontcuberta, Joan F. *La cámara de pandora. La fotografía después de la fotografía*. España: editorial Gustavo Gilli, 2010, p. 21.

como en la vida familiar, el deporte, la política, la sexualidad, etc., los cuales llevan a asumir o, mejor dicho, a tomar ciertos comportamientos específicos para cada rol<sup>90</sup>. Todos estos actos, dice, nos llevan a actitudes que conforman una identidad diferenciada.

La sociedad actual tiende a dar una gran importancia a la apariencia física, otorgando así una valoración más importante al cuerpo. Los cánones de belleza se enfocan en cuerpos delgados que conllevan a una obsesión que conduce permanentemente a sentimientos de culpabilidad y frustración. El hecho de consumir comida chatarra o mejor dicho, comida artificial y poco saludable, es visto como de mal gusto y condiciona a la mujer principalmente a sentirse atrapada por estereotipos sociales, los que las conduce a sufrir trastornos alimenticios.

María Raquel en estas imágenes contrapone la imagen con una figura femenina e incluso masculina consumiendo golosinas y dulces, ilustrados con fondos de colores con flores que de cierta manera representan esos manteles que se utilizan en la vida cotidiana de la cultura latinoamericana y que algunas suele relacionarse con el **kitch**, expresión de atraco de comida con algo de mal gusto equiparándolo en el entorno.

Utiliza la fotografía como una herramienta simbólica para hacer que sus pinturas tengan una sensación de encuadre fotográfico e imágenes realistas, provocando un acercamiento a una realidad artificial y fantasiosa.

---

<sup>90</sup> Foncuberta, Joan F. *La cámara de pandora. La fotografía después de la fotografía*. España: editorial Gustavo Gili, 2010, p. 91.



María Raquel Cochez desarrolla su trabajo artístico con diferentes técnicas. Ella utiliza, como punto de partida, la fotografía y el autorretrato, sobreponiendo la pintura y la aplicación de colores llamativos y contrastantes. Utiliza su propia imagen, interactuando con las de otras personas.

Se puede apreciar muy bien, en esta serie, una interacción con la comida como elemento principal, además de las golosinas, que también están presentes en la serie “Selfportrait”. A esto, ella se refiere en la siguiente cita:

Mi obra investiga la experiencia humana derivada de las normas establecidas en torno a la comida, y los conceptos de belleza y autoestima, así como nuestra interpretación, a menudo sesgada, de estas normas<sup>91</sup>

Estas imágenes pertenecientes a la serie “Selfportrait” están elaboradas con la técnica de pintura acrílica, pero con características fotográficas, que cautivan al espectador para que este se identifique más con la realidad.

Hay una escena compartida, con una sensación de complicidad entre la artista y un acompañante que comparte con ella el placer por la comida y que al mismo tiempo ilustra zonas o culturas de la estructura patriarcal. Esta imagen está representada por un autorretrato y, al mismo tiempo, un retrato. En este caso, es un pastel bastante colorido con el que, además, en apariencia, están satisfechos. También, el hecho de que se aprecie en la imagen una figura masculina se puede interpretar como un acto sutil de involucrarla y hacerla parte del acto; es,

---

<sup>91</sup> Diablorosso <http://www.diablorosso.com/MARIA-RAQUEL-COCHEZ-Home-Is-Where-The-Heart-Is>

también, llevar a esta figura masculina al mismo nivel en que ella se representa, y que sea también vulnerable a este tipo de desórdenes, pero también hacerla parte de su conflicto remitiendo a la contraposición de género. Estos actos también funcionan como espejo para el espectador, pues se ve reflejado, y ya no solo es la artista, a través de esta serie de auto representaciones, a partir también de su propio cuerpo, quien construye su propia identidad, sino que también la de muchas otras mujeres y hombres, dado que es un problema de la sociedad actual.

## **Sussy Vargas**

Costa Rica



**Figura16:** De la serie: “Poemas cotidianos” (2013-2014)

Fuente: fotografía proporcionada por la artista

### **Significación primaria**

Imagen de dos cuerpos desnudos y abrazados sobre unas sábanas. Una pared sin textura y un piso con pedazos de cerámica fragmentada, rota, un espejo que refleja una imagen de dos cuerpos desnudos sobre unas sábanas, no se aprecia su rostro, los cuerpos constituyen un punto focal. Esta imagen es de formato rectangular se aprecian varias figuras geométricas como parte del piso. Presenta un recorrido visual, que va de izquierda a derecha. La imagen está dividida con una línea que traspasa diagonal y crea una dualidad entre la pared con el espejo y el piso fragmentado. Existe un contraste entre la imagen suave de las sábanas en el espejo al lado derecho y la fragmentación del piso al lado izquierdo.

Son fotografías tomadas en interiores y con la iluminación natural del espacio, sin lámparas adicionales, solo con la iluminación que requiere cada habitación. La imagen se resuelve con tonos cálidos, donde se sustentan los tonos de la piel. Imagen fotográfica a color y tomadas todas con cámara digital.

### **Significación secundaria**

En esta imagen, se representa una escena de pareja que se refleja en un espejo y cuya imagen remite al erotismo a través de la cercanía de los cuerpos, las posturas, el abrazo y la desnudez. No se aprecia bien si son cuerpos masculinos o femeninos, al no existir ningún detalle explícito sobre ellos. No hay rostro, no se distingue el pecho, ni los genitales. Esta imagen se construye en el ambiente de una habitación. Existe una contraposición en la imagen, pues se divide en un espacio con la pared lisa y la imagen reflejada en el espejo, imagen de una pareja sobre una

sábanas blancas y suaves representando ese espacio íntimo y apacible en contraste la otra parte de la imagen, un piso fragmentado y confuso que puede aludir al espacio público donde se encuentra una sociedad y una cultura convulsa e intransigente que todavía presenta mucha resistencia a la aceptación de la homosexualidad como preferencia sexual. Se puede percibir una atmósfera de cierta discreción en la escena, de ocultamiento, es decir una forma de que el espectador también perciba la sensación de lo íntimo humano y las prohibiciones sociales. Es un hecho que el cuerpo es importante en la construcción de la identidad y que el cuerpo desnudo permite comunicar sentimientos, emociones, etc. En este caso la artista se autorepresenta para comunicar sus emociones individuales y de la comunidad con la que ella se identifica. Una sociedad como la de Costa Rica, donde la religión católica predomina condena la homosexualidad y pretende negar la diversidad como parte de la naturaleza humana.



**Imagen17: De la serie: “Poemas cotidianos” (2013-2014)**

Fuente: fotografía proporcionada por la artista

**Significación primaria**

La imagen se construye de dos cuerpos desnudos en movimiento, la cama está cubierta de una tela con franjas de color rojo, café y blanco. Se observa una composición horizontal, con una fuente de luz más fuerte, ubicada cerca de un punto focal superior izquierdo. Es una composición horizontal, asimétrica, con un primer plano que son los cuerpos, la cama y un poco la pared. Se percibe una penumbra en una habitación, la iluminación es escasa y la fotografía fue tomada con velocidades lentas, las cuales producen una sensación de movimiento dinámico. El foco de luz está concentrado en los dos cuerpos. La perspectiva es nula. Predominan los colores cálidos, con una gama limitada de color. Fotografía digital a color.

**Significación secundaria**

Se representa una pareja casi que andrógina, como una intención de mostrar una escena cotidiana. Existe una iluminación escasa, dentro de un espacio de penumbra, que evoca la introspección de un espacio que, además, representa la necesidad de no ser etiquetado. La imagen se construye aludiendo a una escena de pareja en una del día a día, dentro de un espacio íntimo y familiar, los colores cálidos contribuyen a dar una sensación de algo común. El claro oscuro que forma parte del discurso, genera un tenebrismo dentro de ese espacio íntimo y privado (un dormitorio) en el que la confidencialidad está marcada por un aura inquietante. Se observa de nuevo una imagen ambigua, donde no se distinguen los cuerpos por su sexo. La penumbra, que es recurrente en la serie de “poemas cotidianos”, sugiere el conflicto de aceptación por parte de una sociedad en la que predomina el rechazo. El resto de la imagen se

aprecia en penumbra y genera un ambiente de discreción e intimismo que supone un espacio doméstico.



**Imagen18: De la serie: “Poemas cotidianos” (2013-2014)**

Fuente: fotografía proporcionada por la artista

### **Significación primaria**

La imagen se construye de dos cuerpos desnudos en movimiento, se divide en dos partes, al lado izquierdo, una caja sobre una repisa y recostada a la pared, luego, una puerta transparente de lo que aparenta una escena de amor en la que aparecen dos cuerpos sin definir que se

difuminan en la ducha, se distinguen. Muestran una cercanía entre sí y, además, están ubicados en un punto focal; asimismo, se observan algunos reflejos en la puerta transparente y gotas de agua. Es una composición horizontal y asimétrica, con un recorrido visual que va de izquierda a derecha y viceversa. Se percibe una leve perspectiva del lado izquierdo hacia el fondo, partiendo de una caja sobre un estante que se encuentra mayormente iluminada en un primer plano. Predominan los colores cálidos. Fotografía a color digital.

### **Significación secundaria**

Se observa una escena cotidiana que permite apreciar un acto común en el comportamiento de una pareja que comparte la intimidad del hogar. En este caso, el baño representa ese momento privado de toda convivencia en pareja, en un país latinoamericano.

Hacia 2500 d.C., el baño era considerado como símbolo de ser libre y como limpieza corporal. En el Renacimiento fue símbolo de renacer, confesión de los pecados y purificación del alma<sup>92</sup>.

En los últimos años, se ha dado una lucha por los derechos igualitarios de la comunidad gay. Esto es algo que ha ocurrido en todo el mundo, dentro de sociedades con diversas creencias, culturas, religiones, etc. Sin embargo, este es un conflicto no resuelto. Es así como la artista a través de esta escena alude un acto cotidiano, pero de cierto modo se refleja un ocultamiento muy sutil, pues no representa la imagen explícita, sino que mantiene una ambigüedad y donde las figuras humanas no se le distingue su sexo. Judith Butler dice: que el género es los

---

<sup>92</sup> Hans Bierderman. *Diccionario de símbolos*. (España:Ediciones Paidós, 1989), 64. VER FORMATO

significados que acepta el cuerpo sexuado, entonces no se puede afirmar que un género puede ser producto de un sexo<sup>93</sup>.

### **Significación intrínseca**

Sussy Vargas, en este trabajo, presenta imágenes donde se autorretrata acompañada de su pareja, en una serie que lleva el título de “Poemas cotidianos”. El hecho de tomar el baño en pareja sea un acto de querer construir algo puro y libre de todo pecado, sin ser señalado por una sociedad que establece las relaciones entre el mismo género como algo impuro y transgresor. El espejo, como parte importante en la escena (de reflejo) que representa un acto cotidiano que es captado tanto por la imagen virtual del espejo como metáfora y por la cámara fotográfica como realidad. La calidez en los tonos de las imágenes, como discurso para transmitir una sensación de ambiente doméstico donde se percibe el calor del hogar. Es un reclamo por parte de la artista, de ser aceptada dentro de una sociedad que está llena de prejuicios y mitos con respecto a la sexualidad de los demás y de ellos mismos; desde un espacio donde se encuentra en su intimidad que le permite disfrutarse a sí misma. El hecho de que los rostros desaparezcan y difuminen se puede interpretar como una medida para no ser señalada por una sociedad que, como ella misma lo dice, no está del todo preparada para asumir estos actos como parte de la cotidianidad.

---

<sup>93</sup> Judith Butler. *El género en disputa*. ( España: Paidós, 2007), 54.



A continuación, se presenta una cita de la artista, que resume el concepto manejado en esta propuesta y facilita un mejor entendimiento de las imágenes:

Las imágenes de este ensayo visual, hablan del mundo de lo íntimo y sagrado, de los espacios conquistados que nos pertenecen en la absoluta desnudez de quien no oculta o pretende ocultar [...] Somos nosotras narradoras omniscientes de nuestra propia vida, mirándonos como un espectador más, a veces en la simpleza o los actos de nuestra propia cotidianidad, a veces rodeadas de símbolos, o simplemente de los utensilios de una habitación o un baño. Nosotras permitiendo esa mirada como una forma de evidenciar que finalmente no somos diferentes a otras parejas que en su día a día sueñan, se abrazan, se aman con ternura o furia, crecen, se desgastan la piel a puros besos, viven y se reconocen parte de una familia, de un lugar, de un espacio y de un momento<sup>94</sup>.

Sussy Vargas, en esta cita, expone muy bien el contenido de su trabajo. Quiere comunicar al espectador todo lo que representa para ella su condición, en cuanto a su elección sexual, pues, para ella, es necesario ser reconocida por la sociedad con la misma naturalidad con que lo es para una persona heterosexual tener una pareja y compartir todos los momentos cotidianos, las simples acciones, abrazar, amar, besar, y que la vida en pareja homosexual sea reconocida y respetada como cualquier otro tipo de familia. Sin embargo es una interpretación, pues también se puede considerar que en su obra existe un reflejo de su personalidad y que ella en su discurso artístico se representa a ella misma.

Ella tiene un interés por autorepresentarse en la escena de intimidad como algo natural, sin importar si es una pareja homosexual o heterosexual. Ella hace de esta imagen un cuadro cotidiano e intenta que el espectador perciba la naturalidad de la escena: una pareja en la cama, teniendo una relación íntima y viviendo la vida como lo hacen todos los seres humanos. Sussy

---

<sup>94</sup> Museo de las mujeres "Poemas cotidianos" por Sussy Vargas  
<http://museodelasmujeres.co.cr/2014/07/poemas-cotidianos-por-sussy-vargas/>

hace de esta escena fotográfica, un momento cálido donde el cuerpo es protagonista. Las escenas cotidianas son recurrentes en su discurso, pues existe una necesidad de ser aceptada dentro de una sociedad que limita el desarrollo de su identidad. Ella recurre a la producción de imágenes con figuras humanas para mostrar el conflicto.

Por lo tanto, la artista ha tratado de ser parte de esta lucha a través de su trabajo artístico, donde sus imágenes de escenas cotidianas pretenden formar su propia identidad y evidenciar la necesidad de ser aceptada, por su condición de género, como una más dentro de una sociedad. Sin embargo, cabe mencionar que, citando a Marcela Lagarde, que ocupar un lugar en la sociedad depende de cómo las mujeres realicen su condición femenina y como se vinculen con los otros para ser reconocidas. Todas aquellas mujeres que no cumplan con los deberes de género están condenadas a la exclusión, el rechazo, la desvalorización, el daño y el castigo institucional y personal<sup>95</sup>. Por lo tanto, la artista evidencia su búsqueda de la igualdad y de un espacio para su identidad de género, en un esfuerzo de ser respetada e incluida en una sociedad que, poco a poco, reconoce y acepta esta condición.

El cuerpo es un elemento frecuentemente utilizado en la obra de Sussy Vargas y en el arte actual, este ha funcionado como un medio expresivo lleno de signos y símbolos, incluso como medio para poesía y como lienzo para las artistas que, además, están trabajando paralelamente con la fotografía. En este ensayo el hilo conductor para el espectador, es el cuerpo el elemento principal en la composición y en la construcción del discurso, punto de interés en la imagen

---

<sup>95</sup> Marcela Lagarde. *Género y feminismo. Desarrollo Humano y Democracia* (España: Editorial Horas y Hora, 1997), 61.

como evidencia del conflicto del pecado de la liberación. En las imágenes el cuerpo permite generar una reflexión tanto para la artista como para el espectador, acerca de su propia construcción de identidad.

El uso del cuerpo como material para la construcción de su discurso comprueba que existe una necesidad latente de poner sobre la mesa la importancia del trabajo artístico femenino en el arte y lo que, poco a poco, se ha ido conquistando un camino. Las mujeres, a través del autorretrato, deberán de seguir con la ruptura de estereotipos establecidos por una sociedad que, muy lentamente, ha cambiado su pensamiento y su aceptación por una equidad de género, dándole una mejor posición al arte femenino, sin embargo, queda aún mucho camino por recorrer. Un camino, evidentemente difícil, lento, como lo indica Patricia Mayayo en la siguiente cita:

“No obstante, hay que reconocer que, en un conjunto, el canon (masculino) tradicional sigue gozando de una extraordinaria vitalidad”.<sup>96</sup>

Sin duda, lo relevante es que las artistas tomen un papel activo en la historia del arte, con el justo reconocimiento de lo que aportan a través de sus propuestas.

---

<sup>96</sup> Patricia Mayayo, "Historia de mujeres, historia del arte" Mayayo, Patricia. *Historia de mujeres, historia del arte*. España: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2011.46.

## Conclusiones

En la presente investigación, se consideró el autorretrato femenino a través de un recorrido en el tiempo y se indica como la fotografía realizada por mujeres ha estado tratando de ser visibilizada. Sin embargo, es evidente que todavía queda mucho por superar y mucho camino por conquistar. A partir de su propio cuerpo, las artistas utilizan la fotografía como medio para autorepresentarse, demostrar su realidad, su propio concepto de identidad. Allí manifiestan su condición de género, confrontando al espectador y a ellas mismas. Esto permite una reflexión sobre el cuerpo, que trasciende la sexualidad y se convierte en un vehículo para transmitir pensamientos y formas de vida, pero también en una forma peculiar de intimidad.

El autorretrato ha sido un vehículo para expresarse, el cual les permite romper con todos los estereotipos o modelos establecidos en la sociedad. El autorretrato, la fotografía y el espejo como reflejo funcionan también como recursos de encuentro consigo mismas, para así construir sus propias historias y explorar sus encuentros con su propia identidad, pero también para mostrar los conflictos socio culturales y posturas ideológicas del mundo que las rodea.

En el capítulo dos, se analizó la función de la fotografía como espejo y reflejo, y se confirma una vez más, que esta ha sido el medio para que las artistas se enfrenten a sí mismas y a su contexto histórico, con su imagen como recurso generador de discurso.

En el capítulo tres, a través de la historia del arte y, principalmente, de la fotografía y el autorretrato, se realiza un recorrido para repasar el papel que algunas artistas, entre ellas representantes latinoamericanas, que por medio de la fotografía han abordado el problema

sobre la condición y los conflictos de género femenino. Algunas recurrieron al autorretrato para aludir a su propia identidad y a aspectos de su cultura. Otras, en cambio, fotografiaron a otras mujeres, cuyos retratos resultan reveladores de aspectos, que, sobre la condición de género, comparten las mujeres. Este capítulo, permitió reflexionar acerca de Marta María Pérez Bravo, María Raquel Cochez y Sussy Vargas, quienes, como artistas contemporáneas, desarrollan en el autorretrato aspectos de su identidad desde sus propios contextos, con sus cuerpos como lienzos para transmitir ideas.

En el capítulo cuatro, se desarrolló el análisis a la selección de obras de las artistas: Marta María Pérez Bravo, María Raquel Cochez y Sussy Vargas, basado en el método iconográfico e iconológico desarrollado por Erwin Panofsky, que se compone de tres niveles de significación: significación primaria, significación secundaria o convencional y significación intrínseca o contenido. No obstante, dado que el objeto de estudio de Panofsky se concentraba en pinturas renacentistas, aquí se propuso la modificación del primer nivel (significación primaria), el cual, se enfoca en la descripción de los objetos y en los aspectos de la composición, conocidos también como aspectos formales. Lo que resulto, pertinente, en relación con la fotografía, se agregó los aspectos formales o de composiciones que en esta son usuales. Se examinó en el nivel iconográfico las propuestas fotográficas de las artistas, que recurren a la resistencia de género desde el cuerpo, en función de la identidad.

Ahora bien, las artistas aquí estudiadas, recurren a su imagen corpórea, para plantear una crítica a los cánones de belleza establecidos por una sociedad dominada por condicionamientos de carácter patriarcal. En el contexto de las vanguardias artísticas, el desnudo conlleva una

concepción clásica, se mantiene en cierta forma, la representación del cuerpo idealizado, lo que implicó que la fotografía se mantuviera en un nicho, en el cual, el desnudo apelaba a la contemplación y el placer. En la actualidad, al cuerpo se le reconoce desde un interés social que influye en el pensamiento, donde este se convierte en un recurso a partir del cual se construye la identidad del artista. Por ende, el cuerpo, en la fotografía, es una alternativa para reflexionar, tanto, sobre la existencia como sobre el lenguaje visual, el cual está sumergido en los medios de masas y el avance de la tecnología.

Las tres artistas utilizan su propia autobiografía para generar su discurso, se enfrentan a ellas mismas ante una cámara que funciona como espejo. Cada una aporta desde su contexto una construcción propia de género que les permite reconocerse a ellas mismas y a sus espectadores.

Existe un valor al retomar a Panofsky y a su método de análisis iconográfico e iconológico para adaptarlo al siglo XXI, permite acercarse a la imagen como construcción de un texto, con múltiples significados, con los que se piensan temas globales que influyen en la construcción de género.

Además, las artistas estudiadas manifiestan su condición de género, con el fin de ser aceptadas y reconocidas, confrontando al espectador y a ellas mismas. En estos trabajos, se presenta una reflexión sobre el cuerpo que trasciende la sexualidad y se convierte en un vehículo para transmitir pensamientos y estilo de vida. Además de una crítica a los roles ejercidos dentro de la sociedad, confrontando la imagen real con la artificial. Se hacen presentes, el erotismo como mofa y el deseo como algo recurrente en el modelo patriarcal.

## Recomendaciones

En este trabajo, se investigó específicamente la relación de la fotografía y el autorretrato, fotografía y espejo como un medio o vehículo en que las artistas encuentran cómo reconocerse, pero, principalmente, cómo encontrarse a sí mismas o a las demás mujeres, dentro del espacio social, a través de sus cuerpos, pero también en el medio artístico. Valorar las implicaciones del discurso artístico en donde confluyen elementos como cuerpo, mujer, identidad, sexualidad, cultura.

Además se aplicó un método de análisis basado en el método iconológico e iconográfico de Erwin Panofsky. Darle más oportunidades al método de Panofsky, integrar nuevos elementos o posibilidades en los niveles de significación o bien en los objetos de estudio. Por ejemplo, ampliar más puntos de análisis en la significación primaria, que se puedan adaptar a la imagen fotográfica.

Para comprobar que entre ellas mismas (artistas-fotógrafas), han hecho logros en lo artístico. También, se ha descubierto que la fotografía ha sido la técnica que más ha utilizado el género femenino para expresarse y que, hoy en día, sigue siéndolo. A quién le interese la relación del espejo y la fotografía podrían considerar profundizar desde otras perspectivas que no sean directamente con el autorretrato, por ejemplo: hacer un análisis más enfocado a la psicología. Además de investigar más sobre la fotografía como un recurso para captar la realidad o, más bien, como medio para construir una realidad, todo esto desde el punto de vista del artista y la fotografía como recurso. En la actualidad la fotografía ha tenido muchos avances tecnológicos

y que como señala Pedro Mayer, que vivimos en tiempos en los que todos somos fotógrafos, pero somos analfabetas de la imagen. Así pensar desde la fotografía tal como lo hace Fontcuberta, el cual ejerce como artista de la fotografía, pero investiga y publica como un estudioso analítico y crítico de la imagen fotográfica.



## Bibliografía

- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. España: Paidós, 2009.
- Bringas, Tamara. *En el trazo de las constelaciones*. Costa Rica: Ediciones Perro Azul, 2003.
- Bierderman, Hans *Diccionario de símbolos*. España: Ediciones Paidós, 1989.
- Bourdieu, Pierre. *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Traducción de Tununa Mercado. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 2003.
- Chevrier, François. "La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación" Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L., 2004.
- Deepwell, Katy. *Nueva crítica feminista de arte, estrategias críticas*. España: Ediciones Cátedra, 1998.
- Dubois, Philippe. *El acto fotográfico y otros ensayos*. Argentina: La marca editora, 2008.
- Eco, Umberto. *De espejos y otros ensayos*. España: Editorial Lumen, 1988.
- Eco, Umberto. *Historia de la fealdad a cargo de Humberto Ecco*. España: Editorial Lumen, 2007.
- Eco, Umberto. *Historia de la Belleza a cargo de Humberto Ecco*. España: Editorial Lumen, 2006.
- Fontcuberta, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. 5.ªed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L., 2004.
- Fontcuberta, Joan F *La cámara de pandora, La fotografía después de la fotografía*. España: editorial Gustavo Gili, 2010, p.27.
- Fontcuberta, Joan F *A través del espejo*, Joan Fontcuberta/Estrella de Diego/Román Jeann-Gubern/Alberto García-Alix/Jorge Alemán, edición de Joan Fontcuberta, España: ed. La oficina, volumen 1, 2010.
- Giddens, Anthony. *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. España: Ediciones Península, 1997.
- Jung, Carl G. *El hombre y sus símbolos*. España: Editorial Paidós, 1995.
- Kossoy, Boris. *La fotografía en latinoamérica en el siglo XIX. La experiencia Europea y la experiencia Exótica*. Texas: Fotofest, 1998.
- Kossoy, Boris. *Fotografía e historia*. Argentina: Biblioteca de la mirada, 2001.
- Kanz, Roland. *Retratos*. España: Taschen, 2008.
- Krauss, Rosalind. *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- Lacan, Jacques. *Escritos I*. Argentina: Siglo Veintiuno Editores s.a, Argentina, 2002.
- Lacan, Jacques. *El seminario Lacan. Los escritos técnicos de Freud I. 1953- 1954*. Ediciones Paidós, Buenos Aires, 2004.
- Mandel, Claudia. *Mapa del cuerpo femenino*. Editorial Universidad de Costa Rica: Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica, 2010.
- Mayayo, Patricia. *Historia de mujeres, historia del arte*. España: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2011.
- Melchior-Bonnet, Sabine. *Historia del espejo*. España: Editorial Herder, 1996.
- Mirzoeff, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Traducción de Paula García Segura. Barcelona: Paidós, 2003.

- Muñoz Llorenc, Raich. *Corpografía. El cuerpo en la fotografía contemporánea*. España: Casimiro libros, 2012.
- Muñoz-Muñoz, Ana M., María Barbaño González-Moreno. “La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía” *Arte, Individuo y Sociedad*. . Vol 26, No. 1 (2014).
- Panofsky, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Versión de Nicanor Ancochea Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Ramírez, Juan Antonio. *Corpus solus, para una mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. España: Ediciones Siruela, 2003.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. España: Random House Mondadori, S.A, 2008.
- Simmel, Georg. *El rostro y el retrato*. España: Casimiro libros, 2011.
- Tagg, John. *El peso de la representación, ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2005.
- Trujillo Salas, Remedios. “Agentes de igualdad en contextos educativos interculturales”. *Miradas de mujeres Fotógrafas*. España: Geep Ediciones, 2012.

## Artículos y revistas en línea

- Castellanos, Lázara. “Discurso de mujeres: una reflexión dentro de las artes visuales cubanas”. En [http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cuba/jiribilla/D/2001/n12\\_julio/326\\_12.html](http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cuba/jiribilla/D/2001/n12_julio/326_12.html) (consulta 26 de junio de 2010).
- Cid Priego, Carlos. “Algunas reflexiones sobre el autorretrato”. *Exit: imagen y cultura*. En [http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero\\_articulo?codigo=72636&orden=0](http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=72636&orden=0) (Consulta 2 de abril de 2010).
- Colita, Fotógrafa. Claude Cahun, La fotógrafa surrealista”. <http://lamentable.org/claude-cahun-la-fotografa-surrealista/>
- Historia del arte Universal. En <http://historiarteuniversal.blogspot.com/p/happening-performance-instalacion.html> (consulta 3 de noviembre de 2017).
- Orishas y dioses de la santería cubana y la religión yoruba. Disponible en <https://norfipc.com/cuba/orishas-dioses-santeria-cubana-religion-yoruba.php> (consulta 20 de julio 2018)
- Romero, Irene. “Autorretratos: la desmitificación del cuerpo en la fotografía femenina del siglo XX”. *Revista de humanidades y ciencias sociales* N. 11, (setiembre 2012): En <http://elgeniomaligno.eu/autorretratos-la-desmitificacion-del-cuerpo-en-la-fotografia-femenina-del-siglo-xx-irene-romero-fernandez/> (Consulta 9 de mayo 2015).
- Romero, Irene. “Autorretratos: la desmitificación del cuerpo en la fotografía femenina del siglo XX”. En <http://elgeniomaligno.eu/autorretratos-la-desmitificacion-del-cuerpo-en-la-fotografia-femenina-del-siglo-xx-irene-romero-fernandez/>

- Ramírez, Juan Antonio. “Yo mismo. Automodelo e identidad quebrada” *Exit: imagen y cultura*. (Ejemplar dedicado a: Autorretratos). En Dialnet *Exit: imagen y cultura* ISSN 1577-2721 (Nº. 10 (Junio/Agosto), 2003). (Consulta 5 de abril de 2010).
- Rodríguez Calbiño, Maikel José., *El sagrado corazón de Marta María Pérez Bravo*, Arte cubano, Revista de artes visuales no.3, Art cubano Ediciones, 2014
- Saldaña Alfonso, Diana, “Claude Cahun: el tercer género o la identidad polimorfa”, *Revista Arte, Individuo y Sociedad* 14. (2002) 199  
<http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS0202220197A>
- Linares, María Teresa. *Gazeta de antropología. La santería en Cuba*. Disponible en:  
[http://www.ugr.es/~pwlac/G10\\_09Maria\\_Teresa\\_Linares.pdf](http://www.ugr.es/~pwlac/G10_09Maria_Teresa_Linares.pdf)
- Larraín, Jorge. “El concepto de identidad” *Revista FAMECOS*, nº. 21 (agosto, 2003). En <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3211/2476>. (Consulta 8 de junio de 2016).
- García Rodríguez, Laura. *Género y creatividad a través del retrato fotográfico en el S.XX* (Instituto de investigaciones feministas de la Universidad Complutense). En [http://eprints.ucm.es/13503/1/proyecto\\_final\\_de\\_master.\\_Laura\\_Rodr%C3%ADguez.pdf](http://eprints.ucm.es/13503/1/proyecto_final_de_master._Laura_Rodr%C3%ADguez.pdf) (Consulta 30 de mayo 2015).
- Ramírez, Juan Antonio. “Reflejos y Reflexiones del medio especular”. *Exit: imagen y cultura*, (Ejemplar dedicado a: El espejo) (nov/enero, 2000):16. En DIALNET <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=786445>. (Consulta 5 de abril de 2010).
- Vélez-Salazar, Gabriel M. *La fotografía como herramienta del pensamiento mágico*. Artes La revista Vol. 6, Núm. 12 2006. <http://biblioteca.ucm.es/tesis/bba/ucm-t27547.pdf> (consulta 11 de abril de 2016).
- Mariana Giordano y Patricia Méndez. “El retrato fotográfico en Latinoamérica: Testimonio de identidad” *Tiempos de América: revista de historia, cultura y territorio* >Any:2001Núm.:8>Giordano. Disponible en:  
<http://www.raco.cat/index.php/TiemposAmerica/article/view/105132> (acceso abril 24, 2010).
- “Mujerhoy” revista, Entrevista por Juan Peces a Gilles Livovetsky  
<http://www.mujerhoy.com/moda/no-te-pierdas/201701/12/ideal-belleza-delgalez-juventud-20170112122554.html> 18 ene 2107. ( acceso, octubre de 2017).

## **Anexos**

### **Biografía**

#### María Raquel Cochez

Nació en Panamá, en 1978.

Estudió una Licenciatura en Savannah College of Art and Design de Savannah, Georgia, en el 2002. Utiliza medios como la fotografía, la pintura, el video y las instalaciones. Su obra se ha publicado en diferentes publicaciones internacionales y ha ganado varios premios como: “Emergency Grant” de Foundation for Contemporary Arts de Nueva York en 2012; así como el de la Fundación Casa Santa Ana de Panamá en 2014. Quedó de finalista del “Grants to Feminist Women in the Arts” de Barbara Deming Memorial Fund, Inc., en 2014. Artista en residencia en el KulturKontakt de Viena, en Austria, en 2016. Su obra forma parte de la colección del Centro Ortiz Gurdían en Nicaragua. Cochez participa regularmente en talleres, conferencias, exhibiciones y festivales. M-R.C<sup>97</sup>.

### **Exposiciones individuales**

2013. Wet n’ Wild, Arteconsult Gallery, Panamá, Panamá.

2012. Little Fat Girl, Los del Patio Cultural Center, Panamá, Panamá.

2011. Home is Where the Heart Is, Diablo Rosso Gallery, Panamá, Panamá.

Maria Raquel Cochez: Photography, ESFOTO Festival, Santa Tecla, El Salvador.

2010. I Want Something Else, Red Creative, Atlanta, GA.

---

<sup>97</sup> Existen varias páginas *web* que reseñan biografía de María Raquel. Entre ellas se encuentra esta: Cochez <http://www.bienalcentroamericana.com/2016/08/04/cochez-maria-raquel/>

2009. The Trouble with Food, Diablo Rosso Gallery, Panama, Panama.

2006. Life Performances, La Casona Cultural Center, Panama, Panama.

2004. Rebuscando Memorias, La Boheme Gallery, Panama, Panama.

### **Exposiciones colectivas**

2013. LOLWUT, Sleeth Gallery, Buckhannon, West Virginia.  
Casino, Plaza Tempo Local No. 30, San José, Costa Rica.

Perceptive Strokes: Women Artists of Panama, Cultural Center Gallery, Inter-American Development Bank, Washington DC, USA.

BAVIC 8 Visual Arts Biennial of the Central American Isthmus, Museum of Contemporary Art, Panama.

2012 P.O.P. Picture Outside Picture, Sol del Rio Gallery, Guatemala City, Guatemala.

La Otra Cara, Mateo Sariel Gallery, Panama, Panama.

La Nueva, Museum of Natural Science, Panama, Panama.

2011. Encuentro Internacional (Cheverista) Medellin, La cena de los idiotas, Diablo Rosso Gallery, Medellin, Colombia.

VALOARTE. Old Customs Building, San Jose, Costa Rica.

The Pleasure Is All Mine. Lu Magnus Gallery, New York, NY

Boom. Picaflor Studios, Atlanta, GA.

Complemental. Diablo Rosso Gallery, Panama, Panama.

2010. BAVIC 7 Visual Arts Biennial of the Central American Isthmus, Nicaragua.

LatinGA. Spruill Center for the Arts, Atlanta, GA.

VALOARTE. Old Customs Building, San Jose, Costa Rica.

Art Panama. Art Fair, Museum of Contemporary Art, Panama.

CIRCA'10. Reproducida en Otra Coordinada, Diablo Rosso Gallery, Panama.

CIRCA'10 Puerto Rico. International Art Fair, Circa Labs, Puerto Rico.

2009. Diestro y Siniestro, Diablo Rosso Gallery, Panama, Panama.

MACO. International Art Fair, Centro Banamex, Sala D, Mexico City, Mexico.

Pintura: El Proyecto Incompleto. Centro de Formación de la Cooperación Española, Antigua, Guatemala.

2007. Autoretratos y Otros Demonios Navideños, Diablo Rosso Gallery, Panama.

2004. Muñecas, Espacio Arte Contemporáneo Gallery, Panama, Panama.

2002. Necessary Objects, Gallery A, Savannah GA.

Fibers 2002. Rapid Transit Gallery, Savannah, GA.

### **Premios**

2012. Foundation for Contemporary Arts Emergency Grant, New York, New York.

2012. Artist Fellowship, Inc Grant.

2010. Honors Award, Savannah College of Art and Design, Atlanta, Georgia.

### **Colecciones permanentes**

Ortiz-Gurdíán Foundation Museum, Leon, Nicaragua.

Minneapolis Center for Book Arts, Minnesota.

Toronto Zine Library, Toronto, Canada.

Browne Popular Culture Library, Bowling Green State University, Ohio.

Indie Photobook Library, Washington DC.

Sticky Institute, Victoria, Australia.

Bookart Bookshop, London, England.

Die Rote Trude, Trier, Germany<sup>98</sup>.

## **Marta María Pérez Bravo**

Nace en la Habana, Cuba, en 1959.

Estudió, en 1979, en la Escuela de Artes Plásticas San Alejandro, La Habana, Cuba. En 1984, continuó en el Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana, Cuba.

Artista en Residencia en el Instituto de Arte Contemporáneo de Portland, Oregón, EE.UU,

1997. Residencia para artistas taller de artes gráficas “Vinalhaven Press”, Vinalhaven, Maine, EE.UU. 1998 Beca Fundación Guggenheim, EE.UU.

---

<sup>98</sup> <http://www.kulturkontakt.or.at/html/E/air.asp?guid=%7BA30CD482-8E51-4EB8-96D5-55D33E579DE6%7D>

## Exposiciones individuales

2011. Vidente. Galería Villa Manuela, UNEAC, La Habana, Cuba.

2007 Galería Fernando Pradilla, Madrid, España.  
Relaciones Negativas (con René Peña). Galería Habana, Cuba.

2005. Galería Luis Adelantado, Valencia, España.  
Instituto de Arte y Diseño Arte AC, Monterrey, México.

2004. Galería Horach Moya, Mallorca, España.

- Galería LLuis Homs, Barcelona, España.
- Galería Algepsar , Castellón, España.
- Galería Annina Nosei, Nueva York, EE.UU.

2002

- Galería Annina Nosei, Nueva York.
- Galería Luis Adelantado, Valencia, España.

2001

- Galería BASTA, Hamburgo, Alemania.
- Galería Iturralde, Los Angeles, EE.UU.
- Universidad de Salamanca, España.
- Galería Ema Molina, Monterrey, Mexico.
- Galería La Casona, La Habana, Cuba.

2000

- Galería Annina Nosei, Nueva York, EE.UU.
- Galería Luis Adelantado, Valencia, España.

1999

- Todo viene de tierra ajena. Galería Latinoamericana, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
- Marta María Pérez Bravo. Galería Ramis Barquet, Monterrey, Nuevo León, México.
- Marta María Pérez Bravo. Galería Luis Adelantado, Valencia, España.
- Marta María Pérez Bravo. Museo Alejandro Otero, Caracas, Venezuela.

1998

- Marta María Pérez Bravo. Institut für Auslandsbeziehungen.



- Cuerpos alterados. Marta María Pérez/Eugenia Vargas. Galería Municipal Pancho Fierro, Lima, Perú.
- Raum Proyectos. Museo del Barrio, Nueva York, Estados Unidos.
- Algo mágico. Centro de la Imagen, Ciudad México, México.
- Throckmorton Fine Art, Nueva York, Estados Unidos.
- Galería Thomas Cohn, São Paulo, Brasil.

1997

- IV Jornadas de Estudio de Fotografía Contemporánea Comunidad de Madrid, participante.
- Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCO'97, Madrid, España.
- Marta María Pérez Bravo. Obra reciente. Galería La Acacia, La Habana, Cuba.
- Marta María y Fernel Franco. Sala Suramericana de Seguros, Club Fotográfico de Medellín, Medellín, Colombia.
- Marta María Pérez Bravo. Galería Luis Adelantado, Valencia, España.
- Photographs Do Not Bend Gallery. Dallas, Texas, Estados Unidos
- 

1996

- Marta María Pérez Bravo. Galería Ramis Barquet, Monterrey, Nuevo León, México.
- Cuerpos alterados. Marta María Pérez/Eugenia Vargas. Centro Wifredo Lam, La Habana, Cuba.

1995

- Viven del cariño. Marta María Pérez. Espacio Aglutinador, La Habana, Cuba.

1994

- Divine Utterances. Throckmorton Fine Art, Nueva York, Estados Unidos.

1992

- Integración 92. Yaquelin Abdalá/Marta María Pérez. Galería Valenzuela & Klenner, Bogotá, Colombia.
- Marta María Pérez. Caminos. Galería BASTA, Hamburg, Alemania.
- Marta María Pérez. Galerie Le Lieu. Centre en Art Actuel, Quebec, Canadá.
- Marta María Pérez. Galerie El Patio, Bremen, Galerie Ruta Correa, Freiburg, Kulturzentrum Schlachthof, Kassel. Alemania.

1990

- Co curaduría, con Flavio Garcíandía: No Man Is an Island (exposición itinerante), Porin Taidemuseo, Pori, Finlandia.

1989

- Marta María Pérez (muestra itinerante). Porin Taidemuseo, Pori, Galerie Hippolyte, Helsinki, Galerie Fotogram, Jyväskylä, Galerie Titanic, Turku. Finlandia.

1986

- Miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), La Habana, Cuba.

1985

- Obras recientes. Casa de la Cultura de Playa, La Habana, Cuba.

1982

- Dibujos y cerámicas. Casa de la Cultura de Plaza, La Habana, Cuba.

### **Exposiciones colectivas**

1984

- Hecho en Latino America III. Coloquio Latinoamericano de Fotografía, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.

1986

- Diez Años del Instituto Superior de Arte (ISA). Museo Nacional Bellas Artes, La Habana, Cuba.

1988

- Raíces en Acción. Museo de Arte Carrillo Gil, México.
- Signs of Transition. 80's Art from Cuba. Museum of Contemporary Hispanic Art, Nueva York, EE.UU.
- Made in Havana. Art Gallery os New South Wales, Sydney/Museum of Contemporary Art Brisbane/ Center of Contemporary Art Melbourne, Australia.

1989

- III Bienal de la Habana, Cuba.

1990

- The Nearest Edge of the World: Art and Cuba Now. Massachussets College of Art, Boston.
- No Man is an Island. Museo de Arte Pori, Finlandia./Mucsarmoc Museum of Fine Arts, Budapest./ Palais Palffy, Viena, Austria.
- KUBA OK. Aktuelle Kunst aus Kuba. Stadtische Kunsthalle, Dusseldorf, Alemania.

1991

- XXI Bienal Internacional de Sao Paolo, Brasil.
- Aktuelle Kunst aus Kuba, IFA Gallerie, Stuttgart, Alemania.

- Los Hijos de Guillermo Tell, Artistas Cubanos Contemporáneos. Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, Caracas, Venezuela/Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá, Colombia.
- IV Bienal de La Habana, Cuba.
- De Kubanase Renaissance:art et Amicitiae,Amsterdam.Holanda.

1992

- Von Dort aus Kuba.Ludwig Forum para Arte Internacional, Acchen, Alemania

1993.

- Cartografías. Winnipeg Art Gallery, Manitoba, Canadá/Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá/ Museo Alejandro Otero, Caracas/National Gallery of Canada, Ottawa.(1994)/Bronx Museum of Arts, Nueva York/Fundació La Caixa, Madrid, España.
- La imagen Infíel. Fototeca de Cuba, La Habana, Cuba.

1994.

- The New Generation. Contemporary Photography from Cuba. FOTOFEST Houston, Texas, EE.UU.

1995

- Longing and Belonging: From the Faraway Nearby. SITE SANTA FE, Nuevo México, EE.UU.
- Cuba: La Isla Posible, Centro de Cultura Contemporánea, Barcelona, España.
- The Meaning of the Masc:Schneider Gallery, Chicago, EE.UU.
- STILL / Life. The Body as Object in Contemporary Photography. Americas Society Art Gllery, Nueva York, EE.UU.
- Photography Exhib. Paul Morris Gallery, Nueva York, EE.UU.
- Las Formas de la Tierra,Galería Buades, Madrid, España.
- Cruzando Caminos, Museo de Arte de Lima, Perú.

1996

- Pushing Images Paradigms Portald Intitute of Contemporary Art. PICA, Oregon, EE.UU.
- Now Here:Waking and Thinking and Waking,Louisiana Museum of Modern Art Copenhagen, Dinamarca.
- Cuba Siglo XX: Modernidad y Sincretismo, Centro Atlantico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria/ Fundación La Caixa, Palma de Mallorca/ Centro de arte Santa Monica, Barcelona.
- Vivir es dejar Huellas: Centro Cultural Cabañas, Guadalajara, México.

1997

- Photo/Clay: Constructing-Deconstructing Identity. Centro INTAR, Nueva York.
- Historia de una Viaje. Artistas Cubanos en Europa. Universidad de Valencia, España.

- Recorridos Fotográficos ARCO, Madrid.
- V Bienal de Estambul, Turquía.

1998

- Galería TRINA, Santiago de Compostela, España.
- Mirror Images: Women, Surrealism and self Representation. MIT Art Center, Mass/Miami Museum.
- Proyecto CREAM I, 100 artists, 10 curators, 10 writers. Catálogo Phaidon Press, Londres.

1999

- KUBA Los Mapas del Deseo. Kunsthalle, Vienna./Kunst Raum Innsbruck, Austria.
- México Nuevo, Centre d'Art de Villefranche-sur Saone. Musee de Vallée de Barcelonette, Francia.

2000

- V Bienal de Kwangju, Corea.
- Latin America Still Life: Reflection of Time and Place. Museo del Barrio, Nueva York. EE.UU.
- The Song of the Earth. Museum Fridericianum, Kassel, Alemania.
- Estética Iberoamericana. Museo Sofia Imber, Caracas, Venezuela.

2001

- Contemporary Photography from Cuba. Los Angeles County Museum LACMA, Los Angeles.

2002

- PHEO2-Galeria Fernando Pradilla, Madrid.
- La Fotografía Latinoamericana Contemporánea de Nueva York a Santiago de Chile.
- Festival Internacional de Roma. Instituto Italo-Latinoamericano, Roma, Italia.
- Marta María-Flavio Garcíandía. TEORETICA Arte y Pensamiento, Costa Rica.
- La Mirada-Looking at Photography in Latin America today. DAROS Exhibitions, Zurich, Alemania.
- Paisajes del Cuerpo. Ayuntamiento de Pamplona, España.

2003

- Mapas Abiertos Fotografía Latinoamericana 1991-2002. Fundación Telefónica Madrid/Palau de la Virreina, Barcelona, España.

2004

- Islas-Naciones: Arte Nuevo Cubano, República Dominicana, Puerto Rico y sus Diásporas. Museo de Rhode Island School of Design. EE.UU.
- 94 th Annual Exhibition Documenting Poetry. Contemp Latina American Photography. Museum of Art Randolph Macon Women's, College Lynchburg, Virginia, EE.UU.

## 2005

- La Mirada (DAROS Latinamerica Colection): biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá, Colombia.
- Bienal de Fotografía. Centro de la Imagen, México.
- La Costilla Maldita: Centro Atlantico de Arte Moderno, Gran Canaria, España.
- En las Fronteras/Borderlines. Instituto Cervantes, Praga/Moscú/Estocolmo/Bruselas/Berlin.
- Women by Women in Photography II- Cook Fine Art, Nueva York, EE.UU.
- The Hours Visual Arts of Contemporary Latin America: Irish Museum of Modern Art (IMMA), Irlanda.
- Mexican Report. Arte nuevo de Mexico. Instituto México, Texas Art Center/Blue Star Center, San Antonio, Texas. EE.UU.

## 2006

- DAROS Latinamerica Collection, Dublin.
- La Vision Impura, Centro de Arte Reina Sofia (exposición de su colección permanente), España.
- Espacios Sagrados. Galería Carlos Woods, Ciudad Guatemala.
- IX Bienal de la Habana, Fototeca de Cuba.

## 2007

- Caribbean Encounters. Brooklyn Museum, Brooklyn, Nueva York, EE.UU.
- Trienal de Milan TIMER 01 Intimacy/Intimitá, Milán, Italia.
- Cuban Avant Garde Arte Cubano, Colección FARBER Museo Ham de Gainesville, Florida, EE.UU.
- La Fuerza el Guerrero: Homenaje a Elso Padilla. Centro Provincial de Artes Plásticas, La Habana, Cuba.
- Al Otro Lado del Alma Círculo de Bellas Artes Santa Cruz de Tenerife.
- Puntos de Vista. Bochum Museum, Alemania.
- Infinite Island, Contemporary Caribbean Art. Brooklyn Museum, EE.UU.
- “La Mirada Insular”. Espacio Gran Angular, Bienal de Fotografía, México DF.

## 2008

- Sin Rupturas: Diálogo en el Arte Cubano. Museo de Fort Lauderdale, Florida.
- Terapia de Grupo, Arte Cubano actual. Galería Fernando Pradilla, Madrid.
- En el Nombre del Padre. Galería Luis Adelantado, Miami.
- Common Waters: an Ocean apart. Mayer Fine Art Galery, Norfolk, Virginia.
- Las Formas Temporales: Video-Creación. Salle Zero, Alianza Francesa de Cuba.
- Finalist’s Images 2008 CINTAS Foundation. FROST Art Museum de la Universidad de la Florida.
- VISIONES. Boca raton Art Museum, Florida.

- Fotología. Festival de Fotografía. Museo de la Universidad nacional y galería El Museo.Bogotá, Colombia.
- Cuba Untitled II” Heidi Cho gallery, Nueva York.
- Proyecto Arte y salud. Centro Hospitalario Virgen del Rocío. Sevilla, España.

2009

- X Bienal de La Habana. “HB”. Espacio Pabexpo, La Habana, Cuba.
- X Bienal de La Habana, Exposición de las banderas. Expocuba, La Habana, Cuba.
- Queloides. Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana. Itinerante 2010 a Matters Factory Museum. Pittsburgh. EE.UU.
- Madrid Foto. IFEMA Recinto Ferial Madrid, España.
- Fotografía regia. Obras premiadas en Salones de Fotografía de Nuevo León, España. Centro de la Imagen. México.<sup>99</sup>

## Sussy Vargas

Sussy Vargas Alvarado Currículum Vitae (resumen)

<http://www.sussyvargas.net/> [sussyvargasart@gmail.com](mailto:sussyvargasart@gmail.com), [vargasussy@yahoo.es](mailto:vargasussy@yahoo.es)

Nace en San José, Costa Rica 1967

Desarrollo Profesional: Conferencias, seminarios, Exposiciones.

2017

- Curaduría junto a Roberto Guerrero de la Exposición: Detrás del Portón rojo: Una visión de la Erótica en el arte Costarricense. Museo de Arte Costarricense. Noviembre 2017- abril 2018.
- Proyecto: El Caribe costarricense a través de la Mirada y obra de Hans Wimmer. Fotógrafo. A publicarse en Febrero 2018.
- Se publica el libro Teatro Nacional de Costa Rica. Alegoría y Símbolo. Donde participó como parte del consejo Editorial y encargada de la parte visual.
- Participa como ponente en el VI Congreso Centroamericano de Estudios Culturales. Managua, Nicaragua. Con las ponencias: Imaginados: Construcciones de la identidad

---

<sup>99</sup> [https://www.ecured.cu/Marta\\_Mar%C3%ADaPérez\\_Bravo](https://www.ecured.cu/Marta_Mar%C3%ADaPérez_Bravo)

latinoamericana a través de las tarjetas postales Siglos XIX y XX. Y : Desarrollo del Diseño Gráfico en Costa Rica 1843-1900 junto a María Fe Alpízar. 2016.

- Recibe la Beca para el Fomento de las Artes Literarias 2017, del Colegio de Costa Rica (CCR), instancia del Ministerio de Cultura y Juventud, para concluir y publicar el proyecto: "El caribe limonense a través de la mirada y la obra de Hans Wimmer Fotógrafo.
  - MAYINCA Exposición Colectiva. Museo Nacional de costa Rica.
  - Charla: “ Historia de la taxonomía del arte y la censura en el Arte costarricense”. presentación de la Revista Escena. Escuela de Estudios Generales, Universidad de Costa Rica.
  - Charla: “ De las representaciones de la corporeidad en el Museo del Prado, a la construcción de los imaginarios sobre el cuerpo en el context costarricense. Centro Cultural Español, San José. Publicación de texto: “ Historia de la taxonomía del arte y la censura en el Arte Costarricense”. Revista Escena. Revista de las Artes, V. 75, N. 2.
  - Charla: ¿A quién le pertenecen mis fotografías? Sobre Fotografía y Propiedad Intelectual. Auditorio Roberto Sasso. Universidad Veritas.
  - Charla: El desarrollo de la fotografía en Costa Rica a través de sus técnicas y procesos. En Espacios CONARTE.
  - Conferencia Fotografía y sostenibilidad: La cámara como un puente que nos conecta con nuestro entorno. Junto con Carolina Goodfellow. I Conferencia de sostenibilidad, Universidad Veritas. Auditorio Roberto Sasso 2015
- 
- Exposición y presentación del Libro: GRAFITICA. Gráfica Popular Costarricense. Junto a Carolina Goodfellow. Auditorio Roberto Sasso. Universidad Veritas. • Invitada al Primer encuentro Diseño e Identidad. Gráfica Vernácula de Costa Rica Museo Regional de San Ramón. • Exposición y presentación del Libro: GRAFITICA. Gráfica Popular Costarricense. Auditorio Escuela de Arquitectura. Tecnológico de Costa Rica, Barrio Amón. • Conversatorio junto a Carolina Goodfellow. Festival de Diseño Gráfico 2015,
- Universidad de Costa Rica, Sede Interuniversitaria de Alajuela. Museo Juan Santamaría. Charla Gráfica Popular y Diseño vernáculo. Reflejos de identidad. CR Diseña

Expo. Galería Art Walk. Avenida Escazú.

2014 • Exposición Colectiva : Imagen/Deseo. Ruta de las exposiciones . Festival

Nacional de las Artes Fia 2014. Artista Invitada. Galeria Nacional.

- Recibe la Beca Carmen Naranjo para las Artes Literarias junto a Carolina Goodfellow para la publicación de su Proyecto : Grafítica: Gráfica Popular Costarricense.
- Exposición Individual. Poemas Cotidianos. Museo de las Mujeres.  
<http://museodelasmujeres.co.cr/2014/07/poemas-cotidianos-por-sussy-vargas/>

2013 •

Exposición Colectiva. Encuentro Internacional de Fotografía Caleidoscopio XI : El cuerpo y sus signos, marcas de identidad, Presentados en La Universidad Nacional Autónoma de México, y en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Medellín, Colombia.

2012

- Artista invitada para la X Edición Valorarte. Arte+Mercado+obra social . Exposición

2009-2013

•

Colectiva.

Exposición Colectiva. Encuentro Internacional de Fotografía Caleidoscopio X La crisis del ser humano; espejos en el olvido, Presentados en La Universidad Nacional Autónoma de México, Festival Internacional de Arte y Cultura Quimera 2012 Ayuntamiento de Metepec México y La Casa Museo Simón Bolívar , La habana Cuba.

- Universidad Estatal

Realiza estudios para obtener el Máster en Propiedad Intelectual en la Universidad

a Distancia EUNED. Actualmente realiza su Proyecto de Tesis; Guía de Propiedad Intelectual para Creadores Visuales.

2008 • Artista Invitada Valoarte 6ta edición. Galería Nacional. Museo Nacional de los



Niños • Artista invitada a la Cátedra Francisco Amighetti para impartir las charlas: • La otredad.

Definiendo identidades. (1839-1930) y Amnesia o la deconstrucción de la identidad

(1930-2007), sobre la Historia de la Fotografía en América Latina. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Costa Rica. Cátedra Francisco Amighetti.

Obtiene la Maestría en estudios del Diseño, el Producto y la Imagen. Universidad Veritas con su Proyecto :Huellas, Vestigios, Memoria. Galería Universidad Veritas. Proyecto Final para el Postgrado en Estudios del Diseño, el Producto y la Imagen. Universidad Veritas.

Exposición “La doble cara del espejo” Homenaje a Rembrandt en sus 400 años de nacimiento. Museo de Arte Costarricense.

Exposición Adentro-Afuera. 5 de julio de 2005 a agosto de 2006. guión Museo de Arte

Honduras. Junio, 2005. Conferencia. “Historia de la Fotografía en Costa Rica. 1847-1960. Presentada en La Escuela de Comunicación Colectiva, Facultad de Ciencias Sociales , Universidad de Costa Rica. Archivo Nacional de Costa Rica e INBIO, para el Club Fotográfico de Costa Rica.

Proyecto : “La mirada del tiempo. Historia de la Fotografía en Costa Rica. 1847-2002” En colaboración con Ileana Alvarado. Fundación Museos del Banco Central. •Conferencia. “Historia de la Fotografía en Costa Rica. 1847-1960. Auditorio Museos del

Banco Central. 14 de octubre. Conferencia: “ El lápiz de la naturaleza”: Papel salado y técnicas alternativas. Auditorio de la Universidad Veritas. Artista seleccionada para participar en la Bienal del Textil “WOMEN IN TEXTIL

ART ”

2003

• • Diseño Textil.

•

Hombre + Mujer = Creación 2006. 12 de septiembre de 2006. Centro Cultural Costarricense Norteamericano.

Artista invitada para impartir las charlas: El dibujo como medio de expresión y el Dibujo en la era digital. Tercer Salón de Dibujo. Tránsito y permanencia 2006. San Salvador, El Salvador.

Conferencia. "Historia de la Fotografía en Costa Rica. 1847-1960" . Metrocentro Cartago 28 de abril, Universidad de Costa Rica 16 mayo y Archivo Nacional de Costa Rica 30 mayo.

Artista Invitada, "Valoarte 2006 Galería Nacional, Museo de los Niños, C.R. Artista seleccionada junto a José Brenes en la Bienal Internacional de Arte y

••Pedro Sula

(2005-2006) Encargada de las Galerías del Teatro Nacional .Invitada como Jurado a la Bienal de Dibujo Centro Cultural San Pedrano, San

Valencia, Venezuela.

200 • Exposición Colectiva- " Habitaciones propias" Arte intimista de 12 mujeres. 2 Galería Sophia

Wanamaker. Centro Cultural Costarricense Norteamericano. • Charla. "Fotografía Contemporánea. Últimas tendencias". Universidad Veritas.

• Curaduría exposición " Los rostros del Arte" . Galería Gómez Miralles. Universidad Veritas. • Exposición Colectiva: "Nosotros que nos queremos tanto" Centro Cultural Español. San

José, Costa Rica. Exposición Colectiva "Arte hoy" Centro Cultural Metropolitano. Guatemala. Artista Invitada al Madinina Workshop. Grand Riviere. Martinica.

Exposición Colectiva. " 24 Fotógrafos proponen fragmentos de nuestra identidad nacional " Artista invitada y curadoría junto a Ileana Alvarado. Museos del Banco Central. Noviembre 2002

•Galería Nacional.

Artista Invitada para exposición Colectiva " Confrontación en las Artes" Centro Costarricense de la Ciencia y la Cultura. Noviembre 2002

2001 • Conferencia Inaugural " Historia de la Fotografía en Costa Rica. 1848-1990

" Auditorio Universidad Veritas.

• Participante en el Coloquio Internacional "Memoria Iconográfica de un siglo" Casa de las Américas, Habana Cuba con la Ponencia: " Manuel Gómez Miralles.

Memoria e imagen". "Arquetipos" Exposición Colectiva. Museo de Arte y

Diseño Contemporáneo. “Flamenco” • Exposición Colectiva. Teatro Nacional de Costa Rica. • Exposición Colectiva. Bienarte.

Galería Nacional, Centro Costarricense de la Ciencia y la Cultura. • Exposición Colectiva “Metáforas de la luz” Galería Gómez Miralles. Universidad Veritas.

2000 • “ TRI-X” Exposición Colectiva. Teorética. San José. “Imágenes de Hombres” Exposición Colectiva. Fundación Museos del Banco Central.

• “Mujeres en el Arte” Casa de las Américas. Madrid, España. • “Exvotivos” Exposición Individual. Museo Histórico Rafael Calderón Guardia, Museo

“Collage” Exposición colectiva. Museos Banco Central de Costa Rica. Curadoría Exposición “Intersecciones”, muestra colectiva de fotografía

Histórico de San Ramón y Tribunal Supremo de Elecciones. Obtiene la Licenciatura en Artes Plásticas con énfasis en Pintura, UCR. Con el Proyecto en la modalidad artística: “Exvotivos”.

Memorándum, Museo Histórico Rafael Calderón Guardia.

• “Fotografía y Grabado: Obra reciente de artistas mexicanos y costarricenses”. Museo

Histórico Rafael Angel Calderón Guardia. “Paisaje interior” Colectiva. Sala IV Museo Arte y Diseño Contemporáneo. • “Imágenes de Mujeres” (Colectiva) Museos Banco Central de Costa Rica.

“ Recuerdos de Familia”, cooperación en Curaduría e Investigación, Fundación Museos del Banco Central de Costa Rica.

Juguetearte (colectiva) Juguetes hechos por artistas. Galería Sophia Wanamaker, Centro Cultural Costarricense Norteamericano.

.• “De lo arqueológico...” (colectiva) Galería Costarricense de la Ciencia y la Cultura. • “Legados y Ausencias” (colectiva) Auditorio Manuel Jiménez Borbón. Galería de La

Nación junto a Adela Marín. • “Múltiples Miradas” (colectiva) I Festival Fotosetiembre 1998. Galería Nacional, Centro

Costarricense de la Ciencia y la Cultura. • “De Frutas, Verduras y Otras Cosas. Naturalezas quietas”. (colectiva) Fundación

Museos Banco Central de Costa Rica.

- “Cuerpo, Fragmento y Memoria” (colectiva) Galería Nacional de Arte Contemporáneo.

MAC. •• III Exposición Anual de Arte Hispanoamericano, Universidad de Illinois, Chicago.

- Colección Permanente y Donaciones Recientes. (colectiva) Museo de Arte y Diseño

Contemporáneo. Salón Nacional

de Fotografía. Museo de Arte Costarricense. • Se gradúa de Bachiller en Artes Plásticas con énfasis en Pintura. Facultad de Bellas Artes

Universidad de Costa Rica.

## 2. Formación Académica:

- (2011-2013) Postgrado en Propiedad Intelectual. Universidad Estatal a Distancia. UNED.

En proceso de Tesis. • (2007) Obtiene el título de Postgrado en estudios del Diseño, el Producto y la Imagen.

Universidad Veritas. • (1999-2001) Estudios varios para el Postgrado en Comunicación, Escuela

de Ciencias de la Comunicación Colectiva. Universidad de Costa Rica. • ( 2000) Obtiene la Licenciatura en Artes Plásticas con varios énfasis. Escuela de Bellas

Artes, Universidad de Costa Rica.

- (1988 – 1996) Estudia y obtiene el Bachillerato en Artes Plásticas con énfasis en Pintura

en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica. • (1993-1995) Realiza estudios de Fotografía en la Facultad de Bellas Artes,

Universidad de Costa Rica y Colegio Universitario de Alajuela (CUNA) • 1997 Realiza estudios de Locución en el Instituto Latino de Formación Integral, ILAFORI. • (1993-1995) Realiza estudios de Fotografía en la Facultad de Bellas Artes, Universidad de

Costa Rica y Colegio Universitario de Alajuela (CUNA)

## 3. Formación Complementaria:

- ( 2015) Taller de Daguerrotipo ( Becquerel) . Bajo la guía de los maestros Arturo Talavera y Patricia García. El taller Panóptico. Antiguo Colegio de las Vizcaínas. México D.F. ( 20 horas)
- ( 2014) Curso de especialización de Impresión al carbón. Bajo la guía de los maestros Arturo Talavera y Patricia García. El taller Panóptico. Colegio de las Vizcaínas México D.F. ( 20 horas)
- (2014) Curso de Edición fotográfica. Adobe Dreamweaver CS5. Universidad Veritas. 18 horas.
- ( 2014) Curso de guión y producción cinematográfica. Universidad Veritas. 18 horas
- ( 2012) Capacitación en Investigación Académica impartido por el Dr. Gilberto Alfaro Varela. Duración 20 horas. Escuela de Fotografía. Universidad Veritas. • (2012) Taller Técnicas de Investigación impartido por el Dr. Gilberto Alfaro Varela.
- Duración 15 horas. Escuela de Fotografía. Universidad Veritas. • ( 2012) Taller La producción del Discurso fotográfico, impartido por el curador Juan Antonio Molina. Duración 20 horas. Escuela de Fotografía. Universidad Veritas.
- (2007) Seminario. Reflexiones sobre la enseñanza y aplicaciones de la fotografía contemporánea. Impartido por Juan Antonio Molina. Universidad Veritas. 8 horas.
- (2005) Curso de After Effects. Universidad Veritas 18 horas.
- ( 2004) Curso de Adobe Premier. Universidad Veritas. 18 horas.
- (2004.) Curso de Photoshop. Universidad Veritas. 18 horas.
- (2004) Curso de Impresión Fotográfica Digital. Universidad Veritas. 18 horas
- (2003) Aspectos metodológicos para la enseñanza del dibujo. Curso de Posgrado. Universidad Veritas, 30 horas.
- (2003) Curso: “Metodología de la Educación Superior”. Universidad Veritas. (20 horas)
- (2003) Curso Power Point. Universidad Veritas. 18 horas.

(2002) Curso: Posesionándonos en el Mercado del Arte . Universidad de las Palmas de Gran Canaria. Impartido por Marcela Valdavellano. 12 horas• (2001) Curso: Mercadeo estratégico aplicado a las Artes . Impartido por Marcela Valdavellano. Universidad de las Palmas de Gran Canaria.12 horas• (2001) Curso :Fundamentos Psicológicos para la Educación Superior. Universidad Veritas. 12 horas. • (2001) Metodología de la Educación Superior . Universidad Veritas.12horas • (2000) Fundamentos didácticos de la Educación Superior. Universidad Veritas.24horas.

• (1998) Curso Fotografía Experimental, con el artista guatemalteco Luis González Palma.

Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de Costa Rica. (15 horas).

(1997) Curso “Dirección y Gestión de Entidades y Programas Culturales”. Centro Cultural Español, Iniciativas Culturales ICI y Dirección General de Cultura del MCJD. (30 horas).(1996 ) Taller de guión cinematográfico con el cineasta cubano Juan Carlos Tabío, director de la película “Fresa y Chocolate”. 20 horas.

(1996) Curso aplicado de Word 6.0 Universidad Nacional. 24 horas.

#### 4. Investigación:

Investigaciones Concluidas:

GRAFITICA. Gráfica popular costarricense. ( 2014) Junto a Carolina Goodfellow.

Historia de la Fotografía en Costa Rica 1847-2000. La mirada del tiempo. ( 2002) (junto a Ileana Alvarado y Efraim Hernández) I Parte: “La fotografía: el otro archivo histórico, sus técnicas alternativas, conservación y experimentación”. (2002) (Junto a Adela Marín y Ana Muñoz).

• (1997) Es becada por el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes con una Beca-Taller para realizar el proyecto en Investigación: “Manifestaciones del Arte Popular Religioso en Costa Rica”.

• (1992- 1997) Trabaja como asistente de investigación del Proyecto: Historia del Arte de Costa Rica, con Cerca Arte Visual junto al historiador y artista Guatemalteco Roberto Cabrera.

• Investigaciones en Curso:• Historia de las Artes Gráficas en Costa Rica (1843-2015) (Junto Maria Fe Alpízar).

- Proyecto Identidad-Es (Proyecto de Investigación alrededor de las expresiones de la Cultura Popular en Costa Rica) Junto a Carolina Goodfellow. Manuel Gómez Miralles y la memoria de un siglo. José María Figueroa. Esbozo de su obra y su vida. Dairine Vanston y el arte moderno en Costa Rica, junto con Irish Gallery, Irlanda y Fotografía en Costa Rica.

- Mario Roa y el Fotoperiodismo en Costa Rica.

##### 5. Experiencia Laboral:

- Experiencia docente:

- Cursos Impartidos Universidad Veritas:

- Dibujo I ( Diseño del Espacio Interno - Diseño Publicitario) (2000-2004).

- Dibujo II (Diseño Espacio Interno - Diseño Publicitario) (2000-2004).

- Expresión Gráfica (Arquitectura) (2001).

- Fotografía básica para taller integrado (2010).

- Fotografía básica ( 2004-2010) (Cine y televisión).

- Cultura costarricense ( II- 2010).

- Investigación dirigida (2000-2009).

- Laboratorio fotográfico I ( I-2011).

- Laboratorio fotográfico II ( 2000-2010).

- Cursos impartidos actualmente :

- Imagen Conceptual (Fotografía) ( 2000-2015).

- Montaje y Propiedad Intelectual (Fotografía) ( 2004-2015).

- Fotografía II (Diseño del Espacio Interno) (2004-2015).

- Fotografía básica (Escuela de Animación Digital) (2008-2015).
- Fotografía en América Latina y Costa Rica (Fotografía) (2008-2015).
- Multimedia II (Escuela de Arquitectura) (2013-2015).
- Introducción a la Investigación dirigida (Escuela de Fotografía) ( 2013-2015).
- Proyecto de graduación (Escuela de Fotografía, Arquitectura y Animación) (2000-2015).
- Otras Universidades:
- Fotografía Digital (Escuela de Periodismo Universidad de Costa Rica y Universidad Interamericana de las Américas) (2004).
- Fotografía básica (Escuela de Ciencias de la Comunicación Colectiva . UCR) ( 2004-2009) • Fotografía Básica (Escuela de Fotografía Memorandum) (1999-2000) • Fotografía y Memoria en América Latina (Escuela de Fotografía Memorandum) (2000)

Técnicas alternativas (Escuela de Fotografía Memorandum) (2000)

Talleres y cursos impartidos:

(2009) Curso básico de fotografía digital. Para el Consejo Nacional de Vicerrectores de Extensión y Acción Social. CONARE. Duración 30 horas.

- (2010-2015) Cursos libres para Espacio Veritas Fotografía básica, Iluminación.

Fotográfica, Diseño Fotográfico, Fotografía Estenoipeica, Fotografía.

Analógica. • ( 2014-15) Cursos para Programa PIF (Programa Integral de Fotografía) Diseño.

Fotográfico, Fotografía Estenoipeica. •

6. Experiencia Laboral:

Evaluaciones a las que se ha sometido:

(2002) Reconocimiento como profesora distinguida Universidad Veritas. Desde el 2000 hasta la actualidad, ha sido evaluada como Profesora cada cuatrimestre con una nota de calificación



no menor de 4.7.

- (1997) Da asistencia a los Programas de Trabajo Comunal Universitario con talleres y la elaboración de murales colectivos en Golfito, Puntarenas.
- (1996-1998) Trabaja Free Lance como fotógrafa para textos escolares para niños con la Editorial Farben.
- (1992-1997) Colabora con la Vicerrectoría de Docencia en un programa de extensión docente de la misma universidad para cursos de arte para niños, jóvenes y adultos en Golfito, Puntarenas.
- (1990- 1996). Asistente de Investigación con la empresa Cerca Arte Visual en investigación de Historia del Arte de Costa Rica, junto a el historiador y artista Guatemalteco Roberto Cabrera. 7. Publicaciones de su obra plástica, críticas y comentarios sobre su obra:

Libros y revistas:

Alejandro Castellote, Mapas abiertos Fotografía Latinoamericana 1991-2002, Lunweg Editores y Fundación Telefónica, año 2003, Barcelona España. • Tamara Díaz Bringas, En el Trazo de las Constelaciones, Miradas

Subjetivas 1, Centro Cultural de España, 2003. • Hydros IV. Cotidiano Day to Day.( 2010) Edición Aqua Vitae. Satori Editorial. Brasil.

(2007- 2015) Asesoría en Propiedad Intelectual . (1996-2015) Asesoría en Proyectos de Fotografía histórica e investigación. (2000-2015) Profesora de Fotografía. Universidad Veritas.

(2005- 2007) Profesora de Fotografía, Escuela de Comunicación Colectiva, Universidad de Costa Rica.

(2005-2006) Encargada de las Galerías del Teatro Nacional de Costa Rica.

(2000-2005) Profesora de Dibujo. Universidad Veritas. (2005) Profesora de Fotografía Escuela de Periodismo, Universidad Interamericana de las Americas UIA.

(1999-2001) Profesora de Fotografía en la Escuela Memorándum (1999) Encargada del Departamento de Educación del Mueo de Arte y Diseño contemporáneo.

2000 Dr. Miguel Flores Castellanos. Tesis de Doctorado. Universidad Nacional. Costa Rica.

Catálogos:

Art of Iberoamerica Exhibit III, Montgomery Ward Gallery, (catálogo), november 10 to december 5, 1997. •Square Carre

Pilar Tobon, Catalogo III Bienal Internacional Mujeres en el Arte Textil,

Cuadrado. Ara Gallery/ Women in Textil Art, Miami, Florida. Diciembre de 2004 a enero2005.

• Rembrandt, Homenaje 1600 – 2006, La doble Cara del Espejo. Curaduría José Miguel

Rojas. Museo de Arte Costarricense. Pág. 37, 40, 43. • IV Bienal Internacional de Arte Textil 2006. Catálogo de exposición. Centro Cultural

Costarricense Norteamericano. San José, Costa Rica. Septiembre 2006. • Curaduría. Listo para Embalaje. Catálogo de exposición. Centro Cultural de España.

Costa Rica, 2007. De frutas, verduras y otras cosas. Museos del Banco Central de Costa Rica. Del 15 de octubre 1998 al 17 de enero de 1999. Curaduría junto a Ileana Alvarado. 24 Fotógrafos proponen fragmentos de nuestra identidad. Catálogo de exposición. Del 14 de noviembre del 2003. Museos del Banco Central, San José de Costa Rica. <sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> Información suministrada por la artista, Sussy Vargas .