

El género detrás de las cámaras. Mujeres fotógrafas europeas

Gender behind the cameras. European women photographers

Filomena Serra

Instituto de História Contemporânea,
FCSH/Universidade NOVA de Lisboa/ IN2PAST
sfmc@fcs.unl.pt

Caterina Cucinotta

Universidad Rey Juan Carlos, España
caterina.cucinotta@urjc.es

Resumen:

Las mujeres nunca han sido una categoría homogénea y esencializada. Ampliar el análisis de la mujer a la noción de género resulta útil para tener presente que “mujer” y “hombre” no son sólo tipos biológicos, sino también construcciones culturales. El género denota percepciones de feminidad y masculinidad, al mismo tiempo que estructura relaciones de jerarquía y poder en la sociedad. El género es un concepto con múltiples capas que abre otras nociones como clase, raza y religión, así como otros significados epistemológicos. Estos argumentos y la investigación histórica reciente aplicada a las fotógrafas europeas nos condujeron al objetivo de este monográfico. Se actualizan algunas de las cuestiones fundamentales, renovando el conocimiento de su obra fotográfica. No excluimos a las que han abierto camino fuera de Europa y utilizado diferentes prácticas fotográficas. Al mismo tiempo, pensamos en las fotógrafas que han extendido su actividad al cine, medio en el que históricamente han estado infrarrepresentadas. Estas cuestiones son transversales a los diez artículos de este monográfico, que se estructuran, por razones de presentación, en cuatro capítulos:

1. Mujeres fotógrafas: legados e impactos;
2. Mujeres fotógrafas: biografías en perspectiva;
3. Fotógrafas documentales y fotoperiodistas comprometidas;
4. Fotografía y cine: enfoques e hipertextos.

Abstract:

Abstract: Women have never been a homogenous and essentialised category. Extending the analysis of women to the notion of gender is useful for keeping in mind that ‘woman’ and ‘man’, while biological types are cultural constructs. Gender denotes perceptions of femininity and masculinity and, at the same time, hierarchical structures and power relations in society. Gender is a multi-layered concept that opens up other notions, such as class, race and religion; as well as other epistemological meanings. These arguments, and recent historical research applied to European women photographers, have led us to the aim of this monograph: updating some of the fundamental questions and renewing our knowledge of European women photographers’ work. We do not exclude those who have made their way outside Europe and used different photographic practices. At the same time, we consider women photographers who have extended their activity to cinema, a medium where, historically, they have been underrepresented. These issues are transversal to the ten

articles in this monograph, which has been structured, for reasons of presentation, into four chapters:

1. Women Photographers: Legacies and Impact;
2. Women Photographers: Biographies in Perspective;
3. Documentary Photographers and Committed Photojournalists;
4. Photography and Cinema: Approaches and Hypertexts.

Resumo:

As mulheres nunca foram uma categoria homogênea e essencializada. Alargar a análise das mulheres à noção de género torna-se útil para ter em mente que “mulheres” e “homens” não são só tipos biológicos mas construções culturais. O género denota percepções de feminilidade e masculinidade e estrutura as relações de hierarquia e de poder na sociedade. O género é assim um conceito de múltiplas camadas que abre a outras noções como classe, raça e classe e outras interpretações epistemológicas. Esta argumentação e a investigação histórica recente, aplicada às mulheres fotógrafas e europeias, moveu-nos para o objectivo deste dossier. Algumas das questões fundamentais são actualizadas, renovando o conhecimento da sua obra fotográfica. Não excluímos aquelas que fizeram o seu caminho fora da Europa e utilizaram práticas fotográficas diferentes. Ao mesmo tempo, consideramos as mulheres fotógrafas que estenderam a sua atividade ao cinema, um médium em que historicamente têm estado sub-representadas. Estas questões são transversais aos dez artigos do dossier que se estruturaram, por razões de apresentação, em quatro capítulos:

1. Mulheres Fotógrafas: Legados e Impactos;
2. Mulheres Fotógrafas: Biografias em Perspetiva;
3. Fotógrafas Documentalistas e Fotojornalistas Empenhadas;
4. Fotografia e Cinema: Abordagens e Hipertextos.

Palabras clave:

Mujeres fotógrafas; fotografía colonial; biografías; fotografía documental; fotoperiodismo; cine.

Keywords:

Women photographers; colonial photography; biographies; documentary photography; photojournalism; Cinema.

Palavras-chave:

mujeres fotógrafas; fotografía colonial; biografías; fotografía documental; fotojornalismo; cinema.

¿Por qué un monográfico sobre el género y las fotógrafas europeas?¹

Las mujeres nunca han sido una categoría homogénea y esencializada (Gunnarsson, 2011). Ampliar el análisis de la mujer a la noción de género resulta útil para tener presente que “mujer” y “hombre”, tipos biológicos, son construcciones culturales. El género denota percepciones de feminidad y masculinidad al mismo tiempo que estructura relaciones de jerarquía y poder en la sociedad. Como ha sugerido Griselda Pollock, el terreno de la práctica artística y la marginación de las mujeres por los hombres que han escrito la historia del arte y, por consecuencia, las historias de la fotografía son estructuradas y estructurantes por las relaciones de poder de género (Pollock, 1998, p. 55).

El hecho de que el género sea un concepto con múltiples capas de significado abre otras nociones como diferencias basadas en la clase social, raza o religión, así como otros significados epistemológicos. Hablar, por ejemplo, de la relación entre género y Estado colonial implica considerar a las mujeres europeas y a las mujeres colonizadas como subalternas (Spivak, 1999); como eran vistas e imaginadas en la metrópoli y en las colonias; y como se percibían a sí mismas.

En el caso del Portugal colonial, abordado en el monográfico, el estudio de la fotografía y el Imperio es un campo dinámico y en desarrollo que incluye investigadores y archivistas con perspectivas muy variadas. Como espacio colonial, las metáforas de género formaban parte del lenguaje colonialista portugués tanto como del francés, el italiano o el británico y esto sólo puede explicarse por la dominación de la visualidad por la sociedad patriarcal (Ryan, 2014, p. 42; Vicente, 2014, p. 22; Vicente, 2013)

Estos argumentos, aplicados a las fotógrafas europeas, nos condujeron al objetivo de este monográfico. Los artículos que lo integran se centran, en general o a través de casos específicos, en algunas de estas cuestiones fundamentales para actualizar y renovar nuestro conocimiento de la obra

¹ Agradecemos a Ros Boisier, Leo Simoes de Editorial Muga, así como a Manuel Villaverde Cabral y Jesús Ramè López por sus contribuciones a la traducción al español.

fotográfica de las mujeres europeas. La delimitación geográfica se explica por razones metodológicas. En primer lugar, la imposición del número limitado de textos que implica un estudio de esta naturaleza, pero también porque queríamos un enfoque más centrado, sabiendo que el acceso a las fuentes es un asunto importante para la investigación histórica. En los últimos años, se ha puesto en valor el trabajo de innumerables fotógrafas europeas desconocidas o cuya obra ha sido desvelada. Recordamos el impacto que causó la exposición de fotógrafas europeas en una de las muestras más importantes de los años noventa, *Women on the Edge: Twenty Photographers in Europe, 1919-1939*, (Museo J. Paul Getty de Malibú, California; Guggenheim, Nueva York). Celebrada casi al mismo tiempo que la publicación del libro de la historiadora Naomi Rosenblum, *History of Women Photographers* (1994), la exposición contaba con un gran número de fotógrafas alemanas, así como de mujeres europeas nacionalizadas estadounidenses, francesas, británicas y suizas, muchas de ellas activas en la Alemania de entreguerras, en la que era visible la influencia de la Bauhaus, una escuela de arte independiente y vanguardista que democratizó el sistema de aprendizaje. Lucia Moholy (1894-1989), Ellen Auerbach (1906-2004), Grete Stern (1904-1999), Florence Henri (1893-1982) y muchas otras estudiaron en la Bauhaus. Aunque la exposición no trató exhaustivamente la evolución de la condición social de las fotógrafas en las décadas de entreguerras, sirvió de introducción al tema, dejando claro cómo en las décadas de 1920 y 1930 un número considerable de mujeres recurrieron a la fotografía como medio de autoinvención artística y personal.

Sin embargo, desde esta perspectiva no excluimos a las numerosas fotógrafas europeas, que se han abierto camino fuera de Europa, entre territorios y continentes, y que han utilizado diferentes prácticas fotográficas: desde el documentalismo, el fotoperiodismo o la fotografía de guerra hasta la fotografía colonial. Al mismo tiempo, pensamos en la oportunidad de “descubrir” fotógrafas que habían extendido su actividad a la fotografía y el cine. En el caso del cine, las fotógrafas han estado históricamente infrarrepresentadas en la profesión. Al extender las prácticas fotográficas a las imágenes en movimiento, incluimos un capítulo aparte para las directoras de fotografía en el cine.

Es extraordinario ver la cantidad de fotógrafas que la investigación histórica feminista está visibilizando, a través de la conservación, estudio e investigación de archivos fotográficos, exposiciones en museos y la publicación de libros y revistas. Este trabajo es inagotable, casi “arqueológico”. Su resultado contribuye a reafirmar lo incuestionable, pero que no se afirma ni se pone en evidencia lo suficiente: la ausencia de las mujeres en las historias del arte hegemónicas, y de las fotógrafas en las historias de la fotografía, en la que siempre ocupan un lugar secundario.

Lo cierto es que las fotógrafas, conscientes de su valor, aun siendo subalternas en la sociedad patriarcal, siempre que han podido han reivindicado una vida diferente, como quizá demuestra la “primera exposición colectiva en el mundo de fotógrafas” (Lenot, *Artecapital*, 2021), que tuvo lugar en 1906 en Hartford, mencionada en la exposición celebrada en 1975 en el Museo de Arte Moderno de San Francisco, *Women in Photography: A Historical Survey*, que recuperó de forma innovadora el trabajo de las mujeres en la fotografía.

Recordemos que, en la Europa de entreguerras, especialmente entre los años 20 y 50, las mujeres adoptaron la fotografía como forma de expresión profesional y artística. Produjeron testimonios visuales inestimables que reflejaban tanto sus experiencias personales como las extraordinarias transformaciones sociales y políticas de la época. Fue el caso de Maria Lamas, periodista, escritora e intelectual política portuguesa que se destacó en el desarrollo de la literatura femenina, en la indagación sobre la posición social de la mujer y en la lucha contra los regímenes fascistas de su época, y fue autora del reportaje fotográfico *Las mujeres de mi país*, objeto de recientes estudios (Subtil, 2024, Calado, 2024, Cabral 2021, 2017).

Las fotógrafas estuvieron a la vanguardia de la experimentación artística, ya fuera en el retrato de estudio, la moda y la publicidad, la fotografía callejera o el fotoperiodismo, además de encarnar un ideal de emancipación femenina al realizar cambios revolucionarios en la vida y en el arte.

La poderosa expresión de la modernidad en la obra de las fotógrafas de la vanguardia artística rusa y su contribución al programa potencialmente liberador de la cultura soviética se ha descubierto recientemente. La

circulación de sus fotografías en la prensa de masas, en exposiciones y en libros a través del movimiento comunista internacional y los retos a los que se enfrentaron siguen sorprendiéndonos hoy en día. Por ejemplo, en un trabajo reciente, Giulia Strippoli destaca el papel de Tina Modotti (1896-1942), Lisette Model (1901-1983), Elizaveta Mikulina (1903-?), Julia Pirotte (1908-2000), Gisèle Freund (1908-2000) y Gerda Taro (1910-1937). Su trabajo fotográfico “forma parte hoy de la documentación internacional del antifascismo”, de la historia de los movimientos obreros y de la denuncia de las injusticias sociales (Strippoli, 2024, p. 1-2), al igual que los efectos catastróficos de las guerras que observaron. Por otra parte, cuando el partido nazi en Alemania y los partidos fascistas y autoritarios en otros países europeos tomaron el poder, la emancipación de las fotógrafas rápidamente se vio limitada temporalmente.

Tras el final de la Guerra Fría, después de un periodo de reconstrucción europea y tras el periodo de entreguerras, fue en los años 60 y 70, con el florecimiento de los movimientos de la Nueva Izquierda en Estados Unidos, más las protestas contra la guerra de Vietnam, y los acontecimientos de “Mayo del 68” en Francia, que surgió el Movimiento de Liberación de la Mujer. Artistas e historiadoras empezaron entonces a sentir la necesidad de intervenir desde un punto de vista feminista. Las mujeres intervinieron, introduciendo una auténtica revolución epistemológica al reflexionar sobre algo que hasta entonces había estado totalmente reprimido: la diferencia sexual (Mayayo, 2015, p. 16). Las intervenciones feministas de aquellos años alterarían significativamente las relaciones entre hombres y mujeres, redefiniendo el estatus de la mujer y los roles sociales de ambos sexos.

Dicho esto, según Griselda Pollock, la convicción feminista es que el lugar de la mujer en la historia es siempre una condición socialmente construida y negociada (Pollock, 1998). Las mujeres han participado en la fotografía desde sus inicios. Se sintieron atraídas por este medio, profesional y personalmente, al encontrarlo emancipador y eficaz para expresar ideas y sentimientos, así como para ganarse la vida. La capacidad de crear imágenes se puso entonces al alcance de más mujeres, sobre todo cuando las cámaras se hicieron más pequeñas y la producción en serie abarató los precios. La fotografía también

ofrecía a las mujeres menos barreras que en las bellas artes tradicionales, y a veces incluso eran reconocidas más rápidamente que en esas disciplinas artísticas. Hoy en día, las mujeres desarticulando los discursos y prácticas de la propia historia del arte y, por consiguiente, de la historia de la fotografía, son negociadoras activas dentro del mundo del arte y de la fotografía.

Estas cuestiones acaban siendo transversales en los artículos de este monográfico, que se ha estructurado, por razones de presentación, en varios capítulos: 1. Mujeres fotógrafas: legados y impactos; 2. Mujeres fotógrafas: biografías en perspectiva; 3. Fotógrafas documentales y fotoperiodistas comprometidas; 4. Fotografía y cine: enfoques y hipertextos.

1. Mujeres fotógrafas: legados e impactos

El primer capítulo compara el legado y el impacto de varias fotógrafas europeas y se abre con el texto “Imágenes del colonialismo tardío portugués a través de la lente de Fotógrafas”, de Inês Vieira Gomes, que cuestiona la ausencia en la historiografía portuguesa de mujeres que fotografiaran en el contexto colonial portugués, al tiempo que refuta el etiquetado de “mujeres” como categoría homogénea. La autora argumenta que muchas de ellas fueron relegadas al espacio doméstico y a la familia, especialmente las portuguesas, cuyo trabajo era menos visible. También concluye que la mayoría son extranjeras y blancas, y muchas de ellas trabajan junto a sus maridos antropólogos. Mientras los maridos hacían el trabajo de campo, las mujeres se quedaban en el laboratorio o trabajaban como asistentes. Como fotógrafas documentales para la producción de conocimiento y agentes activas en el Imperio, Vieira Gomes acentúa el caso de Margot Dias (1908-2001), alemana, esposa del antropólogo Jorge Dias, que filmó y fotografió a un grupo étnico makonde en Mozambique entre 1956 y 1961. No obstante, Dias se convirtió en “la esposa del antropólogo Jorge Dias” y sus fotografías son la parte menos visible de su obra.

Al mismo tiempo, Vieira Gomes cuestiona la aparente invisibilidad de la guerra en la esfera pública, lo que significa que no tuviera impacto en la vida privada de muchos portugueses. Uno de los casos que señala es el de las fotos de

soldados portugueses tomadas en el contexto bélico. Muchos fotografiarán los cuerpos de mujeres indígenas semidesnudas, “cuerpos a su disposición, una especie de performance de la masculinidad”. Fotografías enviadas a sus familias o guardadas como un objeto y un documento que memorizaba un período de su vida adulta. Sin embargo, subraya que la guerra no fue el único campo de los hombres. Uno de los ejemplos de ello, en la historia de los movimientos de liberación y tras el inicio de la guerra colonial en 1961 fue el activismo y la emancipación de las mujeres negras, muchas de las cuales se convirtieron en guerrilleras. Una de las fotografías que fue testimonio de esta emancipación y estuvo presente durante la descolonización fue la periodista alemana Ingeborg Lippman (1927-1988), nacionalizada estadounidense, que trabajó para el *New York Times* en Portugal y recorrió el país fotografiando, después de 1975, a las mujeres de la Reforma Agraria en el Alentejo. Durante la transición a la independencia de Angola y Mozambique, registró y cuestionó aspectos de la vida de las mujeres del Frelimo.² La relación entre fotografía colonial y género se interpela así a través de las relaciones históricas y sociales que determinan el papel de las mujeres.

Asimismo, el siguiente artículo de Beatriz Guerrero González-Valerio y Laura González Díez presenta un estudio de dos fotografías que representan dos momentos significativos de la fotografía documental en España, ambas fotografías de la Agencia Magnum y ganadoras del Premio Nacional de España en 1996 y 2017, respectivamente. El ensayo “Fotografía documental, entre la evidencia y la creación. Cristina García Rodero y Cristina de Middel” les permitió explorar las tensiones inherentes a la fotografía documental contemporánea y al mismo tiempo comprender cómo ambas, partiendo de un camino común –la observación de la realidad– alcanzaron nuevos horizontes, convirtiendo el medio en un modo de expresión artística y de comentario social. La primera, Cristina García Rodero (n. 1949), ha dedicado a captar la esencia de las tradiciones españolas, los momentos íntimos y los sentimientos del ser humano, así como las diferentes culturas de otros países. La segunda,

² FRELIMO (Frente de Liberación de Mozambique), partido político fundado oficialmente el 25 de junio de 1962 con el objetivo de luchar por la independencia de Mozambique del dominio colonial portugués.

Cristina de Middel (n. 1975), a través del juego entre realidad y ficción, verdad y creación, ha cuestionado la idea de que la fotografía documental debe ser un fiel reflejo del mundo.

2. Mujeres fotógrafas: biografías en perspectiva

En este capítulo se analizan las interrelaciones entre la vida y la obra de dos fotógrafas, concluyendo la importancia de un profundo conocimiento biográfico. Imanol Sánchez Díez presenta un estudio sobre “La Fotografía de Eulalia Abaitua como estudio de la identidad de la mujer vasca”, fotógrafa que trabajó entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. La autora resalta la faceta etnográfica e histórica de esta fotógrafa, una de las primeras en documentar las costumbres, tradiciones y formas de vida del pueblo vasco. Mujer viajera, Eulalia Abaitua (1853-1943) organizó su propio laboratorio, lo que le permitió realizar experimentos que la situaron al lado de fotógrafas como Ana Atkins (1799-1871) o Constance Talbot (1811-1880), o incluso de su contemporánea Amélie Galup (1856-1919), con quien la autora establece paralelismos. Se revisa el archivo fotográfico de Abaitua, destacando las técnicas y los aspectos culturales e identitarios, especialmente a la hora de retratar a la mujer (el “matriarcado vasco”). Las protagonistas de la mirada de Abaitua son las mujeres trabajadoras de las clases humildes, como las “lenceras” y las hilanderas de lino o las pescadoras, como las vendedoras, las “sardineras” y otras. La autora defiende que la mirada de Abaitua otorgó dignidad y empoderamiento a estas mujeres, destacando así estos temas como dignos de ser documentados.

En su texto sobre Elisabeth Francart o “Madame Disdéri”, una pionera de la fotografía borrada por la historia (y por un raspador)”, Emiliano Cano Díaz aboga por rehabilitar la figura de Elisabeth Francart (c. 1818-1878). Para ello, revisa la documentación ya conocida con el fin de reinterpretarla ahora “despojada de algunos estereotipos de género afortunadamente superados” a la luz de sus investigaciones. La vida y la obra del célebre fotógrafo André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889), al igual que la de Elisabeth Francart, resurgen desde su perspectiva. Mientras que André Disdéri pasó a la historia

como el fotógrafo que revolucionó la industria fotográfica al patentar en noviembre de 1854 un sistema para reducir el coste de producción de las *cartes de visite*, Mme. Disdéri caería en el olvido. Sin embargo, fue la socia y patrocinadora de su marido incluso después de su separación. Además de seguir una carrera como fotógrafa en Brest, siempre apoyó y ayudó a su ex marido, a pesar de sus problemas económicos, dirigiendo, decorando y fotografiando, al menos entre 1857 y 1865, el estudio Disdéri & Cie. de París, al que André estaba asociado. Participante activa en la introducción de las *cartes de visite*, Elisabeth Francart fue corresponsable del éxito del formato. Según los registros de clientes de Francart, consultados por el autor, encontró un número significativo de clichés realizados por la fotógrafa. Sin embargo, únicamente un pequeño número de *cartes de visite* llevaba su nombre, y en otras estaba “metódicamente borrado” en el soporte de cartón de las fotografías.

A la vista de los diagnósticos realizados por las autoras de los textos mencionados, recordemos de nuevo a Naomi Rosenblum, que tuvo el mérito de escribir una de las primeras historias de mujeres fotógrafas, si no la primera, en los años 90, en un momento en el que se dialogaba sobre el feminismo de segunda y tercera ola. En el libro cuyo título hemos citado anteriormente, Rosenblum llamó la atención sobre la invisibilidad del trabajo de las mujeres en la fotografía y las consecuencias de su devaluación. Las estadísticas en las que se basaba revelaban el pequeño porcentaje de fotógrafas representadas en publicaciones, colecciones de museos y exposiciones.

3. Fotógrafas documentales y fotoperiodistas comprometidas

El capítulo 3 comienza con el ensayo “Fotógrafas Documentales y Fotoperiodistas Comprometidas” y se abre con el ensayo “Letizia Battaglia Valiente, paciente y silenciada durante décadas: heroína de la lente mágica”. Situando la fotografía de Letizia Battaglia (1910-1972) en un marco espaciotemporal concreto, la ciudad de Palermo, Italia, desde principios de los años 60 hasta finales de los 80, época marcada por una gran inestabilidad sociocultural y los crímenes que asolaron el país, Pilar Yébenes y Nieves

Álvarez abordan una metodología que integra el testimonio, la denuncia y el desenmascaramiento de la violencia. Dentro de estos tres ejes, han analizado cinco conjuntos de fotografías que han titulado: “Mafia”, “Mujeres y niños”; “Icónicos”; “Almas enredadas en abismos”; y “Desentrañar”. Se trata de fotografías del periodo comprendido entre 1970 y 1989, en las que se subrayan elementos biográficos, las declaraciones de Battaglia en las entrevistas y su pensamiento, lo que permite a las autoras reflexionar sobre la violencia mafiosa y cómo esta era también violencia patriarcal. También destacan el uso del gran angular por parte de Battaglia, que la diferenció de sus compañeros de profesión. Su trabajo documental, en blanco y negro, captaba una realidad terrible. Para las autoras, esto le permitió “desenmascarar” realidades sociales en las que la violencia convivía con el consentimiento y la indiferencia, el silencio y la complicidad hipócrita de las instituciones ante la injusticia.

En el tercer ensayo sobre Cristina García Rodero, Alfonso Freire-Sánchez y Montserrat Vidal Mestre, “Documentalismo humanista y realismo mágico en la fotografía en *Transtempo*”, analiza la obra *Transtempo* (La Fábrica/CEGAP, 2010) de la fotógrafa española Cristina García Rodero. Retomando la temática de la fotógrafa ya mencionada por Beatriz González-Valerio y Laura González Díez – los temas de tradiciones, fiestas y rituales en España – las autoras proponen un método particular de análisis de la obra, combinando una deconstrucción visual semiológica, un análisis antropológico-contextual y una definición crítico-conceptual con un enfoque histórico-artístico. El objetivo era comprobar cómo el enfoque documental humanista de García Rodero, al captar lo cotidiano o lo extraordinario, se acerca al realismo mágico. *Transtempo* es, por tanto, un ejemplo que invita a “una lectura poliédrica y a una reflexión multidisciplinar” porque, concluyen, permite encontrar significados ocultos en las cosas, trascendiendo el mero registro documental e incluso artístico, y sus imágenes son testimonio de tradiciones que están desapareciendo.

El lugar y la importancia de la fotografía documental en el fotoperiodismo es abordado en este artículo de María Peralta Barrios y María Isabel Menéndez Menéndez en “Mujeres fotoperiodistas: la obra de Sandra Balsells a través de

Balkan in memoriam (1991-2001)”. El texto busca pensar el fotoperiodismo en términos de igualdad de género en la profesión, teorizando sobre el reportero de guerra masculino y la construcción del estereotipo occidental con el que se le asocia, a través de las características de virilidad, resistencia, búsqueda de la verdad y la justicia. Intentando deconstruir la idea de que “hacer y ver la guerra es cosa de hombres”, las autoras concluyen que, como en otros campos, la igualdad de género en la profesión sigue siendo una utopía. Sin embargo, el estudio de caso del libro de fotografía *Balkan in memoriam* (Blume, 2006) de la fotoperiodista de guerra catalana Sandra Balsells (n. 1966) es, dicen, un desafío a este estereotipo porque “marca la diferencia” al ir más allá del “mero reportaje de guerra”.

Las imágenes, un documental fotográfico sobre la evolución del conflicto en los Balcanes, desde la desintegración de Yugoslavia en 1991 hasta la caída de Milosevic en 2000, son contextualizadas y analizadas. Balsells se presenta como una creadora de imágenes de innegable valor documental, estético y emocional. Sus fotografías denuncian la violencia del conflicto y son un diario de los viajes que realizó durante los diez años que duró la guerra. Como legado gráfico y fotográfico, como concluyen, tiene un valor histórico incalculable para las generaciones futuras.

De esta presentación resumida de los diferentes capítulos y textos se desprende que la preocupación común de las autoras y autores es mostrar cómo las mujeres siempre han estado presentes como fotógrafas activas que negocian sus propias vidas sin ser prisioneras de las fuerzas sociales y culturales. Por otra parte, la crítica feminista de los autores se basa en la metáfora de la lectura y no en la mirada-reflexión. La noción de lectura semiótica y su práctica ofrecen significados densos que deben ser descifrados, procesados y discutidos. Aficionadas y profesionales, a pesar de las dificultades de reconocimiento, las mujeres fotógrafas fueron y son capaces de encontrar sus propias estrategias para asegurar su trabajo y encontrar el éxito.

4. Fotografía y cine: enfoques e intertextos

Pasemos a comentar el capítulo 4, “Fotografía y cine: enfoques e intertextos”, que incluye ensayos sobre el papel de las directoras de fotografía en la relación intertextual entre cine y fotografía: “Fotografía vernácula y archivos policiales. La memoria reconstruida en el cine de Susana de Sousa Días”, de Nieves Limón Serrano; “El uso de fotografías en la (re)construcción de la memoria colectiva: el caso de Dundo, memoria colonial, documental de Diana Andringa”, de Marcio Aurélio Recchia; y “Annemarie Heinrich: fotógrafa del cine clásico argentino y agente de modernización cultural”, de María Aimaretti.

Los estudios contemporáneos que entrelazan fotografía y cine abren múltiples vías de análisis que examinan la presencia y participación de las mujeres en estas disciplinas. Entre otras, el trabajo detrás de las cámaras de mujeres directoras de fotografía; la labor de directoras que utilizan la fotografía como un elemento central en la narrativa cinematográfica; y el rol de fotógrafas que han llevado a cabo actividades relacionadas con el cine, como retratos de actores y actrices o reportajes fotográficos sobre estrenos y rodajes de películas. Este dossier aborda dos de estas tres vertientes, analizando el cine de Susana Sousa Dias y Diana Andringa por Limón Serrano y Aurélio Recchia, a partir del uso de archivos fotográficos en dos películas portuguesas, así como la experiencia en fotografía cinematográfica de Anne Heinrich. Sin embargo, cabe subrayar la ausencia de análisis profundos sobre el trabajo de las mujeres directoras de fotografía, una situación que, pese a su carencia en este estudio específico, ha suscitado debates importantes sobre las cuestiones de género en el ámbito cinematográfico. El estudio emergente sobre las profesiones del cine y la representación femenina ha puesto en evidencia que el departamento de dirección de fotografía ocupa una posición notablemente desfavorable para las mujeres. Esta es una profesión en la que la presencia masculina ha sido históricamente predominante, lo que ha dificultado que las mujeres logren carreras prolongadas y definidas en este campo. Las profesionales que consiguen establecer trayectorias estables son una minoría, y los estudios académicos sobre su labor, aunque escasos, resultan valiosos. En este contexto, el documental *À luz delas* (2019), dirigido por Marina Cavalcanti Tedesco y Luana Farias, sobre el trabajo de las mujeres en la dirección de fotografía en el

cine en Brasil, representa un punto de partida significativo para comprender los desafíos y dificultades que enfrentan las mujeres en esta profesión (Marques y Noronha, 2023). Este documental no solo visibiliza las problemáticas de género en el sector, sino que también sirve como una herramienta de reflexión y análisis crítico. La primera de las dos vertientes exploradas en este dossier centra su atención en las directoras de cine que emplean fotografías de archivo como eje central de sus narrativas documentales. En este caso, las directoras Sousa Dias y Andringa adquieren una relevancia particular para el análisis. Su trabajo plantea, al menos, dos cuestiones esenciales:

En primer lugar, una cuestión de carácter productivo, que pone de manifiesto la existencia de una tendencia contemporánea en la que las mujeres cineastas se orientan hacia el género documental. Esto podría explicarse por la percepción de que el documental ofrece menos barreras económicas y de producción en comparación con el cine de ficción, un campo históricamente dominado por hombres. El documental se presenta así como una vía más directa y accesible para que las mujeres cineastas expresen sus ideas y materialicen sus proyectos creativos.

En segundo lugar, una cuestión de orden conceptual, que se relaciona con el uso del documental como una herramienta no solo artística, sino también político-social. Este género permite a las cineastas contribuir a la recuperación de la memoria histórica y abordar temas de gran relevancia, como el colonialismo portugués y la dictadura salazarista.

A través de sus películas, Sousa Dias y Andringa adoptan metodologías que utilizan la fotografía como material visual clave para reconstruir hechos y situaciones que continúan sin respuestas claras ni resoluciones definitivas. Además, la conexión entre fotografía y cine se manifiesta de otras maneras, como en el uso que el cine hace de la fotografía como medio de comunicación personal y promoción. En este sentido, el caso de Annemarie Heinrich resulta ilustrativo. Su trayectoria no solo evidencia la potencia de los documentos fotográficos como herramientas de divulgación y distribución cinematográfica, sino que también pone de relieve los desafíos que enfrentó como mujer en el

ámbito de las artes visuales. El artículo de María Aimaretti resalta que su ambición primordial era ser fotógrafa y cómo esta aspiración se tornó compleja simplemente por su género.

En el caso de Heinrich, se observa cómo a menudo las mujeres que trabajan en campos artísticos son descritas con adjetivos como multifacéticas, poliédricas o polifuncionales. Estas descripciones reflejan una realidad en la que las mujeres, debido a las circunstancias específicas de su entorno, suelen desempeñar roles diversos y enfrentan dificultades para centrarse en un único camino creativo o desarrollar metodologías sistemáticas para la producción de sus obras. Este fenómeno, que podemos denominar de “transversalidad” en el arte producido por mujeres, explica en parte la ausencia de relatos y análisis históricos que incluyan de manera significativa su contribución a disciplinas como la fotografía o el cine.

Referencias bibliográficas

- Cabral, M. V. (2021). As mulheres do meu país. En F. Serra, P. André y S. Leal Rodrigues (Org.), *En fotografia impresa e propaganda em Portugal no Estado Novo/Printed photography and propaganda in the Portuguese Estado Novo*. Muga.
- Cabral, M. V. (2020). Projectos editoriais e contradiscursos: libros ilustrados & fotolivros, 1940-1960. En F. Serra, P. André y S. Leal Rodrigues (Org.), *Projectos editoriais e propaganda. Imagens e contra-imagens no Estado Novo*. ICS.
- Cabral, M. V. (2017). Texto e imagem fotográfica no primeiro contra-discurso durante o Estado Novo: “As mulheres do meu país” de Maria Lamas, *Comunicação Pública*, 12(23). <http://journals.openedition.org/cp/1970>.
- Gunnarsson, L. (2011). A defence of the category ‘women’. *Feminist Theory*, 12(1), 23-37. <https://doi.org/10.1177/1464700110390604>
- Keller, J. y Ware, K. (1994). Women photographers in Europe 1919-1939: An exhibition at the Getty Museum. *History of Photography*, 18(3), 219–222.
- Lenot, M. (2 de agosto de 2021). Uma história de mulheres fotógrafas, escrita por mulheres. Crítica por Um homem. *Artecapital. Magazine de Arte*. <https://www.artecapital.net/perspetiva-241-marc-lenot-uma-historia-de-mulheres-fota-grafas-escrita-por-mulheres-cra-tica-por-um-homem->

- Mann, M. y Noggle, A. (1975). *Women of Photography: An Historical Survey*. San Francisco Museum of Art.
- Marques, J. F. y Noronha, D. P. de (2019). Considerações para uma Cinematografia de Mulheres: Uma análise do filme *À Luz Delas* (2019), de Nina Tedesco e Luana. *Aniki, revista Portuguesa de Imagem em Movimento /Portuguese Journal of the Moving Image*, 10(1). <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/869>
- Mayayo, P. (2003 [2015]). *Historias de mujeres, historias del arte*. Cátedra.
- Pollock, G. (1988). *Vision and difference. Feminity, feminism and the histories of art*. Routledge.
- Ryan, J. R. (2014). Introdução. Fotografia colonial. En *O Império da Visão. Fotografia em contexto colonial português (1860-1960)*. Edições 70
- Rosenblum, N. (1994). *History of Women Photographers*. Abbeville Press Inc.
- Strippoli, G. (2024). Female Gazes in the Communist Movement: Women Photographers in the Interwar Period and World War. *Journal of Labor and Society*, II, pp. 1–17.
- Spivak, G. C. (1999). *Pode a sulbalterna tomar a palavra?* Orfeu Negro.
- Subtil, F. (2024). Combatendo o fascismo e a opressão feminina: Maria Lamas e a fotorreportagem. En F. Subtil, J. N. Matos y C. B. (Ed.), *Um Outro Jornalismo é Possível. Os Media Alternativos em Portugal*. Edição Outro Modo.
- Vicente, F. (Org.). (2014). *O Império da Visão: histórias de um livro. Fotografia em contexto colonial português (1860-1960)*. Edições 70.
- Vicente, F. (25 de septiembre de 2013). Rosita, o corpo como objecto de desejo. *Público*. <https://www.buala.org/pt/corpo/rosita-e-o-imperio-como-objecto-de-desejo>