

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultat de Belles Arts

Màster Oficial en Producció Artística

Género e identidad: La perspectiva de la mujer acerca de la parte femenina del hombre a través de la fotografía

Trabajo Final de Máster

Tipología 1: Desarrollo de un trabajo original de investigación

Autora: Mensah Owusu Pérez

Directora: Mau Monleón Pradas

Codirectora: Elena Mir Sánchez

Valencia, diciembre 2020



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÀSTER en
PRODUCCió ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València

RESUMEN

Este trabajo consiste en el análisis de tres series fotográficas que indagan en la temática de la dualidad femenino-masculino en el ser humano, a través del concepto de género, los roles y estereotipos que se asocian a cada sexo, y centrándose en concreto en la parte femenina que tiene el hombre.

El principal objetivo es explorar la relación entre la parte femenina del hombre y la representación fotográfica de la misma, desde mediados del siglo XX hasta la actualidad. La visión de los referentes fotográficos que se van a analizar en el presente trabajo viene dada de la mano de mujeres artistas. Para ello, previamente se estudiarán el concepto de género y la relación entre los distintos géneros, el concepto de masculinidad y los distintos tipos de masculinidades existentes, buscando cuál de estos tipos es el que más concuerda con la temática de la investigación y cuáles son sus características.

PALABRAS CLAVES

Género, feminidad, masculinidad, nuevas masculinidades, fotografía

ABSTRACT

This work consists of the analysis of three photographic series that investigate the theme of the female-male duality in the human being, through the concept of gender, the roles and stereotypes associated with each sex, and focusing specifically on the feminine part that man has.

The main objective is to explore the relationship between the female part of the man and the photographic representation of it, from the middle of the 20th century to the present. The vision of the photographic references that are going to be analyzed in this work is given by women artists. To do this, the concept of gender and the relationship between the different genders, the concept of masculinity and the different types of existing masculinities will be previously studied, seeking which of these types is the one that best agrees with the research theme and results are their features.

KEYWORDS

Gender, femininity, masculinity, new masculinities, photography

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	5
1.2 Hipótesis.....	7
1.3 Objetivos.....	7
1.3 Metodología.....	8
2. ESTUDIO TEÓRICO.....	10
2.1 Justificación teórica.....	11
2.2 Concepto de género	14
2.3 Concepto de masculinidades	22
2.3.1 Nuevas masculinidades.....	22
2.4 La fotografía y la masculinidad.....	31
3. ESTUDIO ANALÍTICO	66
3.1 Análisis obras fotográficas	68
3.2 Puesta en común de las obras fotográficas.....	95
4. CONCLUSIONES	121
5. BIBLIOGRAFÍA.....	127
6. ÍNDICE DE FIGURAS	136

1. INTRODUCCIÓN

Antes de comenzar la investigación en sí, resulta necesario aclarar la utilización de ciertos conceptos y su papel en el desarrollo del presente trabajo.

Con este trabajo se pretende indagar en la parte femenina que todo hombre como ser humano tiene; sin embargo para llegar a ello parece importante explicar y resaltar distintos conceptos como son los géneros, sus estereotipos, sus roles y sus asociaciones a los diferentes sexos, también la masculinidad hegemónica, las nuevas masculinidades y sus características. Otra cuestión que resulta importante es la contraposición de femenino y masculino que ha existido a lo largo de los años, que posiciona estos dos conceptos de manera contraria, es decir, como polos opuestos, y la creencia que ha habido de que no pueden estar ambos presentes en un mismo individuo. Además, la jerarquía de los géneros tiene en este trabajo un peso importante, debido al sistema machista en el que vivimos, los atributos y los roles masculinos tienen ventajas sociales sobre los femeninos, por lo que cuando un hombre es feminizado, comienza a ser discriminado. Pensamos que esto con las nuevas masculinidades también cambia, y por eso parece importante explicarlas como vía para que llegue a existir la posibilidad de que el hombre sea femenino sin ser por ello considerado inferior. Todos estos conceptos serán utilizados para dar un contexto a cómo se puede llevar a cabo una representación, en este caso fotográfica, utilizando modelos masculinos en un papel que normalmente se asociaría con la mujer y la feminidad.

Todo lo anteriormente expuesto quedará mejor explicado y apoyado en referentes bibliográficos en el desarrollo de la investigación, sin embargo, es necesario saber por qué se explican y cómo se van a utilizar en este trabajo estos conceptos.

1.2 HIPÓTESIS

En esta investigación pretendemos analizar de qué manera se ha ido feminizando la visión de la masculinidad a través de la fotografía, comprobando cómo ha podido influir la representación de la masculinidad a la hora de establecer nuevas perspectivas en la idea de género. Asimismo, probar cómo lo femenino invade cada vez más lo masculino y como estos dos términos se entremezclan y coexisten en una misma persona, en este caso concreto, en un hombre, desmitificando así el constructo social de los géneros. Además, con este trabajo se intenta demostrar cómo el binarismo lejos de ser un valor real se trata de una construcción social impuesta. De esta manera pensamos que si existe un estigma ante la figura del hombre femenino entonces debe haber una percepción de la feminidad y la posición social de la mujer como inferior y por lo tanto, también debe existir una confrontación y una jerarquización de los géneros. De la misma manera que pensamos que si ha existido una representación fotográfica de las masculinidades más tradicionales, debe existir una nueva representación de la masculinidad que se pretende estudiar en este trabajo.

1.3 OBJETIVOS

El principal objetivo es explorar la relación entre la parte femenina del hombre y la representación fotográfica de la misma. De este objetivo principal surgen varios objetivos secundarios:

- Dar visibilidad a los distintos conceptos y definiciones relacionados con el género. Los cuales son normalmente desconocidos o dan lugar a confusión.
- Indagar en la definición de masculinidad y explorar los conceptos de las nuevas masculinidades y sus distintas tipologías.
- Exponer la existencia de la dualidad femenino-masculino en el ser humano centrándome en la parte femenina del hombre.
- Realizar una investigación en torno a los conceptos mencionados con anterioridad a través de tres obras fotográficas.

1.3 METODOLOGÍA

La tipología del actual trabajo es la número 1. Por lo tanto, la metodología aplicada para la elaboración de esta investigación está encaminada a la confección de un trabajo teórico que se fundamenta en el concepto de la feminidad en el hombre y su representación fotográfica. La metodología por la que se ha optado en el presente trabajo consiste en un sistema de estudio cualitativo, es decir, la investigación está basada en el análisis individual, lo que dota de un carácter interpretativo al estudio.

En lo que respecta a la estructura del proyecto, este va a contar con varios apartados: la introducción, el estudio teórico, el estudio analítico, las conclusiones la bibliografía y el índice de figuras.

Dejando a un lado la introducción, en la primera parte del trabajo encontramos el estudio teórico. Lo que se va a exponer en esta parte del trabajo, va a ser en un primer lugar la justificación teórica, en un segundo lugar los conceptos teóricos; analizando las definiciones, cuestiones conceptuales y las implicaciones sociales de los conceptos de: género, revisando su origen e historia, la idea de que es un constructo social, los estereotipos y consecuencias que acarrearán y la oposición de los términos masculino-femenino; masculinidades, centrándonos en su definición; y nuevas masculinidades, indagando en los estudios acerca de las masculinidades y sus orígenes, los resultados comunes de dichos estudios, los tipos de masculinidades y sus características y consecuencias sociales; y en tercer y último lugar, se expondrá una recopilación de fotografías que responde a los diferentes tipos de masculinidades, resaltando así la existencia de una relación entre la fotografía y la masculinidad.

En la segunda parte del trabajo tenemos el estudio analítico, en él se van a mostrar las obras fotográficas escogidas: Him (2017) de Camila Falquez, Indigo (2019) de Astra Marina Cabras y Precious Gems (2020) de Emma Grann. De esta manera el lector ya conoce la obra cuando lea los análisis y posteriormente la comparativa de ellos. Luego estará el análisis de cada una de ellas y

finalmente la comparativa, tanto de aspectos conceptuales como de parámetros técnicos.

En una última parte, tenemos las conclusiones extraídas del conjunto de la investigación. Y por último, se adjunta tanto la bibliografía como los recursos electrónicos y el índice de figuras para facilitar las consultas bibliográficas realizadas para la confección del presente trabajo de fin de máster.

Para abordar la investigación, se ha hecho previamente una búsqueda de series fotográficas actuales que correspondieran con la temática, seleccionando varias de forma general, sin tener en cuenta criterios y conceptos en común. A través de asignaturas del máster como Género, Sexualidad y Política en las Prácticas Artísticas Contemporáneas, trabajos académicos de la misma y una búsqueda en paralelo se ha confeccionado la bibliografía que responder a los conceptos teóricos generales del trabajo, los cuales resultan necesarios para comprender el campo temático en el que se moverá la investigación y de manera más concreta los diferentes análisis conceptuales de las series fotográficas.

Tras realizar la primera parte que corresponde al marco teórico general, se han elegido tres obras del conjunto de obras preseleccionadas. Para escoger las tres obras se ha tenido en cuenta que los criterios y conceptos que comprender las diferentes obras fueran semejantes y que el punto de vista fuera parecido. El siguiente paso ha sido efectuar un análisis exhaustivo de cada una de ellas, para luego realizar una puesta en común de los resultados. Para realizar esta comparativa ha sido necesario buscar una bibliografía concreta que complementara los conceptos teóricos obtenidos tras el análisis de las obras.

Finalmente se ha realizado dicha puesta en común de los tres análisis de las series fotográficas y se han extraído las conclusiones que posteriormente han sido redactadas en conjunto con las conclusiones de la parte teórica del trabajo.

2. ESTUDIO TEÓRICO

2.1 JUSTIFICACIÓN TEÓRICA

En primer lugar, hablaremos de los estudios de la masculinidad, su importancia y sus consecuencias sociales. En segundo lugar, explicaremos por qué dentro de los estudios del hombre y de las diferentes masculinidades que existen (como se verá próximamente en el desarrollo de la investigación) se ha elegido el hombre femenino. Por último, hablaremos de por qué un enfoque artístico en esta investigación, empezando por el arte como activismo y pasando a contestar a la pregunta ¿por qué la fotografía en concreto?

Abordando la primera cuestión, son útiles los estudios acerca de la masculinidad y de los hombres por varios motivos. Partiendo de la base de que los géneros son fundamentales en nuestras vidas y en nuestra rutina diaria, es lógico entonces, que resulte beneficioso saber y comprender más sobre la masculinidad y sobre las diferentes prácticas que lleva a cabo el hombre en relación con el género. Como apunta Connell respecto al argumento:

Si valoramos vivir en el conocimiento más que en la ignorancia, este es un tema importante para la educación, la investigación y la reflexión. Y si tenemos que pensar en ello, debemos pensar en la totalidad de la ecuación de género y todos los grupos incluidos en ella. Por lo tanto, existe un propósito puramente intelectual para la investigación que atañe a la vida de los hombres y las formas y dinámicas de las masculinidades (2000, p. 9).

Por otro lado, estos estudios también plantean la existencia de diferentes tipos de masculinidades, lo que puede llegar a suponer un alivio y una sensación de relajación para ciertos hombres, pues ven en esto una alternativa para su propia vida. Además, esto también puede suponer un nuevo enfoque en las relaciones de género.

Asimismo, los estudios de las masculinidades pueden servir para comprender la visión y los intereses que tienen los hombres en el cambio social que comenzó con surgimiento del movimiento feminista y los estudios acerca del

género y de la feminidad. “[...] el estudio de la masculinidad lo entendemos además como una acción indispensable para el cambio social en pro de la igualdad real entre los sexos” (Téllez 2011, p. 98).

Pasando al siguiente punto, dentro de las diferentes masculinidades existentes, he querido abordar la temática de la parte femenina del hombre o, en otras palabras, el *hombre femenino*, debido a que es una de las masculinidades que más está surgiendo en los últimos años y por otra parte es una de las que más controversia ha causado y sigue causando en la actualidad.

La idea de centrarme concretamente en este tipo de masculinidad surge de la discriminación que sufre este tipo específico de masculinidad a causa de la estrecha relación que tiene con la feminidad, y por lo tanto con la mujer. Debido a la relación social existente entre estos dos términos y a que todavía existe la creencia en la inferioridad y mayor debilidad de la mujer.

Por último, ¿por qué un enfoque artístico en esta investigación? Aquí surge, pues, el término *artivismo*. Para desarrollar lo que significa este término voy a apoyarme en diferentes definiciones de este:

El ARTIVISMO configura una acción colectiva desarrollada predominantemente en espacios públicos. Es confrontacional porque desafía, interpela y cuestiona directamente a través de la manifestación simbólica; y es cultura en tanto tiene que ver con el cambio de significados y representaciones compartidas. No obstante la reflexión es importante porque esta constituye un alto en el camino, un momento de pensar de qué supuestos partimos, dónde estamos, qué hemos logrado y cómo continuamos (Alvarado 2012, p. 5).

Otra definición de este término la da José Manuel Madrid:

El término es de nueva data, apenas lleva algunos años utilizándose entre los creadores artísticos. El activista, quien combina el arte y el activismo, trata de marcar un compromiso político a través del arte, pero no son precisamente trabajos con tendencias políticas. [...] El artivismo se vale del arte como un método de acción no violenta para cuestionar el entorno, más que imponer convicciones, las expone, genera o no empatía con el espectador o lector.

Mihaela Radulescu (Piatra Neamț, Rumanía, 1969) aporta el concepto de artista etnógrafo, el cual se identifica por abordar “[...] problemas como la raza, el género, la identidad; interroga y critica instituciones del arte, de la sociedad, del Estado; conceptualiza el activismo, [...] involucra a la gente en proyectos de arte”. Además añade en cuanto a la práctica artística social:

La práctica artística social está profundamente relacionada con la intervención social, no sólo por su condición genérica, sino también como proyecto de acción. Se desarrolla como una intervención social que tiene en la mira no sólo la manifestación del producto, sino también y sobre todo el efecto que tiene el producto en el observador que es a su vez un sujeto social. El arte pasa al campo ampliado de la cultura del cual se ocupaban tradicionalmente las ciencias sociales; ingresa a través de los movimientos sociales, de género y opción sexual, de derechos humanos y culturales (Alvarado 2012, p. 29).

Finalizando con la pregunta: ¿por qué la fotografía? La respuesta es mucho más simple que el resto. He escogido la fotografía sencillamente porque es el campo artístico en el que estoy más formada tanto técnica como conceptualmente y en consecuencia, es el campo en el que soy capaz de analizar las obras y tener una mirada más crítica. Por lo tanto, considero que es el campo artístico más adecuado para poder llevar a cabo la investigación.

La justificación teórica del presente trabajo puede quedar resumida en:

- El impacto que tienen los géneros en nuestra vida y en nuestro desarrollo personal.
- El papel que sujeta la masculinidad en el cambio social y en el feminismo.
- El rechazo de la feminidad por la concepción social de la misma como inferior.
- El arte como herramienta de concienciación y cambio.
- Y por último, la fotografía por carácter de mayor comprensión y visión crítica por parte de la investigadora.

2.2 CONCEPTO DE GÉNERO

El concepto de género se remonta al siglo XVII con tres textos que publicó Poulain de la Barre (París, Francia, 1647 – Ginebra, Suiza, 1723) en los años 1673, 1674 y 1675, de acuerdo con Rosa Cobo Bedia. Poulain de la Barre (París, Francia, 1647 – Ginebra, Suiza, 1723) afirmaba que el punto de partida de la desigualdad entre hombres y mujeres no era una desigualdad natural, sino una desigualdad social y política que defendía la inferioridad de la mujer. Sin embargo, no es hasta el periodo de la Ilustración cuando se afianza la convicción de que el género es una construcción social. En el siglo XVIII, por medio del *Discurso sobre el origen y fundamento de la desigualdad entre hombres* de Jean Jacques Rousseau (Ginebra, Suiza, 1712 - Ermenonville, Francia, 1778) los individuos toman consciencia de desigualdad social, política y económica, y por lo tanto, las mujeres toman conciencia de su opresión. Esto da lugar a lo que históricamente se conoce como *Primera Ola* del feminismo. En cuanto a los estudios de género, estos comienzan a surgir durante los años 70 en EEUU a raíz del movimiento feminista. Estos estudios de género, por tanto, “brotan de la idea de que el género es una construcción cultural que se ha plasmado históricamente en forma de dominación masculina y sujeción femenina.” (Cobo, 1995 p. 6) Asimismo, es importante destacar la importancia que tuvo la separación entre género y sexo. En palabras de Juan Vicente Aliaga:

Joan W. Scott definió el género como “un elemento constitutivo de las relaciones sociales basado en las diferencias percibidas entre los sexos.” Diferencias que no son naturales, sino que obedecen a construcciones y paradigmas sociales; de ahí que sea importante establecer una línea divisoria entre género y sexo. Este segundo término tiene sus raíces en la biología y divide a la especie humana, en función de los genitales, en varones y mujeres. En cambio, el género se usa para referirse al conjunto de valores, roles, comportamientos, actitudes y expectativas que cada cultura diseña y elabora adjudicándolos a varones y mujeres en función de haber nacido con un sexo u otro (2004, pp. 11-12).

Cabría ahora hablar de cómo el género se sigue perpetuando en la sociedad, a lo largo del tiempo, una vez se conoce que efectivamente el sexo y

el género no se corresponden y que el género se trata de un constructo social que se asigna al individuo dividiendo la población en dos polos opuestos, mujer y hombre. Esto ocurre debido, entre otras cuestiones, a los estereotipos y los roles de género. “Cuando se quiere observar cómo se articula una sociedad dividida en géneros, se debe mirar a sus definiciones sexuales, al reparto de sus roles y a sus formas de estratificación” (Cobo 1995, p. 9).

Dovidio (1986), citado por Castillo-Mayén (2014, p. 1044), afirma que los estereotipos, de manera general, intervienen en el juicio de la información que tenemos sobre los grupos sociales, sobre nosotros mismos, nuestro propio comportamiento y el de los demás.

Los estereotipos simplifican o exageran las características reales del grupo, y se caracterizan por la dificultad para ser cambiados incluso aunque tengamos información contraria a nuestras ideas. Llevan a magnificar las diferencias entre nuestro grupo de pertenencia y el otro, haciéndonos creer -falsamente- que entre los y las integrantes del propio grupo nos parecemos mucho y que los otros son muy diferentes. Lo negativo de los estereotipos es que dan lugar a prejuicios, limitando el acceso a nueva información al anticipar las características de la persona y no dando tiempo a conocerla (Velasco 2018, p.74).

Los estereotipos de género han variado con el tiempo y han evolucionado, pero existe una base común que perdura hoy en día. Por norma general, se asocia a la masculinidad (es decir, al hombre) atributos como *autoridad, disciplina, control, razón, independencia, asertividad, autoeficacia, orientación al logro, poder, ego...* entre otros rasgos; a la feminidad (es decir, a la mujer) se asocian características como *dulzura, emoción, sentimiento, pasividad, cariño, afecto, amabilidad, orientación a los demás, etc.*

Rosario Castillo-Mayén y Beatriz Montes-Berges realizaron un estudio sobre los estereotipos de género vigentes en la actualidad. Para saber si un estereotipo se puede considerar vigente en la actualidad, utilizan dos filtros:

1. El estereotipo debe haberse aplicado de forma diferente a uno de los géneros.

2. El estereotipo debe permanecer igual en todas las personas pertenecientes a dicho género sin importar las variables sociodemográficas, es decir, el estado civil, la orientación política o la religiosidad de la persona.

Entre los resultados obtenidos en el estudio de Rosario Castillo-Mayén y Beatriz Montes-Berges, podemos observar como a los hombres se les siguen asociando características como *egoístas, fuertes físicamente, insensibles o valientes*, y que a las mujeres se les siguen asociando términos como *sumisas, dulces, emocionales o comprensivas*. Además, también encontramos entre los resultados que los cambios que se han dado en los estereotipos de género a lo largo de los últimos años se deben a la teoría del rol social; pues los roles asociados a la mujer son los que han experimentado un mayor cambio en los últimos años. Los roles que se ligan a las mujeres siguen estando vinculados únicamente con ellas, sin embargo, los que se asociaban con los hombres están cada vez más unidos, también, a las mujeres. Así pues, es comprensible que se haya producido mayor cambio en los estereotipos sobre las mujeres (la feminidad) y que los estereotipos sobre los hombres (masculinidad) sigan básicamente intactos, pues “los roles sociales que ocupan los hombres han sufrido pocos cambios en los últimos años (Sánchez-Herrero Arbide, Sánchez-López y Dresch, 2009)” (Castillo-Mayén 2014, p. 1053).

Lo último que queda por exponer acerca de los estereotipos son las consecuencias. Primero resaltar, acorde con Castillo-Mayén (2014), que los estereotipos de género presentan un carácter descriptivo, en tanto que describe cómo son cada uno de los grupos que componen los géneros, y a la vez un carácter prescriptivo, en cuanto que marcan como deben ser estos grupos. Por otro lado, estos estereotipos llevan implícitas consecuencias negativas, ya que actúan como carácter limitador en el desarrollo de las personas, dictando cuales deben ser sus preferencias, emociones, aspiraciones, influyendo en el desarrollo de sus habilidades, etc. “[...] es importante tener en cuenta que el mantenimiento de los estereotipos de género repercute negativamente tanto en mujeres como

en hombres, aunque sus consecuencias son mucho más negativas para el primer grupo” (Castillo-Mayén 2014, p. 1053).

Seguidamente, nos asalta la pregunta: ¿cómo se construye el género? ¿cómo se construyen y se perpetúan generación tras generación los roles y estereotipos de género? “La teoría feminista neofreudiana sostiene que el aprendizaje para sentirse varón o mujer es una experiencia muy temprana que deriva del apego del niño por sus padres” (Cobo 1995, p. 16).

Nancy Chodorow, citada por Cobo (1995, p.16), afirma que existe una tendencia a sentirse conectados de manera emocional a la madre por parte de los infantes, pues es la figura dominante en sus primeros años de vida. La diferencia para niños y niñas se presenta en el momento de la ruptura (que debe darse para que el infante tome consciencia de sí mismo) de este vínculo, siendo más temprano en los niños que en las niñas. Chodorow explica que las consecuencias de una ruptura más tardía y no tan radical con la madre por parte de las niñas aumenta las probabilidades de que su identidad se mezcle con otros, lo que crea las características de sensibilidad y compasión emocional que se asocian a la mujer, como se ha expuesto antes. De esta manera, las mujeres tienden a sentir que la ausencia de una relación profunda es una amenaza para su autoestima. De modo contrario, las consecuencias de una separación temprana y radical del niño con la madre, sería la tendencia a sentir peligrar su identidad cuando establecen relaciones emocionales con otras personas, especialmente otros hombres.

Tenemos de igual manera, según Cobo (1995, p. 16), las *Teorías de la socialización*. A lo que le precede, desde mi punto de vista, la asignación de sexo tras (o incluso previamente) el nacimiento del individuo. “En torno a la designación sexual se presenta una diversidad de situaciones. La designación sexual abarca dos actos que pueden ser simultáneos e iniciar aún antes del nacimiento: la declaración de sexo y la asignación de un nombre” (Alcántara 2013, p. 190). Una vez se declara el sexo y se le asigna un nombre al infante, y siguiendo con lo que expone Cobo (1995, p. 17), se comienza a enseñar

diferentes normas socialmente definidas para el sexo, y por tanto el género, en el que se haya encasillado al infante.

[...] Los adultos varones y mujeres suelen tratar a los niños de distinto modo (...). Cuando tienen alrededor de dos años, los niños entienden de modo parcial lo que significa el género. Saben si son “niños” o “niñas”, y pueden clasificar correctamente a los demás (Giddens 1992, citado Cobo 1995, p. 17).

Las diferencias educacionales entre niños y niñas van desde el tipo de juguetes con los que se les permiten jugar; el trato que les dan los familiares, y los adultos en general; los libros que se les recomiendan; las series de televisión, no solo la división que se produce en cuanto a series para niñas y series para niños, sino también como reflejo de los estereotipos establecidos y los comportamientos que deben adoptar cada uno; la ocupación del espacio, etc. Concorde con Millet (1975) citada por Cobo (1995, p. 17), todo esto genera dos culturas y dos maneras de sentir totalmente diferentes y opuestas. De esta manera, la socialización conlleva el aprendizaje y la incorporación, por parte de ambos géneros, de las reglas necesarias para satisfacer las expectativas de género. Tenemos entonces, que la perpetuación de los géneros y sus estereotipos se ven guiadas por sanciones positivas y negativas que se ocupan de recompensar o restringir los comportamientos de las personas, como nos dice Giddens (2010) citado por Olagüe (2018, p. 6).

En última instancia están también las tecnologías del género, explicado por Lauretis:

La construcción de género prosigue hoy a través de varias tecnologías de género (por ejemplo, el cine) y de discursos institucionales (por ejemplo, teorías) con poder para controlar el campo de significación social y entonces producir, promover e “implantar” representaciones de género (1989, p. 25).

Con esta cita de Lauretis se presenta el concepto de representaciones de género o dicho de otra manera el carácter performativo del género, el género como acto o performance. ¿Qué significa que el género es performativo? Judith Butler (2011) marca una diferencia entre lo que significa que el género se realice

y que el género sea performativo¹, lo primero hace referencia a que las personas asumen un rol o que actúan de una manera determinada que es crucial para el género que representan o con el que se presentan ante el mundo. Sin embargo, decir que algo es performativo conlleva que esto genere una serie de efectos. Como dice Butler, hablamos, actuamos, caminamos, etc., de manera que se consolida la impresión de ser hombre o mujer. La gente se comporta como si ser hombre o mujer fuera una realidad interna, un hecho sobre el individuo, pero es en realidad un fenómeno que se ha fabricado y reproducido a lo largo del tiempo. Así pues, Butler afirma que decir que el género es performativo implica admitir que nadie es un género desde el comienzo de su ser, su nacimiento.

El género pasa de ser una identidad estable a una identidad establecida por la repetición de actos, siguiendo con Butler (1998). De esta manera, la idea de género es producida por los diferentes actos de género, sin estos actos no habría género.

El consentimiento colectivo táctico de representar, producir y sustentar la ficción cultural de la división de género diferente y polarizada queda oscurecido por la credibilidad otorgada a su propia producción. Los autores del género quedan encantados por sus propias ficciones; así, la misma construcción obliga la creencia en su necesidad y naturalidad (Butler 1998, p. 301).

Como se ha podido ver hasta ahora, al hablar de géneros solo se habla de dos: masculino y femenino. El concepto de género, por lo tanto, es binario. Victoria Sau (1990) citada por Cobo (1995, p. 19), al hablar de la idea de género afirma que hay dos géneros en la especie humana y que estos géneros son vinculantes, es decir, lo masculino depende de lo femenino y lo femenino de lo masculino. Pues, al tratarse de términos opuestos uno no puede existir sin el otro; de manera que lo femenino es todo aquello que no es lo masculino y lo

¹ En inglés se diría: gender is performed y gender is performative, por lo que da cabida a una mayor confusión que en español.

masculino es todo aquello que no es lo femenino. Sau también afirma que los géneros están jerarquizados, esto quiere decir que en la sociedad actual el género masculino es el dominante y el género femenino es el dominado, por lo que el masculino debe diferenciarse de manera radical del femenino para así mantener su relación de poder.

Otra idea, que ha sido mencionada con anterioridad en la investigación, es la vinculación de los géneros con los sexos: masculino – hombre, femenino – mujer. Y como este sistema sexo-género conlleva consecuencias negativas para ambas partes y es que, como apunta Aliaga (2004, p. 12), existen mujeres con comportamientos asociados a la masculinidad y hay hombres con conductas vinculadas a la feminidad. E incluso, hay personas que presentan comportamientos, conductas, valores y expresiones que se corresponden a ambos géneros. Para estas personas, las que no actúan dentro del comportamiento establecido para el género que se les ha asociado, existe una retahíla de represalias. Como plantea Judith Butler (2011), es muy complicado para los *sissy boys* o para las *tomboys*² moverse en la sociedad sin sufrir bullying, ser acosados, insultados o incluso que sus familias les tachen de no ser normales; prácticas que intentan mantener al sujeto dentro de su género.

A pesar de esta concepción social de que el género es binario, Stroller (1968) citado por Alcántara (2013, p. 182) afirma que entre los dos extremos hay diferentes grados de masculinidad y de feminidad.

Conforme lo que expone Téllez (2011, p. 89), aunque durante muchos años se ha considerado a la masculinidad y la feminidad como dos polos opuestos, pudiendo ser una persona más o menos masculina, o de igual manera, más o menos femenina, pero nunca ambas a la vez; a partir de los años setenta

² Sissy boy viene de Sissy (derivado de hermana), también sissy baby, sissy man, sissy pants, etc., es un término peyorativo para un niño o un hombre que no es tradicionalmente masculino y muestra posibles signos de fragilidad.

Tomboy significa básicamente «chica poco femenina», «marimacha» o «muchachota».

del siglo XX comienza a surgir una nueva concepción de estos términos. A partir de este momento se plantea la masculinidad y la feminidad como dos dimensiones independientes, de esta manera una misma persona puede participar de ambas.

Recapitulando, el género es una construcción social y política que se ha impuesto a los sexos biológicos de manera histórica. El género conlleva una serie de expectativas en cuanto a las actitudes, comportamientos, valores, aspiraciones y un largo etcétera, de los individuos. Esto se perpetúa a través de los roles y estereotipos de los que la gente participa debido a las represalias de carácter social a las que se ven sometidos si no los cumplen. Estos roles, estereotipos y expectativas propias de cada género, se aprenden a una temprana edad con la educación y el trato diferente que reciben los infantes dependiendo del género que les ha sido asignado socialmente en el momento de su nacimiento. El concepto de género ha sido históricamente binario, lo que crea una relación de dependencia entre ambos. Aunque hasta no hace demasiado se ha tenido al género como dos realidades opuestas, se han comenzado a concebir como dimensiones independientes, lo que significa que existe la posibilidad de que coexistan en un mismo individuo.

2.3 CONCEPTO DE MASCULINIDADES

Pasamos a centrarnos en uno de los géneros: la masculinidad. La primera pregunta que debemos responder es: ¿qué es la masculinidad? Aunque en el punto anterior se haya podido entrever la respuesta a esta cuestión, considero necesario para el desarrollo de la investigación hacer hincapié y focalizar la atención en ello.

“La masculinidad se define como el conjunto de atributos, valores, comportamientos y conductas que son característicos del hombre en una sociedad determinada.” (Comisión nacional de los derechos humanos 2018) Como se ha explicado en el apartado previo, el género es un constructo social, por lo cual la masculinidad es un constructo social. Esto quiere decir que lo que significa la masculinidad se ve modificado en consecuencia de la época determinada y los cambios culturales, económicos, jurídicos e ideológicos que están presentes. Además influyen factores como la clase social, la orientación sexual, la raza e incluso la pertenencia a algunos grupos, según dice Comisión nacional de los derechos humanos (2018). Por todo esto, se comienza a cuestionar la existencia de un hombre o una masculinidad universal. Así es como Zurian (2011), asegura que ya no es posible hablar de *hombre* o de *masculinidad*, sino que ahora hay que hablar de estos términos en plural, hombres o masculinidades, pues a la pregunta qué es la masculinidad ya no hay una respuesta única e inequívoca sino que hay múltiples repuestas, ya que hay diferentes maneras de ser hombre y de masculinidad.

2.3.1 Nuevas masculinidades

Gierycz (1999), citado por Connell (2000, p. 1), expone que los hombres siguen siendo los que poseen el poder político y económico, siendo ellos los que ocupan la gran mayoría de puestos en este ámbito, por ejemplo en 1996 los hombres ocupaban el 93% de los puestos en el ámbito de gabinete. Siguiendo con Connell (2000), los hombres también siguen controlando campos como la tecnología y las armas, las agencias de fuerza tales como policía, ejército, sistema judicial, etc. Esto se veía como un asunto natural dado los roles de

género sociales que corresponder a los hombres y el sistema sexo-género. Sin embargo, esto comienza a cuestionarse cada vez más con el surgimiento del movimiento liberador de las mujeres, el feminismo, lo que genera una perturbación en todo el sistema de géneros y en su percepción en la sociedad. Como apunta Connell (2000), lo que afecta a la situación social de la mujer afecta de manera directa la situación social del hombre.

En el contexto norteamericano, conforme lo que explica Zurian (2011), además del movimiento feminista y los estudios de género, también influyen otros factores como el movimiento gay, los estudios sobre la homosexualidad o el auge de los derechos civiles. Todo este cúmulo de acontecimientos posiciona a la *masculinidad blanca heterosexual* en un estado de crisis y con ello nacen los *Men's studies* o *Masculinities studies*.

Los estudios sobre masculinidades pretenden alumbrar el significado de lo que pueden ser los hombres en la sociedad y la cultura contemporáneas subrayando que el abandono de la ideología patriarcal no implica ningún menoscabo de su hombría, de su propia masculinidad, sino, al contrario, les libera de la dictadura ejercida sobre ellos en forma de presión constante por ejercer un dominio tan artificial que se vuelve contra ellos mismos como individuos Zurian (2011, p. 38).

Estos estudios sobre la masculinidad no se ofrecen en las universidades hasta los años setenta, sin embargo siguen supeditadas a otras disciplinas y no tienen un área propia hasta los años ochenta, tal como explica Zurian (2011), quien destaca en este contexto nombres como Bob Connel, quien fue parte importante en la teorización de la masculinidad, o Harry Brod, quien formó parte en la consolidación del activismo de los estudios de la masculinidad que a su vez fue la causa de la formación de la fundación *American Men's Studies Association*, que se extendió a otros países. Destaca también a Hearn, de quien resalta la idea de *la disolución del poder masculino* “ya que el paso del patriarcado privado del padre al patriarcado público del Estado se ve comprometido en el momento en que el Estado se erige como defensor de mujeres y niños, negando la supremacía masculina, distinguiendo sólo entre

quien se encuentra dentro y fuera de la ley” (Zurian 2011, p. 39). Por último, destaca a Kimmel quien “conceptualiza el poder en la construcción del género que, a la larga, no distinguirá más allá del poder de los individuos en la sociedad; esto se pone de manifiesto en el comportamiento «masculino» de muchas mujeres en el poder” (Zurian 2011, p. 39).

En 1997, de acuerdo con Breines (2000) citado por Connell (2000, p. 2), la UNESCO patrocina una conferencia sobre masculinidad, violencia y *peace making*, lo que atrajo a participantes de Rusia y Europa del Este entre otros. En 1998, FLASCO³ organizó una conferencia acerca de la investigación y el activismo sobre las masculinidades en América Latina y el Caribe (Valdés y Olavarría 1998, citados por Connell, 2000, p.2). Se creó una asociación internacional para los *men's studies*, y además surgieron el boletín internacional IASOM⁴ y diversas revistas como por ejemplo *Men and Masculinities*.

En España también comienzan a surgir las primeras asociaciones de hombres por la igualdad “que reivindican el derecho a que el hombre desarrolle su personalidad sin ser contaminado por los estereotipos de una cultura machista que, a su vez, castiga al hombre que no los cumple” (Téllez 2011, pp. 82-83). Los primeros grupos aparecen en Valencia y Sevilla durante el año 1985, pero no será hasta 1999 cuando se crea una asociación desde una administración pública, en este caso, desde el ayuntamiento de Jerez de la Frontera (Cádiz). Uno de los movimientos que surge en España es la *Asociación de Hombres por la Igualdad* en 2001.

A pesar de que los estudios acerca de las masculinidades alrededor de todo el mundo son muy diferentes, tanto en punto de partida como en conclusiones, Connell (2000) afirma, tras realizar una investigación, que existen muchos puntos

³ FACULTAD Latinoamericana de Ciencias Sociales, 2020. flacso.org [en línea]. [consulta: 24 de abril de 2020]. Disponible en: <https://www.flacso.org/>

⁴ INSTITUTO Europeo de la Igualdad de Género, 2020. eige.europa.eu [en línea]. [consulta: 24 de abril de 2020]. Disponible en: <https://eige.europa.eu/>

en común en estos estudios. Los hallazgos que obtiene en la investigación los concentra en seis puntos:

1. Múltiples masculinidades.

Los historiadores y antropólogos han demostrado que no hay un patrón único de masculinidad que se encuentre en todas partes. Diferentes culturas, y distintos períodos de la historia, construyen la masculinidad de manera diferente. Incluso en una misma sociedad las masculinidades son múltiples, definidas diferencialmente según criterios como la edad, la clase social o la etnia, al igual que pueden cambiar a lo largo del trayecto vital de una misma persona.

2. Jerarquía y hegemonía.

Por lo general, algunas masculinidades son más alabadas que otras. La forma de masculinidad que es culturalmente dominante en un entorno dado se llama "masculinidad hegemónica".

3. Masculinidades colectivas.

Las estructuras de género de una sociedad definen patrones particulares de conducta como "masculinos" y otros como "femeninos". En un nivel, estos patrones caracterizan a los individuos. Por lo tanto, decimos que un hombre (o mujer) en particular es masculino o se comporta de manera masculina. Pero estos patrones también existen a nivel colectivo. Las masculinidades se constriñen y sostienen en instituciones, como corporaciones, ejércitos, gobiernos o escuelas; se definen colectivamente en el lugar de trabajo y en grupos informales como las pandillas callejeras. La masculinidad también existe impersonalmente en la cultura, los videojuegos, por ejemplo, o los deportes.

4. Construcción activa.

Las masculinidades no existen antes del comportamiento social, ya sea como estados corporales o personalidades fijas. Más bien, las masculinidades surgen a medida que las personas actúan, como patrones de práctica social. La investigación de enfoque cercano ha demostrado cómo "hacemos género" en la vida cotidiana.

5. Complejidad interna.

Una de las razones clave por las que las masculinidades no se resuelven es que no son patrones simples y homogéneos. La complejidad de los deseos, emociones o posibilidades puede no ser obvia a primera vista, pero el tema es importante, porque estas complejidades son fuentes de tensión y cambio en los patrones de género.

6. Dinámica.

Por el hecho de que existen diferentes masculinidades en diferentes culturas y épocas históricas, podemos deducir que las masculinidades pueden cambiar. En la estratificación de las masculinidades vemos una de las fuentes de cambio; y en la jerarquía de las masculinidades vemos uno de los motivos. Hablar de la "dinámica" de la masculinidad es reconocer que las masculinidades particulares se componen, históricamente, y que por lo tanto, también se pueden descomponer, deconstruir, discutir y reemplazar.

La Comisión Nacional de los Derechos Humanos presenta tres grandes grupos de masculinidades, aunque autores como Connell (2000, p. 8) hablan de diversos tipos de masculinidades (que podríamos posicionar bajo el amparo de los tres grandes tipos de la CNDH) como *globalizing masculinities*, *transnational business masculinity* o *"cyborg" masculinity*. Estos tres grandes grupos son:

1. Masculinidad hegemónica.

Conceptos como homofobia, misoginia, poder, estatus y riqueza, sexualidad desconectada, fuerza y agresión, restricción de emociones e independencia y autosuficiencia son lo que la mayoría de los autores relaciona con este tipo de masculinidad, de acuerdo con Téllez (2011). Según la Comisión Nacional de los Derechos Humanos, los hombres pertenecientes a esta masculinidad "son personas importantes, independientes, autónomas, activas, productivas, heterosexuales, y a nivel familiar, proveedoras y con un amplio control sobre sus emociones."

[...] hombres serios, responsables de nuestras vidas y la de los demás, tan fuertes y valientes que no podemos rendirnos nunca, sin necesidad de nadie y con las mujeres a nuestro servicio, destacando siempre e intentando ser los primeros, competitivos, agresivos, sin poder expresar sentimientos, viviendo las relaciones sexuales como un examen continuo de nuestra propia virilidad, teniendo todas las soluciones y sabiendo tomar todas las decisiones, no llorando bajo ningún concepto... (Lozoya 2003, citado por Téllez, 2011, p. 84).

Fernández-Llebrez (2004) establece tres dicotomías para facilitar la comprensión de este tipo de masculinidad. La primera es autocontrol (masculinidad) vs. descontrol (feminidad), la segunda es activo (masculinidad) versus pasivo (feminidad) y la última es heterosexualidad vs. homosexualidad, en este contexto la heterosexualidad haría referencia a lo normal y lo homosexualidad haría referencia a lo no-normal. Así es como Fernández-Llebrez explica que cualquier tipo de relación interpersonal que se apoye en sentimientos, emociones, contacto físico será considerado como femenino y en este tipo de masculinidad deberá ser evitado. Es decir, en este tipo de masculinidad el hombre no podrá pedir ayuda o apoyarse en mujeres pues será concebido como signo de debilidad e incompetencia, de igual manera que no podrá mantener relaciones íntimas con otros hombres pues esto implica no solo feminidad sino homosexualidad lo cual no concuerda con el ideal propuesto, de acuerdo con Fernández-Llebrez.

Como apunta Connell (2000), la masculinidad hegemónica no tiene por qué ser la forma más común de masculinidad. Sin embargo, la masculinidad hegemónica es altamente visible. Al referirnos a esta masculinidad como hegemónica no quiere decir que lo sea solo en relación con el resto de las masculinidades, sino también en relación con el género en su conjunto, es decir, corresponde a una expresión del privilegio que los hombres colectivamente tienen sobre las mujeres (Connell, 2000), además, declara que la masculinidad hegemónica tiene una tendencia a convertirse en un tipo

de personalidad fija y cuanto más extrema se vuelve esta imagen, más se aleja y menos tiene que ver con la mayoría de los hombres.

Por otra parte, la Comisión Nacional de los Derechos Humanos expone que este tipo de masculinidad tiene consecuencias tóxicas, cuyas víctimas incluyen a los propios hombres. La CNDH lo denomina *la triada de la violencia*.

- Violencia contra las mujeres: supremacía de lo masculino frente a lo femenino.
- Violencia hacia otros hombres: demuestra un estatus o nivel de poder, e incluso mayor virilidad al abusar de otros hombres.
- Violencia autoinfligida:
el descuido, la negligencia, mostrar a otros que se es más fuerte, que no se teme al dolor o la enfermedad, ha sido un signo característico de algunos hombres que siguen roles estereotipados. Desde el análisis sociológico interesa la mayor tendencia masculina a manifestar comportamientos violentos, arriesgados o competitivos, aspecto que se refleja en un mayor índice de mortalidad de los hombres en comparación con el de las mujeres, por motivos de accidente o violencia (CNDH).

Este modelo de masculinidad tradicional comienza, en cierto punto, a presentar más inconvenientes que ventajas, lo que da pie al surgimiento de nuevas masculinidades, como dice Téllez (2011).

2. **Masculinidad subordinada.**

En la jerarquía de género, se encuentra la masculinidad hegemónica en primer puesto, junto a ella encontramos la masculinidad subordinada, o masculinidad cómplice como la denomina Giddens (2010) citado por Olagüe (2018, p. 10). Se encuentra por debajo de la hegemónica pero sigue beneficiándose del sistema patriarcal. La CNDH apunta que los hombres de esta masculinidad están definidos por la carencia de algunos de los rasgos característicos de la masculinidad hegemónica: menos

fuerza, capacidad económica menor, falta de autocontrol emocional, pertenencia a una minoría, etc.

3. Masculinidades alternativas.

De acuerdo con la CNDH, este tipo de masculinidades presentan características, conductas y actitudes nuevas. Esta masculinidad muestra a sus componentes la posibilidad de

[...] elegir cómo relacionarse con otros; reconociendo que la relación no debe ser necesariamente violenta ni implicar atracción sexual; respetar el derecho a definir la preferencia sexual; asumir que los hombres tienen derecho a experimentar los mismos sentimientos que las mujeres y de igual forma evaluar positivamente la amistad entre hombres.” Por tanto, en este tipo de masculinidades el hombre puede ser “miedoso, tierno, coqueto, débil, pacífico, paternal, cuidadoso, etc., sin ser por ello tachado de niño, de mujer o de homosexual (Téllez 2011, p. 97).

Las principales preocupaciones y objetivos de estas nuevas masculinidades son “la deconstrucción de las ideas tradicionales que limitan la expresión de la identidad y de la propia personalidad” (Velasco 2018, p. 68) y como dice Valls (2019), poner punto final a la violencia de género y a las actitudes que dirigen a ella, terminar con el mito del hombre violento y del hombre invencible, “así como rechazar cualquier forma de machismo que aparece en la vida cotidiana.” Valls resalta también aspectos como “la corresponsabilidad personal, familiar y laboral”. Sin embargo, al tratarse de un tipo de masculinidad mucho más libre, abierta y mucho más inclusiva que sus precedentes, las masculinidades alternativas aceptan comportamientos, o en otras palabras estereotipos, que se consideran poco masculinos e incluso pueden llegar a ser incompatibles con lo que significaba ser hombre, como aclara Velasco (2018). Para ejemplificar esto, Velasco hace referencia a los numerosos vídeos que encontramos hoy en día en YouTube de hombres y chicos realizando tutoriales de maquillaje.

De esta manera, siguiendo con Velasco (2018), las nuevas masculinidades permiten que los hombres muestren debilidad, lloren, busquen ayuda y expresen sus sentimientos, al igual que ha abierto la posibilidad de que expresen sus gustos e inquietudes en entornos que se han considerado femeninos, bien sea dentro del ámbito profesional, artístico o intelectual, sin ningún tipo de temor. En palabras de Valls (2019):

Las nuevas masculinidades buscan que cada hombre exprese su género como quiera. [...] No hay una forma única de ser hombre: Cada hombre es libre de asumir la masculinidad como lo prefiera según su personalidad y todas las visiones son válidas. [...] Las masculinidades alternativas favorecen que cada uno sea como quiere ser. Favorecen la libertad propia: cada hombre y cada mujer elige exactamente qué tipo de vida quiere: cómo quiere mostrarse hacia los demás, qué aspiraciones y deseos tiene, cómo quiere enfocar su carrera profesional, si desea o no formar una familia... Todo ello sin que los estereotipos marquen el camino. Y esa es la clave de la diversidad.

Es esta la parte de las nuevas masculinidades en la que se centra la presente investigación, comportamientos o estereotipos que se han considerado femeninos y exclusivos de la mujer plasmados en un hombre que tiene libertad para expresarse y ser él mismo.

En resumidas cuentas, no existe una masculinidad única y universal, puesto que la masculinidad se trata de una construcción social y como tal depende de diversos factores como son la clase, la raza, la cultura, el nivel económico, etc. Esto da pie a la existencia de diversos tipos de masculinidad, que se juntan en tres grandes grupos la hegemónica, el ideal social casi imposible de alcanzar, la más rígida y perjudicial para la sociedad y para el hombre mismo; las subordinadas, que buscan alcanzar ese ideal pero que les falla o les falta algunos de los *requisitos*; y por último, las alternativas, que son las menos rígidas y las más libres. Estas son las últimas en surgir y todavía están en desarrollo y también se encuentran en el último puesto de la jerarquía de poder social (en relación con el resto de las masculinidades), sin embargo, son las que dan cabida a la cuestión que se desea investigar y estudiar en este trabajo.

2.4 LA FOTOGRAFÍA Y LA MASCULINIDAD

Tal como dice Freund (2006), la fotografía forma parte de la vida cotidiana desde su nacimiento, y en la actualidad desempeña un papel fundamental.

Apenas existe actividad humana que no la utilice de uno u otro modo. Se ha vuelto indispensable tanto para la ciencia como para la industria. Es punto de arranque de mass media tales como el cine, la televisión y las video-cassettes. Se desarrolla diariamente en los miles de periódicos y revistas. [...] Su poder de reproducir exactamente la realidad externa —poder inherente a su técnica— le presta un carácter documental y la presenta como el procedimiento de reproducir más fiel y más imparcial de la vida social. Por eso, más que cualquier otro medio, la fotografía posee la aptitud de expresar los deseos y las necesidades de las capas sociales dominantes, y de interpretar a su manera los acontecimientos de la vida social (Freund 2006, p. 8).

Resaltando las palabras de Freund (2006), la fotografía es el medio perfecto para documentar fielmente la realidad de la sociedad. Es por tanto aceptable pensar que tanto los estereotipos como los cambios en los conceptos de género se han visto reflejados en la fotografía a lo largo de la historia.

Son muchas las manifestaciones artísticas que reflejan estos compartimentos estancos, entre ellas la fotografía, que a lo largo de 170 años de historia ha retratado la sensualidad y la elegancia de los cuerpos femeninos, el vigor de los masculinos y también cómo ambos se funden en perfecta armonía o cómo se intercambian los roles. La fotografía ha sabido captar cómo la mujer adoptaba, paulatinamente y con determinación, la decisión de tomar parte activa en la vida social, laboral y cultural más allá del ámbito doméstico, y de cómo el hombre reivindicaba con timidez una faceta tierna y sensible, incluso su derecho a la inseguridad (Hoy 2015).

Es por esto por lo que resulta importante para la presente investigación ver la relación existente entre la fotografía y la masculinidad, como se han ido plasmando a lo largo de los años las distintas masculinidades y qué cambios se han producido. De esta manera, al analizar y posteriormente comparar las obras escogidas para el trabajo, el lector poseerá un conocimiento general de la

relación entre fotografía y masculinidad, lo que le permitirá diferenciar fácilmente el tipo de masculinidad plasmada en las imágenes.

Con la ayuda de exposiciones con temáticas que giran en torno a la evolución del género femenino y masculino desde mediados del siglo XX hasta la actualidad, como *Percepciones* (2015); o directamente que hablan de la evolución de la masculinidad, como *Masculinities: Liberation through Photography* (2020), se han configurado dos grandes bloques fotográficos que recogen y muestran la representación histórica y fotográfica de la masculinidad.

El primera apartado de fotografías se va a centrar en la representación tradicional de la fuerza masculina, la figura autoritaria “segura de sí misma, fuerte y con carácter, que domina el mundo y del que depende el resto de la familia [...] un hombre aparentemente insensible que exhibe su autoridad ante la sociedad, ante la mujer y ante sus hijos” (Hoy 2015). Fuerza, poder, seguridad, dominio y control son algunos de los atributos de la figura masculina que reflejan a simple vista las imágenes en esta sección (Fundación 2015). En definitiva, en esta primera parte se mostrarán representaciones fotográficas de las masculinidades hegemónica y subordinada.

En estas primera imágenes se refleja “el cuerpo desnudo o semidesnudo, musculado y potente como metáfora visual del poder del hombre.” (González 2015). Fotógrafos que se pueden destacar en este subapartado pueden ser Lewis W. Hine (Oshkosh, Wisconsin, Estados Unidos, 1874 - Dobbs Ferry, Nueva York, Estados Unidos, 1940), Edward Steichen (Bivange, Luxemburgo, 1879 - Redding, Connecticut, Estados Unidos, 1973), Akram Zaatari (Sidón, Líbano, 1966), Adi Nes (Kiryat Gat, Israel, 1966), entre otros.

La serie *Bodybuilders* (2011) de Akram Zaatari está elaborada, como bien apunta Barbican (2020), a través de negativos dañados encontrados en el archivo de Hashem El Madani (Sidon, Líbano, 1928 - 2017). Zaatari amplía las fotografías originales, de esta manera pretende examinar la construcción de la masculinidad y la virilidad de Oriente Medio y al mismo tiempo reflexionar sobre las percepciones occidentalizantes de la masculinidad.

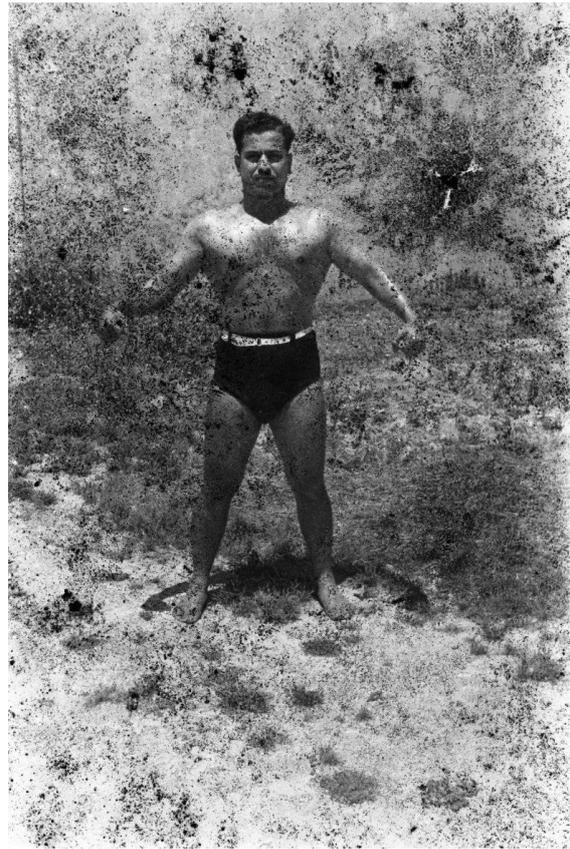
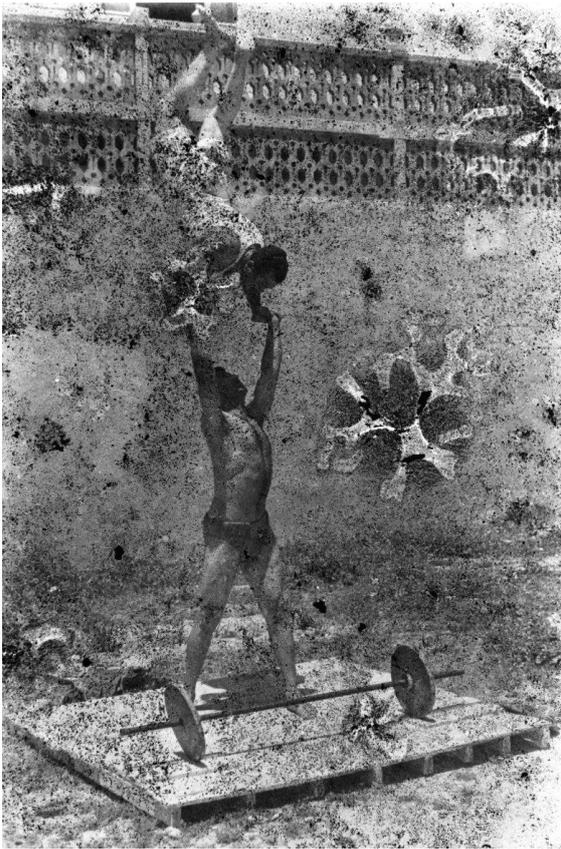


Fig. 1. *Bodybuilders*, Akram Zaatar, 2011.



Fig. 2. *Primo Carnera*, Edward Steichen, 1933.



Fig. 3. *Guiando una viga, ca.*, Lewis W. Hine, 1931.



Fig. 4. *Fred with Tires*, Herb Ritts, 1984.

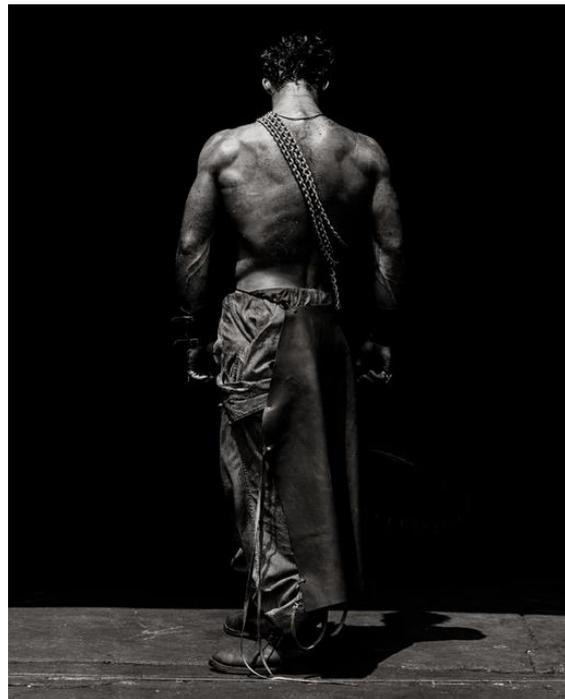


Fig. 5. *Fred Backview with Chain*, Herb Ritts, 1984.

La icónica imagen de Herb Ritts *Fred with Tires* (1984), nos muestra a un joven musculoso con un traje de baño bajado para revelar su torso reluciente, lo que atrae la atención del espectador hacia esta presentación arquetípica de la sexualidad masculina viril, como dice Barbican (2020).

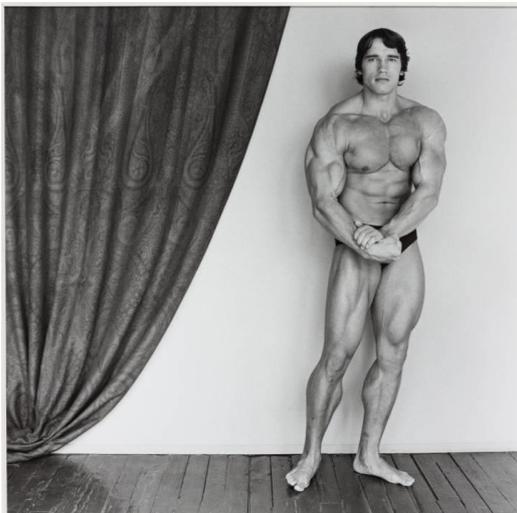


Fig. 6. *Arnold Schwarzenegger*, Robert Mapplethorpe, 1976.

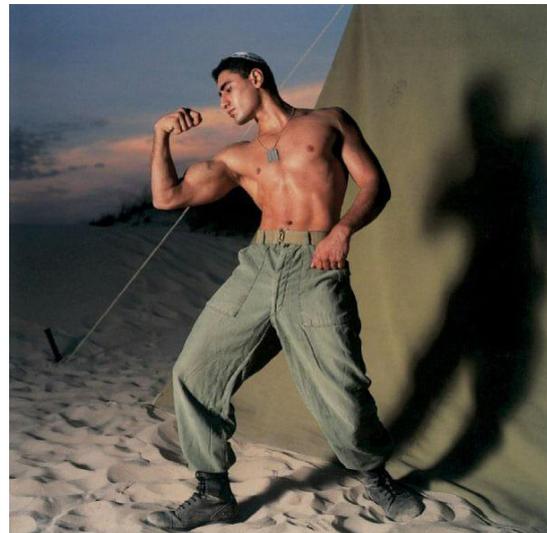


Fig. 7. *Untitled*, Adi Nes, 1996.

En este segundo conjunto de fotografías queda reflejada “la representación de temas masculinos convencionales y en ocasiones clichés, como soldados, vaqueros, atletas, toreros, culturistas y luchadores, estereotipos hipermasculinos [...]” (Barbican 2020).

Como se apunta en Barbican (2020), el ejército ha sido un elemento fundamental para la fabricación de la identidad masculina hegemónica. Aquí contamos con fotógrafos como Adi Nes (Kiryat Gat, Israel, 1966); quien en su serie *Soldiers* (1994 – 2000), como hace referencia Barbican (2020), deja clara la conexión entre la masculinidad hegemónica y la masculinidad del soldado de combate judío, una figura percibida en la cultura israelí como un emblema de buena ciudadanía; o Wolfgang Tillmans (Remscheid, Alemania, 1968).



Fig. 8. *Untitled*, Adi Nes, 1998.

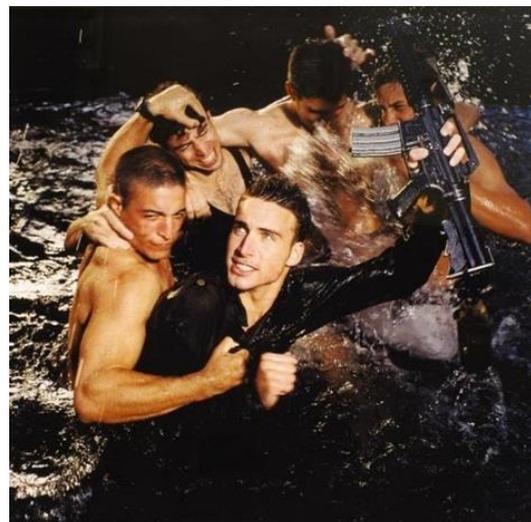


Fig. 9. *Untitled*, Adi Nes, 1999.



Fig. 10. *Untitled*, Adi Nes, 2000.

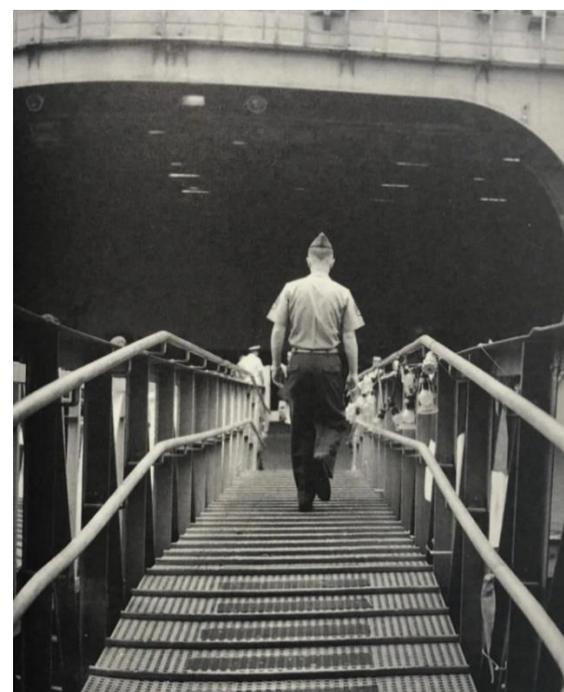


Fig. 11, fig. 12, fig. 13 y fig. 14. *Soldiers: The Nineties*, Wolfgang Tillmans, 1999–2020.

Por otra parte, encontramos la importancia de la figura del vaquero en EE.UU. El vaquero fuerte y solitario ha sido durante mucho tiempo un icono del oeste americano; una figura representada de diversas maneras como carismática, ocasionalmente violenta, a veces caballeresca y, en última instancia, como un emblema de la seguridad masculina como se apunta en Barbican (2020). Tenemos artistas como Collier Schorr (Nueva York, Nueva York, Estados Unidos, 1963) o Sam Contis (1982) que abordan esta temática.

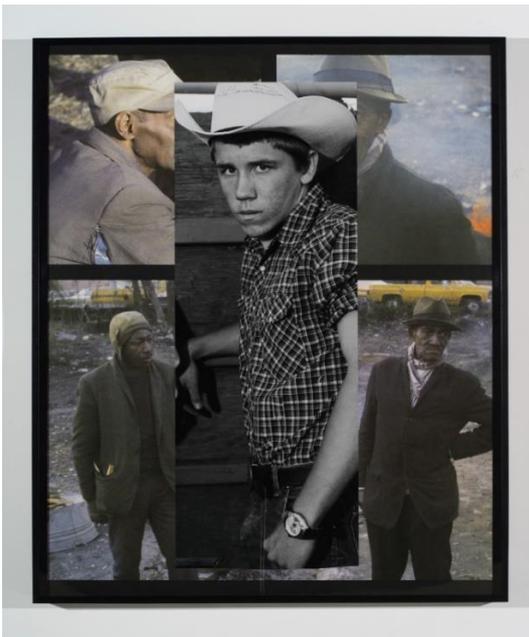


Fig. 15. *Americans #1*, Collier Schorr, 2012.



Fig. 16. *Americans #3*, Collier Schorr, 2012.



Fig. 17. *Hold Down*, Sam Contis, 2014.



Fig. 18. *Seed Sower*, Sam Contis, 2013.



Fig. 19. *Cowboy*, Sam Contis, 2014.

En el contexto español la figura de importancia pasaría a ser la del torero. Aquí tenemos la serie *Bullfighters* de Rineke Dijkstra (Sittard, Países Bajos, 1959), la serie consta de cuatro retratos de forcados portugueses recién salidos de la pelea, con la cara ensangrentada, sus trajes de luces rasgados, etc.



Fig. 20. *Bullfighters*, Rineke Dijkstra, 1994-2000.

Las fotografías de Peter Marlow (Kenilworth, Reino Unido, 1952 - Londres, Reino Unido, 2016) destacan como el deporte también ha adquirido vital importancia en el mundo de la masculinidad hegemónica, siendo este un sinónimo de hegemonía y solidaridad masculina.



Fig. 21. *The Castleford team in the communal bath after winning the cup tie. Castleford Rugby League Team. Castleford, GB, Peter Marlow, 1984.*



Fig. 22. *The Castleford team in the communal bath after the cup tie which they won. Castleford Rugby League Team. Castleford, GB, Peter Marlow, 1984.*



Fig. 23. *Boxing Club, Tower Hill, Kirkby. Liverpool, England. GB, Peter Marlow, February 1986.*



Fig. 24. *Fans celebrate Ian Rush scoring his second goal in the Liverpool v. Everton FA Cup Final, Yates Wine Lodge. Liverpool, England, GB, Peter Marlow, May 1986.*



Fig. 25. *In 'The Cop' watching Liverpool FC. Liverpool, England, GB, Peter Marlow, April 1986.*

También se pueden encontrar estereotipos hipermasculinos en los miembros de pandillas callejeras o grupos. Con esta temática han trabajado fotógrafos como Bruce Davidson (Oak Park, Illinois, Estados Unidos, 1933), quien se convirtió en un observador y fotógrafo diario de la pandilla *The Jokers* en Brooklyn, de acuerdo con Fundación (2015), o como Vincent Cianni (Nueva York, Estados Unidos, 1952), quien fotografió durante nueve años a una pandilla de skaters del lado sur del vecindario de Williamsburg en Brooklyn, NY.



Fig. 26. *Brooklyn Gang*, Bruce Davidson, 1959.



Fig. 27. *Brooklyn Gang*, Bruce Davidson, 1959.



Fig. 28. *Bengie inside the candy store*, *Brooklyn Gang*, Bruce Davidson, 1959.

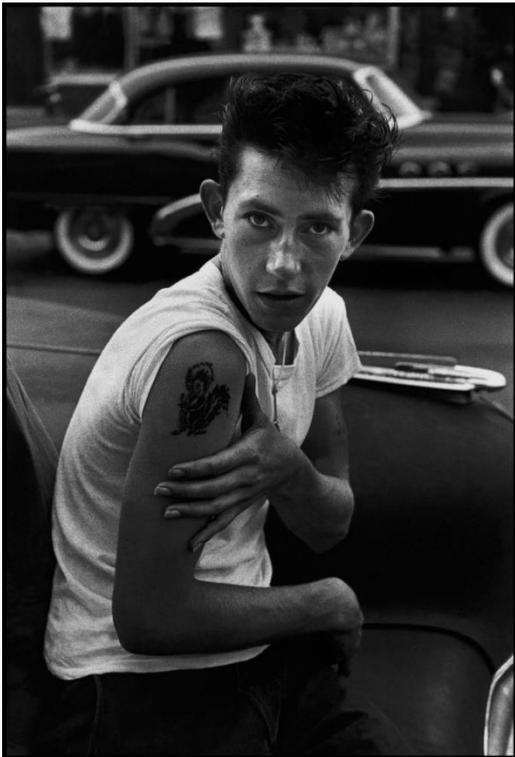


Fig. 29. *Lefty showing his tattoo, Brooklyn Gang*, Bruce Davidson, 1959.

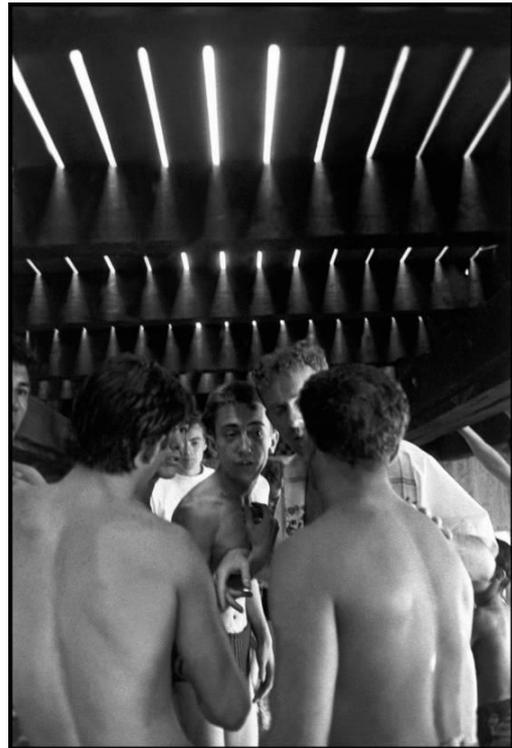


Fig. 30. *Under the boardwalk on Coney Island, Brooklyn Gang*, Bruce Davidson, 1959.



Fig. 31. *Snoopy and Ace, We Skate Hardcore*, Vincent Cianni, 1998.



Fig. 32. *Anthony's pitbull, We Skate Hardcore*, Vincent Cianni, 1998.



Fig. 33. *After Beating Juanito, We Skate hardcore*, Vincent Cianni, 1998.



Fig. 34. *Anthony Hitting on Giselle, Vivien Waiting, We Skate Hardcore*, Vincent Cianni, 1996.



Fig. 35. *Jose and Elton on the Ramp, We Skate Hardcore*, Vincent Cianni, 1995.

El siguiente grupo de fotografías hace referencia a la sección *Male Order: Power, Patriarchy and Space* de la exposición *Masculinities: Liberation through Photography* (2020).

"Male Order" invita al espectador a reflexionar sobre la construcción del poder masculino, el género y la clase. Los artistas reunidos aquí han intentado de diversas maneras exponer y subvertir cómo ciertos tipos de comportamiento masculino han creado desigualdades tanto entre las identidades de género como dentro de ellas (Barbican, 2020).

Podemos destacar en este subapartado artistas como Richard Avedon (Nueva York, Nueva York, Estados Unidos, 1923 - San Antonio, Texas, Estados Unidos, 2004), Karen Knorr (Fráncfort del Meno, Alemania, 1954) o Piotr Uklański (Varsovia, Polonia, 1968).

La serie fotográfica *Gentlemen* (1981 – 1983) de Karen Knorr muestra los interiores del club, repletos de retratos de primeros ministros y sillones de cuero, así como de sus miembros, típicamente hombres blancos con trajes y en varias ocasiones también al personal que atiende dentro. Los textos que acompañan a las imágenes, extraídos de conversaciones, actas parlamentarias y reportajes de actualidad contemporánea, invitan a la espectador para reflexionar sobre las nociones de patriarcado, género y clase, de acuerdo con Barbican (2020).



You may meet its Members
in London and Fiji,
in the Swamps and in the Desert,
in the Lands beyond the Mountains.
They are always the Same
for they are branded
with the Stamp
of the Bee.



Newspapers are
no longer intruders,
Coins no longer holed!
So far have
Standards
fallen.



Those who Fear
the Rule of Women
but Love the Monarchy
should reconsider their Prejudice;
to ensure the right
of his Firstborn to the Throne
will create a better Climate.



It is a mark
of Good Breeding
to be able to meet
all unprecedented Situations
calmly, without
Excitement or
uncontrolled Anger.

Fig. 36, fig. 37, fig. 38 y fig. 39. *Gentlemen*, Karen Knorr, 1981 - 1983.

En cuanto a la obra de Richard Avedon *The Family* (1976), esta resalta que el panteón de 1976 era mayoritariamente blanco, mayoritariamente masculino, mayormente con trajes y mayoritariamente ancianos, dejando aparte unos pocos líderes de derechos civiles y esposas eminentes, como anota Selwyn-Holmes (2012).



Fig. 40. *The Family*, Richard Avedon, 1976.

Para entender la relevancia de la obra *The Nazis* (1998 – 2019) de Piotr Uklański dentro de este apartado se debe saber que la creación de una imagen nacional hipermasculina fue crucial para la identidad del estado nazi militarista, siendo la figura idealizada de la Wehrmacht y el oficial de las SS la base sobre la que el régimen definió la hombría, el objetivo era transformar al alemán en el soldado ideal, como nos explica Barbican (2020). De esta forma, esta obra respondería perfectamente al texto del punto anterior (la masculinidad) donde se expone que la masculinidad hegemónica tiene consecuencias tóxicas, cuyas víctimas incluyen a los propios hombres.



Fig. 41. *The Nazis*, Piotr Uklański, 1998 - 2019.

El segundo apartado de fotografías se va a centrar en la representación de una masculinidad liberada de las expectativas sociales y las normas de género. “Abrazando la idea de múltiples masculinidades y rechazando la noción de un hombre ideal singular” (Barbican 2020).

[...] muestra el giro hacia una sociedad más libre donde no caben la visión estereotipada y superficial del hombre como autoridad, frente a la aparente

sumisión de la mujer [...] El hombre no puede seguir ocultando que probablemente no es perfecto; también tiene limitaciones e inseguridades, no siempre puede ser valiente y líder. También tiene sentimientos y, en ocasiones, necesita expresarlos (Fundación 2015).

En definitiva, este segundo conjunto de fotografías muestra la representación fotográfica de las masculinidades alternativas.

El primer grupo de imágenes presentadas en este apartado hacen referencia al nuevo rol del hombre dentro de la familia, en este nuevo rol tiene mayor relevancia la posibilidad del hombre de establecer relaciones afectuosas más cercanas con sus hijos e hijas y demás integrantes de las familias, de acuerdo con la Comisión nacional de los derechos humanos (2018).

Los cambios sociales han llevado a buscar la conciliación entre la vida familiar y la vida laboral, teniendo como antecedente el hecho de que en un alto porcentaje las actividades del hogar y de cuidado y crianza de hijos e hijas recae exclusivamente en las mujeres; sin embargo, ante el surgimiento de nuevos paradigmas, es indispensable que los hombres también se involucren, comprometan y participen en estas labores (Comisión nacional de los derechos humanos 2018).

Se pueden destacar artistas como Duane Michals (McKeesport, Pensilvania, Estados Unidos, 1932), Deana Lawson (Rochester, Nueva York, Estados Unidos, 1979) Hans Eijkelboom (Arnhem, Güeldres, Netherlands, 1949) o Florian Joahn (Chemnitz, Germany, 1990).

Tal como señala Barbican (2020), el afecto entre padre e hijo es un tema recurrente en la obra de Duane Michals. En esta secuencia de cinco partes, se ve al padre, interpretado por el propio artista, entregando su ropa para cubrir a su hijo desnudo. En la fotografía final, el padre soporta la vergüenza y la vulnerabilidad que inicialmente sintió su hijo en un acto de amor incondicional. A través de una puesta en escena contemporánea de la parábola del hijo pródigo del Nuevo Testamento, Michals subvierte las nociones tradicionales del padre como una figura de autoridad.



Fig. 42. *The Return of the Prodigal Son*, Duane Michals, 1982.

Siguiendo con las explicaciones de Barbican (2020), encontramos la obra *With My Family* (1973) de Hans Eijkelboom. En esta serie de fotografías podemos ver a Eijkelboom en diversas familias ocupando el puesto de figura paterna, sin embargo, ninguna de estas familias es la suya en realidad. Golpeando a las puertas de extraños por la tarde, cuando asumió que los maridos y los padres tenían más probabilidades de estar en el trabajo, Eijkelboom persuadió a las mujeres para que se tomaran fotos familiares con él en lugar de su pareja real. Con esta obra lo que busca Eijkelboom es realizar una crítica a la familia nuclear, además de exponer roles de género pasados de moda que exigían que las mujeres permanecieran en el cuidado de los niños en el hogar mientras el padre trabajaba y se ganaba la vida.

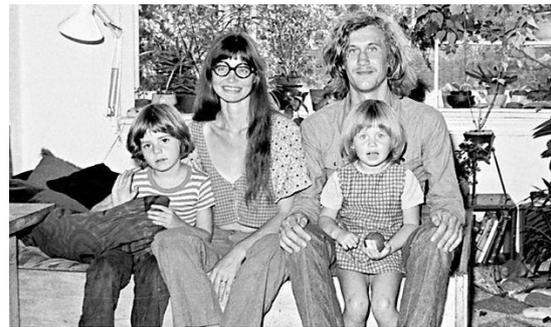


Fig. 43, fig. 44, fig. 45 y fig. 46. *With My Family*, Hans Eijkelboom, 1973.



Fig. 47. *Sons of Cush*, Deana Lawson, 2016.

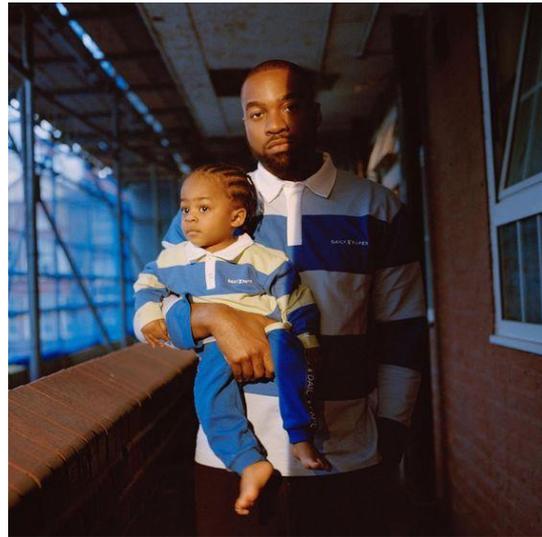


Fig. 48 y fig. 49. *FATHER'S*, Florian Joahn, 2020.

Como aclara Barbican (2020), los artistas de la década de 1960 en adelante han forjado una nueva estética queer políticamente cargada que desafía los prejuicios y las limitaciones legales contra la homosexualidad en Europa, Estados Unidos y más allá. Esta sección de fotografías muestra la representación del espacio público gay, las diversas subculturas gay, y el deseo queer. Encontramos artistas como Hal Fischer (Chicago, Illinois, Estados Unidos, 1950), Peter Hujar (Trenton, Nueva Jersey, Estados Unidos, 1934 - Cabrini Medical Center, Nueva York, Estados Unidos, 1987), Rotimi Fani-Kayode (Lagos, Nigeria, 1955 - Londres, Reino Unido, 1989), Sunil Gupta (New Delhi, India, 1953), Robert Mapplethorpe (Floral Park, Nueva York, Estados Unidos, 1946 - New England Deaconess Hospital, 1989), entre otros.

Para la producción artística de Sunil Gupta, comenta Barbican (2020), la representación del espacio público gay ha sido fundamental durante las últimas cuatro décadas. Sus fotografías de Christopher Street, el sitio de los disturbios de Stonewall de 1969, capturan el espíritu despreocupado que parecía infundir las subculturas gay del centro de Nueva York en la década de 1970. Con estas obras Gupta celebra la mayor visibilidad y aceptación de las culturas y estilos de vida homosexuales y marcan su propia "salida del armario" como artista.



Fig. 50. *Untitled #16*, Sunil Gupta, 1976.



Fig. 51. *Untitled #36*, Sunil Gupta, 1976.

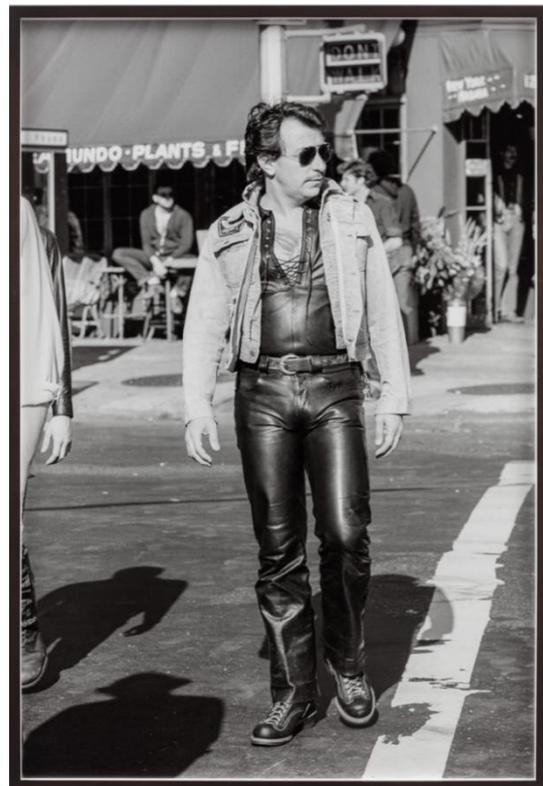


Fig. 52. *Untitled #56*, Sunil Gupta, 1976.

Con su serie *Christopher Street Pier* (1976), Peter Hujar retrata y apoya la lucha colectiva por la legitimidad y visibilidad queer, mostrando el “muelle del sexo” en el río Hudson como un espacio seguro donde los hombres se reunieron para ver a otros exhibidos y exhibirse, tal como se explica en *Barbican* (2020).



Fig. 53. *Christopher Street Pier #4*, Peter Hujar, 1976.



Fig. 54. *Christopher Street Pier #1*, Peter Hujar, 1976.

Hal Fischer en su serie *Gay Semiotics* (1977) documenta los 'dispositivos de señalización' y la 'iconografía visual' que observó en las comunidades gay en los distritos de Castro y Haight-Ashbury de San Francisco.

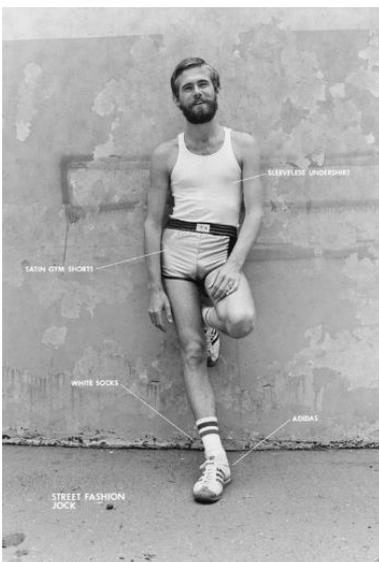


Fig. 55. *Street Jock*, from the series *Gay Semiotics*, Hal Fischer, 1977.

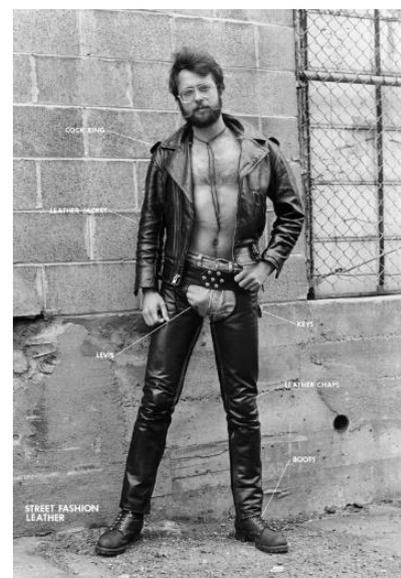


Fig. 56. *Street Leather*, from the series *Gay Semiotics*, Hal Fischer, 1977.

El trabajo del fotógrafo estadounidense Robert Mapplethorpe, de acuerdo con Parker (2017), alteró las percepciones y amplió los límites en relación con la mirada masculina sobre el cuerpo masculino con sus imágenes homoeróticas. Al trazar su participación personal en la escena gay de Nueva York, las fotografías de Robert Mapplethorpe demostraron una perspectiva convincente sobre la cultura queer clandestina de las décadas de 1970 y 1980. Fue muy importante para el mundo del leather, en muchas de sus fotografías muestra que hay personas a las que les estimula el cuero y utilizan capuchas de cuero debido a la excitación del no ver, de la asfixia o incluso del propio olor del cuero, y donde también refleja la existencia de las practicas sadomasoquistas.



Fig. 57. *Brian Ridley and Lyle Heeter*, R. Mapplethorpe, 1979.

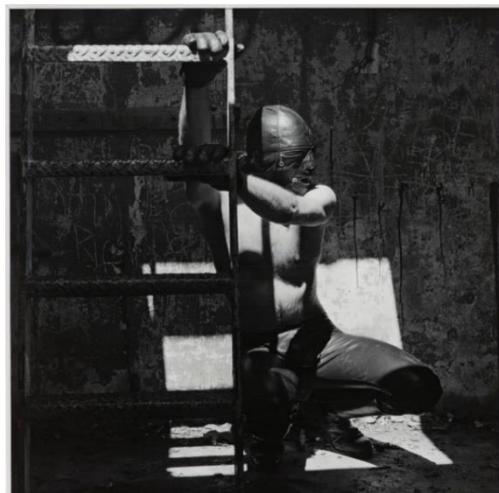


Fig. 58. *Jim, Sausalito*, R. Mapplethorpe, 1977.



Fig. 59. *Leather Crotch*, Robert Mapplethorpe, 1980.

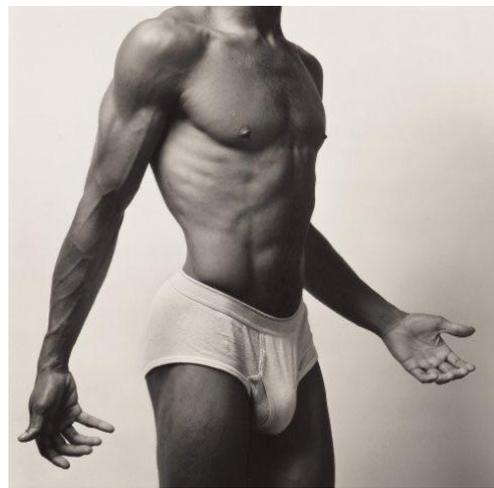


Fig. 60. *Milton Moore*, Robert Mapplethorpe, 1981.

Las obras de Rotimi Fani-Kayode incluyen políticas de raza, representación y deseo queer. En sus sensuales retratos en blanco y negro, a menudo tomados en el estudio, exploran su experiencia de ser un forastero, tanto sexual como geográficamente.

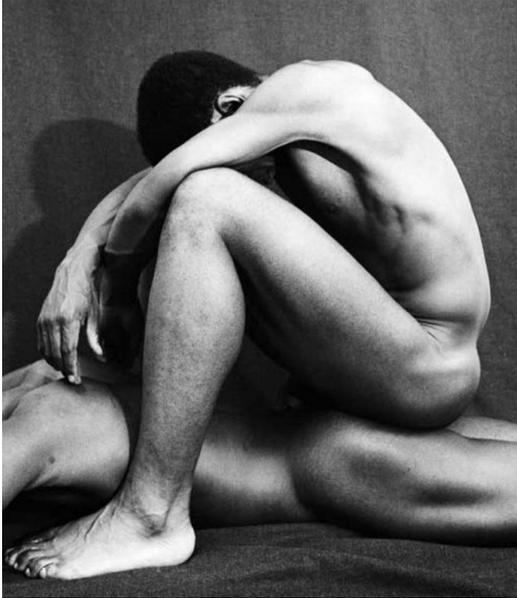


Fig. 61. *Untitled*, Rotimi Fani-Kayode, 1988.

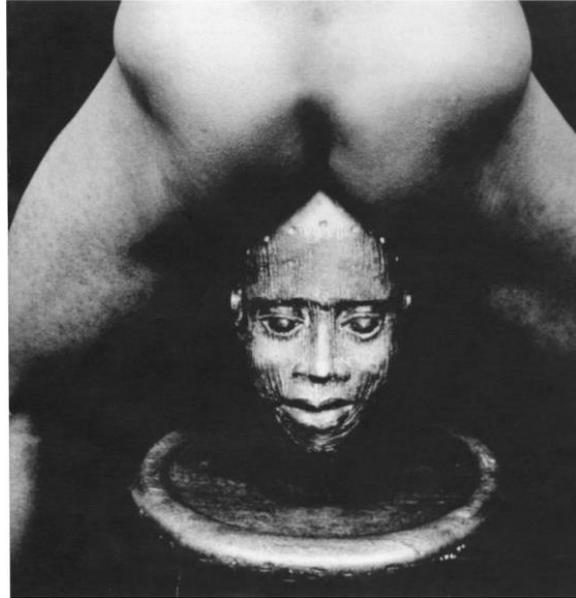
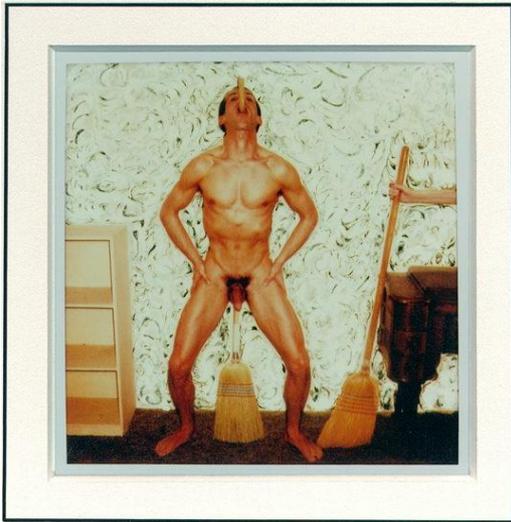


Fig. 62. *Bronze Head*, Rotimi Fani-Kayode, 1987.



Fig. 63. *Untitled (Offering)*, Rotimi Fani-Kayode, 1987.



Broom Optical Illusion 1990

Fig. 64. *After Krims*, Chuck Samuels, 1990.



Fig. 65. *Imitando a Bellocq*, Chuck Samuels, 1991.

El siguiente grupo de fotografías refleja la fascinación del hombre por el rol de la mujer.

[...] nos encontramos con un hombre que, en ocasiones, quiere probar la elegante fragilidad femenina. Travestirse no es solo una opción sexual, es también una reivindicación por los atributos del otro, lo cual no hace que esto haga perder la esencia de lo masculino-femenino (Fundación 2015).

Según Barbican (2020), la idea de la vida como performance es un tema recurrente en la obra de Hujar, que exploró girando su lente hacia los artistas drag, entre ellos David Brintzenhofe, presentado aquí de diversas maneras mirando directamente a la cámara, maquillando cuidadosamente o en plena drag. Al documentar la transformación de Brintzenhofe, Hujar reflexiona sobre la naturaleza performativa y artificial del género.



Fig. 66. *David Brintzenhofe applying make up (VIII)*, Peter Hujar, 1982.



Fig. 67. *David Brintzenhofe applying make up (II)*, Peter Hujar, 1982.



Fig. 68. *David Brintzenhofe (VI)*, Peter Hujar, 1982.



Fig. 69. *David Brintzenhofe (VII), Smoking*, Peter Hujar, 1983.

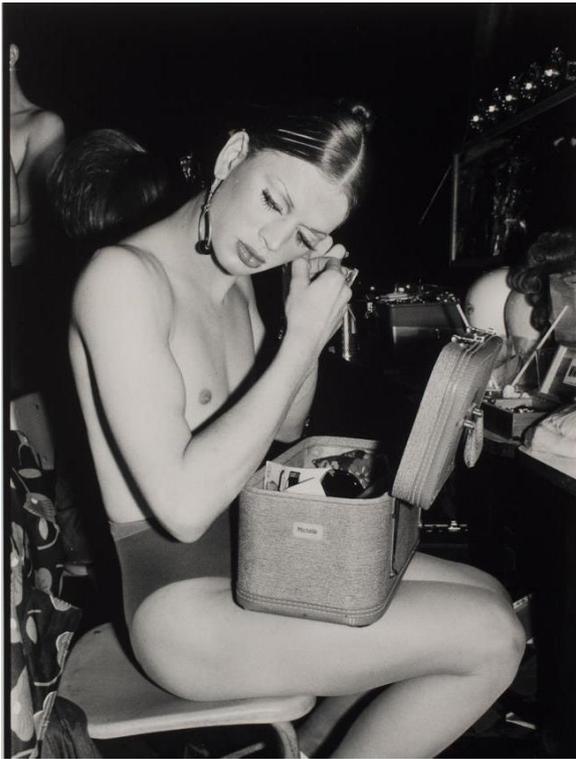


Fig. 70. *Bailarina*, JD Sloan, 1975.



Fig. 71. *Untitled*, JD Sloan, 1975.



Fig. 72. *Untitled*, JD Sloan, 1975.



Fig. 73. *Untitled*, JD Sloan, 1975.

Desde sus dibujos de Boy Book de la década de 1950 que representaban con amor la sensual forma masculina hasta sus conmovedores autorretratos en drag en la década de 1980, Warhol expresó abiertamente su identidad queer en la vida y el arte, incluso cuando la homosexualidad estaba criminalizada y reprimida en los Estados Unidos, de acuerdo con Barbican (2020).

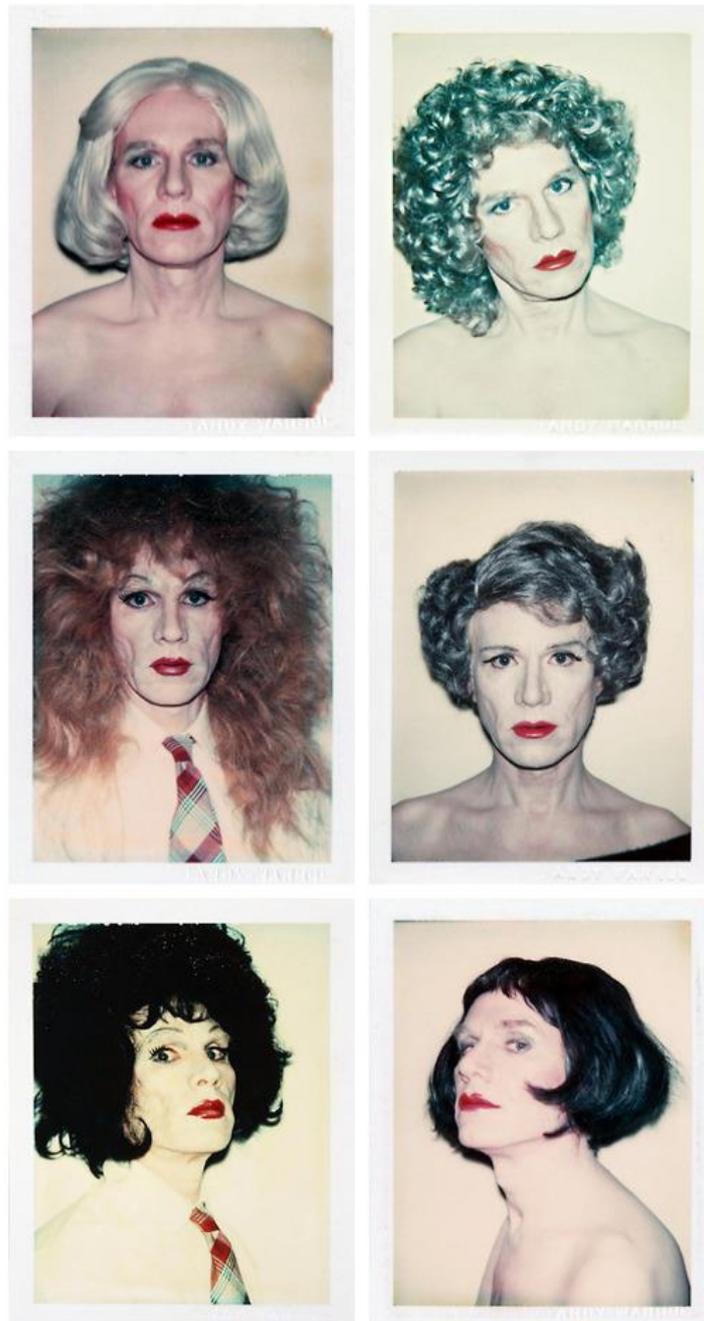


Fig. 74. *Self-Portrait in Drag*, Andy Warhol, 1981.

Por último, tenemos el conjunto de fotografías que exponen la representación del hombre vulnerable, emocional y femenino, el hombre que se apropia de estereotipos establecidos socialmente como del género femenino y los hace suyos, incorporándolos a su manera de ser hombre, es decir, sin tratarse de una interpretación del rol opuesto como en el caso de travestirse, en este caso si se busca perder la esencia de lo masculino-femenino.

En esta serie de autorretratos Coplans presenta una imagen de la figura masculina como imperfecta y suave, dejando de lado los ideales convencionales de la belleza masculina joven y fotografiando su propio cuerpo envejecido a mediados de la década de 1980.



Fig. 75. *Self-Portrait (Frieze No. 2, Four Panels)*, John Coplans, 1994.



Fig. 76. *After Weston*, Chuck Samuels, 1991.



Fig. 77. *Untitled*, Rotimi Fani-Kayode, 1985.



Fig. 78. *City Gent*, Rotimi Fani-Kayode, 1988.



Fig. 79 y fig. 80. *Les Clementines*, Hadi Mourad, 2017.



Fig. 81. *Remaking the past*, Carlota Guerrero, 2017.



Fig. 82. Alasdair McLellan, 2018.



Fig. 83. *Sensitive Surface*, AdeY, 2016.



Fig. 84. *Shade In The Bathtub*, Tyler Udall, 2010.



Fig. 85. *Rush*, David Uzochukwu, 2018.



Fig. 86. *Arbor*, Sam Contis, 2014.



Fig. 87. *Chest*, Sam Contis, 2015.

Esta primera selección de fotografías, en el presente subapartado que respondería a la masculinidad femenina, se centra se representa sobre todo una visión tierna de la masculinidad, centrándose sobre todo en los estereotipos de comportamiento y carácter asociados a la mujer, presentando a un hombre vulnerable, emocional, delicado, sentimental, expuesto, dañado, capaz de expresar emociones tradicionalmente asociadas a la figura de la mujer como pueden ser el miedo, tristeza, el pudor, etc. También se expone la representación de la conexión íntima con otra persona.

En esta segunda recopilación de fotos que se van a observar, que también respondería a la masculinidad femenina, aparte de reflejar este hombre emocional que se muestran en las fotografías anteriores, también utiliza los estereotipos estéticos, como puede ser la ropa, las joyas o el maquillaje, socialmente impuesto a la mujer.



Fig. 88 y fig. 89. *Soy Ballerino*, Tayte Hanson, 2017.



Fig. 90, y fig. 91. *Soy Ballerino*, Tayte Hanson, 2017.





Fig.92, fig. 93, fig. 94 y fig. 95. *I GOT IT FROM MY MAMA*, Maximiliano Jorquera, 2019.

A través de este apartado se ha podido comprobar la estrecha relación existente entre la masculinidad y su representación fotográfica debido a que la fotografía ha sido y sigue siendo un elemento fundamental en la documentación de la sociedad, sus cambios y progresos. Por eso a través de todas las fotografías expuestas durante este apartado del trabajo se ha podido comprobar la existencia ya no solo de diferentes grupos generales de masculinidades sino de subdivisiones más concretas dentro de estos grupos. Por una parte se ha podido comprobar que las masculinidades no solo han ido evolucionando y cambiando con el tiempo y con los distintos acontecimientos sociales sino que han coexistido básicamente desde el primer momento que se establecieron los dos géneros opuestos, esto refleja que no se puede seguir pensando en que solo existe o solo debería existir un tipo de masculinidad y que cualquier hombre que no encaje en ella quedaría revocado del título de hombre. Por otra parte, y centrándonos en las representaciones expuestas de las masculinidades alternativas, se puede observar que aparte de existir diferentes subtipos de masculinidades dentro de esta masculinidad, también hay diversas formas de representar a un mismo tipo de masculinidad.

Focalizando la atención en las últimas fotografías que se muestran en el apartado y que tienen mayor relación con el tema principal de la presente investigación, cabe decir que se han escogido estas obras en concreto puesto que ilustran espléndidamente las diferentes maneras de representar a un hombre femenino, por un lado encontramos la visión del hombre femenino como un ser humano que siente y padece sin necesitar ocultarlo, y por otro lado tenemos la visión del hombre femenino como una persona a la que le gusta exteriorizar su manera de ser a través de la estética, incluso la moda. Estos dos conceptos de representación son importantes puesto que se entremezclan en las tres obras principales que se van a analizar a continuación.

3. ESTUDIO ANALÍTICO

Las obras seleccionadas para analizar, y posteriormente comparar, son tres series fotográficas: Him (2017) de Camila Falquez, Indigo (2019) de Astra Marina Cabras y Precious Gems (2020) de Emma Grann. Para seleccionar las representaciones fotográficas que se analizarán en esta investigación se han tenido en cuenta tres factores principales:

- Focalización en un punto de vista: las mujeres artistas. Con esto, por un parte, se busca concretar todavía más la investigación; por otro lado, se utiliza para destacar artistas que fueran mujeres y por último y con carácter más personal, se busca una proximidad entre las artistas elegidas y la persona que realiza este trabajo, al tratarse de mujeres con una edad semejante a la de esta y con unas imposiciones de género sociales parecidas. De esta manera, con vistas a una posible futura obra a manos de la autora respecto al tema tratado en este trabajo y en las obras escogidas, podría contar con un análisis acerca de lo que están haciendo y cómo están procesando esta nueva masculinidad, personas con características semejantes a las suyas.
- Proximidad en tiempo: 2017, 2019, 2020. La razón de la cercanía temporal de las obras elegidas se resume en la novedad del tema tratado y en el interés personal por saber cómo se está tratando el tema (fotográficamente hablando) en la actualidad.
- Conceptos teóricos y parámetros fotográficos: concretar el máximo posible el análisis en un tipo de masculinidad determinada dentro de las masculinidades alternativas.

3.1 ANÁLISIS OBRAS FOTOGRÁFICAS

Para analizar estas obras vamos a utilizar el *Modelo de análisis de la imagen*⁵ de Dr. Rafael López Lita, Dr. Javier Marzal Felici y más colaboradores. Este modelo divide el análisis de una obra fotográfica en cuatro niveles diferentes: Nivel contextual, nivel morfológico, nivel sintáctico o compositivo y nivel enunciativo. A estos cuatro niveles que nos presenta el *Modelo de análisis de las imagen* se le va a añadir un quinto nivel al que se nombrará Nivel conceptual, en el cual se hará un breve recorrido a los conceptos teóricos que aportan las obras, los cuales serán explicados más ampliamente en la comparación de los análisis.

HIM (2017) – Camila Falquez



Fig. 96. *Him*, Camila Falquez, 2017.

⁵ MODELO de análisis de la imagen, 2004. analisisfotografia.uji.es [en línea]. Bancaja y la Universitat Jaume I [consulta: 11 de junio de 2020]. Disponible en: <http://www.analisisfotografia.uji.es/>



Fig. 97. *Him*, Camila Falquez, 2017.

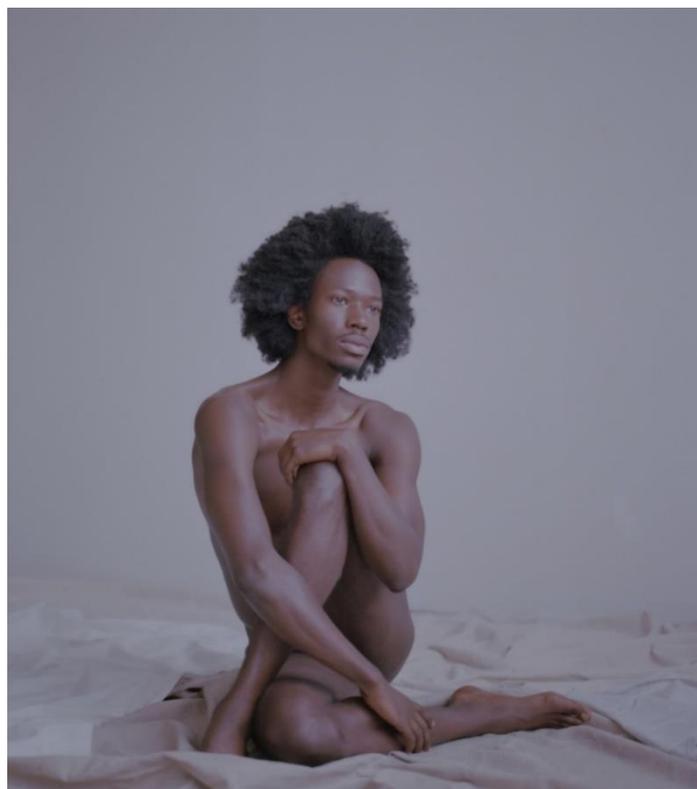


Fig. 98. *Him*, Camila Falquez, 2017.

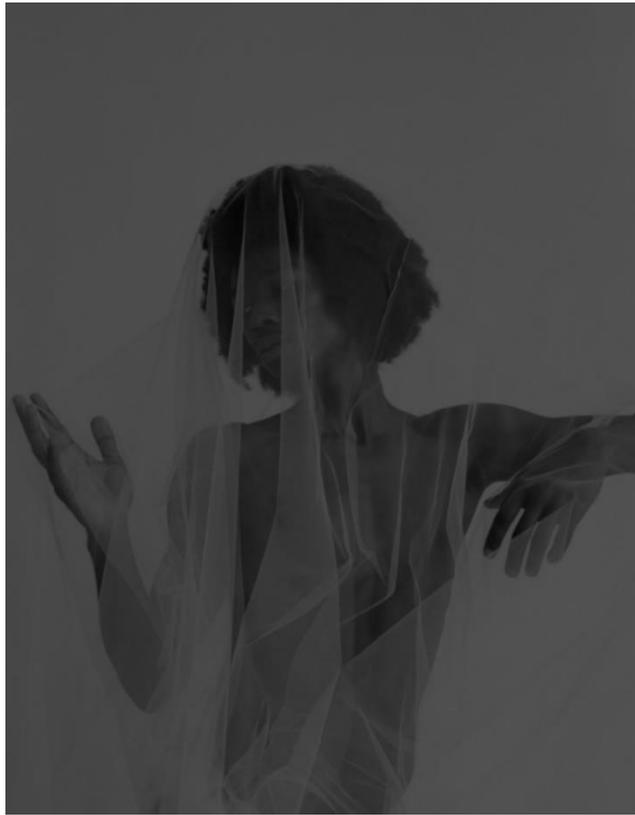


Fig. 99. - *Him*, Camila Falquez, 2017.



Fig. 100. *Him*, Camila Falquez, 2017.



Fig. 101. *Him*, Camila Falquez, 2017.



Fig. 102. *Him*, Camila Falquez, 2017.

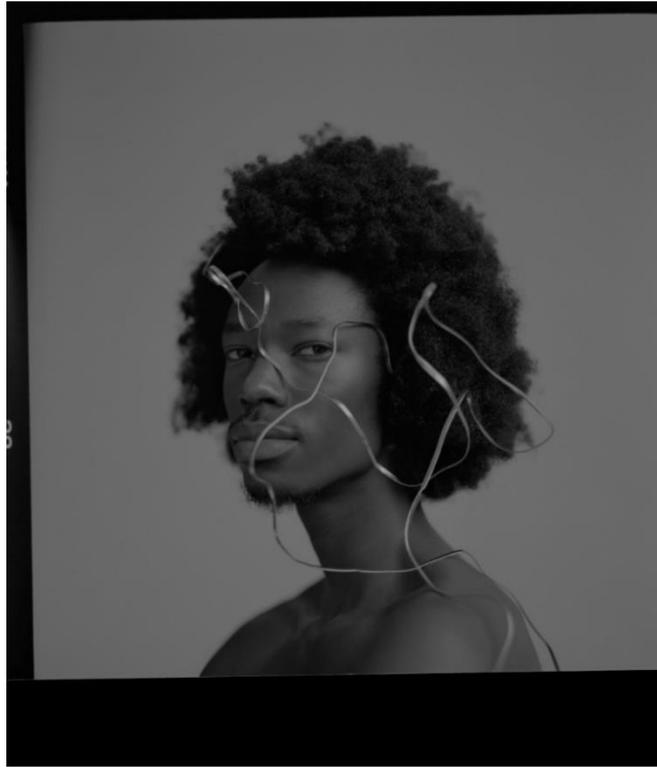


Fig. 103. *Him*, Camila Falquez, 2017.



Fig. 104. *Him*, Camila Falquez, 2017.



Fig. 105. *Him*, Camila Falquez, 2017.

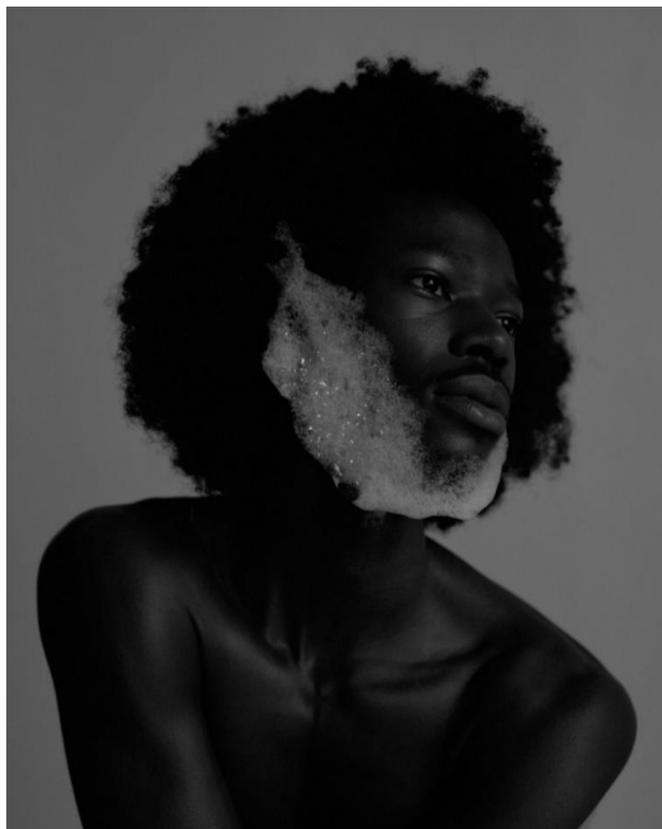


Fig. 106. *Him*, Camila Falquez, 2017.

Nivel contextual:

Camila Falquez (México, 1995) es una fotógrafa y videógrafa nacida en México DF que se mudó a los dos años a España. Camila Falquez describe su estilo en la fotografía, tal y como nos dice Wheeler (2017), como “Femenino, íntimo, delicado y algo surrealista.” Sobre su serie *Him* dijo: “Quiero fotografiar cuerpos. Porque soy súper consciente de que no somos más que cuerpos y carne. Y si el mundo intentara entender eso, muchas de las divisiones de la sociedad desaparecerían un poco (quizá)”, de acuerdo con Wheeler (2017). La serie *Him* está compuesta por 11 fotografías: 6 en blanco y negro, 5 a color.

Nivel morfológico:

Se puede apreciar en las fotografías anteriores que se tratan de imágenes muy suaves, lisas, sin apenas presencia de grano; en ellas la autora juega claramente con las líneas y curvas del cuerpo del modelo que es el principal protagonista, ya que en cuatro de las cinco fotografías los planos son PM o PA y luego tenemos una que se trata de un PP, en la que el rostro toma protagonismo. Se puede apreciar también una predominancia del color rosa pastel, acompañados de colores neutros como el blanco y el gris en las fotos a color, acompañando la estética general de las fotografías y la idea que transmiten. Por otra parte tenemos las imágenes en blanco y negro, en donde el contraste varía generando en algunos casos una gran diferencia entre la piel del modelo y el fondo y en otros casos una mayor igualación en los tonos, tirando más hacia el grisáceo. Por último, tenemos una iluminación suave sin sombras demasiado pronunciadas.

Nivel compositivo o sintáctico:

Las imágenes presentan de forma general una amplia profundidad de campo, ya que el cuerpo está en su totalidad enfocado, al igual que el rostro en las fotografías que presentan un primer plano. Después encontramos una repetición en la mayoría de las imágenes que es el tul rosa transparente que complementa al cuerpo y la cara del modelo y en el resto de las fotografías

encontramos también componentes que lo acompañan como la espuma o las sábanas; a mí parecer esto se utiliza para tener un contraste de texturas entre la propia piel del modelo y los objetos que lo complementan. En cuanto al encuadre, se repite el mismo tipo en todas las fotografías, el modelo (bien su cuerpo o su rostro) aparece de forma centralizada en la imagen, esto puede estar utilizado como focalización de la importancia, es decir, lo más importante es él y la pose que adquiere su cuerpo. Esto último se ve respaldado por el espacio de la representación, lo único que se nos muestra en campo es él, ya que la puesta en escena es simple, lo que sugiere que no hay nada más fuera de campo (no hay nada que nos estemos perdiendo, ya que lo importante es lo que se nos muestra). Para acabar con este nivel, tenemos el tiempo de la representación, en este caso las imágenes presentan una ausencia de marcas temporales, lo que se traduce en atemporalidad, pero sólo en cuanto a la falta de marcas específicas del tiempo exacto de las fotografías, porque por el contexto de la fotografía, lo que muestra y cómo lo muestra nos da pistas para acotar una época determinada.

Nivel enunciativo:

Vemos que el punto de vista que predomina es el punto de vista a la altura de los ojos del sujeto fotográfico, y que en algunas da la sensación de un leve y sutil contrapicado. En cuanto a la actitud de los personajes, el modelo presenta un rostro o bien serio, pensativo o melancólico, dependiendo de la fotografía. En el conjunto de la puesta en escena y la actitud del modelo se produce una exaltación de las emociones y del mundo interior. En la puesta en escena simple pero elaborada a la vez, podemos percibir la presencia del autor porque se trata de una puesta en escena producida y por lo tanto, no aleatoria.

Nivel conceptual:

Lo primero a destacar a nivel conceptual de la obra de Camila Falquez es la utilización de un modelo negro. Esto aporta una doble ruptura de estereotipos puesto que rompe tanto los estereotipos de la masculinidad hegemónica como los estereotipos de la masculinidad negra.

La utilización de la tela de tul es otra de las cosas a destacar a nivel conceptual. En esta obra el tul se utiliza sin ningún tipo de forma, simplemente la tela y es utilizada por una parte para remitir al espectador a la feminidad (concepto que se explicará más adelante), por otro lado, se emplea como una forma de jugar a desdibujar y perder el género haciendo reflexionar al espectador sobre la identidad y el género del personaje que se les presenta en las imágenes y por último también se usa para suavizar el conjunto de la imagen, confiándole ese tono sutilmente rosado.

El uso de este tinte rosado tanto en las imágenes en sí como en el color del tul también es una cuestión que se debe resaltar en este nivel conceptual. Este color es utilizado para reforzar el concepto de feminidad en las imágenes, puesto que el color rosa está estrechamente relacionado con la figura de la mujer debido a que socialmente es un color que se asocia a esta.

Y por último, las poses adquiridas por el modelo, poses características de una modelo mujer.

INDIGO (2019) – Astra Marina Cabras



Fig. 107. *Indigo*, Astra Marina Cabras, 2019.



Fig. 108. *Indigo*, Astra Marina Cabras, 2019.



Fig. 109. *Indigo*, Astra Marina Cabras, 2019.



Fig. 110. *Indigo*, Astra Marina Cabras, 2019.



Fig. 111. *Indigo*, Astra Marina Cabras, 2019.



Fig. 112. *Indigo*, Astra Marina Cabras, 2019.



Fig. 113. *Indigo*, Astra Marina Cabras, 2019.



Fig. 114. *Indigo*, Astra Marina Cabras, 2019.



Fig. 115. *Indigo*, Astra Marina Cabras, 2019.

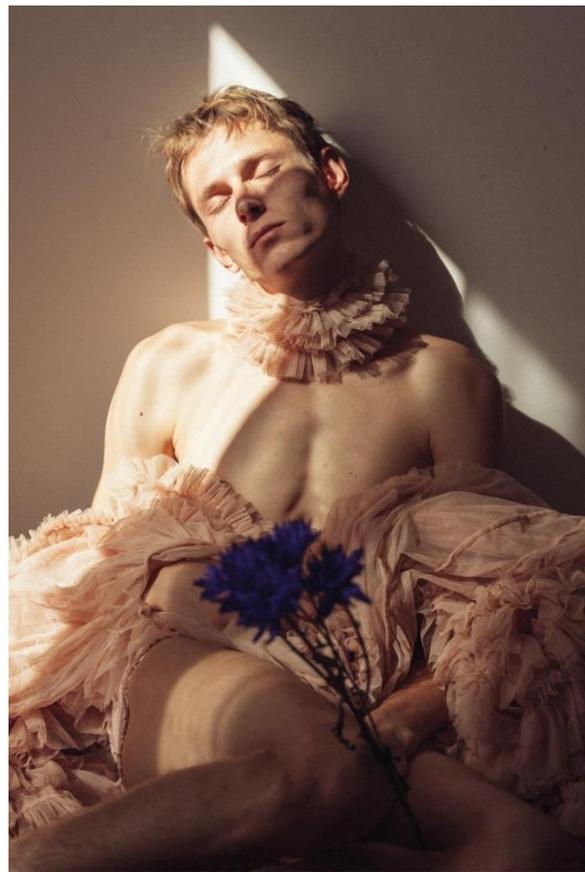


Fig. 116. *Indigo*, Astra Marina Cabras, 2019.



Fig. 117. *Indigo*, Astra Marina Cabras, 2019.

Nivel contextual:

Astra Marina Cabras (Roma, 1994) es una fotógrafa italiana con base en Roma y París. Estudió fotografía de cine y TV y Bachelor of Arts Costume & Fashion en la Academia Costume y Moda. Astra asegura que su trabajo está impulsado por la belleza humana en todas sus formas. La serie *Indigo* está compuesta por 11 fotografías, todas a color.

Nivel morfológico:

Tras observar detenidamente las imágenes que componen esta serie, podemos observar como todas ellas presentan un cierto grado de ruido, bastante sutil pero aun así notable. En la serie encontramos diferentes tipos de planos: planos detalles, primeros planos y planos medios. En estos planos podemos observar como el foco de interés recae en el cuerpo del modelo y su interacción con los objetos presentes, como son las flores y el tul. Otro punto importante es la iluminación, se trata de una luz natural más dura y directa en unas fotos que en otras, pero en su totalidad genera sombras con las que se juega resaltando unas partes y dejando en penumbra otras, focalizando la atención el espectador en zonas concretas. Esta iluminación se utilizada además para otorgar un mayor grado de intimidad a las imágenes. Las imágenes presentan una paleta de colores pastel, con la excepción del color morado intenso que presentan las flores creando así un contraste de colores. Por último, mencionar la nitidez y la textura de la imagen, todas ellas presentan una gran nitidez y textura que nos deja apreciar los detalles de la piel, las flores y sobre todo la textura y las rugosidades de la tela del vestido de tul.

Nivel compositivo o sintáctico:

Las fotografías presentan una amplia profundidad de campo quedando enfocado y nítido todos los elementos presentes en la imagen. El ritmo de las imágenes viene dado por la repetición de ciertos aspectos morfológicos como son la paleta de colores, la nitidez y la textura de las imágenes, la presencia de ruido, la iluminación, etc., también se apoya en la repetición de elementos

externos como el tul. En cuanto al tipo de encuadre que presentan las fotografías, encontramos cierta simetría en todas ellas y al modelo centrado, el foco de importancia permanece o bien en el centro de la imagen o bien correspondiendo a la regla de los tercios en uno de los laterales de la imagen. Dentro de este nivel también corresponde el análisis del espacio de la representación, que en esta serie es escaso pues el campo es bastante cerrado, pero por lo poco que deja entrever se intuye que se trata de un espacio interior, seguramente una casa ya que podemos ver la pared y el suelo de parque en algunas ocasiones. El espacio de fondo es por tanto concreto, plano y habitable por el espectador. Por último, en este nivel encontramos el tiempo de la representación, en este caso las imágenes presentan una atemporalidad en cuanto a la falta de marcas específicas del tiempo exacto de las imágenes, sin embargo por el contexto de la fotografía, lo que muestra y cómo lo muestra podemos intuir y acotar una época determinada.

Nivel enunciativo:

Las imágenes presentan tres tipos de puntos de vista, un leve contrapicado y picado, y el que más predomina: el punto de vista a la altura de los ojos del sujeto fotográfico. La actitud del modelo es delicada, melancólica y sobre todo emotiva, acompañando la narrativa de las fotografías y su estética. El conjunto de la puesta en escena transmite verosimilitud, exaltación de las emociones, soltura y transparencia, a través de la puesta en escena también podemos percibir la presencia del autor, puesto que se advierte que la puesta en escena está producida y no es aleatoria.

Nivel conceptual:

Al igual que en la serie fotográfica anterior, en esta obra se utiliza la tela de tul. Utilizada también para remitir al espectador a la feminidad y para jugar con la pérdida del género. Sin embargo, en estas imágenes se puede observar que el tul sí adopta una forma: el elemento principal es una bata, que se complementa con la ropa interior y la gargantilla. Esto consigue que la referencia a la feminidad y a la mujer sea mucho más explícita.

Por otra parte tenemos la utilización de las flores, otro elemento que se emplea con la finalidad de presentar de manera explícita la feminidad en las imágenes.

Y por último, tanto el color de las flores como el color del tul son elementos también relevantes a nivel conceptual. La utilización de estos colores en concreto no es mera casualidad puesto que entre el color morado de las flores y el color rosa del tul y el símbolo de la mujer existe una relación.

PRECIOUS GEMS (2020) – Emma Grann



Fig. 118. *Precious Gems*, Emma Grann, 2020.



Fig. 119. *Precious Gems*, Emma Grann, 2020.



Fig. 120. *Precious Gems*, Emma Grann, 2020.



Fig. 121. *Precious Gems*, Emma Grann, 2020.

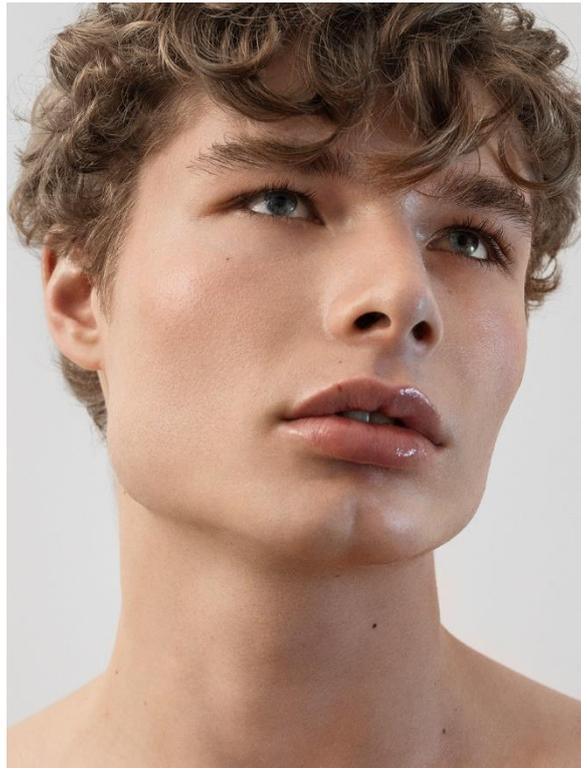


Fig. 122. *Precious Gems*, Emma Grann, 2020.



Fig. 123. *Precious Gems*, Emma Grann, 2020.



Fig. 124. *Precious Gems*, Emma Grann, 2020.

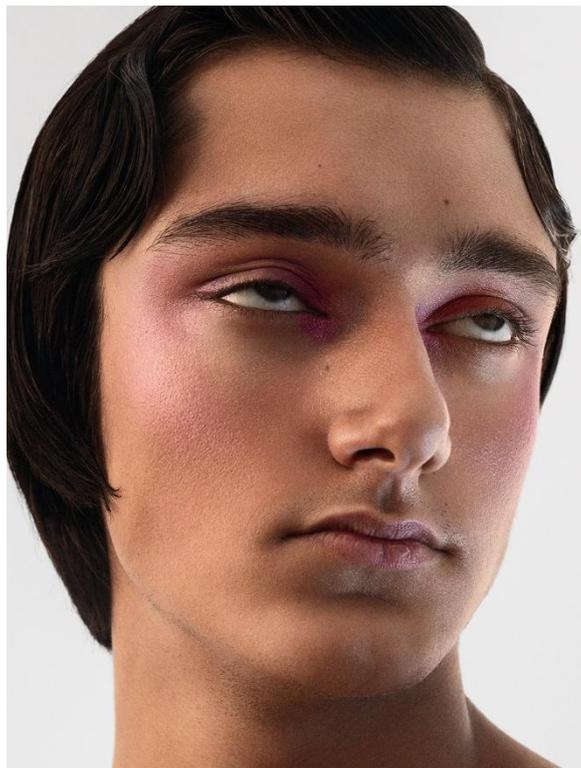


Fig. 125. *Precious Gems*, Emma Grann, 2020.

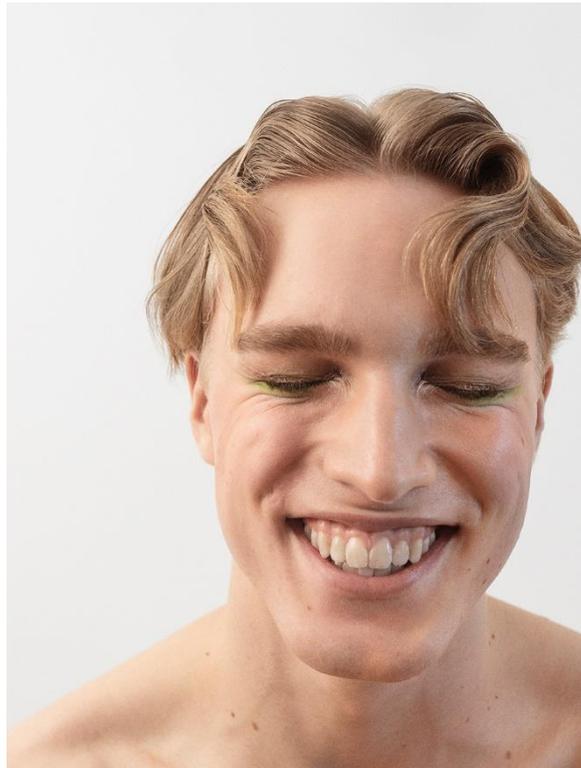


Fig. 126. *Precious Gems*, Emma Grann, 2020.



Fig. 127. *Precious Gems*, Emma Grann, 2020.



Fig. 128. *Precious Gems*, Emma Grann, 2020.



Fig. 129. *Precious Gems*, Emma Grann, 2020.

Nivel contextual:

Emma Grann (Fjärås, Hallands Län, Sweden, 1993) es una fotógrafa procedente de Kungsbacka, Suecia, que ahora reside en Estocolmo. Actualmente es fotógrafa en Studio Femme, de donde es cofundadora junto a Hanne Poulsen, Alma Vestlund, Beata Holmgren, Frida Möller y Saga Wendotte. La serie *Precious Gems* está compuesta por 12 fotografías, todas a color.

Nivel morfológico:

El primer parámetro de este nivel sería el punto, en las fotografías que componen esta obra encontramos un leve y casi imperceptible grado de grano. En cuanto a las líneas de las imágenes, recaen en el cuerpo y las caras de los diferentes modelos, puesto que son el único elemento en las fotografías, también es una parte importante en este parámetro los peinados que lucen, generando una sintonía con las curvas que se crean en las poses. En cuanto a los planos que encontramos en las fotografías, predominan los primeros planos y los planos detalles, también encontramos algún que otro plano medio. En estos planos podemos observar como el foco de interés recae en los cuerpos y rostros de los modelos y la interacción unos con otros en algunas de las fotografías. Por lo que concierne a la iluminación, se trata de una luz suave y muy igualada, sin sombras pronunciadas. La paleta de colores de la serie utiliza colores neutros, como el blanco y las diferentes tonalidades de las pieles de los modelos, esto se ve contrapuesto con los colores de las sombra de ojos que presentan; verde, rosa y azul grisáceo, que aun así conservan un toque de neutralidad porque no se tratan de colores demasiado llamativos ni chillones, además de que son utilizados en maquillajes muy simples y sutiles. En última instancia, mencionar la nitidez y la textura de la imagen, todas ellas presentan una gran claridad y textura que nos deja apreciar los detalles de las pieles, los maquillajes y el peinado.

Nivel compositivo o sintáctico:

Las fotografías presentan una gran profundidad de campo, puesto que los rostros y cuerpos de los modelos están perfectamente enfocados y nítidos. El

ritmo de la serie se apoya en la constancia de la iluminación, el enfoque, la nitidez y la paleta de colores. También la repetición y combinación de los diferentes modelos, al igual que el estilo de peinado y maquillaje e incluso poses, ayudan a mantener este ritmo. El tipo de encuadre que presentan las fotografías es centrado y casi en la totalidad de las imágenes simétrico, en el cual el foco de importancia recae en el centro de la imagen. Un apartado importante de este nivel es el espacio de la representación, una de las fotografías juega con el dentro y fuera de campo, dejando ver la totalidad del rostro de uno de los modelos y cortando por la mitad el rostro de los otros dos modelos, el resto de las fotografías dejan de lado este juego entre el fuera y dentro de campo. Siguiendo con el campo, el campo que presentan las imágenes es más bien cerrado. El espacio de representación se basa de un interior, aparentemente un estudio, con una puesta en escena vacía. Se trata de un espacio plano, no habitable por el espectador y abstracto, puesto que se puede deducir que es un estudio pero no se puede identificar con certeza. De acuerdo con el tiempo de la representación, las imágenes presentan la falta de marcas específicas del tiempo exacto de las fotografías, pero por el contexto de la serie, lo que muestra y cómo lo muestra podemos intuir y acotar una época determinada, la actualidad.

Nivel enunciativo:

Las imágenes presentan dos tipos de puntos de vista, un leve contrapicado y el punto de vista a la altura de los ojos del sujeto fotográfico. La actitud de los modelos es muy variada, encontramos delicadeza en algunas poses, pesadumbre en otras, felicidad, melancolía, seguridad e incluso apatía. El conjunto de la puesta en escena transmite libertad de expresar los sentimientos, transparencia y la presencia de la autora; por el maquillaje, el peinado, etc.

Nivel conceptual:

En esta obra a nivel conceptual encontramos la utilización del maquillaje. Se puede interpretar como una herramienta para conseguir la normalización del uso del maquillaje en hombres además de una referencia explícita a la feminidad. Además, los colores (verde, rosa y blanco) utilizados para realizar los distintos

maquillajes refuerzan esta referencia, ya que tienen una relación con la figura de la mujer que se explicará en el punto siguiente.

Junto a esto se encuentra también la interacción entre los modelos. En dos de las imágenes que componen la serie (fig. 23 y 28) se ve como los modelos aparecen juntos recostados unos contra el cuerpo del otro en una pose fina y delicada. Esto refuerza la idea de las masculinidades alternativas de que los hombres tienen derecho a evaluar positivamente la relación de cualquier tipo entre hombres.

Por último, algunos los gestos que muestran los rostros de los modelos recuerdan al Éxtasis de *Santa Teresa* (1645 – 1652) de Gian Lorenzo Bernini (Nápoles, 1598 - Roma, 1680), con la cabeza echada levemente hacia atrás, los ojos entrecerrados y la boca abierta, simulando el momento del éxtasis.

3.2 PUESTA EN COMÚN DE LAS OBRAS FOTOGRÁFICAS

Me parece importante comparar estas tres series fotográficas porque tratan y hablan del mismo tema desde puntos de vista similares pero a la vez diferentes, me explico, cada uno tiene una perspectiva y una forma única de abordar la cuestión, pero a la vez comparten elementos como pueden ser: la importancia del modelo, su cuerpo, sus poses, su expresión facial; el tipo de planos utilizados y el uso de elementos característicos femeninos de forma sutil o no tan evidente, como es el tul rosa, el maquillaje o las flores.

De otro lado, me parecen importante las diferencias también, pues, a pesar de lo que podríamos considerar una base común (la temática y lo ya mencionado anteriormente), cada una de las series proporciona mínimamente un concepto nuevo. En la primera tenemos la cuestión de la raza y su relación con el género, pues el modelo es un hombre negro; en la segunda tenemos la interacción del modelo con los elementos externos, concepto que se deja entrever en la primera serie; por último, en la tercera tenemos la interacción entre los modelos y el uso tímido de maquillaje.

De esta manera, al analizar y posteriormente realizar una comparativa de estas tres obras, encontramos la posibilidad de centrarnos en las similitudes y ver de qué manera se han llevado a cabo, y por otra parte, tenemos un pequeño plus que enriquece la investigación en cada una de las series, sin ser tan dispar que se aleje de la temática de la investigación pero si lo suficiente como para marcar posibles investigaciones futuras.

Lo primero que vamos a comentar en esta comparativa son los conceptos que albergan las tres series fotográficas. Comenzando por las diferencias, explorando conceptos como la raza y la doble discriminación en la obra *Him* (2017), el uso de elementos de la naturaleza como son las flores en *Indigo* (2019) y la utilización del maquillaje en *Precious Gems* (2020). Luego pasando a los conceptos compartidos como el uso del tul o la (semi)desnudez, pues como he mencionado anteriormente las tres series fotográficas partes de una misma base

conceptual: la feminidad en el hombre o el hombre femenino, sin embargo cada una de ellas aporta, además, diferentes conceptos teóricos.

En primer lugar, comenzando con los conceptos diferentes que aporta cada una de las series, en la obra de *Him* de Camila Falquez (2017) se presenta la cuestión de la raza y de la doble discriminación. El sistema social racializado tiene origen en la colonización y las relaciones de poder, conforme apunta Hellebrandová (2014), este sistema social conlleva la división racial de las personas posteriormente ubicadas en una jerarquización de dominio (Quijano 2000, citado por Hellebrandová 2014, p. 91). Sin embargo, la persistencia y representación de este sistema en la actualidad se debe a “institucionalización de estas categorías raciales en los ámbitos político y social y en su cristalización en los ámbitos social y cognitivo” (Hellebrandová 2014, p. 91). Esto se produce a través de una serie de mecanismos como por ejemplo los estereotipos. Los estereotipos vinculados a las personas negras son, de manera general, ser primitivos, graciosos e inocentes, la alegría, la calentura o sexualidad desbocada (que se vincula a la hipersexualización tanto de hombre como de mujeres negras), la disponibilidad sexual de las mujeres negras, la irresponsabilidad de los hombres frente a sus familias, la pereza, la resistencia física y la habilidad para el baile y el deporte. “Para el imaginario occidental el sexo se ha convertido en uno de los rasgos que definen el ser negro y esta representación se ha seguido reproduciendo, difundiendo y renovando en distintos escenarios sociales y a través de distintos discursos” (Vigoya 2009, citado por Hellebrandová 2014, p. 94).

De acuerdo con Baca Zinn (1993), citada por Chaparro (2009, p. 24), las feministas de la segunda ola afirmaban que el género se experimenta de manera diferente dependiendo de su interacción con otros sistemas de diferenciación.

En cuanto a, podemos llamarlo, la *masculinidad negra*, y como una alternativa a la masculinidad blanca hegemónica, se le ha asociado al hombre negro el estereotipo de un cuerpo grande, fuerte y musculoso asociados a la idea del *supermacho*, además de la tendencia a la violencia y la agresividad incluso



Fig. 130. *Mandigo*, Richard Fleischer, 1975. Minuto 30.

llegando al extremo de la psicopatía, concorde a lo que explica Kocić (2017), quien se apoya en Hooks (1992) cuando afirma que en la cultura americana se vincula la imagen de hombres fuertes y rebeldes a los hombres negros, en contraposición de la imagen de niño blanco débil y blando. Esto impone otro estereotipo al hombre negro, el de ser una especie subhumana, privados de empatía y sentimientos humanos.

Este estereotipo en conjunto con el de la (hiper)sexualidad se conciben como una amenaza y vienen de la época de la esclavitud, de acuerdo con Jardim (2016), en la cual los dueños blancos de esclavos negros promovieron la idea de que los hombres negros eran animales por naturaleza y que todas sus ambiciones, pasiones y sentimientos venían impulsador por el instinto sexual y el placer físico, asociando así a los hombres negros con términos como bestialidad y primitivismo. Esta concepción del hombre negro se denominaba *Mandingo*, “ese esclavo negro peligroso e indomable que debe ser contenido porque tiene instintos sexuales que probablemente pervertirían a las hijas y esposas del señor blanco” (Jardim 2016).

Tras la época de la esclavitud, en los Estados Unidos posteriores a la reconstrucción, esta concepción del hombre negro se vio reforzada con el surgimiento de un término nuevo *Black Buck*, esta expresión se utilizó sobre todo para referirse a los hombres negros que no cedían ante la autoridad blanca. Los *Black Buck* son, de manera general, hombres musculosos que desafían la voluntad del hombre blanco, irremediablemente violentos, groseros, lujuriosos, nerviosos, agitados, temperamentales, impulsivos, sexualmente atraídos exclusivamente por las mujeres blancas, y en definitiva, representan un gran peligro para la sociedad estadounidense. Jardim (2016) afirma que esta noción

del hombre negro se convirtió en un elemento habitual en los medios: películas, series, comics, pornografía, etc.

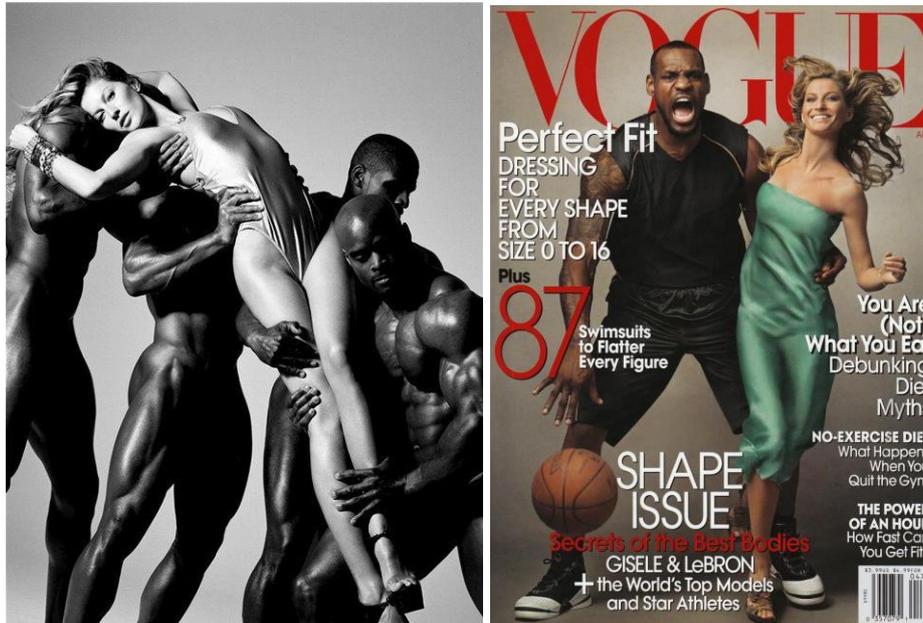


Fig. 131. Gisele Bündchen, Sølve Sundsbø, 2009. Fig. 132. LeBron James y Gisele Bündchen Vogue, 2008.

Hoy, podemos considerar que esta representación y esta idea del hombre negro ha evolucionado a la asociación de este con actividades criminales. Como lo explica Lemelle (2010), citado por Kocić (2017), la masculinidad negra está se define, culturalmente por "una estética urbana, una actitud nihilista y una postura agresiva".

Cuando la identidad del sujeto está reducida al aspecto racial se generan conflictos a nivel subjetivo, porque se limitan las opciones de vida y la posibilidad de definirse mismo a partir de otras dimensiones constitutivas de la experiencia subjetiva. El sujeto se reduce a su color de piel y por lo tanto, sus expectativas de vida, metas, objetivos y relaciones sociales se ven limitadas por todos los significados sociales adjudicados a ese rasgo y su impacto en la vida cotidiana (Chaparro 2009, p. 23).

Se puede considerar, pues, doblemente transgresora la obra de Camila Falquez en tanto que rompe con los estereotipos no solo de la masculinidad hegemónica sino también con los estereotipos de la masculinidad negra impuesta por la sociedad blanca; generando a su vez, referentes de

masculinidades alternativas para los niños negros que tal vez no se veían reflejados en otras obras donde los modelos fueran blancos.

En segundo lugar, en la obra *Indigo* (2019) de Astra Marina Cabras encontramos la utilización de flores. La relación entre las flores, y la naturaleza en general, con la mujer se remonta a la década de los setenta y los ochenta, concorde con Bloch (2003). En los años setenta no solo cambiaron, con el feminismo, las disciplinas de las humanidades y de las ciencias sociales, sino que también afecto a las artes y a las mujeres artistas.

[...] en la época de los ochenta, emergió un nuevo arte feminista y una nueva historia feminista del arte, que rechazaban los paradigmas sobre los que el arte y sus discursos se habían basado durante centurias. La literatura de arte orientada por genero empezó a mostrar cómo, históricamente, las relaciones de entre los sexos crearon obras de arte y discursos que -pese a que se consideraban objetiva y universalmente estéticos y a pesar también de que se habían elevado por encima de cualquier fuerza no artística y no creativa- reflejaban complejos subtextos en la sociedad en tomo a la sexualidad y a las ideologías que la envolvían.

Por encima de todo, las feministas insisten en que, tradicionalmente, el arte ha estado sujeto exclusivamente a estándares de apreciación que corresponden al placer erótico y a las fantasías de los hombres en tomo a las mujeres, así como al odio y superioridad que ellos sienten frente a ellas (Bloch 2003, pp. 91-92).

Partiendo de esta base, comienzan a surgir las primeras emancipaciones artísticas de parte de las mujeres artistas. Estas se propusieron eliminar los estereotipos que se les había asociado a su imagen pero manteniendo el uso plástico de su propia imagen. “Ellas, ahora como autoras, tenían que aportar un lugar propio para que su imagen cobrase entidad en el arte y dejase de ser tratada como un no lugar” (Vadillo 2009, p. 1393). Las mujeres artistas encontraron la solución en vincular su cuerpo a un lugar legítimo, de manera generalizada este lugar legítimo fue la naturaleza. De esta manera, de forma voluntaria la naturaleza y la imagen de la mujer se fusionan; “justamente con un

ente superior que tradicionalmente había sido considerado femenino por numerosas culturas” (Vadillo 2009, p. 1394).

A lo largo del tiempo la vinculación de la mujer con la naturaleza ha mutado con las diversas y numerosas aportaciones artísticas, sin embargo, la naturaleza es tanto el espacio físico como conceptual al que las artistas recurrieron en un primer momento en busca de esa autonomía y de un significado propio en la representación plástica de su propia imagen, como apunta Vadillo (2009) quien también sospecha que se debe o bien a la influencia de la mitología o bien a la condición de la naturaleza y el género femenino: “ambos ligados por ciclos naturales repetitivos” (p. 1399)

Esta relación entre lo natural y la representación femenina la podemos observar en la obra de varias artistas, entre ellas Georgia O’Keeffe (1887-1986), Frida Kahlo (1907-1954), Ana Mendieta (1948-1985), Judy Chicago (nacida en 1939), etc.

A Georgia O’Keeffe, según afirma Bloch (2003), se le recuerda principalmente por sus numerosas obras de flores en primer plano, con colores cromáticos, a gran escala, como son *Petunia II* (1924), *Íride negro* (1926), *Pink Tulip* (1926), *Jimson Weed* (1932), etc. Bloch (2003) asegura que las flores representan los genitales femeninos, la sensualidad de la mujer y una realidad femenina auténtica, en contraposición a cuando esta cuestión era plasmada por los hombres. Bloch explica que Stieglitz y los críticos de la época captaron el arte de O’Keeffe como algo particularmente femenino, “por sus expresiones de las energías femeninas emocionales y sexuales y, al mismo tiempo, como modernista” por transmitir y universalizar la condición psicológica inconsciente de las mujeres” (2003, pp. 94-95).

O’Keeffe corroboró, de acuerdo con lo que dice Bloch, que la mayor parte de sus obras tocaban los sentimientos de las mujeres. Además, como dice Vadillo (2009), O’Keeffe fue una de las potenciadoras de la eliminación del referente del desnudo femenino sin renunciar a la vinculación de la mujer con la naturaleza.

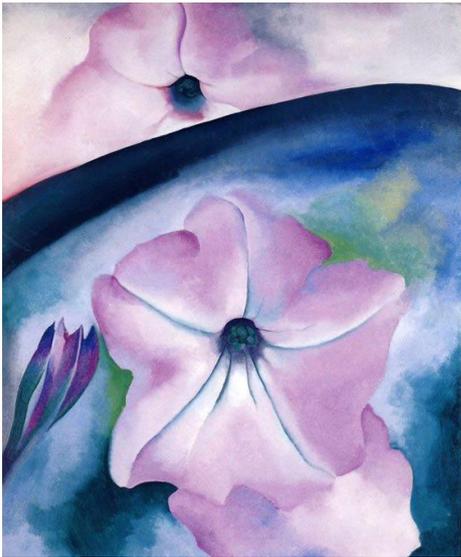


Fig. 133. *Íride negro*, Georgia O'Keeffe, 1926.

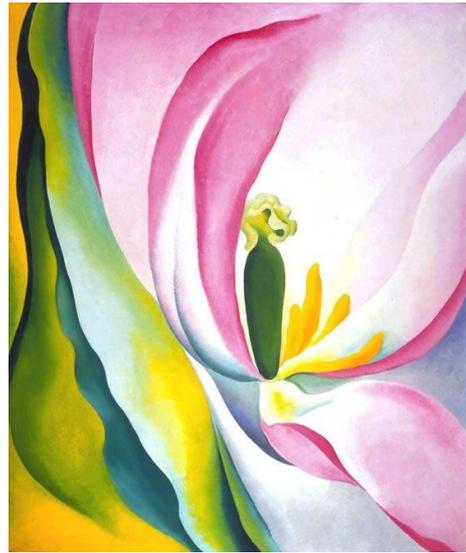


Fig. 134. *Jimson Weed*, Georgia O'Keeffe, 1932.



Fig. 135. *Petunia II*, Georgia O'Keeffe, 1924.



Fig. 136. *Pink Tulip*, Georgia O'Keeffe, 1926.



Fig. 137. Raíces, Frida Kahlo, 1943.

La obra *Raíces* (1943) en la que Frida Kahlo se autorretrata invadida por el entorno, es también un buen ejemplo de la fuerte vinculación de la imagen femenina a la naturaleza.

La identificación de Kahlo con el lugar y la condición natural es pasmosa. Posiblemente, sea la artista que más ha explotado esta recreación mítica de la idea de madre-mujer-naturaleza. Quizás influenciada por su particular experiencia personal, por su imposibilidad para tener hijos. Frida, en sus particulares obras llega a retratarse como un bebé siendo amamantado por la propia naturaleza, en sus brazos o rodeada numerosas veces de todo tipo de vegetación, animales como monos e insectos como mariposas. Parece querer decir: no puedo ser madre, pero siempre podré ser naturaleza y, así, crear Vadillo (2009, p. 1396).

Ana Mendieta valiéndose de las performances incorpora el cuerpo femenino en la naturaleza tanto física como simbólicamente. De acuerdo con Vadillo, Mendieta reivindicaba "la experiencia física de arraigar la imagen de la mujer a un sitio en un proceso que implicaba definirse en el entorno natural" (2009, p. 1397), lo que parecía indicar que lo que se buscaba era nada más que volver al lugar de origen, es decir, la naturaleza. Un claro ejemplo de esto es su obra *Siluetas* (1972 - 1980).



Por último, la pintura de Judy Chicago sufrió un cambio significativo cuando comenzó a inspirarse de manera consciente en Georgia O'Keeffe, según Bloch (2003). Chicago compone imágenes de flores en las cuales los pétalos se van abriendo, de esto uno puedo "un espacio atrayente pero indefinido, el espacio más allá de los confines de nuestra femineidad" (p. 98) Las flores para Chicago sugerían la posibilidad de revelar los misterios de la vida y su propia feminidad. Para Chicago estos eran "los primeros pasos que me permitieron crear imágenes claras y abstractas de mis sentimientos como mujer" cita Bloch (2003, p. 98).



Fig. 138 y fig. 139. *Siluetas*, Ana Mendieta, 1972-1980.

Se puede entender, entonces, la utilización de las flores en la obra de Astra Marina Cabras como un guiño a esta relación que se estableció en los años ochenta y que ha ido evolucionando con el paso de los años y las diferentes obras artísticas que emplean esta metáfora. Deseando así reflejar de manera explícita la feminidad en la imagen.

En tercer y último lugar, la utilización del maquillaje en la obra *Precious gems* (2020) de Emma Grann. De acuerdo con Escobar (2019), el uso del maquillaje se remonta a la prehistoria donde se utilizaba para protegerse del sol

durante la caza y para diferentes rituales, el maquillaje consistía en aplicar arcilla o “pastas coloreadas hechas de grasas y de óxido de hierro” en la cara. En el antiguo Egipto también se utilizaba maquillaje, que en ese momento se componía principalmente de “leche de burra, harinas, levaduras, miel, arcilla y aceites.” Para los egipcios el maquillaje representaba la unión del hombre con los dioses y por lo tanto estaba considerado como algo sagrado.

En los ritos funerarios también profesaban su amor al cuidado estético, ya que el difunto era enterrado con sus productos cosméticos para utilizarlos en la otra vida. El uso era tanto para mujeres como varones, entre los faraones era más común el delineado con Khol, se los ponían (aplicados con un bastoncillo con kohl, que podía ser de diferentes materiales, hueso, marfil, junco) como una línea en el nivel inferior del párpado, ancha en el Imperio antiguo y fina en el Imperio Nuevo (Escobar 2019).

Los griegos y los romanos también hacían uso del maquillaje. De la época de los egipcios heredaron el Khol, pero utilizaron otro tipo de materiales como “yeso, harina de haba, tiza y albayalde”, los cuales mezclaban y utilizaban para blanquear su rostro. Durante gran parte de la edad media estaba mal visto cualquier tipo de arreglo personal, pero en el Renacimiento el uso del maquillaje volvía a ser esencial. “El maquillaje en los hombres solía tener la función de mantener una imagen de juventud y virilidad [...]” Escobar (2019).

A pesar de la amplia historia del uso del maquillaje y la inexistente prohibición social de cara al uso de este para el hombre, Escobar (2019) apunta que en el siglo XX la concepción de masculinidad se torna cada vez más rígida y el uso del maquillaje queda exclusivamente asociado a la mujer y a la feminidad, por lo que cualquier uso de maquillaje en un hombre es un hecho totalmente transgresor. Eso sigue siendo así en el siglo XXI, aunque desde hace poco parece que se está produciendo un cambio. Durante la primera mitad del siglo XX podemos ver el uso de maquillajes en hombre cuando estos están encarnando un personaje, por ejemplo Charles Chaplin. En los años 50, aparece el cantante Little Richard quien “exhibía un maquillaje bien definido y a pesar de ser objeto de duras críticas siguió adelante”, pero no fue hasta los 70 y los 80

cuando el uso del maquillaje en hombres se puso de moda entre los iconos musicales del momento, como por ejemplo David Bowie o los componentes de la banda Kiss. Sin embargo, continúa el estereotipo de que el maquillaje en cuanto a preocupación por la estética y la belleza queda reducido a la mujer.

En los últimos años, son cada vez más los casos de hombres influencers en YouTube o Instagram que hacen uso del maquillaje de la misma forma que sus compañeras influencers. En 2016, conforme explican en Mor.bo (2019), marcas famosas de maquillaje como Anastasia Beverly Hills y CoverGirl lanzan campañas en las cuales sus protagonistas son hombres ampliando así a sus potenciales clientes y dejando ver que el maquillaje también es usado por hombres. El psicólogo social Brendan Gough, citado por Mor.bo (2019), añade que esta tendencia de normalización del uso del maquillaje por el hombre tiene respuesta en los cambios en los estereotipos y roles de género.

Independientemente de la generación o la edad, en estos días, los hombres invierten en su apariencia hasta cierto punto. No hace muchos años, la crema hidratante era un tabú, y ahora es un lugar común. El maquillaje es uno de los últimos bastiones de la feminidad que los hombres están invadiendo, y eventualmente se volverá algo normal (Brendan Gough, citado por Mor.bo 2019).

Ejemplos de hombres que utilizan el maquillaje en la actualidad, independientemente del tipo de masculinidad en el que la sociedad los encasille, son Manny Gutiérrez, James Charles, Johnny Depp, Jared Leto, Emmanuel Macron, Ezra Miller, etc.

La utilización del maquillaje en esta serie fotográfica se puede entender como un paso más en la búsqueda de normalización del uso del maquillaje en hombres, tanto para expresarse como de manera estética y como una forma de buscar la belleza.

Pasando a los conceptos que comparten las series fotográficas; primero encontramos el uso del tul en la obra *Him* (2017) de Camila Falquez y en la obra *Indigo* (2019) de Astra Marina Cabras. Antes de centrarnos en el tul, vamos a

hacer un pequeño recorrido en la historia de la moda y su relación con los géneros, para entender la división existente en la actualidad entre la forma de vestir y las telas que se utilizan dependiendo del género de la persona.

Pensar la moda supone que la misma no opera como un fenómeno aislado e independiente de la sociedad en la que se ha gestado y de los cambios socio-culturales producidos. Por el contrario, existe una tendencia hacia la reciprocidad entre las formas de vestir de las personas, los valores culturales y el mundo social (Zambrini 2011, p. 133).

Elías (1977), citado por Zambrini (2011), presenta la Edad Media como la etapa histórica donde surgen los primeros protocolos de etiqueta y conducta social. Lo que se conoce como las Leyes Suntuarias, explica Zambrini, prohibían el uso de telas, ropas y colores concretos a todos aquellos que no fueran nobles, clérigos, de las cortes, etc. Es decir, estas leyes dictaban que tipo de vestimenta debían y podían usar las personas según su condición social permitiendo así identificarlos y separarlos de manera rápida y visual. “Los historiadores de la moda destacan la importancia de las Leyes Suntuarias en la historia social entendidas estas como materiales concretos de comunicación para la comprensión de la dimensión simbólica de las prácticas del vestir con fines identitarios” (2011, p. 134). Esto se fue modificando paulatinamente con el ascenso de la alta burguesía como grupo social, una nueva sociedad de clases comenzó a emerger, este cambio en el sistema de vestimentas supuso a su vez un cambio en la estructura social y el surgimiento de nuevas identidades colectivas. “Desde esta perspectiva, se afirma que el cambio social y la moda se unieron de manera significativa” (2011, p. 135). Para Simmel (1938), citado por Zambrini (2011), la moda tuvo dos funciones en la sociedad, la de unir y la de diferenciar; esto es, se encargaba de cohesionar a las personas pertenecientes al mismo grupo, mientras agrandaba la diferencia entre unos grupos y otros. Esta idea de la vestimenta como elemento unificador y diferenciador se aplica también a los géneros.

“[...] se considera que la indumentaria cumple un papel esencial, puesto que marca y refuerza las fronteras de las identidades de género binarias e inscribe

significados culturales sobre los cuerpos [...] Desde el Renacimiento hasta mediados del siglo XIX, la historia de la moda evidencia que tantos hombres como mujeres solían vestirse de manera extravagante y lúdica. [...] luego los valores puritanos y los cambios causados por la Revolución Industrial reestructuraron los comportamientos sociales, y también las lógicas del vestir” (Zambrini 2011, pp. 138-139).

De acuerdo con Zambrini (2011), los historiadores de la moda y el traje consideran que durante la mitad del siglo XIX se produjo un incremento en la división masculino-femenina por parte de la vestimenta. En esta época es cuando Occidente recrea y perpetúa dos maneras de vestir disyuntivas, una para hombre y otra para mujer. Estas dos maneras de vestir implican valores distintos y opuestos; la ropa femenina debía expresar el sentido de seducción de la mujer, además de que se volvieron mucho más complejos en cuanto a la tela, los bordados, los patrones, los accesorios, etc., mientras que en la ropa masculina el sentido de seducción debía estar totalmente ausente y carecer de cualquier elemento decorativo simplificando casi al extremo los diseños. La moda de los hombres estaba influenciada, siguiendo con los argumentos de Zambrini (2011), por la estética del *dandy* inglés, los diseños del traje masculino denotaban “rectitud, elegancia, formalismo, limpieza y distinción social” lo que se contraponía a la imagen de belleza y sensualidad que se le atribuía a la mujer. La división de la vestimenta significó:

[...] refuerzo de una conformación binaria y jerárquica de los géneros que tuvo, por un lado la separación genérica de los modos de vestir, y por otro que los elementos decorativos dejaran de formar parte de los atuendos masculinos, y quedaran relegados a lo femenino. [...] La indumentaria masculina, a su vez, pasó a simbolizar la naturalización de la identidad sexual y/o de género en oposición a la identidad femenina, y viceversa (Zambrini 2011, p. 140).

Llegados a este punto tenemos una idea general de la relación de la vestimenta y los géneros y lo que ha representado históricamente. Estos patrones tan rígidos a la hora de vestir se van suavizando en cuanto concierne a la mujer, pues hoy en día podemos ver a una mujer vestir con ropa

tradicionalmente masculina, pero encontrar a un hombre vestido con ropa femenina es mucho más complicado. Aquí pues, podemos entender el uso de ropa o telas tradicionalmente relacionadas con la mujer en este tipo de obras como una seña de reivindicación más. ¿Pero por qué tul?

Según Celebrand (2018), durante los siglos XIX y XX el tul fue uno de los materiales más populares, comunes y utilizados. Se utilizaba en vestidos de novia, vestidos de noche, lencería de gama alta, etc. Al ser una tela tan ligera es posible colocarla en diferentes capas en un mismo vestido o falda, lo que permitía ocultar las piernas de las mujeres y a la vez acentuar tanto sus cinturas como sus bustos. Celebrand asegura que el tul es uno de los tejidos tradicionalmente más femeninos y que sus cualidades etéreas y transparentes han servido para simbolizar la idea de que la mujer es delicada, fuerte, pura y sexy al mismo tiempo. “Estas connotaciones culturales han hecho que el tul se asiente como herramienta subversiva para hacer comentarios sobre los roles de género o para celebrar la fortaleza femenina mediante el uso de superposiciones” (Celebrand 2018).

En la obra *Him* (2017) de Camila Falquez vemos la utilización de la tela de tul sin ningún tipo de forma, sin embargo en la obra *Indigo* (2019) de Astra Marina Cabras se puede apreciar que el tul tiene forma de túnica o bata, además de otros elementos como son la ropa interior o la gargantilla. En esta segunda obra la referencia a la feminidad es más explícita al tratarse de una prenda tradicionalmente asociada a la verdadera feminidad y a la mujer, no obstante, el simple uso de la tela sin ninguna confección, como es el caso de la primera obra, ya es una declaración de intenciones por lo que representa la tela social y culturalmente.

Por otra parte, en cuanto a conceptos que comparten las obras encontramos la (semi)desnudez. Para entender el uso de la (semi)desnudez en las tres series fotográficas es necesario observar la relación existente de la mujer y la desnudez, sobre todo en la representación y el arte. A lo largo del tiempo la mujer de diferentes épocas, clases, razas, etc., han sido representadas múltiples

veces. De hecho, apunta Servideo (2009), una gran parte de las obras más reconocidas y universales son representaciones femeninas, los ejemplos que Servideo pone son: La Gioconda de Leonardo Da Vinci, La Venus De Milo, La maja vestida y La maja desnuda de Francisco José de Goya, El nacimiento de Venus de Sandro Botticelli, etc. Sin embargo, la manera más recurrente de representar a la mujer ha sido el desnudo, como afirma Medina (2016). Diferentes autores coinciden con esto:

Si hiciéramos un recuento de las obras inspiradas en mujeres, o bien en las que se las representa, notaremos que en la mayoría de ellas aparecen representadas desnudas Servideo (2009).

Si cerramos los ojos y buscamos la imagen tradicional, el tópico, la visión característica de la representación femenina, seguramente nos encontraremos con un cuerpo desnudo (Serrano de Haro 2007).

[...] el desnudo femenino ha sido utilizado como símbolo de la verdad en muchas épocas; en el siglo XIX funcionó como estandarte de la modernidad, dado su carácter rupturista con la tradición académica historicista o de asuntos mitológicos (Justo 2011).

La falta de controversia de los desnudos femeninos no fue la razón por la cual fueron más aceptados que los desnudos masculinos, asegura Servideo (2009), solo hay que fijarse en las épocas y en los lugares en las que la mujer debía taparse de pies a cabeza. Esta mayor aceptación se debe a que se encontró la manera de denominarlas para que se zafaran de la censura, algunos de los términos, conocidos por todos, que se emplearon para ellos son *Diosas*, *Venus*, *Musas*, etc., de esta manera adquirirían el título de mujer glorificada “que hacían referencias a algún personaje de la historia, la Biblia o la mitología” (p. 67) y dejaban de ser mujeres comunes.

Serrano de Haro (2007) resalta además que en la representación de la mujer a lo largo de la historia se ha prescindido de la cabeza, centrándose en el cuerpo. O, en algunos casos, cuando la cabeza sí formaba parte de la representación parece tener poca importancia.

La cabeza está como ausente... de perfil o inclinada, duerme, se mira en un espejo, se abandona o se distrae, parece mirar hacia algún lado, elude el encuentro con el espectador. Es parte de la iconografía tradicional la mujer con los ojos cerrados, entornados, tapados o al menos bajos, en señal de entrega y modestia (p.1).

De esta manera quedan definidos los estereotipos masculino y femenino en cuanto al *hombre pintor y mujer modelo*.

Probablemente, la mujer medio desnuda ofrecida a la mirada de un espectador es una de las imágenes más representadas de la historia del arte. Con el poder de convertir a la mujer en el objeto de su mirada, el hombre ha inventado a la mujer y, por lo tanto, una feminidad que es la imagen de sus deseos y también de sus temores (p.2).

Así, entendemos la relación que existe entre la desnudez en la representación y la mujer, además de lo que implica en la división masculino-femenino, y podemos comprender por qué en estas tres series fotográficas se utiliza el desnudo, siendo esto un recurso más de la búsqueda de la parte femenina que tienen los hombres, al poder ser representados de la misma manera.

Otro recurso conceptual que comparten las tres series fotográficas es el uso de colores estrechamente relacionados con la mujer de una manera u otra. En *Him* (2017) encontramos el color rosa en el tul y en la tonalidad de las imágenes, en *Indigo* (2019) también está presente el color rosa en el tul, pero se añade el color morado en las flores y por último, en *Precious Gems* (2020) tenemos el rosa, el verde y el blanco (en este caso con un brillo que le da un toque metalizado) en los maquillajes de los modelos.

En muchas culturas se ha asociado de manera histórica que el color azul es para hombres y el color rosa es para mujeres. Sin embargo, resulta obvio que estas asociaciones no se han dado siempre, de acuerdo con Miguel (2018) los historiadores afirman que esto empezó a darse en algún punto a principios del

siglo XX en el mundo occidental y antes de este punto los colores no tenían ninguna asociación con el género e incluso la asociación en un inicio era al revés.

Justo antes de la década de 1920, el rosa fue considerado por muchas guías como más apropiado para los niños y azul para las niñas [...] ¿Por qué? La razón era que el rosa, siendo un color más decidido y más fuerte, se veía más adecuado para el niño, mientras que el azul, que es más delicado, se asociaba para la niña (Miguel 2018).

Fue alrededor del año 1940 cuando, por razones desconocidas, comenzó a invertirse la asociación de los colores y el género y “los fabricantes de ropa decidieron que el rosa era para las niñas y el azul para los niños” (Miguel 2018). Tras esto hubo una etapa de mayor neutralidad en los años 60 y 70 pero terminó pronto debido al “avances en las pruebas prenatales donde los padres podían averiguar el sexo de su bebé antes de tener que comprar ropa y accesorios” (Miguel 2018), lo que les sirvió a los fabricantes como pretexto para enfatizar la asignación de colores con los géneros, que continúa estando vigente en la sociedad actual.

La relación de la mujer con los colores morado, verde y blanco se remonta a 1908 y fueron escogidos por las sufragistas inglesas, según sostiene La Vanguardia (2019).

La activista inglesa Emmeline Pethick lo explicaba así: “El violeta, color de los soberanos, simboliza la sangre real que corre por las venas de cada luchadora por el derecho al voto, simboliza su conciencia de la libertad y la dignidad. El blanco simboliza la honradez en la vida privada y en la vida política. Y el verde simboliza la esperanza en un nuevo comienzo”. [...] Hay otras teorías que priorizan el componente estético para explicar el porqué de la elección del violeta. Según una de estas hipótesis, el morado sería resultado de la mezcla de dos colores, el azul y el rosa, que simbolizan la igualdad de género (La Vanguardia 2019).

Tras conocer qué tipo de relación existe entre la figura de la mujer y estos colores y cómo comenzaron dichas relaciones, se puede sacar la conclusión de que una

vez más la utilización de este recurso es una estrategia más de las artistas para resaltar la idea de feminidad en las obras. Utilizando el color rosa como una referencia e incluso como una crítica a la asignación del color rosa y el color azul a los géneros, y usando los colores morado, verde y blanco como un símbolo de reivindicación y una referencia a la lucha feminista, indicando con esto que esta también busca un cambio positivo en la figura del hombre.

Por último, en cuanto a conceptos que comparten las obras encontramos el tipo de poses que presentan los modelos de las series fotográficas.

La posición y la actitud del sujeto en una foto será una de las primeras cosas que observará el espectador del retrato. La pose adecuada a cada perfil de cada persona es esencial para una fotografía exitosa y atractiva, y las técnicas de postura no son las mismas para ambos géneros, el masculino y el femenino [...] (Cabrejas 2013).

Como indica Cabrejas (2013), a lo largo de los años se ha llevado a cabo una distinción a la hora de fotografiar al género masculino y al género femenino; una de las primeras y más notables diferencias está en el tipo de poses que adquieren los modelos. Por normal general al fotografiar a un hombre se busca transmitir confianza, poder, control, fuerza, solidez, lozanía, robustez, autocontrol, entre otras cosas. Mientras que en la fotografía con una modelo femenina lo que se busca resaltar en las imágenes es la belleza, la cercanía, el lado glamuroso o hermoso, etc. Existen, por tanto, unas poses asociadas a la masculinidad y unas poses asociadas a la feminidad, dependiendo de qué características y cualidades resalten del modelo. Por ejemplo, un hombre no utilizara poses tímidas o provocativas, de acuerdo con Cabrejas (2013). Otro ejemplo nos lo da Illescas (2018) cuando afirma que al retratar a una mujer se trata de resaltar las curvas de su cuerpo, mientras que al fotografiar a un hombre se busca que las poses ayuden a dibujar ángulos más rectos en los cuerpos de los modelos.

De acuerdo con Illescas (2018), De la rosa (2017) y Grinvalds (2014) las principales diferencias entre las poses masculinas y femeninas se dan en: Los

ojos, la boca, la mandíbula, la cabeza, la piel, las manos, la postura del cuerpo, los hombros y el pelo.

Mientras que en el modelo masculino unos ojos demasiado abiertos pueden reflejar temor, inquietud, sorpresa, etc., en una modelo femenina se considera que abrir bien los ojos aporta naturalidad. De este modo mientras al modelo masculino se le pedirá que entorne los ojos (con los párpados superiores cubriendo parte del iris y elevando ligeramente los párpados inferiores), lo que le otorga carácter, seguridad y picardía; a la modelo femenina se le puede bien pedir los entorne buscando esa picardía y seducción o se le puede solicitar que mantenga los ojos del todo abiertos para una mayor naturalidad y expresividad.

A las modelos, por otra parte, se les recomienda dejar la boca ligeramente entreabierta “e incluso apoyar la lengua tras los dientes incisivos [...]” Illescas (2018), buscando con esto una sonrisa natural y una actitud atractiva y seductora. Sin embargo, a los modelos no se les recomienda realizar esta práctica a la hora de posar puesto que, por norma general, “puede provocar cierta apariencia de bobalicón” Illescas (2018).

A diferencia de las modelos femeninas, quienes deben buscar echar el mentón hacia delante e inclinar la barbilla hacia abajo para conseguir mostrar una mandíbula fina y un gesto atractivo, los modelos deben cuidar que la mandíbula aparezca delineada, ancha, prominente y definida para resaltar atributos como fuerza, determinación y virilidad.

En cuanto a la inclinación de la cabeza, “Indicarle a nuestro sujeto que incline la cabeza hacia la cámara es algo más propio de pedirles a modelos femeninas, ya que en modelos masculinos esta forma de posar puede quedar un poco cursi” (Illescas 2018).

En lo que respecta a la piel, De la rosa (2017), apunta:

El retrato de un hombre con barba de pocos días da carácter a la imagen [...] Lo que sí deberíamos evitar es utilizar maquillaje en cantidad tal que la piel del rostro quede perfectamente lisa. Al igual que en el post procesado el fotógrafo debe

prescindir de filtros o métodos de edición que hagan desaparecer los poros de la piel de los modelos.

Las manos en un retrato con primer plano tienen mayor importancia en una retrato femenino que en un retrato masculino. Cuando se trate de un modelo no aparecerán las manos a no ser que sea en poses como “apoyar el mentón sobre el puño cerrado, o cogerse la barbilla con el pulgar y el índice” (De la rosa 2017), sin embargo, cuando se trate de una modelo se le suele pedir que realice actos como recogerse el pelo, acariciarse las mejillas, etc., o bien realizar diversas poses con las manos alrededor de la cara, la cabeza o el cuello. En caso de que el plano utilizado en el retrato sea de medio cuerpo o cuerpo entero, a parte de las manos también adquiere importancia la posición de los brazos. En el retrato masculino, (De la rosa 2017) señala ciertas posiciones de los brazos como las adecuadas: Brazos cruzados sobre el pecho, las manos (o solamente los pulgares) en los bolsillos laterales, manos junto a la hebilla del cinturón, una mano en un bolsillo del pantalón y la otra sujetando la chaqueta que se lleva colgada en el hombro, etc. Estas poses mantienen los brazos bastante cerca e incluso pegados al cuerpo del modelo, lo contrario de lo que se recomienda para retratos femeninos.

Una manera de estilizar la figura de nuestra modelo es separando los brazos del tronco, ya que de este modo mostramos su tamaño real y percibimos mejor la forma de su cintura. Es por ello que es muy habitual ver a las modelos posar con los brazos en jarra o sobre el cabello (Illescas 2018).

La postura del cuerpo es muy importante en el retrato de manera general, indiferentemente de si es un retrato masculino o femenino, no obstante, la diferencia recaerá en qué postura adquiera el modelo dependiendo de si es femenino o masculino. En los modelos se buscará destacar sus ángulos por encima de sus curvas, acentuar una espalda ancha (para lo que se situará al modelo de frente de forma que se puedan ver sus dos hombros y su tórax) y una cintura delgada (forma de V). Por el contrario en las modelos se buscará enfatizar sus curvas, para ello se les pedirá que saquen pecho y culo “ya que de esta

forma aunque pueda parecer a una postura forzada, estaremos realizando la curva natural de la columna y consiguiendo su figura luzca más atractiva.” (Illescas 2018), además, se tendrá en cuenta la posición de los hombros, pidiéndoles que en vez de colocarse de manera frontal a la cámara se coloquen ligeramente giradas, consiguiendo así que sus hombros se vean más finos y delicados.

Por último, el pelo es una cuestión que tener en cuenta en los retratos femeninos por encima de en los retratos masculinos. “Cuando se trata de una melena larga [...] Lo más recomendable es colocar uno de los lados por delante y el otro por detrás, ya que de esa manera quedará más natural” (Illescas 2018).

Para ilustrar mejor todas estas variables que se tienen en cuenta a la hora de fotografiar a un modelo dependiendo de su género, vamos a ver unos ejemplos de las poses más utilizadas para los modelos masculinos y de igual manera, las poses más empleadas en las modelos femeninas; pudiendo así comparar visualmente a cuál se acercan más las poses de los modelos de las tres series fotográficas que se analizan en el presente trabajo.

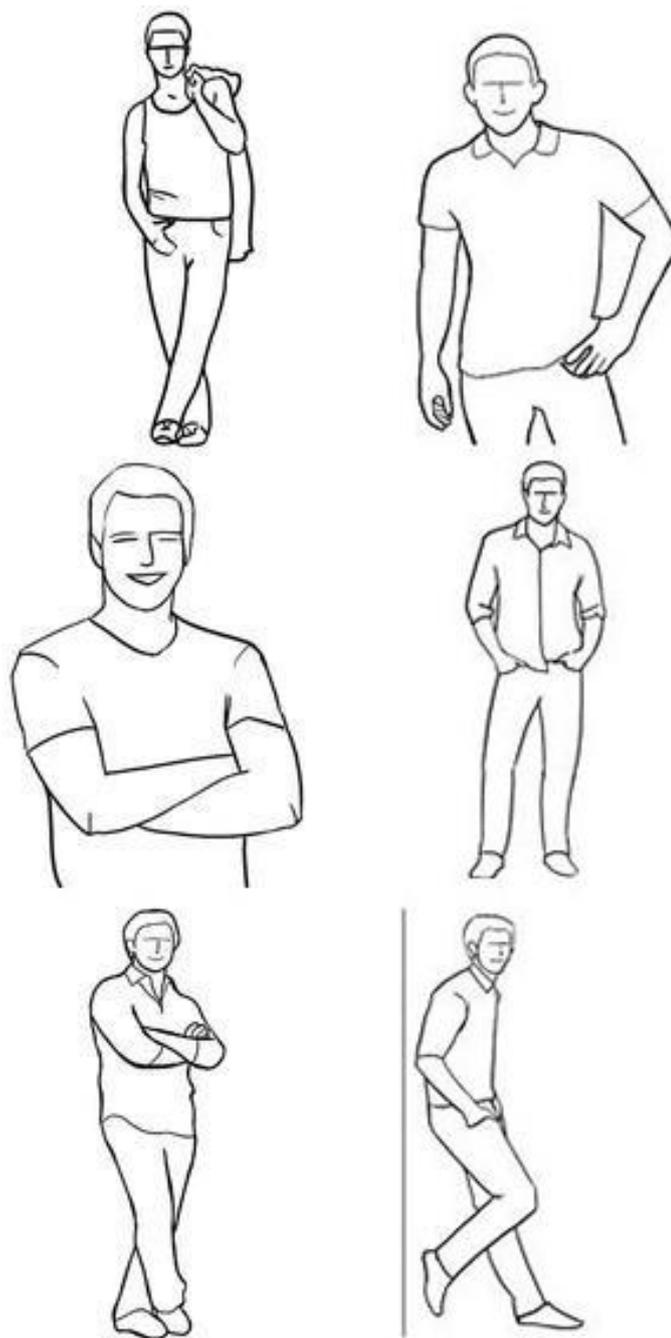


Fig. 140. Poses masculinas.

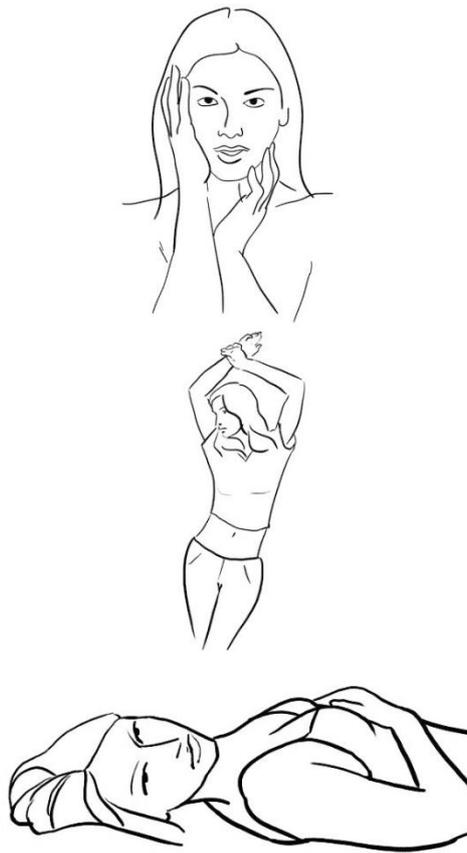


Fig. 141. Poses femeninas.



Figura 142. Poses femeninas II.

Tras este breve recorrido acerca de las diferencias entre poses masculinas y femeninas y después de observar los ejemplos de las imágenes anteriores se puede concluir en que culturalmente se adjudica una actitud diferente para hombres y mujeres, que se debe reflejar en los retratos, lo que genera unas poses concretas para los modelos y otras poses diferentes para las modelos. Las tres obras que componen esta investigación también hacen uso de este recurso. En términos generales, se puede observar que las poses que adoptan los modelos de estas tres series se aproximan en mayor grado a las poses asignadas a las modelos femeninas: boca entreabierta en algunos de los casos, cabeza ladeada y mentón hacía delante, piel perfectamente lisa y empleo de maquillaje, uso de las manos en formas de caricias o colocándolas alrededor del cuello, brazos separados del tronco colocados la los lados del cuerpo o sobre la cabeza, la postura del cuerpo busca resaltar las curvas y no los ángulos de los

modelos, al igual que los hombres aparecen inclinados o girados dotándoles de un aspecto más fino y delicado.

En esta segunda parte de la comparativa, lo que vamos a hacer es cotejar los análisis de cada una de las obras que se ha realizado con anterioridad, a través del *Modelo de análisis de la imagen*, comparando el nivel morfológico, sintáctico y enunciativo de cada una de las series fotográficas.

Empezando con el nivel morfológico; lo primero es el uso del grano, el cual podemos apreciar de manera muy sutil en las series de *Indigo* y de *Precious Gems* y ausente en *Him*. Las líneas de las imágenes recaen principalmente sobre el cuerpo de los modelos, esto se utiliza como un reforzamiento del foco de atención; además en los tres casos encontramos elementos externos que los acompañan, en *Him* y en *Indigo se trata del tul* y en el caso de *Precious Gems* se trata de los peinados. Los planos usados en las tres series son el primer plano, plano medio, en los que se focaliza la atención en el rostro y las emociones que este transmite; luego encontramos únicamente en *Him* el plano general, en el cual se pasa de expresar las emociones con el rostro a expresarlas con el cuerpo entero y las poses, también se evidencia la desnudez del modelo, una desnudez muy femenina, ya que se enseña el cuerpo desnudo pero al mismo tiempo se tapa, lo que arroja una sensación de pudor; en *Indigo* y *Precious Gems* encontramos además el plano detalle, en el cual se resalta un elemento que aporta algún concepto secundario a la obra, como son las flores y el maquillaje. El foco principal de interés en las tres series recae sobre el cuerpo u el rostro de los modelos y de forma más secundaria la interacción con elementos externos, en *Him* es el tul y el cable, en *Indigo* es el tul y las flores y en *Precious Gems* es la interacción entre los modelos, la cual resalta la idea de que en las masculinidades alternativas la relación y el apoyo entre hombres no es castigada y no conlleva de manera explícita una preferencia sexual determinada, es decir, los hombres pueden ser amigos y mostrarse afecto sin que esto signifique sí o sí que son homosexuales, implicando también la posibilidad de “[...] elegir cómo relacionarse con otros; reconociendo que la relación no debe ser necesariamente violenta ni implicar atracción sexual. [...] y de igual forma evaluar positivamente

la amistad entre hombres” (Téllez 2011, p. 97). Por otra parte tenemos la iluminación, en *Him* y en *Precious Gems* la luz es suave, sin sombras pronunciadas, fría y con una sensación de naturalidad a pesar de tratarse de luz artificial (se sobreentiende debido a que son fotos tomadas en un estudio), sin embargo en *Indigo* la luz es dura, generando un juego de sombras pronunciadas, además es cálida y natural, esto genera una sensación y una atmósfera de intimidad, que acompaña y concuerda a la perfección con la localización, que parece tratarse de una casa. Las paletas de color de las tres obras son diferentes entre sí pero comparten un mismo núcleo, los colores utilizados son colores suaves, colores pastel o neutros, en todas se genera un contraste (más o menos elevado) con colores más fuertes como el violeta de las flores en *Indigo*, el maquillaje verde, rosa y azul en *Precious Gems* y el contraste entre la propia piel del modelo y la puesta en escena en *Him*. Para acabar con este nivel, la nitidez y la textura de las tres series coinciden, todas ellas presentan gran nitidez y textura que nos deja apreciar los detalles de la piel, las flores la textura y las rugosidades de la tela de tul, los maquillajes y los peinados.

En segunda instancia, el nivel compositivo. Todas presentan una amplia profundidad de campo, todo queda nítido y bien enfocado. El ritmo de las imágenes se mantiene regular en las tres series, y los elementos morfológicos que se repite son la paleta de colores, la nitidez y la textura de las imágenes, el ruido, la iluminación, etc., en cuanto a elementos externos sucede lo mismo, el vestuario (o ausencia de este) se mantiene igual en las tres, el peinado, el maquillaje, etc. El tipo de encuadres utilizados también coinciden, el modelo centralizado o usando la regla de los tercios, reforzando así el foco de atención. En lo referente al espacio de la representación, en todos los casos son espacios vacíos, simples, planos, lo que una vez más ayuda a focalizar la atención del espectador en el modelo y lo que este expresa, y se tratan de interiores; en el caso de *Indigo* se trata de un espacio habitable por el espectador porque se puede intuir que se trata de una casa, a diferencia de las otras dos obras que presentan espacios inhabitables por el espectador, ya que se puede ver que se tratan de estudios, aquí encuentra una pequeña salvedad y es que en la obra

Him a pesar de tratarse de un estudio hay un colchón en el que se encuentra el modelo, lo que podría llegar a dar la sensación de que se trata de un espacio habitable, sin embargo, está ahí simplemente como un elemento más de la puesta en escena. Para finalizar con este nivel, encontramos que el tiempo de la representación coincide en las tres obras. Hay una ausencia de marcas temporales, lo que se traduce en atemporalidad, no obstante, por el contexto de las obras se puede llegar a deducir la época en la que se producen.

Para finalizar, el nivel enunciativo. Los tipos de puntos de vista que se repiten en las tres obras son: el punto de vista a la altura de los ojos del sujeto fotográfico y un leve contrapicado. El punto de vista a la altura de los ojos se suele utilizar para mostrar algo de manera objetiva, en este caso no creo que sea del todo aleatorio el uso de este punto de vista, podríamos tomarlo como un intento de mostrar lo representado sin juzgarlo y como una herramienta para normalizarlo, denotando igualdad. En la única que se presenta un punto de vista diferente es en *Indigo* donde se utiliza un leve picado en algunas de las fotos. Sin embargo, el uso del picado o el contrapicado lo achacaría a una cuestión puramente estética, pues no se trata de un empleo exagerado sino, más bien, leve. Las actitudes de los modelos que encontramos repetidas en las tres obras son la melancolía y la delicadeza. En *Precious Gems* es la serie en donde encontramos actitudes más variadas, mientras que en *Him* y en *Indigo* la actitud y el tono es constante durante toda la serie. Esto se puede explicar en la búsqueda en estas dos últimas de reflejar las emociones más prohibidas socialmente para el hombre, como es la tristeza, el dolor, la aflicción, etc.; mientras que en *Precious Gems* lo que se busca es mostrar que los hombres sienten y pueden expresar un abanico tan amplio de sentimientos como el que se les adjunta a las mujeres. Finalmente, en todas las representaciones y las puestas de escena es notable la presencia de la autora, su punto de vista y su mirada.

4. CONCLUSIONES

Hemos crecido con la idea de que debemos vernos como individuos iguales ante la sociedad, debido a la creación de grupos y divisiones como son los géneros, las razas, las clases sociales, etc. Estas divisiones fomentan la igualdad entre los individuos pertenecientes a un mismo grupo, y las diferencias, en muchos de los casos extremas, entre sujetos de diferentes grupos. Esto crea a su vez estereotipos, expectativas y roles para reforzar la idea de individuos iguales dentro de cada división social o grupo. No obstante, nadie es igual a nadie, todos somos diferentes y esto es algo que se dice saber y estar aceptado pero la realidad está lejos de ser así.

Todos los aspectos de la vida son un espectro, con posibilidades y combinaciones infinitas. La diversidad es una realidad que cada vez cuesta más de silenciar y no aceptar.

Aplicando este planteamiento al tema en cuestión tratado en esta investigación, hemos podido comprobar que el género lejos de ser binario y de estar polarizado, es un abanico amplísimo de posibilidades y que no se corresponde de manera natural con el sexo, sino que esto es una creencia socialmente instaurada. El género debería estar basado en la persona, en su personalidad, sus sensaciones, sentimientos, su manera de verse a sí mismo y su manera de querer reflejarse y ser visto por los demás.

De esta forma, llegamos a la posibilidad que se estudia en esta investigación: en efecto, existe un parte femenina en el hombre, al igual que una parte masculina en la mujer. Lejos de lo que se creía, el ser humano es una mezcla de estas dos dualidades. Es decir, una persona es a la vez masculina y femenina, y el grado de cada una de estas variables o de su manifestación externa depende únicamente de la persona.

También quedaría reflejado en el trabajo que la concepción social del género como binario y por lo tanto opuestos, conlleva varias cuestiones. Los géneros pasan a ser vinculantes, lo que quiere decir que uno necesita del otro para existir

y viceversa, son codependientes. Además, se produce una rivalidad entre ellos que desemboca en una jerarquización de poder. Situando a la masculinidad en una posición superior y a la feminidad en una posición inferior. La masculinidad adquiere el papel de dominante y la feminidad el papel de dominado, lo que implica que la masculinidad sea concebida como el género fuerte, que hay que buscar y al que hay que aspirar y la feminidad queda, por lo tanto, como el género débil que hay que evitar. Así pues la masculinidad debe diferenciarse radicalmente de la feminidad para conservar su estatus, su posición superior en la jerarquía y su poder. Es por esto por lo que resulta evidente que en la sociedad se entienda, aunque todavía no se acepte, que una mujer sea o quiera ser masculina adquiriendo así cierto poder y no se comprenda y exista un rechazo en el caso contrario, es decir, cuando un hombre tiene características femeninas. Ya que cuando un hombre es femenino, lo que está haciendo no es solo renunciar a ese poder, fuerza y dominancia que se asocia a la masculinidad sino que además está adquiriendo la debilidad y la sumisión que se asocia a la feminidad, y por tanto renunciando y bajando de categoría en la jerarquización de poder, lo que resulta una injusticia tanto para hombres como para mujeres. Es por esto, que aún en la actualidad, aunque la concepción de los géneros esté cambiando y estén surgiendo nuevas formas de ser hombre y nuevas masculinidades, sigue existiendo en la sociedad esta jerarquización, que quedaría de esta forma: en primer lugar, la masculinidad hegemónica, en segundo lugar, las masculinidades subordinadas, en tercer lugar las masculinidades alternativas, y en cuarto y último lugar, la feminidad.

En lo que respecta a la parte del análisis fotográfico y la puesta en común, vemos que existe una base común en lo referente a la estética y los parámetros técnicos y la utilización de estereotipos femenino, con el fin de desmontarlos. Con desmontarlos nos referimos a superarlos y desvincularlos de la mujer generando así una mayor libertad de expresión por parte de los hombres y también de las mujeres, que no quedarían condicionadas por las expectativas de cumplir con estos estereotipos.

Tanto Camila Falquez, como Astra Marina Cabras, como Emma Grann utilizan ciertos recursos visuales y externos, o llamándolo de otra manera: conceptos, en sus sesiones fotográficas que hacen referencia a la mujer y a la feminidad. Algunos de estos recursos coinciden en varias o todas las series fotográficas, otras solo están presentes en una, pero lo común es que todas pertenecen a la concepción social de feminidad y tienen una relación históricamente estrecha con la figura de la mujer. Estos conceptos o recursos son la naturaleza (las flores), el maquillaje, la vestimenta o tipo de tela (el tul), el desnudo, los colores utilizados (rosa, morado, verde y blanco) y las poses.

Respecto a la existencia de una base común en lo referente a la estética y los parámetros técnicos, lo más evidente recae en el foco de atención. La atención queda focalizada en los modelos; sus expresiones y sus rostros, sus poses y sus cuerpos, etc. Esta focalización de la atención se ve reforzada en todas ellas por las líneas de las imágenes, puesto que recaen (en algunos casos de manera exclusiva) en ellos, en la puesta de escena simple y vacía e incluso en la utilización de los dos tipos de planos predominantes: el plano medio y el primer plano. Aunque las obras presenten más tipos de planos dependiendo de si quieren resaltar una parte del cuerpo u otra, el PP y el PM es el más utilizado. El único plano que se utiliza que no resalta en sí a los modelos es el plano detalle, que se utiliza para resaltar alguno de los elementos o estereotipos visuales asociados a la feminidad, como es el caso del pétalo y del maquillaje. La paleta de colores utilizada coincide en las tres obras en cuanto a suavidad, también coincide la utilización de uno o varios colores como contraste con el color general de las imágenes, estos colores son más brillantes o vivos, menos pastel y se utilizan para destacar alguno de los recursos que representan un estereotipo femenino. Por otra parte, en todas las series hay una ausencia de marcas temporales, esto puede ser casualidad o puede ser una búsqueda de que la obra perdure más en el tiempo. El punto de vista que predomina es el punto de vista a la altura de los ojos del sujeto fotográfico, utilizado para expresar igualdad. En cuanto a las actitudes de los modelos, las emociones, sentimientos y expresiones que presentan son variadas, lo que hace referencia a un amplio rango de

posibilidades de sentir; sin embargo los que se repiten en todas las series es la tristeza, la melancolía y la delicadeza, nada casual el uso repetido de estos sentimientos y emociones, pues son las más reprimidas por el hombre. Por último, las tres series presentan una estética constante en las imágenes de sus series, lo que configura un hilo narrativo continuo.

Además, a lo largo de la investigación han surgido conclusiones que no estaban previstas en el planteamiento del trabajo así como en la hipótesis o en los objetivos: Por una parte, se ha visto que las expectativas y los estereotipos de género se endurecen y se complican todavía más cuando se combinan con otras divisiones sociales como, en este caso, la raza. Los estereotipos, las jerarquías de poder y las discriminaciones se mezclan y mutan, en la mayoría de los casos el resultado es una atmósfera que fomenta y justifica el odio y la violencia hacia las personas que forman parte de estos grupos o divisiones sociales. Por otra parte, en el apartado 2.4 (*La fotografía y la masculinidad*) se ha podido comprobar que los dos factores estudiados en este trabajo de investigación tienen una estrecha relación que se remonta en el tiempo, así como que dentro de los tres tipos de masculinidad establecidos, tanto en la hegemónica y la subordinada como en las alternativas, existen subtipos de masculinidades; lo que pone de relieve lo absurdo que resulta la premisa de que solo existe un tipo de masculinidad al que se debe aspirar.

Por último, tras la realización del trabajo se han abierto nuevas vías de investigación o paradigmas; de esta manera para continuar y ampliar la presente investigación en el futuro, se podrían seguir diferentes propuestas:

Se podría realizar un análisis fotográfico de los demás subtipos existentes en las masculinidades alternativas para realizar una comparativa con el análisis actual, buscando diferencias y similitudes tanto en la representación de estas masculinidades como en las características que las conforman. También se podría, por ejemplo, realizar una comparativa fotográfica de carácter más general, analizando de los tres grandes tipos de masculinidad nombrados en este trabajo y comparándolos, buscando cuales son las principales diferencias

que existen entre ellas y de donde surgen, tanto a nivel representativo en las fotografías como a nivel social en el día a día de los hombres. O se podría realizar el mismo trabajo pero bajo una perspectiva de artistas hombres, con obras fotográficas próximas en tiempo a las del presente trabajo, con el objetivo de comprobar si la representación de este tipo de masculinidades sufre un gran cambio dependiendo de si la visión inicial es masculina o femenina.

5. BIBLIOGRAFÍA

ALCÁNTARA, Eva, 2013. Identidad sexual / rol de género. *Debate feminista* [en línea], vol. 47, pp. 172-201 [consulta: 31 de mayo de 2020]. Disponible en: <https://doi.org/10.6018/analesps.30.3.138981>

ALIAGA, Juan Vicente, 2004. *Arte y cuestiones de género: una travesía del siglo XX*. Madrid: Nerea.

ALVARADO, María Elena, 2012. Artivismo: cambio social y activismo cultural [seminario de debate, 20 – 21 de marzo de 2012] [en línea]. Lima: IESSDEH; UPCH [consulta: 9 de junio de 2016]. Disponible en: <https://issuu.com/iessdeh/docs/artivismo>

BARBICAN, 2020. Exhibition Guide: Masculinities Liberation through Photography. En: *Barbican* [en línea], [consulta: 14 octubre 2020]. Disponible en: <https://sites.barbican.org.uk/masculinitiesguide/>

BARBICAN, 2020. Masculinities: Liberation through Photography Barbican Art Gallery. Extended Captions. En: *Barbican* [en línea], [consulta: 14 octubre 2020]. Disponible en: https://www.barbican.org.uk/sites/default/files/documents/2020-08/Masculinities_Extended%20Captions.pdf

BIG THINK, 2011. Judith Butler: Your Behavior Creates Your Gender | Big Think. En: Youtube [vídeo en línea]. Publicado el 6 de junio de 2011 [consulta: 27 de mayo de 2020]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Bo7o2LYATDc>

BLOCH, Avital H, 2003. Y...toca ahora el turno para la "mirada" de mujer: análisis de género y creación en las artes visuales contemporáneas. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* [en línea], vol. 9 nº17, pp. 91-113 [consulta: 1 de julio de 2020]. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31601706>

BUENO ROMERO, Raquel, 2018. La fotografía como arma de reflexión: moda y masculinidad. En: *it fashion* [en línea], [consulta: 12 octubre 2020]. Disponible en: <https://www.itfashion.com/moda/la-fotografia-como-arma-de-reflexion-moda-y-masculinidad/>

BUTLER, Judith, 2004. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.

BUTLER, Judith, 2013. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

BUTLER, Judith, 1998. Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate Feminista*, vol. 18, pp. 296-314.

CABREJAS, Antonio, 2013. Las mejores poses para modelos masculinos. En: *Ancasol* [en línea], [consulta: 08/10/2020]. Disponible en: https://www.ancasol.com/mejores_poses_para_fotografia_masculina.html

CASTILLO-MAYÉN, Rosario, y Beatriz MONTES-BERGES, 2014. Analysis of current gender stereotypes. *Anales De Psicología* [en línea], vol. 30 nº 3, pp. 1044-1060 [consulta: 28 de mayo de 2020]. Disponible en: <https://doi.org/10.6018/analesps.30.3.138981>

CELEBRAND, 2018. El poder subversivo de la tela de tul – En: *Que Moda* [en línea], [consulta: 1 julio 2020]. Disponible en: <https://quemoda.es/moda/el-poder-subversivo-de-la-tela-de-tul/>

CHAPARRO, Julie, 2019. 'Es que tenía que ser negro': estereotipos y relaciones sociales. En: *Latin American Network Information Center* [en línea], [consulta: 28 de junio de 2020]. Disponible en: <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/ilassa/2009/chaparro.pdf>

COBO, Rosa, 1995. "Género". En Celia Amorós. *10 palabras claves sobre mujer*. Navarra: Verbo Divino, pp. 55-84.

COMISIÓN NACIONAL DE LOS DERECHOS HUMANOS. *Respeto a las Diferentes Masculinidades. Porque hay muchas formas de ser hombre.* [consulta: 24 de abril de 2020]. Disponible en: https://www.cndh.org.mx/sites/default/files/doc/Programas/Ninez_familia/Material/trip-respeto-dif-masculinidades.pdf

CONNELL, Robert W., 2014. Understanding Men: Gender Sociology and the New International Research on Masculinities. *Social Thought & Research* [en línea], vol. 24, nº 1/2, pp. 13-31 [consulta: 24 de abril de 2020]. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/23250072>

DE LA ROSA, Luciano, 2017. Fotografía de retrato masculino. En: *Fotógrafo en Mallorca* [en línea], [consulta: 08/10/2020]. Disponible en: <https://www.fotografoenmallorca.es/fotografia-de-retrato-masculino/>

DE LAURETIS, Teresa, 1989. “La tecnología del género”. En *Technologies of Gender*. London, Macmillan Press, pp. 1-30.

ESCOBAR, Alice, 2019. El maquillaje no es cuestión de Género. En: *Alice Beauty 505* [en línea] [consulta: 29 junio 2020]. Disponible en: <https://alicebeauty505.com/el-maquillaje-no-es-cuestion-de-genero/>

FERNÁNDEZ-LLEBREZ, Fernando, 2004. ¿“Hombres de verdad”? Estereotipo masculino, relaciones entre los géneros y ciudadanía. *Foro Interno* [en línea], nº 42, pp. 15-43 [consulta: 1 de junio de 2020]. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/FOIN/article/view/FOIN0404110015A/8080>

FREUND, Gisele, 2006. “Las relaciones entre las formas artísticas y la sociedad”. En Gisele FREUND. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SL, pp. 7 - 12.

FUNDACIÓN Canal, 2015. Percepciones hombre y mujer en la historia de la fotografía. En: *Fundación Canal de Isabel II* [en línea], [consulta: 14 octubre 2020]. Disponible en: <https://www.fundacioncanal.com/exposiciones/percepciones-hombre-y-mujer-en-la-historia-de-la-fotografia/>

GONZÁLEZ, Jose Ángel, 2015. La evolución de la masculinidad y la feminidad a través de la historia de la fotografía. En: *20 minutos* [en línea], [consulta: 13 octubre 2020]. Disponible en: <https://www.20minutos.com/noticia/27668/0/percepciones-exposicion/roles-hombres-mujeres/historia-fotografia/>

GRINVALDS, Kaspars, 2014. Guía de poses fotográficas: 21 poses para fotografiar mujeres – Parte I. En: *Solo lighthouse* [en línea], [consulta: 08/10/2020]. Disponible en: <https://www.sololighthouse.com/2014/01/30/guia-de-poses-fotograficas-21-poses-para-fotografiar-mujeres-parte-i/>

GRINVALDS, Kaspars, 2014. Guía de poses fotográficas: 21 poses para fotografiar mujeres – Parte II. En: *Solo lighthouse* [en línea], [consulta: 08/10/2020]. Disponible en: <http://www.sololighthouse.com/2014/02/14/guia-de-poses-fotograficas-21-poses-para-fotografiar-mujeres-parte-ii/>

HELLEBRANDOVÁ, Klára, 2014. Escapando a los estereotipos (sexuales) racializados: el caso de las personas afrodescendientes de clase media en Bogotá. *Revista de Estudios Sociales* [en línea], nº 49 pp. 87-100. 113 [consulta: 28 de junio de 2020]. Disponible en: <https://doi.org/10.7440/res49.2014.07>

HOY ES ARTE, 2015. Hombre y mujer en la historia de la fotografía. En: *hoy es arte* [en línea], [consulta: 12 octubre 2020]. Disponible en: <https://www.hoyesarte.com/evento/hombre-y-mujer-en-la-historia-de-la-fotografia/>

ILLESCAS, Silvia, 2018. El Posado Femenino: Consejos y Análisis de 3 Ejemplos. En: *Dzoom* [en línea], [consulta: 08/10/2020]. Disponible en: <https://www.dzoom.org.es/posado-femenino-consejos-ejemplos/>

ILLESCAS, Silvia, 2018. Todos los Secretos del Posado Masculino con Ejemplos. En: *Dzoom* [en línea], [consulta: 08/10/2020]. Disponible en: <https://www.dzoom.org.es/posado-masculino/>

JARDIM, Suzane, 2016. The Black Bucks (The Mandingo) - Reconociendo los estereotipos racistas internacionales - Parte VII. En: *Geledés*. [en línea] [consulta: 29 junio 2020]. Disponible en: <https://www.geledes.org.br/the-black-bucks-o-mandingo-reconhecendo-estereotipos-racistas-internacionais-parte-vii/>.

JUSTO, Isabel, 2011. La representación contemporánea del cuerpo desnudo: El objeto sexual en el cambio de siglo XX al XXI. *Olivar* [en línea], vol. 12 nº 16, pp. 199-214 [consulta: 1 de julio de 2020]. Disponible en: <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OLlv12n16a11/2134>

KOCIC, Ana, 2017. From the violent “black buck” stereotype to the “black hero”: representations of african americans and black masculinity in american cinema. *Facta Universitatis: Series Linguistics and Literature*. [en línea], nº 15, pp- 85-96 [consulta: 28 de junio de 2020]. Disponible en: <https://www.researchgate.net/publication/320046092>

LA VANGUARDIA, 2019. ¿Por qué es el color violeta representativo del día de la mujer? En: *La Vanguardia* [en línea], [consulta: 10 noviembre 2020]. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/vida/20190308/46863093306/dia-de-la-mujer-trabajadora-8-marzo-8m-huelga-color-violeta.html#:~:text=El%20color%20violeta%20se%20asocia,la%20libertad%20y%20la%20dignidad>

MEDINA, Aura M., 2016. Un mecanismo de control y la liberación de los cuerpos. *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género* [en línea], nº 3, pp. 83-185 [consulta: 1 de julio de 2020]. Disponible en: https://www.academia.edu/24139818/UN_MECANISMO_DE_CONTROL_Y_LA_LIBERACION_DE_LOS_CUERPOS

MIGUEL JORGE, 2018. Por qué el rosa se asocia a las mujeres y el azul a los hombres. En: *Gizmodo* [en línea], [consulta: 10 noviembre 2020]. Disponible en: <https://es.gizmodo.com/por-que-el-rosa-se-asocia-a-las-mujeres-y-el-azul-a-los-1827572413>

MORBO, 2019. Belleza sin estereotipos: Los hombres heterosexuales usan cada vez más maquillaje. En: *ismorbo* [en línea] [consulta: 29 junio 2020]. Disponible en: <https://www.ismorbo.com/belleza-sin-estereotipos-los-hombres-heterosexuales-usan-cada-vez-mas-maquillaje/>

OLAGÜE, Rosa M., 2019. *Análisis audiovisual de las masculinidades en el cine de Ciencia Ficción*. Ricardo Feliú Martínez, dir., Trabajo fin de grado. Universidad pública de Navarra, Facultad de Ciencias Humanas y Sociales, Navarra [consulta: 27 mayo 2020]. Disponible en: <https://hdl.handle.net/2454/33089>

PARKER PHILIP, Isobel, 2017. Robert Mapplethorpe: the male gaze – in pictures. En: *The guardian* [en línea], [consulta: 15 octubre 2020]. Disponible en: <https://www.theguardian.com/culture/gallery/2017/oct/28/robert-mapplethorpe-the-male-gaze-in-pictures#:~:text=The%20American%20photographer's%20work%20altered,of%20the%201970s%20and%201980s>

SELWYN-HOLMES, Alex, 2012. The Family, 1976 | Richard Avedon. En: *Iconic Photos* [en línea], [consulta: 15 octubre 2020]. Disponible en: <https://iconicphotos.wordpress.com/2012/05/18/the-family-1976-richard-avedon/>

SERRANO DE HARO, Amparo, 2007. Imágenes de lo femenino en el arte: atisbos y atavismos. *Polis* [en línea], vol. 17 [consulta: 1 de julio de 2020]. Disponible en: <http://journals.openedition.org/polis/4314>

SERVIDEO, Agustina, 2009. “La mujer como objeto del arte”. En Leonardo MALDONADO y Julieta SEPICH. *Creación y Producción en Diseño y Comunicación n° 21*. Buenos aires: Universidad de Palermo, pp.67-69. [consulta: 1 de julio de 2020]. Disponible en: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/36_libro.pdf

TÉLLEZ, Ana y Ana Dolores VERDÚ, 2011. El significado de la masculinidad para el análisis social. *Revista Nuevas Tendencias en Antropología* [en línea], nº 2, pp. 80-103 [consulta: 30 de abril de 2020]. Disponible en: <http://www.revistadeantropologia.es/Textos/N2/El%20significado%20de%20la%20masculinidad.pdf>

VADILLO, Marisa, 2005. La deconstrucción del cuerpo femenino: el “no lugar” en el arte. En: *I Congreso Universitario Andaluz Investigación y Género* [en línea]. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 1385-1401 [consulta: 1 de julio de 2020]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/11441/39826>

VALLS, Laura, 2019. Nuevas masculinidades: qué son y 7 pasos para trabajarlas. En: *homuork* [en línea], [consulta: 17 junio 2020]. Disponible en: https://www.homuork.com/es/nuevas-masculinidades-que-son-y-como-trabajarlas-en-7-sencillos-pasos_255_102.html

VELASCO, Hacia una generación de hombres feministas ¿El fin de la violencia de género? Estudio de las masculinidades tradicionales y del heteropatriarcado como causa y consecuencia de la violencia de género. Instituto de la mujer Castilla-La Mancha [Consulta: 17 de junio de 2020]. Disponible en: https://institutomujer.castillalamancha.es/sites/institutomujer.castillalamancha.es/files/documentos/paginas/archivos/estudio_de_las_masculinidades_tradicional_y_del_heteropatriarcado_como_causa_y_consecuencia_de_la_violencia_de_genero.pdf

ZAMBRINI, Laura, 2011. Modos de vestir e identidades de género: reflexiones sobre las marcas culturales en el cuerpo. *Nomadías*. [en línea], nº 11. [Consulta: 1 de julio de 2020]. DOI: 10.5354/0719-0905.2010.15158

ZURIAN, Francisco A., 2011. Héroes, machos o, simplemente, hombres: Una mirada a la representación audiovisual de las (nuevas) masculinidades. *Secuencias: revista de historia del cine* [en línea], nº 34, pp. 32-53 [Consulta: 11 de mayo de 2020]. Disponible en: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/675227>

6. ÍNDICE DE FIGURAS

- Fig.1. *Bodybuilders*, Akram Zaatari, 2011. Página 33. Disponible en: <https://www.thomasdanegallery.com/artists/55-akram-zaatari/works/12872/>
- Fig. 2. *Primo Carnera*, Edward Steichen, 1933. Página 33. Disponible en: <https://www.quo.es/ser-humano/g49528/hombre-y-mujeres/>
- Fig. 3. *Guiando una viga*, ca., Lewis W. Hine, 1931. Página 33. Disponible en: <https://www.hoyesarte.com/evento/hombre-y-mujer-en-la-historia-de-la-fotografia/attachment/guiding-a-beam-empire-state-building-ca-1931/>
- Fig. 4. *Fred with Tires*, Herb Ritts, 1984. Página 34. Disponible en: <https://www.artsy.net/artwork/herb-rittts-fred-with-tires-hollywood-2>
- Fig. 5. *Fred Backview with Chain*, Herb Ritts, 1984. Página 34. Disponible en: <https://www.artsy.net/artwork/herb-rittts-fred-with-tires-hollywood-2>
- Fig. 6 - *Arnold Schwarzenegger*, Robert Mapplethorpe, 1976. Página 34. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/robert-arnold-schwarzenegger-ar00213>
- Fig. 7 - *Untitled*, Adi Nes, 1996. Página 34. Disponible en: <http://artmarketmag.com/adi-nes-soldiers/>
- Fig. 8 - *Untitled*, Adi Nes, 1998. Página 35. Disponible en: <http://artmarketmag.com/adi-nes-soldiers/>
- Fig. 9 - *Untitled*, Adi Nes, 1999. Página 35. Disponible en: <http://artmarketmag.com/adi-nes-soldiers/>
- Fig. 10 - *Untitled*, Adi Nes, 2000. Página 35. Disponible en: <http://artmarketmag.com/adi-nes-soldiers/>
- Fig. 11, fig. 12, fig. 13 y fig. 14. *Soldiers: The Nineties*, Wolfgang Tillmans, 1999–2020. Página 36. Disponible en: <https://www.janus-books.com/products/wolfgang-tillmans-soldiers-the-nineties>
- Fig. 15. *Americans #1*, Collier Schorr, 2012. Página 37. Disponible en: <https://www.303gallery.com/artists/collier-schorr/images/americans?view=slider>

- Fig. 16. *Americans #3*, Collier Schorr, 2012. Página 37. Disponible en: <https://www.303gallery.com/artists/collier-schorr/images/americans?view=slider>
- Fig. 17. *Hold Down*, Sam Contis, 2014. Página 37. Disponible en: <https://klausgallery.com/exhibition/sam-contis-2017-05-12/#sam-contis-3615>
- Fig. 18. *Seed Sower*, Sam Contis, 2013. Página 38. Disponible en: <https://klausgallery.com/exhibition/sam-contis-2017-05-12/#sam-contis-3615>
- Fig. 19. *Cowboy*, Sam Contis, 2014. Página 38. Disponible en: <https://klausgallery.com/exhibition/sam-contis-2017-05-12/#sam-contis-3615>
- Fig. 20. *Bullfighters*, Rineke Dijkstra, 1994-2000. Página 38. Disponible en: <https://theincubator.live/2016/11/27/rineke-dijkstra-bullfighters-1996/>
- Fig. 21. *The Castleford team in the communal bath after winning the cup tie. Castleford Rugby League Team. Castleford, GB*, Peter Marlow, 1984. Página 39. Disponible en: <https://pro.magnumphotos.com/Catalogue/Peter-Marlow/1984/GB-Castleford-Rugby-League-Team-NN160660.html>
- Fig. 22. *The Castleford team in the communal bath after the cup tie which they won. Castleford Rugby League Team. Castleford, GB*, Peter Marlow, 1984. Página 40. Disponible en: <https://pro.magnumphotos.com/Catalogue/Peter-Marlow/1984/GB-Castleford-Rugby-League-Team-NN160660.html>
- Fig. 23. *Boxing Club, Tower Hill, Kirkby. Liverpool, England. GB*, Peter Marlow, February 1986. Página 39. Disponible en: <https://pro.magnumphotos.com/Catalogue/Peter-Marlow/1984/GB-Castleford-Rugby-League-Team-NN160660.html>
- Fig. 24. *Fans celebrate Ian Rush scoring his second goal in the Liverpool v. Everton FA Cup Final, Yates Wine Lodge. Liverpool, England, GB*, Peter Marlow, May 1986. Página 39. Disponible en: <https://pro.magnumphotos.com/Catalogue/Peter-Marlow/1984/GB-Castleford-Rugby-League-Team-NN160660.html>
- Fig. 25. *In 'The Cop' watching Liverpool FC. Liverpool, England, GB*, Peter Marlow, April 1986. Página 39. Disponible en:

<https://pro.magnumphotos.com/Catalogue/Peter-Marlow/1984/GB-Castleford-Rugby-League-Team-NN160660.html>

- Fig. 26. *Brooklyn Gang*, Bruce Davidson, 1959. Página 40. Disponible en: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/society/bruce-davidson-brooklyn-gang/>
- Fig. 27. *Brooklyn Gang*, Bruce Davidson, 1959. Página 40. Disponible en: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/society/bruce-davidson-brooklyn-gang/>
- Fig. 28. *Bengie inside the candy store, Brooklyn Gang*, Bruce Davidson, 1959. Página 40. Disponible en: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/society/bruce-davidson-brooklyn-gang/>
- Fig. 29. *Lefty showing his tattoo, Brooklyn Gang*, Bruce Davidson, 1959. Página 41. Disponible en: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/society/bruce-davidson-brooklyn-gang/>
- Fig. 30. *Under the boardwalk on Coney Island, Brooklyn Gang*, Bruce Davidson, 1959. Página 41. Disponible en: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/society/bruce-davidson-brooklyn-gang/>
- Fig. 31. *Snoopy and Ace, We Skate Hardcore*, Vincent Cianni, 1998. Página 41. Disponible en: <http://vincentcianni.com/portfolios/we-skate-hardcore>
- Fig. 32. *Anthony's pitbull, We Skate Hardcore*, Vincent Cianni, 1998. Página 41. Disponible en: <http://vincentcianni.com/portfolios/we-skate-hardcore>
- Fig. 33. *After Beating Juanito, We Skate Hardcore*, Vincent Cianni, 1998. Página 42. Disponible en: <http://vincentcianni.com/portfolios/we-skate-hardcore>
- Fig. 34. *Anthony Hitting on Giselle, Vivien Waiting, We Skate Hardcore*, Vincent Cianni, 1996. Página 42. Disponible en: <http://vincentcianni.com/portfolios/we-skate-hardcore>

- Fig. 35. *Jose and Elton on the Ramp, We Skate Hardcore*, Vincent Cianni, 1995. Página 42. Disponible en: <http://vincentcianni.com/portfolios/we-skate-hardcore>
- Fig. 36, fig. 37, fig. 38 y fig. 39. *Gentlemen*, Karen Knorr, 1981 - 1983. Página 43 y 44. Disponible en: <https://karenknorr.com/photography/gentlemen/>
- Fig. 40. *The Family*, Richard Avedon, 1976. Página 45. Disponible en: <https://www.phillips.com/detail/richard-avedon/NY040015/4>
- Fig. 41. *The Nazis*, Piotr Uklański, 1998 - 2019. Página 45. Disponible en: <https://www.thebroad.org/art/piotr-uklanski/nazis>
- Fig. 42. *The Return of the Prodigal Son*, Duane Michals, 1982. Página 47. Disponible en: <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/17579>
- Fig. 43, fig. 44, fig. 45 y fig. 46. *With My Family*, Hans Eijkelboom, 1973. Página 48. Disponible en: <https://arthur.io/art/hans-eijkelboom/from-the-my-family-series?crtr=1>
- Fig. 47. *Sons of Cush*, Deana Lawson, 2016. Página 48. Disponible en: <https://www.guggenheim.org/artwork/36097>
- Fig. 48 y fig. 49. *FATHER'S*, Florian Joahn, 2020. Página 49. Disponible en: <https://www.instagram.com/p/CBnVYBSgQ3Q/>
- Fig. 50. *Untitled #16*, Sunil Gupta, 1976. Página 50. Disponible en: <https://www.halesgallery.com/exhibitions/136/works/image1940/slide/>
- Fig. 51. *Untitled 36*, Sunil Gupta, 1976. Página 50. Disponible en: <https://www.halesgallery.com/exhibitions/136/works/image1940/slide/>
- Fig. 52. *Untitled #56*, Sunil Gupta, 1976. Página 50. Disponible en: <https://www.halesgallery.com/exhibitions/136/works/image1940/slide/>
- Fig. 53. *Christopher Street Pier #4*, Peter Hujar, 1976. Página 51. Disponible en: http://peterhujararchive.com/images_tags/piers/
- Fig. 54. *Christopher Street Pier #1*, Peter Hujar, 1976. Página 51. Disponible en: http://peterhujararchive.com/images_tags/piers/
- Fig. 55. *Street Jock, from the series Gay Semiotics*, Hal Fischer, 1977. Página 51. Disponible en: <https://www.gaysemiotics.com/gay-semiotics>

- Fig. 56. *Street Leather*, from the series *Gay Semiotics*, Hal Fischer, 1977. Página 51. Disponible en: <https://www.gaysemiotics.com/gay-semiotics>
- Fig. 57. *Brian Ridley and Lyle Heeter*, R. Mapplethorpe, 1979. Página 52. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/search?aid=11413&type=artwork&page=1>
- Fig. 58. *Jim, Sausalito*, R. Mapplethorpe, 1977. Página 52. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/search?aid=11413&type=artwork&page=1>
- Fig. 59. *Leather Crotch*, Robert Mapplethorpe, 1980. Página 52. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/search?aid=11413&type=artwork&page=1>
- Fig. 60. *Milton Moore*, Robert Mapplethorpe, 1981. Página 52. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/search?aid=11413&type=artwork&page=1>
- Fig. 61. *Untitled*, Rotimi Fani-Kayode, 1988. Página 53. Disponible en: <https://visualaids.org/artists/rotimi-fani-kayode>
- Fig. 62. *Bronze Head*, Rotimi Fani-Kayode, 1987. Página 53. Disponible en: <https://visualaids.org/artists/rotimi-fani-kayode>
- Fig. 63. *Untitled (Offering)*, Rotimi Fani-Kayode, 1987. Página 53. Disponible en: <https://visualaids.org/artists/rotimi-fani-kayode>
- Fig. 64. *After Krims*, Chuck Samuels, 1990. Página 54. Disponible en: <https://www.artsy.net/show/clampart-chuck-samuels-before-the-camera>
- Fig. 65. *Imitando a Bellocq*, Chuck Samuels, 1991. Página 54. Disponible en: <https://www.artsy.net/show/clampart-chuck-samuels-before-the-camera>
- Fig. 66. *David Brintzenhofe applying make up (VIII)*, Peter Hujar, 1982. Página 55. Disponible en: <https://www.mutualart.com/Artwork/David-Brintzenhofe-Making-Up/AB3EDBEFFBB4DDA6#>
- Fig. 67. *David Brintzenhofe applying make up (II)*, Peter Hujar, 1982. Página 55. Disponible en: <http://www.artnet.com/artists/peter-hujar/david-brintzenhofe-applying-make-up-ii-l9EWFHDEby3EQ0beAvp8Eg2>
- Fig. 68. *David Brintzenhofe (VI)*, Peter Hujar, 1982. Página 55. Disponible en: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/peter-hujar-19341987-david-brintzenhofe-making-up-6059474-details.aspx>

- Fig. 69. *David Brintzenhofe (VII), Smoking*, Peter Hujar, 1983. Página 55. Disponible en: <https://www.dazeddigital.com/art-photography/gallery/28618/1/peter-hujar>
- Fig. 70. *Bailarina*, JD Sloan, 1975. Página 56. Disponible en: <https://www.mutualart.com/Artist/J-D--Sloan/A6ECFB4A1D12323F/Artworks>
- Fig. 71. *Untitled*, JD Sloan, 1975. Página 56. Disponible en: <https://www.mutualart.com/Artist/J-D--Sloan/A6ECFB4A1D12323F/Artworks>
- Fig. 72. *Untitled*, JD Sloan, 1975. Página 56. Disponible en: <https://www.mutualart.com/Artist/J-D--Sloan/A6ECFB4A1D12323F/Artworks>
- Fig. 73. *Untitled*, JD Sloan, 1975. Página 56. Disponible en: <https://www.mutualart.com/Artist/J-D--Sloan/A6ECFB4A1D12323F/Artworks>
- Fig. 74. *Self-Portrait in Drag*, Andy Warhol, 1981. Página 57. Disponible en: <https://culturainquieta.com/es/foto/item/12667-las-celebradas-polaroids-de-andy-warhol.html>
- Fig. 75. *Self-Portrait (Frieze No. 2, Four Panels)*, John Coplans, 1994. Página 58. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/coplans-self-portrait-frieze-no-2-four-panels-p78534>
- Fig. 76. *After Weston*, Chuck Samuels, 1991. Página 58. Disponible en: <https://www.artsy.net/artwork/chuck-samuels-after-weston>
- Fig. 77. *Untitled*, Rotimi Fani-Kayode, 1985. Página 59. Disponible en: <https://visualaids.org/artists/rotimi-fani-kayode>
- Fig. 78. *City Gent*, Rotimi Fani-Kayode, 1988. Página 59. Disponible en: <https://visualaids.org/artists/rotimi-fani-kayode>
- Fig. 79 y fig. 80. *Les Clementines*, Hadi Mourad, 2017. Página 59. Disponible en: <https://www.pansymag.com/les-clementines>
- Fig. 81. *Remaking the past*, Carlota guerrero, 2017. Página 60. Disponible en: <https://metalmagazine.eu/bi/post/metal37/metal-no-37-remaking-the-past-by-carlota-guerrero>
- Fig. 82. Alasdair McLellan, 2018. Página 60. Disponible en: <https://www.picuki.com/media/1648128383698394067>

- Fig. 83. *Sensitive Surface*, AdeY, 2016. Página 60. Disponible en: <https://boysboysboys.org/products/sensitive-surface-2016-adey>
- Fig. 84. *Shade In The Bathtub*, Tyler Udall, 2010. Página 61. Disponible en: <https://www.dazeddigital.com/photography/gallery/19801/0/tyler-udalls-boys>
- Fig. 85. *Rush*, David Uzochukwu, 2018. Página 61. Disponible en: <https://www.artskop.com/photography-david-uzochukwu-rush-390.html>
- Fig. 86. *Arbor*, Sam Contis, 2014. Página 61. Disponible en: <https://whitney.org/collection/works/57709>
- Fig. 87. *Chest*, Sam Contis, 2015. Página 61. Disponible en: <https://klausgallery.com/exhibition/sam-contis-2017-05-12/#sam-contis-3667>
- Fig. 88, fig. 89, fig. 90 y fig. 91. *Soy Ballerino*, Tayte Hanson, 2017. Página 62 y 53. Disponible en: <https://www.pansymag.com/soy-ballerino>
- Fig. 92, fig. 93, fig. 94 y fig. 95. *I GOT IT FROM MY MAMA*, Maximiliano Jorquera, 2019. Página 63 y 64. Disponible en: <https://www.pansymag.com/i-got-it-from-my-mama>
- Fig. 96, fig. 97, fig. 98, fig. 99, fig. 100 fig. 101, fig. 102, fig. 103, fig. 104, fig. 105 y fig. 106. *Him*, Camila Falquez, 2017. Página 68, 69, 70, 71, 72 y 73. Disponible en: <http://camilafalquez.com/stills/him/>
- Fig. 107, fig. 108, fig. 109, fig. 110, fig. 111, fig. 112, fig. 113, fig. 114, fig. 115, fig. 116 y fig. 117. *Indigo*, Astra Marina Cabras, 2019. Página 77, 78, 79, 80, 81 y 82. Disponible en: <https://www.pansymag.com/indigo>
- Fig. 118, fig. 119, fig. 120, fig. 121, fig. 122, fig. 123, fig. 124, fig. 125, fig. 126, fig. 127, fig. 128 y fig. 129. *Precious Gems*, Emma Grann, 2020. Página 86, 87, 88, 89, 90, 91. Disponible en: <https://www.pansymag.com/precious-gems>
- Fig. 130. *Mandigo*, Richard Fleischer, 1975. Minuto 30. Página 97. Disponible en: <https://atlantablackstar.com/2013/11/22/11-of-the-most-racist-movies-ever-made/3/>
- Fig. 131. Gisele Bündchen, Sølve Sundsbø, 2009. Página 98. Disponible en: <https://www.pinterest.ch/pin/22518066866974958/>
- Fig. 132. LeBron James y Gisele Bündchen Vogue, 2008. Página 98. Disponible en: <https://www.pinterest.es/pin/480829697687935610/>

- Fig. 133. *Íride negro*, Georgia O'Keeffe, 1926. Página 101. Disponible en: <https://www.floresyplantas.net/georgia-okeeffe/>
- Fig. 134. *Jimson Weed*, Georgia O'Keeffe, 1932. Página 101. Disponible en: <https://www.floresyplantas.net/georgia-okeeffe/>
- Fig. 135. *Petunia II*, Georgia O'Keeffe, 1924. Página 101. Disponible en: <https://www.floresyplantas.net/georgia-okeeffe/>
- Fig. 136. *Pink Tulip*, Georgia O'Keeffe, 1926. Página 101. Disponible en: <https://www.floresyplantas.net/georgia-okeeffe/>
- Fig. 137. *Raíces*, Frida Kahlo, 1943. Página 102. Disponible en: <https://www.wikiart.org/en/frida-kahlo/roots-1943>
- Fig. 138 y fig. 139. *Siluetas*, Ana Mendieta, 1972-1980. Página 103. Disponible en: <https://blogdelesllobes.com/2016/05/05/el-arte-de-la-tierra-y-de-la-sangre-de-ana-mendieta-serie-siluetas/>
- Fig. 140. Poses masculinas. Página 116. Disponible en: https://www.ancasol.com/mejores_poses_para_fotografia_masculina.html
- Fig. 141. Poses femeninas. Página 117. Disponible en: <https://www.sololightroom.com/2014/01/30/guia-de-poses-fotograficas-21-poses-para-fotografiar-mujeres-parte-i/>
- Figura 142. Poses femeninas II. Página 118. Disponible en: <https://roma1.worldfsh.com/weibliche-sammlung-feminine-kollektion-von-natdzho-auf-creative-market-das-sch/>

