

XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2015.

Al margen de la mirada. La praxis fotográfica de las mujeres en México.

Donna Fé Rico Oliveros.

Cita:

Donna Fé Rico Oliveros (2015). *Al margen de la mirada. La praxis fotográfica de las mujeres en México. XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-061/224>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Al margen de la mirada. La praxis fotográfica de las mujeres en México durante los siglos XX y XXI

Donna Fé Rico Oliveros
Universidad Autónoma de Querétaro
donna.rico.o@gmail.com

“Los hombres sueñan con mujeres. Las mujeres se sueñan así mismas siendo soñadas. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se miran así mismas siendo miradas”.

John Berger

Resumen:

Las subjetividades se estructuran a través de la forma en que se habita la realidad social. Por medio de la socialización se asumen ideales y valores sociales que configuran el comportamiento a partir de la biología, y son reforzados por diversos aparatos ideológicos. En la cultura (y en todas las manifestaciones artísticas) las mujeres se encuentran cautivas. Han sido silenciadas de la historia. Poca es la documentación y el análisis que existe entorno a la producción fotográfica (en cualquiera de sus géneros) realizada por mujeres. Los aportes cuantitativos desde un enfoque feminista, han señalado que en México las mujeres participan únicamente en 25% de las exposiciones individuales y colectivas, y los críticos escriben diez veces más sobre los artistas hombres (Mayer, 2012). La violencia simbólica ejercida a través de la invisibilización de las mujeres en estos espacios, pocas veces es discutida y reconocida. Es por ello que el presente trabajo apunta a evidenciar el sexismo en la producción artística y cultural, en específico la que tiene que ver con la producción fotográfica en México. "

Palabras clave: violencia simbólica, práctica fotográfica, cautiverio, ideología sexista, empoderamiento.

Las mujeres han sido anuladas de la palabra, del enunciado y de la historia. En las sociedades patriarcales se ha naturalizado su posición desigual, designándoles roles y localizándolas en espacios donde se encuentran supuestamente “ (...) protegidas y verdaderamente atrapadas” (Lamas, 1995:1).

Al margen, y sin igualdad de condiciones, las mujeres se han enfrentando con un sin fin de dificultades para liberarse de sus cautiverios, y así poder ocupar libremente los diferentes ámbitos del espacio público. La educación y el arte han sido de los tantos lugares negados a la mujer, bajo presunciones culturales que enuncian y refuerzan prejuicios sobre su identidad.

Las investigaciones empíricas acerca de la mujer, no sólo como objeto del arte, sino como sujeta de la praxis artística, son pocas. Una mirada superficial que no considere la parcialidad de la historiografía tradicional, nos llevaría a concluir fácilmente que lo anterior se debe al reducido número de mujeres artistas en la historia.

Ciertas investigaciones señalan que la Historia del Arte, al igual que otras disciplinas, ha sido atravesada por los códigos patriarcales. De ahí la diferenciación sexual tanto en sus objetos de investigación, como en los términos en que los interpreta y discute (Chadwick, 1993). De acuerdo a este argumento, no es que no haya habido mujeres artistas en la historia, sino que éstas han sido omitidas y censuradas por la historiografía tradicional. Otras posturas sostendrán que la causal se encuentra en la idea de la genialidad artística, como aquella que sólo puede ser poseída por los sujetos que se localizan dentro de los valores hegemónicos (hombre, blanco y de clase media- alta) [Nochlin, 1971]. Claramente, no se toma en cuenta en esta construcción, como si se tratara de una característica inmanente a los sujetos que la poseen, los diversos factores sociales e institucionales que intervienen en el desarrollo del talento artístico. Bajo este esquema, las pocas mujeres retomadas por la historiografía tradicional, son analizadas como casos excepcionales y contra-natura.

La mayoría de las investigaciones que se han realizado entorno al binomio mujer y arte, se concentran en la relación mujer, cuerpo y desnudo. Sin embargo, hay algunas otras que han recuperado los aportes teóricos y metodológicos realizados en los años 70's, a partir de la segunda ola feminista, que reivindican y observan a la mujer como sujeta en la creación artística.

En *El cuerpo femenino en las representaciones visuales de mujeres y jóvenes artistas en Querétaro* (Ordoñez, 2012), la autora centra su investigación, al igual que en el trabajo, *La metáfora de la estética. Subjetividad y Autonomía de seis mujeres artistas en la obra de su vida* (Mora, 2008), en la idea del traslado de la subjetividad de las mujeres a la esfera pública por medio de la creación artística, posibilitando la confrontación con los discursos de poder dominantes. De acuerdo a este argumento, el ejercicio de la auto-representación, y la representación artística, permite transformar los signos y los valores que construyen la identidad de las mujeres (ibídem, 2012).

Mora además, analiza a través de una categoría de autonomía para las mujeres, qué capitales, desde la perspectiva de Bourdieu, requieren las mujeres para el despliegue de procesos creativos que permitan su autoafirmación como sujetas dentro del arte, y que al mismo tiempo, les posibilite la autodeterminación de un proyecto de vida [ibídem, 2008].

Otras investigaciones presentan un despliegue histórico del arte feminista. Un ejemplo de lo anterior, lo podemos hallar en la investigación *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano. México 1970- 1980* (Antivilo, 2006), en donde la autora hace una reconstrucción genealógica del arte feminista en América Latina, y define las similitudes y las diferencias entre el arte de este tipo en México (arquetipo de país latinoamericano que retoma), y el arte feminista de Inglaterra y Estados Unidos. Observa que el cuerpo es el tema principal en la producción de los tres países. De ahí que las artistas feministas hayan transformado la consigna de “lo personal es político” a “el cuerpo es político”. Según su argumento, ellas vieron en el cuerpo femenino la metáfora del cuerpo social, que buscaban transformar para mejorar la situación de las mujeres a nivel socio-cultural. Entre las diferencias, Antivilo señala la revalorización, por parte de las artistas feministas mexicanas, de las producciones artísticas que hasta entonces no se consideraban como parte del “gran arte”: la artesanía, el tejido con aguja y el video (ibídem, 2006). Ello favoreció el trabajo artístico interdisciplinario y colectivo, y la creación de nuevas posiciones teóricas y categorías estéticas. Así mismo, se incorporaron temas de la cultura latinoamericana, que demarcaban una presencia y tratamiento de la ritualidad, desde lo sacro del rito ancestral, hasta la parodia irónica. En otras palabras, las artistas feministas transitaron entre lo sagrado y lo profano, y desde ahí construyeron sus rebeldías políticas estéticas feministas (ibídem, 2006).

En otros trabajos, como se mencionaba al principio de esta investigación, el análisis se centra en las causas por las que las producciones artísticas feministas han sido omitidas del discurso de la disciplina de la Historia del Arte. La autora de *Fuera del discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires* (Rosa, 2011), encuentra la causal en la falta del interés teórico sobre el análisis de las manifestaciones artísticas del feminismo, así como por la ausencia de una genealogía que evite que las actuales feministas, huérfanas de antecesoras, busquen alguna influencia en el mundo anglosajón o europeo (ibídem, 2011).

En suma, las investigaciones que se circunscriben en el binomio mujer y arte, y que observan a la mujer como sujeta de creación artística, consideran al proceso creativo como elemento fundamental para la construcción de autonomía; a la representación del cuerpo femenino, o la auto-representación, como espacio de posicionamiento político. Analizan las estructuras sociales que configuran las subjetividades y determinan el acceso a la educación y la cultura de las mujeres (espacios de producción y reproducción simbólica); y critican los fundamentos y criterios de la disciplina de la Historia del Arte.

También se han realizado trabajos sobre la participación de las mujeres en las diferentes disciplinas del arte. Existen muchas investigaciones sobre su papel como sujetas de creación en la plástica, la danza, el teatro y el performance (Zamora, 2007). En cuanto a la fotografía refiere, y pese a que hay muchos artículos y ensayos sobre el tema, las investigaciones siguen siendo muy limitadas.

A finales del siglo XIX la fotografía comenzaría a figurar como uno de los campos de producción simbólica permitidos a la mujer, siempre y cuando su papel se localizara a la sombra del marido, padre, u otra figura masculina, de quién aprenderían la técnica fotográfica: “Constance Talbot ayudó a su esposo Henry Fox T. en los experimentos fotográficos que condujeron a la creación del Calotipo” (Muñoz & Barbaño, 2014:40).

Aragó en la presentación de la fotografía a la sociedad francesa en 1839, anunciaría en su discurso la relevancia del invento para el avance de la ciencia. Celebraba que la incorporación de esta técnica en las investigaciones, iba a volver más fácil la documentación y la divulgación del conocimiento científico (Freund, 1976). Ana Atkins lo llevaría a los hechos, y se convertiría no sólo en una de las primeras mujeres fotógrafas de la historia, sino también en quien crearía en 1842 el primer libro ilustrado fotográficamente (ibídem, 2014).

A finales del siglo XIX, cuando Disderi decide dedicarse a la fotografía itinerante para extender el conocimiento de la práctica en Francia, su esposa Geneviève Elisabeth Francart se quedaría al frente de su negocio en Brest. Ella abriría brecha a la incorporación de las mujeres en la fotografía profesional, oficio al que se dedicaría hasta su muerte (ibídem, 2014).

Para que el invento migrara de Francia a México, no tendría que pasar mucho tiempo. En el mismo año en que fue patentado por el gobierno francés, arribaría a las costas veracruzanas.

Las innovaciones entorno a la cámara y los nuevos procesos fotográficos, serían traídos paulatinamente por comerciantes franceses o extranjeros seducidos por el “exotismo” de la nación (Ávila, 2012).

Antes de la llegada de la cámara a México, como nueva forma de producción, le precedería la corriente artística del “suprerrealismo”, estética de la simbiosis entre la realidad cotidiana y lo sobrenatural. Leonora Carrington y Remedios Varo la traerían consigo al país, y serían las mujeres quienes principalmente abrazarían la nueva corriente estilística:

“Gracias al aura de prestigio y leyenda que acompañaba a estas mujeres "raras", y a su indiscutida calidad, ambas se convirtieron en verdaderos mitos y ejercieron una notable influencia en sus continuadores. Lo curioso es que una vez que se cubrieron las necesidades de exaltación nacionalista en México, una vez que el país se encaminó a un desarrollo social y económico medianamente estable, el muralismo -esa escuela de raíz masculina- se discontinuó, y la estética superrealista pasó a ser la estética oficial de la mayoría de los artistas mexicanos” (Heger, 2007:1).

Las artistas del siglo XX en México, utilizaron la auto-representación como espacio de enunciación y de incursión en el espacio público. El ámbito del arte, era un lugar hasta ese momento no permitido a la mujer. Pero las conquistas iniciaron a principios de siglo. Los casos más emblemáticos son el de Nahui Olin, Olga Acosta y Frida Kahlo (Bartra, 2014). Si bien, la representación del cuerpo en sus casos, no fue utilizado como espacio de denuncia, estas artistas rompieron esquemas sociales y culturales en su tiempo; además de imprimir en la autorrepresentación, su identidad y autopercepción (ibídem, 2014).

En cuanto a la incursión de la mujer como sujeta en la práctica fotográfica desde la llegada de la cámara a México, no existen muchos referentes. Sobresale el trabajo de Tina Modotti (inmigrante italiana) y Lola Concepción Martínez Anda (quien pocos conocerían sin el apellido del que habría sido su esposo: Álvarez Bravo) realizado a principios del siglo XX.

En los 70's, con el auge definitivo del movimiento feminista, las mujeres empezaron a revelarse contra la mirada patriarcal a través de distintos medios de enunciación, entre los que se encontraba la fotografía; usando sus propios cuerpos como lugar de creación y crítica para subvertir los valores tradicionales sobre la mujer, e incursionando de manera más notoria, en los espacios profesionales de la fotografía (Muñoz & Barbaño, 2014). No obstante, estos

espacios sociales seguían siendo un campo dominado por hombres, “en especial en la fotografía de prensa (...). Pero salieron a la calle, como hacían los señores, hasta los años 70, con este auge de la fotografía, que cambió también la postura de los periódicos, empezando a contratar mujeres. Allí es donde ellas rompieron un esquema fuerte” (Merry, 2011).

Los aportes cuantitativos actuales, han señalado que en México las mujeres participan únicamente en 25% de las exposiciones individuales y colectivas, y los críticos escriben diez veces más sobre los artistas hombres (Mayer, 2012). La violencia simbólica ejercida a través de la invisibilización de las mujeres en estos espacios, pocas veces es discutida y reconocida:

En el género de la fotografía se tienen también ejemplos de la resistencia al reconocimiento de la creatividad y la importante presencia femenina en el mundo de la cultura y el arte, y la insistencia en considerarla como un objeto para ser mirado y codiciado (Urritua en INM: 2).

En ausencia de datos estadísticos e investigaciones empíricas, que nos permitan realizar una lectura general de las condiciones de producción y de posicionamiento cultural de las mujeres fotógrafas, hemos realizado la siguiente pregunta para dirigir la investigación: ¿Cuáles han sido las condiciones de producción y de posicionamiento cultural de las mujeres fotógrafas en México durante los siglos XX y XXI?

¿El mayor poder de las mujeres sobre los capitales (económico, social y simbólico) ha posibilitado su acceso, y su mayor desenvolvimiento en los diferentes campos sociales, como en el de la fotografía? ¿La producción simbólica dentro de la fotografía ha permitido que la mujer adquiriera un posicionamiento cultural?

Conocer los factores socio-culturales e institucionales que han intervenido en el desarrollo artístico y profesional de las mujeres fotógrafas nos permitirá realizar una lectura, desde otra perspectiva, sobre la situación de la mujer en el sociedad mexicana, y en los espacios de creación simbólica. A la par se contribuirá a la visibilización de la mujer como sujeta dentro del arte y la fotografía. Por ello, en la presente investigación se busca describir y analizar desde los estudios culturales, la sociología del arte y la perspectiva de género, las condiciones de producción y de posicionamiento cultural de las mujeres fotógrafas en México durante los siglos XX y XXI.

En la sociología de la cultura, Bourdieu junto con otrxs teóricos de esta perspectiva, sitúan a

la ideología, a la cultura y al símbolo, en el centro de sus investigaciones como variables explicativas de la realidad social, la acción y las instituciones sociales.

La noción de campo de este autor permite explicar los diferentes procesos de interiorización de la exterioridad y de formas de exteriorización de las subjetividades. En este sentido, los campos son aquellos espacios sociales, estructurados y estructurantes, integrados por instituciones, agentes y prácticas, que se hayan permanentemente en reestructuración por lxs agentes que pertenecen a éstos. Este proceso dialéctico de relación y transformación entre las estructuras y la subjetividad de lxs agentes, lo sintetiza Bourdieu en su concepto de habitus, como aquellos “sistemas de disposiciones adquiridas por medio del aprendizaje implícito o explícito que funciona como sistema de esquemas generadores” (Bourdieu en Vizcarra 2002: 63), en donde concuerdan las estructuras objetivas y subjetivas.

Las posiciones de lxs agentes dentro de los campos se modifican según los capitales (económicos, sociales y culturales) que poseen, y la manera en que se relaciona con lxs otrxs a través de éstos. Así, existen relaciones de poder dentro de los campos, ya sea entre lxs agentes, o entre los grupos que los conforman, para monopolizar el poder simbólico. Por ello, quien tiene mayor poder simbólico, tiene mayor acceso a la violencia simbólica.

El monopolio simbólico que tienen los hombres, y que les permite el acceso a diversas formas de capital, ha colocado históricamente a la mujer en una posición de subordinación. La reproducción y mantenimiento de su lugar en los diferentes espacios sociales, se ha logrado a través de las instituciones sociales, los sistemas simbólicos y las estructuras normativas, que determinan los campos, y a la vez, los habitus adquiridos por medio de la socialización.

No obstante, la correspondencia entre posición y disposición no es absoluta. Las mujeres con el tiempo, han aumentado sus márgenes de acción en los diferentes campos a través de la adquisición de distintos capitales, que ha impactado en la modificación de los sistemas simbólicos que sostienen y reproducen sus cautiverios:

“La condición genérica de la mujer ha sido construida históricamente, y es una de las creaciones de las sociedades y culturas patriarcales. El poder define genéricamente la condición de las mujeres. Y la condición de las mujeres es opresiva por la dependencia vital, la sujeción, la subalternidad y la servidumbre voluntaria de las mujeres en relación con el mundo (los otros, las instituciones, los imponderables, la sociedad, el Estado, las fuerzas

ocultas, esotéricas y tangibles). También es opresiva la condición genérica por la definición de las mujeres como seres carentes, capaces de renuncia, cuya actitud básica consiste en ser capaces de todo para consumir su entrega a los otros, e incapaces para autonomizarse de ellos. Esta dificultad de las mujeres es aprendida. He llamado cautiverio a la expresión político- cultural de la condición de la mujer. Las mujeres están cautivas de su condición genérica en el mundo patriarcal” (Lagarde, 1990).

La fotografía forma parte de los dispositivos ideológicos que han reproducido la condición desigual de las mujeres. El acto fotográfico se halla atravesado por la subjetividad y contexto socio-cultural de quien realiza la operación. Desde que el/ la operador/a de la cámara decide qué encuadrar, cómo hacerlo y en qué momento capturar la situación, ya está agregando su propia subjetividad a la fotografía. El acto fotográfico es en este sentido“ (...) la operación de codificación de las apariencias, como transformación de lo real (el discurso del código y la deconstrucción: la imagen fotográfica no es un espejo neutro sino un útil de transposición, de análisis, de interpretación-transformación de lo real), luego toda imagen es analizada como una creación arbitraria, cultural, ideológica y perceptualmente codificada. Según esta concepción la imagen no puede representar lo real empírico (...) “ (Dubois en Del Molino, s/f: 291).

El mito de la fotografía como reproductora objetiva de la realidad social, ha reforzado y contribuido a la naturalización de la ideología sexista sobre la mujer. Debemos entender a la ideología sexista como aquella forma de discriminación o valoración negativa que utiliza como criterio de atribución de capacidades, valoraciones y significados, al sexo. En otras palabras, esta forma de discriminación clasifica al mundo en dos: “femenino” y “masculino”, determinando y atribuyendo ciertas características y diferencias, construidas socialmente, a las personas según su sexo. Aunque el sexismo afecta tanto a hombres como a mujeres, coloca a éstas en un estado inferior dentro de la jerarquía. Esta condición de inferioridad y subalternidad es perpetuada a través de mecanismos que refuerzan y naturalizan las características sociales atribuidas a su sexo. (Morgarde en Araya, 2004).

La apropiación y uso de la fotografía por mujeres, como estrategia de incursión y posicionamiento cultural en el espacio público, ha posibilitado la dinamización de procesos autonómicos y simultáneamente, la transformación de los signos y los valores que estigmatizan su identidad a través de producciones culturales. Para definir este último

concepto hay que comenzar por abordar la significación de la cultura. Giménez la observa como una “dimensión simbólico- expresiva de todas las prácticas sociales, incluidas sus matrices subjetivas (“habitus”) y sus productos materializados en forma de instituciones o artefactos” (2006:124). En otras palabras, la cultura es una estructura de significación socialmente establecida y construida por lxs sujetxs que determina la forma de percibir, pensar y actuar en el espacio social. En este sentido, las producciones culturales aparecen como objetos simbólicos que expresan y materializan la interrelación de significaciones de un grupo sociocultural determinado a través de códigos hegemónicos o contrarios.

Los productos culturales contra-hegemónicos se desprenden, o se construyen, a partir de un posicionamiento cultural, o empoderamiento, del/la sujet*, entendiendo el empoderamiento como la toma de poder que hace “(...) hincapié principalmente en el fortalecimiento del autoestima, la confianza en sí mismo y en la capacidad de elegir las orientaciones en su propia vida y, por otra, relacionada con el poder colectivo de cambio de las relaciones de género en las diferentes esferas: económica, política, jurídica y sociocultural” (Charlier et. al, 2007: 9). Por lo que el estudio de las producciones simbólicas, contra- discursivas o no, de la mujer, en los diferentes campos, nos permite observar al mismo tiempo, su posible participación en la transformación de las estructuras, y por tanto, de su situación como sujeta dentro de los distintos espacios sociales.

Conclusión

Este documento es parte de una investigación en proceso, por lo que aún no hemos dado respuesta a la pregunta central que se plantea en el trabajo. No obstante, podemos finalizar subrayando la importancia de su desarrollo para documentar y visibilizar a las mujeres como sujetas dentro del campo fotográfico en México. Además, es relevante la realización de un análisis sobre las condiciones de producción y de posicionamiento cultural de las mujeres fotógrafas en México durante los siglos XX y XXI, que dé cuenta de la situación de las mujeres mexicanas en la sociedad.

Fuentes:

1. Antivilo, J. (2006) Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano. México 1970- 1980. Tesis de Maestría. Universidad de Chile.
2. Araya, S. (2004). Hacia una educación no sexista. Actualidades Investigativas en Educación, vol.4, núm. 2. Universidad de Costa Rica San Pedro de Montes de Oca, Costa Rica.
3. Ávila, A. (2012). La fotografía en México [Mensaje en un blog]. Recuperado en: <http://elfotoperiodismo.blogspot.mx/2012/09/la-fotografia-en-mexico.html>
4. Bartra, E. (2014). Autodesnudas. Visto en: <http://www.museodemujeres.com/es/exposiciones/213-autodesnudas>
5. Chadwick W. Las mujeres y el arte. *Debate feminista*. [en línea]. 7 de Marzo de 1993, Año. 4, vol. 7. [fecha de consulta: 23 de enero 2015]. Disponible en: http://www.debatefeminista.com/articulos.php?id_articulo=1096&id_volumen=38
6. Charlier, S. et al. (2007). El proceso de empoderamiento de las mujeres. Guía metodológica. Comisión de mujeres y desarrollo
7. Del Molino, R. (s/f). Arqueología y familia en la fotografía de finales del siglo XIX principios del siglo XX. Universidad Carlos III de Madrid. Madrid, España: Pp. 285-291
8. Flores Gutiérrez, Miguel Ángel; Cárdenas Becerril, Lucila; Hernández Díaz, María; Román, Marisa Fátima; Stadthagen Gómez, Helga; González Ramírez, Alfredo (2009). El consumo cultural de los estudiantes de la UAEMEX. Una aproximación. *Tiempo de Educar*, vol. 10, núm., pp. 417-443 Universidad Autónoma del Estado de México Toluca, México
9. Freund, G. (1976). *La Fotografía como documental social*, Ed Gustavo Gili
10. Giménez, G. (2007). Estudios sobre la cultura y las identidades sociales. México, Conaculta: 25- 147 pp
11. González, B. Los estereotipos como factor de socialización en el género *Comunicar*, núm. 12, Grupo Comunicar Huelva, España
12. Heger, S. (2007). Arte producido por mujeres/ Parte II. Suprerrealismo: el estilo de las creadoras mexicanas [Mensaje en un blog]. Recuperado en: <http://arsomnibus.blogspot.mx/2007/07/arte-producido-por-mujeres-parte-ii.html>
13. Lagarde, M. (1996). “El género”, fragmento literal: ‘La perspectiva de género’, en *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*, Ed. horas y HORAS, España: 13-38.
14. Lamas, M. (1995). La perspectiva de género. *Revista de Educación y Cultura de la sección 47 del SNTE*. Visto el 20 de Abril en: www.catedradh.unesco.unam.mx/.../Genero/LA%20PERSPECTIVA%20..
15. Merry, M. (2011, 30 de diciembre). Repasa muestra 100 años de fotografía realizada por mujeres en México. Visto el 5 de abril del 2015 en: HYPERLINK "<http://www.jornada.unam.mx/2011/12/30/cultura/a05n1cul>"
16. Mora, Claudia. (2008). La metáfora de la estética. Subjetividad y autonomía de seis mujeres artistas en la obra de su vida. Tesis de Maestría. FLACSO
17. Muñoz & Barbaño. (2014). La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía. Visto el 10 de Abril del 2015 en: http://www.erevistas.csic.es/ficha_articulo.php?url=oai:revistas.ucm.es:article/40581&oai_iden=oai_revista232
18. Nochlin, L. ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artista?. [en línea]. 1971, [fecha de consulta: 20 de enero 2015]. Disponible en: <http://www.vitoria-gasteiz.org/wb021/http/contenidosEstaticos/adjuntos/es/87/78/48778.pdf>

19. Ordóñez, Cecilia. (2012) El cuerpo femenino en las representaciones visuales de mujeres y jóvenes artistas en Querétaro. Tesis de licenciatura. Universidad Autónoma de Querétaro
20. Rodríguez, J. (2005). Definición y concepto de la no discriminación. El Cotidiano, núm. 134, noviembre-diciembre, pp. 23-29 Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco Distrito Federal, México
21. Rosa, M. (2011). Fuera del discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid
22. Vicente, A. (2015). El arte hecho por mujeres es menospreciado por el sistema. Visto el 24 de febrero en: http://cultura.elpais.com/cultura/2015/02/10/babelia/1423588894_498866.htm
23. Vizcarra, F. (2002). Premisas y conceptos básicos en la sociología de Pierre Bourdieu. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, vol. VIII, núm. 16, diciembre, pp. 55-68 Universidad de Colima, México
24. Zamora, L. (2007). El imaginario femenino en el arte: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Pippey. CONACULTA. México.