



Comunicación y subversión: estudios de género desde la cultura visual

Aportes de la Teoría *Queer* y los Estudios Visuales

Antonio A. Caballero Gálvez¹

Resumen

*La cuestión vertebradora de este artículo es conocer nuevas formas de abarcar el estudio de la identidad de género dentro de la cultura visual contemporánea. Consideramos que dentro de una investigación sobre el género, dentro de una sociedad dominada por el poder de la imagen, es imprescindible tener en cuenta las condiciones sociales, culturales y económicas del contexto en el que se insertan. A través de la Teoría *Queer* y de los Estudios Visuales se propone un nuevo panorama teórico así como una serie de herramientas metodológicas alternativas con las que abordar la cultura visual desde una perspectiva de género.*

Palabras clave:

Cultura visual, identidad, género, política, comunicación

¹ Antonio Caballero Gálvez estudió en la Universidad de Málaga, España, y es un miembro distinguido de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación (AE-IC) por sus numerosas investigaciones y publicaciones en temas de género, masculinidad, representación y estética visual. Actualmente trabaja en el Observatorio andaluz de violencia machista en los medios audiovisuales.

I. Introducción

Todas las prácticas artísticas tienen una dimensión política (en tanto en cuanto) son un terreno importante donde se construye una cierta definición de la realidad y donde se establecen formas específicas de subjetividad. (Mouffe, citado en Expósito, 2010).

Este trabajo toma como punto de partida una de las “crisis” más demoledoras que se recuerdan dentro de la historia reciente del mundo capitalista occidental. A mediados de 2008, estos primeros síntomas se pusieron en relación por parte de algunos medios con una supuesta crisis cultural y de valores. Aún no contamos con la distancia suficiente para poder apreciar el valor de construir este estudio dentro de un contexto como el actual. De lo que sí somos testigos es de cómo dentro del terreno económico, países como el Estado Español han pasado de pertenecer a las llamadas “Economías Avanzadas” a estar dentro del conocido grupo de los P.I.G.S.² (Portugal, Italia, Grecia, España). Las consecuencias de la importante crisis económica que sacudió Europa y América a principios del siglo XX ya las conocemos, sin embargo, las consecuencias de esta primera crisis del siglo XXI comienzan a manifestarse actualmente, aunque aún no han finalizado.

Con lo que respecta a la economía, estos cambios son bastante tangibles y su influencia en los sistemas de mercantilización de la cultura visual, entre otros sectores, ha sido fulminante. Ningún estamento social ni espectro cultural ha sido inmune a ella y sus efectos han comenzado a visualizarse. Si a ello le sumamos la rápida expansión del espíritu activista y libertario entre las juventudes y gran parte de las sociedades occidentales a partir de las “primaveras árabes”, consideramos que esta crisis no va a tener tan sólo consecuencias económicas sino también sociales. Además del riesgo de expansión de esta crisis hacia las economías emergentes latinoamericanas.

En el caso del Estado Español, el movimiento social del 15-M no surge con la idea de derrocar el sistema político vigente sino con la idea de mejorarlo y ampliarlo. Tras sus primeras acciones surgen las conocidas asambleas o comisiones, es decir, colectivos dentro del mismo movimiento que se reúnen por temáticas o intereses comunes, con la intención de tratar cada una de las reivindicaciones de

² P.I.G.S.: Acrónimo peyorativo para referirse a las economías de Portugal, Italia, Grecia y España (BBC, 11 de febrero de 2010).

forma autónoma, en un intento por evitar que las numerosas reivindicaciones se diluyan en una manifestación común. En este punto, nos percatamos de que dos de estas primeras formaciones, que actualmente tienen un mayor número de seguidores, son la comisión de “Feminismos” y la comisión “Transmaricabollo de Sol”. En un momento de revolución y cambio social, el género se presenta como una de las primeras cuestiones a modificar y reivindicar. Ambas formaciones siguen vigentes, al igual que la comisión de “Archivo del 15M”. En esta comisión se guardan todos los documentos, publicaciones y materiales que se emplearon durante las diversas manifestaciones del movimiento durante la ocupación de la Plaza del Sol (Madrid) en los meses de marzo a junio de 2011. De todo este material, los documentos digitales son los más numerosos. Con ello, damos cuenta de la importancia y relevancia del acceso a los medios digitales en la actualidad. Su abaratamiento, inmediatez y libertad de distribución los convierten en uno de los medios más importantes en la visibilidad de conflictos, movimientos subversivos y nuevas identidades.

A través de diferentes herramientas y mecanismos de actuación, el arte siempre ha sido un espejo de todas estas manifestaciones sociales y cambios culturales. Desde los movimientos activistas de liberación sexual de finales de los sesenta hasta la actualidad son muchos los colectivos sociales que han luchado con fuerza por la libertad sexual y el reconocimiento de las identidades subversivas. Del mismo modo, son muchos los artistas que han centrado sus obras en la deconstrucción de los mecanismos de fijación de la identidad de género a través de su representación visual así como dar visibilidad a todas aquellas sexualidades alternativas a la heteronormatividad. Consideramos que este grupo de artistas entraría dentro de la definición que Doris Salcedo hace de la figura del “artista”: “El artista no es una persona creativa. Conecta pensamientos, historias, materiales” (Lozano, 6 de mayo de 2010, s.p.). La artista colombiana define al “artista” como un intermediador que desde una posición humilde debe oír con cuidado lo que está pasando en el momento histórico que le ha tocado vivir. El artista del siglo XXI tiene que estar comprometido, social y políticamente, con el aquí y ahora. Es un arte activista, tal y como apuntaba Lippard (2001), que parte de la subversión y la movilización, más allá de las fronteras dictadas por la cultura oficial y el circuito artístico convencional.

Muchos de estos primeros artistas activistas, que comenzaban a trabajar sobre la cuestión del “cuerpo” como herramienta de construcción del género, tuvieron que desistir por la presión social y política. Sin embargo, cuarenta años más tarde, surge con fuerza una generación de artistas que centran sus denuncias en estas mismas cuestiones, pero desde una visión más conceptual, dada la gran acogida en el mundo del arte de los estudios de género contemporáneos, fundamentados principalmente en la Teoría *Queer* o la reveladora e influyente concepción de la “performatividad” de Judith Butler.

En los últimos años, muchas de las identidades y sexualidades censuradas, e incluso criminalizadas, por los regímenes gubernamentales han pasado a estar “normalizadas”, aunque quizás también se podría decir que han pasado a formar parte de una “falsa normalización”. Si bien, actualmente, hay paridad en la mayoría de los estamentos sociales y laborales en una gran parte del mundo, muchos artistas han continuado reivindicando el reconocimiento de identidades alternativas y minoritarias, y denunciando los comportamientos homófobos, misóginos y machistas por parte de la sociedad heteropatriarcal vigente. Hoy en día, nuestro sistema de identificación ciudadana continúa basada en el binomio hombre/mujer y ciertas identidades cada día más presentes en nuestra sociedad no se han despatologizado como sería el caso de la transexualidad.

Nos encontramos en un momento de crisis, pero también en una época de denuncia. Del mismo modo que una gran parte de la sociedad se ha levantado contra aquellos sistemas políticos y económicos opresores, reivindicando un nuevo sistema de participación ciudadana que garantice el bienestar del pueblo; también han surgido nuevas identidades que claman contra un sistema patriarcal caduco y la opresión de la normatividad heterosexual, interpelando a la supresión de las ancestrales barreras de sexo hombre/mujer y de género masculino/femenino.

El género es un tema de reflexión urgente y necesario. Es una de las preocupaciones centrales de la sociedad contemporánea y de la reflexión sociocultural y artística. Además, hoy más que nunca, la comunicación visual se ha convertido en un espacio de contestación y resistencia. Consideramos que es el momento de analizar las conexiones entre ambos campos y estudiar cómo a través de la cultura visual se pueden representar aquellas identidades invisibilizadas en tanto medio de denuncia de los estereotipos de género dominantes que aún permanece anclados en nuestra sociedad.

La metodología que seguiremos parte de los paradigmas planteados por los recientes Estudios Visuales. Éstos resultan especialmente válidos desde una perspectiva académica para ampliar y expandir el territorio profesional de la Historia del Arte, los Estudios Fílmicos y la Comunicación Audiovisual, no sólo como un proyecto interdisciplinar sino también “post-disciplinar” o “meta-disciplinar”, como apunta Anna M^a Guasch (2004), en el sentido de que están insertos en procesos de convergencia y de solapamiento, lo cual se hace especialmente evidente en el medio digital donde lo audiovisual se superpone con el poder de la representación y de la cultura.

Dentro del área de estudio de Comunicación Audiovisual y Publicidad, la mayor parte de los análisis visuales se realizan a partir de imágenes procedentes del cine, de la televisión o la publicidad, dejando todo lo relativo al video al campo de las Bellas Artes. De esta forma, esta clasificación de las imágenes audiovisuales vendría a identificarse con la tradicional acepción de “alta” y “baja” cultura; en tanto que el cine, la televisión y la publicidad están destinadas a una sociedad de masas, el videoarte entraría a formar parte de aquellas imágenes destinadas a un supuesto reducido grupo social crítico. Desde algunos departamentos de Comunicación Audiovisual o *Media Studies* se está reivindicando la necesidad de atender las imágenes procedentes del video. Este artículo vendría a contribuir a esta demanda, así como a la necesidad de leer las imágenes que nos rodean desde una óptica feminista, antirracista y *queer*. Abordar la comunicación desde la perspectiva de género es importante si no queremos consolidar estereotipos. Para ello, proponemos nuevas lecturas de estudio e investigación en pro de la igualdad y la visibilidad de identidades minoritarias y/o excluidas de nuestro imaginario cultural.

II. Estudiar la identidad de género a través de la cultura visual

Me parece enormemente sintomático comprobar que el estilo mismo de las películas de la nostalgia invade y coloniza incluso filmes de nuestros días con ambientaciones contemporáneas, como si, por alguna razón, no pudiéramos abordar hoy nuestro propio presente, como si nos hubiéramos vuelto incapaces de producir representaciones estéticas de nuestra experiencia actual. (Jameson, 2002, p. 25).

Para Jacqueline Rose, la crítica de la ideología de dominación se sitúa predominantemente en el campo visual, en lo que ella ha denominado una “metaforización psíquica del espacio cultural y social contemporáneo” (Expósito y Villota, 1993, p. 64). La mirada no es un mecanismo neutral sino que, al igual que los géneros, se articula a través de los discursos culturales dominantes.

¿Existe actualmente algún aspecto cultural, social, económico y político que no esté transversalmente atravesado por el género? Y centrándonos en el objeto de este estudio, en el ámbito visual, ¿se pueden representar sujetos sin que su identidad de género y/o sexualidad quede representada o cuestionada?

La cultura textual ha dado paso a la cultura visual. La potencia estética y persuasiva de la imagen ha cubierto el espacio público y político de atractivos mensajes visuales que no pasan desapercibidos. Del mismo modo, el debate sobre los estereotipos de género es una de las cuestiones más presentes en la sociedad. La identidad está atravesada crucialmente por la ideología, la nacionalidad, la etnia o raza, la clase social y, por supuesto, el género.

Ya que el espacio público sigue plagado de imágenes conservadoras, reflejo del profundo pensamiento patriarcal que aún se sigue heredando y transmitiendo, las artes visuales ofrecen un campo alternativo y abierto al cuestionamiento de las identidades hegemónicas y la exhibición de identidades minoritarias.

Estas representaciones alternativas no consolidan relaciones de dominación, sino que las desplazan a través de operaciones de identificación subversivas. Para Judith Butler, la representación por una parte es la forma contemporánea de acceso a la esfera política; pero, por otra, es la condición de la visibilidad y de la legitimación de estas identidades como sujetos políticos:

Pese al carácter penetrante del patriarcado y a la frecuencia con que se usa la diferencia sexual como distinción cultural operativa, no hay nada en un sistema binario de género que esté dado. Como campo corporal o de juego cultural, el género es un asunto fundamentalmente innovador, aunque esté clarísimo que se castiga estrictamente cuestionar el libreto actuando fuera del turno o con una improvisación no autorizada (Butler, 2007, p. 314)

El desplazamiento referencial de las imágenes puestas en circulación abre perspectivas para su análisis en contradicción y tensión permanente con el presente. Se trataría de pensar, entonces, no sólo a la producción de imágenes como reflejos –realismo– o alucinaciones sin referente –espectáculo–, sino en el modo en que ellas se relacionan con los “modos globales de existencia” y los “cambios en la percepción”.

Consideramos que es necesario dejar de pensar en los “actos de habla” para comenzar a definir los “actos de ver”, ya que conformarnos con los métodos de análisis existentes o la adaptación de los convencionales métodos –textual, semiótico, lingüístico o de discurso, entre otros– significaría ir en contra de la responsabilidad “epistémico-crítica”; puesto que la comunicación y representación visual contemporánea, así como los nuevos medios de producción, distribución y exhibición, requieren de un cambio metodológico a la hora de afrontar su investigación y análisis. E incluso, una responsabilidad “política”, si admitimos la indiscutible influencia de nuestra cultura visual en los regímenes políticos y estamentos sociales actuales, así como en la construcción del imaginario social y cultural.

Ya el crítico Martín Jay nos invitaba a pensar en los “regímenes escópicos” de nuestra era tomando el concepto de “el significante imaginario” de Christian Metz y los “regímenes de visibilidad” definidos por Michel Foucault en su reflexión sobre la vigilancia y Guy Debord en su “sociedad del espectáculo”. De todos modos, y con todos los puntos en conflicto, ya sea para pensar en una hipotética “economía de las imágenes” ante un supuesto “exceso”, para pensar el problema de la visibilidad como política operativa, efectuar una arqueología de la mirada moderna o asimilar un pensamiento conceptual en las representaciones de las imágenes, el problema sigue siendo el mismo: el estatuto social de la imagen, la crítica de la mirada, los regímenes de lo visible.

A partir de la década de los ochenta, los estudios de género dejan de centrarse en el cuestionamiento de la feminidad y el estudio de la mujer para pasar a analizar la masculinidad como un constructo cultural de idéntica naturaleza al de la feminidad y cuestionar al hombre como heredero del poder universal. Tal y como reconocen Whitehead y Barrett (2001) entre los ochenta y principios del siglo XXI se habían editado más de quinientas publicaciones sobre la cuestión masculina. Este hecho también ha tenido su repercusión en el mundo del arte, donde el hombre ha comenzado a representarse, por una parte, como

un objeto pasivo: objeto de placer visual y, por otra parte, como un individuo problemático y susceptible de ser analizado y cuestionado. Por lo tanto, nos encontramos en un tiempo donde el género no sólo hace referencia a la mujer y la feminidad como categorías de estudios sino que el género ya implica la categoría hombre y el estudio de la masculinidad.

Para Jacqueline Rose, la crítica de la ideología de dominación se sitúa predominantemente en el campo visual, en lo que ella ha denominado una “metaforización psíquica del espacio cultural y social contemporáneo.” La mirada no es un mecanismo neutral sino que, al igual que los géneros, se articula a través de los discursos culturales dominantes. Ante la monopolización de imágenes normativas, la imagen en movimiento –video y cine– se presenta como una vía de escape a la iconosfera dominante y una herramienta de lucha sociopolítica, así como de producción de un nuevo imaginario colectivo.

De una forma u otra, el cuerpo siempre ha estado presente en la imagen en movimiento y muchos artistas supieron ver las poderosas cualidades del cine y video para experimentar con sus propios cuerpos, aprovechando las posibilidades de manipulación que la imagen audiovisual les concedía.

Hasta ahora, el arte como herramienta feminista o de lucha contra la opresión a la mujer por parte del patriarcado cuenta con una mayor producción, dentro del denominado “arte de género”, que el uso del arte como herramienta de representación de masculinidades alternativas o subversión de la masculinidad hegemónica. Lo mismo ocurre con la crítica y los trabajos teóricos sobre dicho arte. Además, desde nuestra perspectiva, muchas de las corrientes y prácticas artísticas *queer* están interconectadas, por ello consideramos que muchas de las obras que actualmente se centran en la cuestión “masculina” son consecuencia, o han sido influenciadas, tanto por el arte “feminista” como por el arte *queer*. Las cualidades intrínsecas de los mecanismos de producción de imágenes en movimiento, así como su uso en la representación de los cuerpos, lo convierten en una de las herramientas artísticas de mayor uso a la hora de cuestionar la heteronormatividad y representar identidades minoritarias.

Una de las características de estos primeros años del siglo XXI es la imparable revolución digital y robótica que estamos viviendo en estos días. Además de los nuevos avances, nos encontramos en una época que no excluye el pasado, sino

que lo integra. Es decir, la digitalización no ha acabado con los otros formatos sino que convive con ellos, por lo que es posible ver obras en digital y al mismo tiempo piezas en otros formatos analógicos, realizadas en la misma época. Actualmente, cualquier categorización de lo audiovisual es insostenible, su hibridación y fusión de formatos, temáticas, narrativas e incluso mecanismos de producción, exhibición y distribución lo impiden. Lo mismo ocurre con las identidades de género: en el momento que se descubre la performance sobre la que se construye el género como la imitación de un original que no existe, cualquier individuo puede ejercerla sin que su sexualidad biológica ni sus prácticas sexuales sean un condicionante para ello. Hoy en día ni la masculinidad es de los machos alfa ni la feminidad de las mujeres hipersexualizadas.

III. Nuevos métodos para abordar la imagen desde una perspectiva de género

En este capítulo se introduce el marco epistemológico de este artículo, señalando las premisas fundamentales del proceso de generación de conocimiento sobre las nuevas identidades de género en la cultura visual contemporánea, revisando algunas bases filosóficas del debate y varias propuestas de “epistemologías alternativas” en los Estudios Culturales que contribuyen a una apertura epistemológica en el estudio de la cultura visual y el género; todas éstas sirven de inspiración para el desarrollo del presente trabajo. Asimismo, se discuten, por una parte, las diferentes vías de acercamiento a la imagen audiovisual y, por otra parte, las diferentes perspectivas de estudio de la identidad de género.

Al abordar un objeto de estudio como la representación de género en el video y/o cine no se puede obviar una discusión constante sobre la ciencia y lo científico en las ciencias sociales, lo que nos lleva a enfrentarnos a los presupuestos epistemológicos de los que parte el proceso de investigación sobre estas acciones y actores sociales. Se trata de una cuestión que cada vez se restringe menos a debates circunscritos exclusivamente al ámbito de la historia y filosofía de las ciencias o la teoría del conocimiento y que viene “contagiando” algunos debates críticos en las ciencias sociales de forma más general. Su relevancia reside en demarcar la cuestión del cómo conocemos las cosas, a partir de un debate filosófico que pone en juicio cuestiones tan importantes como la naturaleza, las fuentes y los límites del conocimiento en un periodo contemporáneo de

transición marcado por la inestabilidad y los cambios acelerados en el escenario global. De hecho, los periodos de grandes convulsiones son un momento donde suelen emerger cuestionamientos profundos.

El paso a un procedimiento más deductivo y una visión en la que el conocimiento es influenciado por el investigador abre, siguiendo a Della Porta y Keating (cf. 2008, pp. 23-24), un “periodo post-positivista” donde el conocimiento ya no es causal ni tampoco está regido por la búsqueda de regularidades como en el método científico tradicional de la física newtoniana, sino que acepta cierto grado de incertidumbre. Pero la principal y más difundida crítica vino por parte de Thomas Kuhn (1971) en su influyente obra sobre la estructura de las revoluciones científicas, donde pone en jaque la idea de “progreso” de la ciencia, proponiendo el carácter revolucionario del conocimiento científico y desarrollando el concepto de “paradigma”, muy difundido en las ciencias sociales. Para Kuhn, los paradigmas serían modelos y patrones aceptados consensualmente por una comunidad científica. Su constitución o el paso de teoría a paradigma se concretizaría cuando se da la adhesión de quienes consideran que éste puede solventar problemas graves y por la constitución de un enfoque lo suficientemente amplio que genere respuestas a estos diferentes problemas.

El propio Kuhn advierte que cuando un paradigma ya no logra solventar las preguntas que lo articularon ocurre una revolución científica, que supone un cambio de paradigma. En el caso de los estudios sobre la imagen entendemos que este cambio de paradigma empieza a fraguarse a finales de la década de los noventa, cuando los paradigmas y teorías “tradicionales” ya no logran dar respuestas a la avalancha de imágenes mucho más complejas y multidimensionales que ponían en jaque algunas de las premisas básicas en las que éstos se asentaban. Emergen nuevas articulaciones teóricas, más flexibles y relacionales, que transforman el campo de estudios sobre la que comienza a denominarse “Cultura Visual”. Uno de los principales cambios consiste en el paso de un campo antes bastante delimitado –en términos disciplinarios e incluso epistémicos– hacia un terreno más dinámico que pasa a abrirse a nuevas disciplinas, áreas de estudios, tipos diferentes de contestación y visiones de mundo, aunque también más fragmentado. Es relevante mencionar aquí un nivel de apertura más amplio, de carácter epistemológico, que contribuye a cuestionar las bases del proceso de investigación sobre la imagen.

Entre los principales elementos de cuestionamiento sobre las visiones ortodoxas de conocimiento están el paso hacia visiones que destacan de forma cada vez más tajante la importancia de las subjetividades individuales y colectivas, el “giro visual” en las ciencias sociales y la incorporación de ciertas herramientas del debate postmoderno, postestructuralista y postcolonial que cuestionan el carácter patriarcal, racista y eurocéntrico de la modernidad y sus formas de conocimiento. Esto nos lleva a considerar no sólo la investigación sobre la imagen en movimiento y las diferentes identidades de género, sino también fórmulas actualizadas de investigación sobre la imagen y el propio concepto “género”.

Pero la emergencia de “epistemologías alternativas” al *mainstream* ha impactado de manera desigual entre los estudiosos, por un lado, de la “cultura visual” –los propios videoartistas, comisarios o críticos de arte– y, por otro, de los “estudios de género” –los propios representantes de esas “masculinidades alternativas” y otros actores subalternizados–, precisamente por su diferente visión e inserción en la vida social. Estos últimos son los que viene forzando, de forma más sistemática, la necesidad de repensar la cuestión de la producción de conocimiento en el mundo contemporáneo.

De ahí la necesidad de un nuevo campo de estudios que focalice sus investigaciones en la influencia de lo visual en los procesos de conocimiento y de representación. Unos estudios que se enfrentan a una infinidad de nuevos objetos y no ya tan centrados en las intenciones teóricas y conceptuales del emisor, en nuestro caso del artista, sino cuyo foco de interés se encuentra en los procesos de adquisición de conocimiento y formación de identidad por parte del receptor-espectador/ investigador. Por ello consideramos que, dentro del terreno de los Estudios Culturales, son los recientes Estudios Visuales y la Teoría *Queer* los dos campos donde se enmarca nuestro objeto de estudio. Por una parte, consideramos coherente el prisma de los Estudios Visuales, ya que tal y como defiende Ana María Guasch (2004), el mundo ha dejado de ser un “texto escrito”, tal como se sostenía desde las filas del estructuralismo y del posestructuralismo, para pasar a convertirse en una pantalla en la que se proyectan las representaciones visuales y en la que cobran especial protagonismo los procesos de representación y la figura del espectador. Y, por otro lado, en línea con la interdisciplinariedad de los Estudios Visuales, es la Teoría *Queer* la que nos puede otorgar la suficiente flexibilidad para investigar

las diferentes masculinidades presentes en nuestro objeto de estudio, una teoría que en palabras de Juan Vicente Aliaga (1997) pretende ser móvil, mutable e intrínsecamente política, ya que alude a un camino en la vida en el cual la libertad sexual y la trasgresión de los géneros son partes constitutivas fundamentales.

IV. Hacia una apertura disciplinaria: los Estudios Visuales como nuevo discurso crítico

Los Estudios Visuales resultan especialmente útiles desde una perspectiva académica para ampliar y expandir el territorio profesional de la historia del arte y no sólo como un proyecto interdisciplinar sino también “post-disciplinar” o “meta-disciplinar”, en el sentido de que aparte de los desplazamientos hacia otras disciplinas cuentan también procesos de convergencia, de solapamiento y de colapso, lo cual se hace especialmente evidente en el medio digital donde lo visual, o mejor la “visualidad” se superpone con el poder de la representación y de la cultura. (Guasch, 2004)

La aparición de los Estudios Visuales a comienzos del nuevo siglo supuso, en palabras de José Luis Brea (2006), una auténtica convulsión para el inmovilismo tradicional del escenario académico relacionado con el estudio crítico de las prácticas artísticas y culturales sostenidas en la circulación de imágenes en el mundo contemporáneo, especialmente, para el ámbito de la reflexión teórica –la Estética, entendida como Teoría del Arte– e histórica –la Historia del Arte–.

La necesidad de nuevas técnicas y métodos de análisis, apoyados no solamente por una disciplina sino por una amalgama de ellas, vino de las propias artes, de su hibridación de formatos y prácticas, como nos muestra la imagen audiovisual, constituida por una mezcla casi indistinguible de soportes, géneros y disciplinas, -super 8, video-performance, video-escultura, cine experimental, video-instalación, video-animación, video-documental. Nos encontramos pues, con un objeto “expandido” y atravesado por dimensiones sociales, políticas y antropológicas, que requiere un estudio a partir de la colaboración interdisciplinar. Tal y como señala Ramón de la Calle:

...se han mostrado básicas no sólo las conexiones interdisciplinares, sino también las transdisciplinares y las intradisciplinares, justificando el hecho de que estas zonas de jerarquizado y gradual solapamiento o imbricación son

“especialmente creativas” y posibilitan un amplio y desconocido rendimiento (1981, p. 112).

No pretendemos descartar ni confrontar diferentes teorías y disciplinas, sino que nos moveremos por una “interzona” donde se puedan producir entrecruces entre disciplinas, intercambios de herramientas y conceptos, de los que surja un enriquecimiento conjunto y recíproco entre las diferentes disposiciones analíticas y críticas que pondremos en discusión.

Para Peter Osborne (2010), el complemento de lo que actualmente conocemos como “lo visual” devuelve al análisis cultural una dimensión estética de la “visión”, justo en un momento, según él, en el que la visualidad del arte se ha convertido en uno de sus rasgos menos característico. Según Osborne:

La exclusión categorial de lo ‘estético’ de la semiótica de Saussure ha hecho que ésta regrese en su forma primitiva, en un dualismo antinómico del signo y el afecto, haciendo que hoy en día la obra de Deleuze funcione, sin quererlo, como medio para restaurar la estética tradicional (2010, p. 16).

Afirman Deleuze y Guattari, en “¿Qué es la filosofía?” (2001), que la obra de arte es un bloque de sensaciones, es decir, un compuesto de preceptos y de afectos:

La finalidad del arte, con los medios del material, consiste en arrancar el percepto de las percepciones de objeto y de los estados de un sujeto percibiente, en arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro. Extraer un bloque de sensaciones, un mero ser de sensación (Deleuze y Guattari, 2001, p. 23).

El arte traza un plano de composición donde operan figuras estéticas y tal plano de composición se constituye como imagen del universo frente al plano de inmanencia de la filosofía, que es una imagen del pensamiento. Y es que los estudios de cine de Deleuze en “La Imagen-Movimiento” y la “Imagen-Tiempo” van a marcar una inflexión en su concepción de la imagen, ya que:

...la imagen deja de ser psicológica, pierde las connotaciones negativas que la ligaban a la copia o a la representación, y pasa de la mano de Bergson a formar parte de la realidad material y a definir el plano de inmanencia, es

decir, el campo de exterioridad que opera como horizonte de pensamiento (Álvarez Asiaín, 2011, p. 22)

Necesitamos conocer la cultura visual y, a su vez, los “procesos de representación”, en nuestro caso, la “representación de la identidad de género”. La diferencia sexual, racial y de género influye directamente en el campo subjetivo de la visión, ya que de hecho el mirar y el ver están atravesados culturalmente por el campo de la sexualidad, el género y la raza. Estos procesos de representación se pueden acoger a tres paradigmas diferentes: desde un paradigma “reflexivo”, en el que el significado se encuentra en la pieza de videoarte a analizar en lo que Norman Bryson (1999) denominaba “the natural attitude”; desde el “intencional”, que sitúa el significado en el propio artista; y, por último, desde el paradigma “constructivista”, el cual considera que el significado no pertenece a ningún “poder ontológico”, sino que se constituye en el propio proceso de producción.

De este último paradigma “constructivista” se desprende nuestra idea de que actualmente los “procesos de representación” actúan como productores de realidad, tal y como afirma Guy Debord: “La realidad emerge dentro del espectáculo, y el espectáculo es real” (1967, p. 8). Brian Wallis (2001) hace una relectura del capítulo que Foucault le dedica a uno de los cuentos de Borges donde identifica una supuesta enciclopedia china como una alegoría de los límites de la representación. En este artículo, Wallis comenta como:

...la carcajada foucaultiana subraya su reconocimiento de que los códigos culturales en los que estamos inmersos, el orden discursivo que seguimos, las distintas formas de representación no son naturales y fijas, sino, más bien, arbitrarias e históricamente determinadas; así pues, son susceptibles de crítica y revisión (2001, p. 13).

Según esta premisa y tomando estas formas de representación en el contexto de la cultura visual, entendemos que estas representaciones son construcciones artificiales mediante las cuales conocemos el mundo. Nuestra visión de la realidad únicamente puede conocerse a través de las formas que la articulan, está mediada por la representación y no puede existir fuera de ella. De hecho, estas representaciones que aceptamos como válidas se basan en una selección crítica arbitraria de nombres, catálogos y categorías, por lo que la teoría crítica podría combatir el reduccionismo de la representación contemporánea. Pues la

crítica estudia el hecho de que la superficie racional de la representación que siempre parece apacible e íntegra, encubre en realidad el acto de representar, que necesariamente exige una violenta descontextualización.

Siguiendo con los planteamientos en torno a la representación de Brian Wallis, la representación atiende a los intereses del poder. Todas las representaciones culturales portan mensajes que están completamente cargados ideológicamente, incluso las representaciones de género, clase y raza. No es que esta carga ideológica sea inherente a la representación, sino que cumple una función ideológica al determinar la producción de sentido al jerarquizar y privilegiar ciertos elementos ideológicos. De este modo, si rechazamos la idea de la posibilidad de un único sistema de representación válido, sino que entendemos este sistema como un espacio de inclusión y exclusión, entonces podemos investigar y estudiar las fisuras y los márgenes de resistencia que podrían habilitarse.

Al igual que Wallis, consideramos que:

“el hecho de que la crítica de la representación atienda necesariamente al tipo de construcción cultural (imágenes, ideologías, símbolos) que el arte ha manejado tradicionalmente, sugiere que el arte y la producción artística podrían ser un lugar eficaz para desarrollar esta intervención crítica” (2010, p. 14).

Estas intervenciones serán el foco donde se centre nuestra investigación. Nos centraremos en aquellas obras que desafíen, a través de sus imágenes, las convenciones establecidas de la representación y propongan una representación “alternativa” a la representación masculina hegemónica, ya que “la cuestión no es qué ha de hacer la crítica para servir mejor al arte sino más bien cómo puede el arte convertirse en un ámbito fructífero para la actividad crítica y teórica” (Wallis, 2014, p. 14).

A partir de la publicación del artículo de Laura Mulvey “Placer visual y cine narrativo” (2001), surgen numerosos textos feministas que comienzan a analizar los procesos de representación y, sobre todo, la percepción visual desde la perspectiva del estudio de la “mirada” en el psicoanálisis. Una época en la que ya se ha asimilado la “muerte del autor”, anunciada por Roland Barthes, y el sentido se ha desplazado del autor al propio discurso y dónde se construye, en

el contexto del espectador y del objeto artístico. Es el espectador y el contexto histórico-social donde se ha creado los que otorgan sentido a la obra. Por lo tanto, el sentido depende de lo que Hans Robert Jauss ha llamado “horizonte de recepción del público”, es decir, las condiciones de recepción y la influencia del contexto social en el que se visualiza. Nuestra subjetividad está producida por la representación:

El hecho de que las cuestiones de la significación no puedan separarse de las cuestiones de la subjetividad, de los procesos por los que los sujetos que miran no sólo construyen sentidos, sino que también resultan absorbidos en y formados por dichos sentidos, ha pasado a ser un axioma (Linker, 1983, s.p.).

El sujeto siempre está simultáneamente situado en –o por– el discurso y construido en–o por– el discurso. Tal y como hemos argumentado anteriormente, la representación nunca es casual ni neutral, sino que constantemente trabaja para normalizar y definir a los sujetos, a los que posteriormente les otorgará una identidad y los insertará en una categoría. En efecto, como argumentó Mulvey (2001), es el inconsciente de la sociedad patriarcal el que ha estructurado las relaciones de subjetividad entre el espectador y la obra. Sólo mediante un especioso esencialismo puede resolverse la inestabilidad o dificultad propia de la sexualidad: sólo cuando se considera que las categorías varón y mujer representan una división absoluta y complementaria caen presas de una mistificación en la que la dificultad de la sexualidad desaparece instantáneamente: disimular este hueco confiando en lo “genital” no deja de ser un fraude.

El sistema de representación patriarcal constituye constantemente al varón como sujeto, impidiendo la subjetividad a la mujer. El placer de mirar se ha escindido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada determinante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina. Al estar en una posición pasiva, no como sujeto, sino como objeto (o no-sujeto), la mirada ha sido apropiada por el orden patriarcal en una sociedad en la que la representación tiene el poder de construir identidades. Este poder de la representación es el que permite a la práctica artística desafiar sus estructuras opresoras. Si desde los textos de Mulvey los videoartistas han dirigido sus miradas hace los textos feministas, los Estudios de Género y la Teoría *Queer*, ha sido esencialmente con el objetivo de analizar los procesos de construcción de la subjetividad sexuada;

para así poder proponer nuevas representaciones y discursos a los fijados por el orden falocéntrico.

V. Feminismos, masculinidades y Teoría *Queer*

Hoy en día, la Teoría *Queer* y los Estudios de Género han calado en el mundo de las artes visuales; su aplicación, tanto práctica como conceptual, han supuesto un revulsivo dentro de las estructuras convencionales del arte contemporáneo —o arte post-conceptual—, provocando nuevos planteamientos y ópticas, especialmente dentro del vídeo. Realizaremos un breve recorrido por los procesos teóricos que sientan las bases de la Teoría *Queer* como teoría crítica de la identidad, donde se enmarcará nuestra investigación.

Consideramos que la Teoría *Queer* ya no se encuentra en un proceso de desarrollo, sino de consolidación académica. La consistencia de las estructuras y corrientes teóricas en las que se ha basado son las que han permitido que, en pocos años, las políticas *queer* pasen a formar parte la investigación académica. Son los procesos de desnaturalización y politización de la sexualidad, por una parte; del sexo y el género, por otra parte; junto con los movimientos feministas, seguidos del liberalismo gay y lésbico, los que condujeron a principios de los noventa a la aparición de las políticas *queer*.

El discurso *queer* comienza a estructurarse a partir del gesto de Foucault en “Historia de la Sexualidad I. La voluntad del saber” (2009), donde argumenta que la sexualidad no es un hecho natural, sino que está construida socialmente. El psicoanálisis ya se había aproximado a esta afirmación, especialmente en la obra que Freud dedica a la sexualidad: “Tres ensayos de teoría sexual”, donde la “normalidad sexual” va a determinarse según sus “desviaciones perversas” y va a perder su carácter natural, debiendo entonces ser revelados no sólo los procesos psíquicos que conducen a ellas, sino los que terminan en una ordenación sexual “normal”.

Parece cierto que el recién nacido trae consigo al mundo impulsos sexuales en germen que, después de un período de desarrollo, van sucumbiendo a una represión progresiva, la cual puede ser interrumpida a su vez por avances regulares del desarrollo sexual o detenida por particularidades individuales (cf. Freud, 1981, p. 43).

Michel Foucault va a desarrollar su afirmación de la sexualidad como construcción social en un campo marcado por el marxismo y el psicoanálisis, y es con relación a este marco que va a unir este principio constructor con una nueva concepción del poder. El filósofo francés considera que no hay poder que pueda totalizar un campo social, cualquier norma se pone en cuestión en el mismo momento que se impone y, por lo tanto, cree que a partir de esta concepción del poder, todos los caminos para el cambio social están abiertos. La “Historia de la Sexualidad I. La voluntad del saber” comienza con una crítica a la “hipótesis represiva” (Foucault, 2009, pp. 15-37), que se encuentra en la base de todos los análisis de la sexualidad. La sociedad burguesa habría reprimido la sexualidad para mantener y reproducir el modelo de acumulación capitalista. Solamente permitiría la sexualidad en su vertiente útil para la reproducción –demografía– dentro del matrimonio monógamo. Del mismo modo, esta misma sociedad instaaura un dispositivo destinado a producir la verdad sobre el sexo e induce a crear discursos sobre el sexo. La instauración de este dispositivo de control, por parte de la sociedad burguesa del siglo XIX, es el mismo que permite intervenir en sus márgenes y que las perversiones sexuales se multipliquen en esta misma sociedad:

La sociedad “burguesa” del siglo XIX, que sin duda es también la nuestra, es una sociedad de la perversión notoria y patente. [...] tal sociedad al querer levantar contra la sexualidad una barrera demasiado rigurosa o demasiado general, hubiera a pesar suyo dado lugar a un brote perverso y a una larga patología del instinto sexual. Se trata más bien del tipo de poder que ha hecho funcionar sobre el cuerpo y el sexo (Freud, 2009, p. 48).

De esta forma queda patente que el poder produce el espacio desde el cual se le puede atacar e intervenir. Para Foucault, la homosexualidad forma parte del complejo de perversiones que aparecen como efecto de la aplicación de esta tecnología que es el dispositivo de la sexualidad. La heterosexualidad constituye a la homosexualidad como riesgo y amenaza, para establecer de esta forma sus mecanismos de defensa y poder constituirse como norma.

Si Foucault abre la vía de la desnaturalización de la sexualidad, Simone de Beauvoir será la que marque el punto de partida de la desnaturalización del sexo y el género con su famosa frase: “No se nace mujer, se llega a serlo”. A partir de este alegato se abren dos corrientes dentro del feminismo a la hora de cuestionar las categorías sexuales “hombre” y “mujer” impuestas por el discurso

patriarcal. Por un lado, el feminismo anglosajón que se basa en el sistema sexo/género introducido por Gayle Rubin: “Un sistema sexo/género es un conjunto de disposiciones por medio del cual una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual las necesidades sexuales así transformadas son satisfechas” (1975, p. 159). Es decir, el sexo como elemento de la naturaleza sólo toma relevancia social mediante su significado cultural: el género. Y, por otro lado, la corriente fundada por Beauvoir, el feminismo materialista francés, que por supuesto rechaza la dicotomía naturaleza/cultura y sitúa la diferencia de género en la división técnica del trabajo y en la lucha de clases:

“Hombre” y “mujer” son conceptos políticos de oposición. Y la cópula que los reúne dialécticamente es al mismo tiempo la que preconiza su abolición. Es la lucha de clase entre hombres y mujeres la que abolirá los hombres y las mujeres. Y el concepto de diferencia no tiene nada de ontológico, es sólo la forma en la que el amo interpreta una situación histórica de dominación (Wittig, 2006, pp. 53-54).

Según Monique Wittig, la heterosexualidad es el régimen político que sostiene la reproducción de esta estructura de dominación y explotación de las mujeres. Si la identidad surgida dentro del sistema heterosexual se corresponde con su reproducción, sólo renegando de esas categorías se podría cuestionar ese régimen. Por lo tanto, Wittig reniega de las categorías “hombre” y “mujer” para cualquier identidad no heterosexual, de ahí su frase: “Las lesbianas no son mujeres” (2006, p. 57).

Los estudios gays y lesbianos han desafiado, en las últimas décadas, la represión del deseo y de su componente homosexual. Una represión que surge en el mismo momento que la represión de la sexualidad femenina y su sometimiento a la institución de la familia. Teniendo en cuenta este origen, podemos afirmar que la heterosexualidad obligatoria y el patriarcado son dos mecanismos de control que surgen de forma simultánea en un mismo momento histórico. Tras el liberalismo gay, cuya fecha simbólica de inicio la podemos situar la noche del 27 al 28 de junio de 1969 en las revueltas que estallaron en el bar gay Stonewall de Nueva York, se desarrollarán durante los setenta y ochenta numerosos debates alrededor de la identidad y la diferencia dentro de las comunidades que comenzaban a constituirse.

Tal y como comenta David Córdoba, uno de los editores junto a Paco Vidarte y Javier Sáez de “Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas” (2005), por una lado, en la comunidad feminista surgen dos importantes debates que marcarán un punto de inflexión en el feminismo. El primero alrededor de la pornografía, el sexo, el sadomasoquismo, etc. El segundo alrededor de las críticas de feministas negras y chicanas sobre el modelo de mujer que imperaba en la comunidad: mujer blanca y de clase media. Por otro lado, en la comunidad gay aparecen estas mismas críticas raciales sobre el estereotipo hombre-blanco-de clase media. Estos reproches, junto con las consecuencias de la aparición del sida, fueron los elementos que desembocaron en un nuevo modelo de la política de la identidad: la política *queer*.

En un mundo donde la apariencia y la imagen han llegado a convertirse en los valores supremos, el cuerpo no sólo trasmite mensajes, sino que se convierte él mismo en el contenido de los mensajes. La resignificación de todos estos mensajes lanzados desde el poder capitalista a la sociedad será una de las prácticas de la política *queer*. Las imágenes, al igual que el lenguaje, no son neutrales sino que están atravesadas por los diferentes condicionamientos sociales y es mediante las imágenes que se ejerce la dominación simbólica, es decir, la definición y la imposición de los estereotipos. Consideramos que a través de las fisuras que deja entrever el orden visual del régimen heteropatriarcal es donde se pueden articular prácticas *queer* de resistencia y desde ahí producir un nuevo imaginario de identidades sexuales alternativas.

La Teoría *Queer* entiende la identidad como una construcción social que está en continuo proceso de redefinición y transformación. Y es en este sentido donde el género es performativo, siguiendo el discurso crítico elaborado por Judith Butler sobre la producción preformativa de la identidad sexual. El género no es algo neutral, sino que actúa como un ideal coercitivo que tiene la misión de proteger la norma hegemónica del heterosexismo y la misoginia.

La heterosexualización del deseo exige e instaura la producción de oposiciones discretas y asimétricas entre “femenino” y “masculino”, entendidos estos conceptos como atributos que designan “hombre” y “mujer”. La matriz cultural —mediante la cual se ha hecho inteligible la identidad de género— exige que algunos tipos de “identidades” no puedan “existir”: aquellas en las que el género no es consecuencia del sexo y otras en las que las prácticas del deseo no son “consecuencia” ni del sexo ni del género.

Tal y como afirma David Córdoba, en la línea de Butler:

“la identidad sexual no es la expresión o manifestación externa de un interior natural o esencial sino que la idea de la existencia de esa esencia interior es un efecto de una identidad que no es otra cosa que su propia manifestación externa” (2005, p. 53).

Por lo tanto, el género no cuenta con un núcleo que le dé consistencia, sino que es un espacio político donde se puede intervenir. La performance *drag* es el espacio que utiliza Butler para definir los mecanismos de producción de la identidad de género. La performance *drag* es un mecanismo de imitación. Una drag queen es un cuerpo de hombre disfrazado de mujer que, a su vez, esconde una psique femenina —una mujer dentro de un hombre—. Si consideramos que el género es adquirido, que se asume en relación a ideales inalcanzables para cada uno, entonces la feminidad, al igual que la masculinidad, es un ideal que siempre, y sólo, se puede imitar. De esta forma, la performance *drag* revela la estructura imitativa del género en sí, así como su contingencia.

La condición preformativa de toda identidad nos lleva a pensar en su posibilidad de subversión. Subversión que se puede producir en el mismo contexto donde se expresa. No hay una identidad de género detrás de las expresiones de género; esa identidad se constituye performativamente por las mismas expresiones de las que son resultado. Son las mismas performances las que producen el efecto ilusorio de es origen-esencia natural. En definitiva, la identidad sexual es contingente y cambiante.

Al tratar con la identidad nos acercamos, en palabras de Ernesto Laclau, a “un objeto que —en teoría lacaniana— es simultáneamente imposible y necesario” (Butler, Laclau y Žižek, 2004, p. 81). En definitiva, debemos comenzar a investigar desde una óptica *queer*, aceptando el carácter político, conflictivo, abierto y contingente de la identidad. Lo *queer* entendido desde una actitud anti-asimilacionista, políticamente activa y constantemente cuestionadora que se sumerge en el conocimiento del cuerpo sexuado y en el disfrute de la diferencia.

VI. Conclusiones

En este artículo hemos sacrificado la posibilidad de analizar casos prácticos en pro de hacer un mapeo del nuevo panorama teórico así como de las herramientas metodológicas posibles a la hora de abordar la cultura visual desde una perspectiva de género. Un trabajo necesario sobre una cuestión sobreexplotada en el ámbito anglosajón, aunque muy deficitaria hoy en día en el panorama académico hispano.

Tal y como comenzamos, los periodos de crisis no sólo afectan al ámbito social, sino que afectan tanto al ámbito cultural como al campo académico, mucho más dentro del terreno de los estudios culturales donde se inserta este artículo. Proponer los Estudios Visuales como nuevo campo epistemológico desde el cual abordar el estudio de la imagen no significa desacreditar el resto de campos de estudios como los Estudios Fílmicos, la Semiótica Visual de las imágenes o el Análisis Textual de las imágenes, sino todo lo contrario, añadir a este área nuevas formas de análisis e interpretaciones de la comunicación visual contemporánea. Del mismo modo, centrarnos en la Teoría *Queer* nos conduce a complementar los estudios de género, no ya desde una única perspectiva procedente de los estudios feministas o el estudio de las masculinidades, sino desde una óptica *queer*.

Aunque en algunos ámbitos de la sociedad y/o poderes políticos se insta a cuestionar para visibilizar identidades de género alternativas al binomio hombre/mujer o sexualidades minoritarias como la homosexualidad o el lesbianismo; como indica la misma Butler, la deconstrucción política de lo “*queer*” no tiene por qué dejar de usar los términos categóricos “mujeres”, “gay”, “lesbiana”, ya que:

...estos términos nos reivindicamos a nosotros mismos antes de que lo advirtamos plenamente. A la vez, reivindicar estos términos será necesario para poder refutar su empleo homofóbico en el campo legal, en las actitudes públicas, en la calle, en la vida ‘privada’. [...] Si la política queer se situara en una posición independiente de todas estas otras modalidades de poder, perdería su fuerza democratizadora (Butler, 2002, p. 322).

El sujeto como entidad idéntica a sí misma ya no existe, pero las categorías de identidad son un “error necesario”, al menos temporalmente, contra todos los intentos de falsa “normalización”. Como consecuencia sería necesario ratificar la contingencia del término *queer*, aunque nunca pueda englobar plenamente a

todos aquellos a quienes pretende representar. Tal y como define Paco Vidarte: “la identidad es la única forma de resistencia colectiva y la única forma de poder establecer un frente común. [...] Disolver las categorías es reducir las identidades subversivas de nuevo a la esfera de lo privado, íntimo y personal” (1999, p. 24).

Si en nuestro universo más cercano no percibimos o vislumbramos estas identidades minoritarias no es porque no existan, sino porque no se muestran. Esta invisibilidad no es elegida sino impuesta. Que el cuerpo de la mujer siga siendo un reclamo publicitario así como el hombre un elemento estabilizador no es una cuestión de lógica natural sino todo lo contrario, una imposición construida culturalmente a lo largo de la historia del patriarcado y del sistema heteronormativo. Es por ello que reivindicamos la necesidad de incluir dentro de los estudios de comunicación y publicidad –*Media Studies*– los estudios de género, ya que la comunicación visual y textual es, al fin y al cabo, la que construye sociedades y culturas.

VII. Referencias bibliográficas

Aliaga, J. V. (2007). *Orden Fállico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid: Akal.

Álvarez Asiáin, E. (2011, mayo): “La imagen deleuzina del pensamiento: método y procedimiento”. *A Parte Rei*, nº 75. Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/asiain75.pdf>

BBC (2010, 11 de febrero). “Europe’s PIGS: Country by country” [en línea]. Disponible en: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/8510603.stm>

Brea, J. L. (2006, enero). “Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales”. *Estudios Visuales*, nº 3, pp. 7-25.

Bryson, N. (1999). “The Natural Attitude”. En Evans, J. y Hall, S. (Ed.): *Visual Culture: the reader*. Londres: SAGE, s.p.

Butler, J.; Laclau, E. y Zizek, S. (2004). *Contingencia, hegemonía, universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

Córdoba, D.; Sáez, J. y Vidarte, P. (Eds.) (2005). *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Barcelona y Madrid: Egales.

De la Calle, R. (1981). *En torno al hecho artístico*. Valencia: Fernando Torres.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2001). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.

Della Porta, D. y Keating, M. (Eds.) (2008). *Approaches and Methodologies in the Social Sciences*. Cambridge: Cambridge University Press.

Expósito, M. (2010, junio). Entrevista a Chantal Mouffe: “Pluralismo artístico y Democracia radical. Un breve intercambio con Chantal Mouffe alrededor de las actividades culturales, las prácticas artísticas y la democracia radical” [en línea]. *Acción Paralela*, nº 4, s.p. Disponible en: <http://www.accpa.org/numero4/mouffe.htm>

Expósito, M. y Villota, G. (Eds.) (1993). *Plusvalías de la imagen. Anotaciones (locales) para una crítica de los usos (y abusos) de la imagen*. Bilbao: Sala Rekalde.

Foucault, M. (2009 [1976]). *Historia de la sexualidad. Vol. 1: La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.

Freud, S. (2003). *Obras Completas IV*. Madrid: Biblioteca Nueva.

García Cortés, J. M. (2002). “Buceando en la identidad y el deseo”. *Revista Debats*, nº 74, Valencia-España, pp. 23-33.

Guasch, A. M. (2004): “Doce reglas para una nueva academia: la nueva historia del arte y los estudios audiovisuales”. En Brea, J. L. (Ed.): *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, pp. 59-74

Jameson, F. (2002). *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial.

Jay, M. (1988). “Regímenes escópicos de la modernidad”. En Foster, H. (Ed.): *Vision and visibility 2*. Seattle: Bay Press, pp. 3-23.

Kuhn, T. (2006). *La estructura de las revoluciones científicas*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

- Linker, K. (1983). "Representación y Sexualidad". En Wallis, B. (Ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, s.p.
- Lippard, L. R. (2001). "Caballos de Troya: Arte activista y poder". En Wallis, B. (Ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, pp. 343-361.
- Llamas, R. y Vidarte, P. (1999). *Homografías*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Lozano, P. (2010, 6 de mayo). "El Premio Velázquez rellena su grieta" [en línea]. *El País*, s.a., s.n., s.p. Disponible en: http://elpais.com/diario/2010/05/06/cultura/1273096801_850215.html
- Mulvey, L. (2001 [1975]). "Placer Visual y Cine Narrativo". En Wallis, B. (Ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, pp. 365-378.
- Osborne, P. (2010). *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC).
- Posner, H. (1995). "The Masculine Masquerade: Masculinity y Represented in Recent Art". En el catálogo de la exposición *The masculine masquerade. Masculinity and Representation*. EE.UU.: Massachusetts Institute of Technology, pp. 20-30.
- Rubin, G. (1986, noviembre). "El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo". *Nueva Antropología*, vol. VIII, nº 30, pp. 95-145.
- Wallis, B. (Ed.) (2001). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal.
- Whitehead, S. M. y Barret, F. J. (Eds.) (2001). *The Masculinities Reader*. Cambridge: Polity Press.
- Wittig, M. (2005 [1980]). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona y Madrid: Egales.