

Aprender a mirar: la mujer como sujeto activo de la representación*

Oihana Garro Larrañaga

*Este artículo es parte de la investigación "Sobre la construcción del sujeto y el arte. Una reflexión con Nan Goldin" que se realiza en el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU) y gracias a una beca predoctoral del gobierno vasco.

Resumen

Se analiza la realidad como un contexto repleto de imágenes sobre el que se debe pensar de forma crítica. La visualidad dominante es resultado de la realidad política, por ello concebimos la mirada como una mirada política; en este contexto, consideramos la necesidad de pensar desde una perspectiva crítica y feminista. A partir de dos textos: "Placer visual y cine narrativo", de Laura Mulvey, y *Modos de ver* de John Berger, se hace una aproximación a dos de las críticas más significativas a los estereotipos de la mujer en la representación visual. Y también, a partir de la hipótesis que Berger plantea, se analiza la posibilidad de representar a una mujer desnuda, que aun desnuda cimbra la concepción de la mujer como un objeto de contemplación. Para ello es necesario derrumbar la idea del cuerpo triunfante y sustituirlo por el cuerpo abyecto.

Palabras clave: Cultura visual, sujeto-objeto de contemplación, des-estética, cuerpo abyecto, saber icónico.

Abstract

The following article analyzes the current reality as a context filled with images which require careful and critical consideration. The dominant visual observation is a result of the political reality and therefore we conceive seeing as a seeing politically. In this context, we consider the need of thinking from a critical feminist point of view. Based on two fundamental texts, *Visual pleasure and narrative cinema*, by Laura Mulvey and *Ways of seeing* by Berger, we can approach two of the most significant criticisms of the stereotypes of women in the visual representation. Also, from the hypothesis of Berger, we analyze the possibility of representing a naked woman who, although being naked, shakes up the concept of women as objects for contemplation. To do that, it is necessary to bring down the idea of the victorious body and replace it by the abject-body.

Key words: visual culture, subject-object of contemplation, des-aesthetic, body-abject, iconic knowledge.

RECEPCIÓN: 26 DE MARZO DE 2011 / ACEPTACIÓN: 4 DE JUNIO DE 2011

La modernidad le proporcionó a la imagen una centralidad desconocida hasta entonces e inauguró, afirma Martin Heidegger, la concepción del mundo como una imagen (véase Heidegger, 2001 [1938]). Imagen del mundo, señala el autor, que cree en la posibilidad del sujeto de aprehender la realidad siguiendo determinadas

proyecciones visuales. A partir de la modernidad, el dominio y la representabilidad del mundo se reconoce a la imagen como aliada inmejorable y se produce la explosión de lo icónico que lo cubre todo. Los sujetos actuales coexisten con lo visual, distinguiéndolo como el modo de representación “preferido” para crear y discutir los significados de la vida.

En ese contexto plagado de imágenes heredadas de la modernidad y que es cada vez más expansivo, a medida que se facilita el acceso a los medios tecnológicos de representación visual, Georges Didi-Huberman distingue dos formas contemporáneas de ceguera e invisibilidad. La primera, la subexposición, que se produce a causa de la invisibilización de miles de imágenes que no se muestran; y la segunda, la sobreexposición, que se ocasiona cuando se observan tantas imágenes que al final no se ve nada:

Hay una saturación de imágenes, una sobreexposición de imágenes que nos impide ver, y que además oculta la subexposición de la censura (véase Didi-Huberman, 2010).

Toda esta trama configura —siguiendo a Guy Debord y su predicción de la Sociedad del Espectáculo (véase Debord, 1967)— una realidad fantasmagórica, en la que la vida se ha sustituido por las imágenes representadas:

Toda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción se presenta como una in-

mensa acumulación de espectáculos. Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación (Debord, 1967).

Muchas y muchos artistas y teóricos contemporáneos insisten en la necesidad de establecer pensamientos y prácticas que trabajen críticamente sobre las imágenes que forman la realidad. Lo visual se ha convertido en el discurso preponderante de la sociedad, y al arte corresponde rasgar el velo del espectáculo y mostrar así el dominio y la explotación del mundo por parte de las narrativas visuales oficiales. Junto a Aurora Fernández Polanco defendemos la necesidad de pensar críticamente sobre las representaciones visuales como reflejos de necesidades políticas del poder, pues las narrativas oficiales “cubren” el mundo de la imagen y aplican así una distribución monopolista de la realidad. Desde esta perspectiva, las narrativas oficiales están impregnadas por la realidad política del lugar y del momento, de modo que las representaciones del arte que trabajan teniendo en cuenta las representaciones visuales del poder pueden, diríamos con Didi-Huberman, restaurar nuestra percepción y re-significar la importancia de la experiencia estética (véase Fernández , 2007).

Por otro lado, incidimos en una cuestión fundamental de nuestra propuesta: la importancia de pensar y discurrir acerca de esta marea visual desde una perspectiva determinada: una perspectiva de género que analiza de forma crítica los papeles atribuidos a la mujer y al hombre en las grandes narrativas visuales. En esta línea de trabajo pensamos, por ejemplo, en la obra de Alba Crespo, alumna de la

Facultad de Bellas Artes (EHU/UPV) durante el curso 2010-2011. La alumna debía realizar para el proyecto final de la materia Arte y Tecnología una obra en la se trabajara con imágenes de la cultura visual, rompiendo el orden cronológico y logocéntrico de las disposiciones originarias de sus archivos y generando así una nueva representación capaz de abrir y enriquecer los contenidos. Crespo trabajó sobre la representación de la mujer en la publicidad y re-unió en una única revista, creada por ella, gran cantidad de anuncios de carácter machista. En ellos se decía: “No te quejes por problemas insignificantes. Cualquier problema tuyo es un pequeño detalle con lo que él tuvo que pasar”; “La mujer del futuro convertirá la Luna en el espacio más limpio para vivir”; “¿Imaginas a una mujer capaz de abrirlo?”. Crespo realizó un *performance* en el que ella, sentada en el centro del grupo, miraba y leía la nueva revista. En formato sonoro y en un mismo plano de importancia, se escuchaban las consignas de la manifestación del 8 de marzo que se realizó en Bilbao. Los gritos de las mujeres “en guerra” se relacionaban con la artista que se mostraba leyendo la revista, consignas, revista y en el centro de la relación la presencia real de ella. Utilizando su propio cuerpo como soporte de diferentes encrucijadas, se colocó entre dos mundos, encarnizando la problemática sobre diferentes representaciones y posiciones de la mujer en la cultura. En este contexto es la espectadora, espectador, con Huberman, quien tiene que tomar posición (véase Didi-Huberman, 2008) y crear sus modos representativos. Tomar posición significa colocarse ante una red de relaciones y ocuparse de *leer* las imágenes, pues mientras no se haga esto

las imágenes no nos dicen nada, nos mienten o son oscuras como jeroglíficos [...] *leerlas* es analizarlas, descomponerlas, remontarlas, interpretarlas, distanciarlas (Didi-Huberman, 2008: 44).

Entre la sumisión o la superación: tu elección es el título de la obra de Crespo.

En relación con la crítica realizada a propósito de los estereotipos de la mujer en la representación visual y como ejemplo de toma de posición, quisiéramos destacar el trabajo del colectivo de mujeres Guerrilla Girls, que desde 1985 cuestiona la discriminación sexual y racial en el mundo del arte. En una de sus acciones reproducen *La gran odalisca*, de Ingres, acompañada de un texto escrito y la cara de la odalisca recubierta por una máscara de gorila. El texto dice:

¿Tienen las mujeres que estar desnudas para entrar en el Metropolitan? Menos del 3% de los artistas en las secciones de Arte Moderno son mujeres, pero un 83% de los desnudos son femeninos.

La pancarta fue colocada en 1989 frente al Metropolitan Museum de Nueva York y es una contundente crítica al estereotipo femenino de la mujer como objeto de contemplación, estereotipo defendido por la tradición artística (véase imagen 1). Inspirándonos en trabajos como el de Crespo y el de Guerrilla Girls, reivindicamos el

¹ “El analfabeto del futuro no será un iletrado, sino el ignorante en materia de fotografía”, Moholy-Nagy (1927), citado en Fernández Polanco (2007).



Imagen 1 • 1995.

arte como herramienta que nos “haga ver”, porque hoy en día “para saber hay que saber ver”,¹ e insistimos en la necesidad de pensar estéticamente en el lugar ocupado por la mujer dentro del entramado visual.

La cuestión de la representación del cuerpo femenino ha sido uno de los temas más discutidos entre las artistas y las teóricas del movimiento feminista de las últimas décadas. Desde principios de los años 1970 se está realizando un arduo trabajo acerca de la dimensión política de la representación visual, y más concretamente acerca de la política sexual implícita en ella. Una referencia constante para estudios de esta índole es el texto “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, de Laura Mulvey, publicado

en 1975 en la revista británica *Screen*. Mulvey cuestiona el entramado político que subyace en ciertos regímenes visuales, centrándose en el cine hollywoodiense creado entre los años 1930 y 1950, en el que se inscribe al personaje femenino como un objeto erótico que funciona como base del deseo masculino. Para delimitar este análisis, Mulvey parte de una pregunta básica: ¿Qué tipo de placer proporciona el cine al espectador? La autora afirma que el

placer proporcionado por el cine de entre las décadas de 1930 y 1950 se construye a través de la negación de la mirada de la mujer para satisfacer el deseo del hombre. La mujer se representa como un “objeto para ser mirado” y el hombre, en cambio, es el sujeto que mira. En este contexto, Mulvey reivindica la cualidad política del arte (la mirada política) que cuestiona la actitud sexista implícita en las representaciones hegemónicas.

El cine, según Mulvey, nos proporciona placeres relacionados con el disfrute como, por ejemplo, la escopofilia, que es el placer concerniente al acto de mirar, el placer de la contemplación cinematográfica, y es de gran importancia porque determina la capacidad creadora de uno u otro sexo. El sujeto se constituye sobre la base de las relaciones que establece con su exterior y, concretamente, teniendo en cuenta la importancia de lo visual en la actualidad, con fundamento en las identificaciones que establece con las imágenes que le rodean. En el caso que nos ocupa, la espectadora y el espectador se constituyen a través de la imagen proyectada en la pantalla, y por ello es preciso pensar acerca de los mecanismos de representación que forman el deseo de dichos sujetos. Mulvey determina la escopofilia como el placer proporcionado a los sujetos en el acto de mirar; un placer, concreta la autora, que se divide en dos polos opuestos: el polo masculino y activo y el polo femenino y pasivo. Insistimos, la mujer obtiene en la pantalla el placer de ser un objeto para ser mirado, de ser algo para el espectáculo. En cambio, el hombre, en su apropiación del polo activo, se

localiza como un soporte activo y narrativo, creador de la película y, por extensión, de la sociedad.

Con base en esta cuestión, Mulvey, afín a numerosas creadoras feministas, defiende que la cultura visual propagada a partir del siglo XIX ha contribuido al desarrollo de una polaridad activa/masculina y pasiva/femenina. Una cultura icónica que preexiste al siglo XIX, pero que ahora, con el acceso y reproducibilidad de la imagen-técnica, ha incrementado su poder. Ante esta problemática, Mulvey y otras creadoras próximas a la revista británica *Screen* (destacamos entre ellas a la reconocida artista Mary Kelly) “acuerdan” no utilizar el cuerpo de la mujer en sus representaciones. Puesto que el cuerpo de la mujer está impregnado de infinidad de significados y, aunque no lo quiera la artista, su representación siempre es susceptible de convertirse en objeto de contemplación, es decir, en espectáculo. Como alternativa, y realizando una reutilización del concepto de distanciamiento propuesto por Bertolt Brecht, se defiende la necesidad de realizar una “des-estética”, en la que las espectadoras de las obras se estrellan continuamente con las definiciones normativas de la feminidad impuesta por la cultura dominante. Como muestra constan las películas dirigidas por la propia Mulvey, como *Riddles of the Sphinx*, de 1976, o *Post Partum Document* de Mary Kelly, realizado entre 1973 y 1979. Resumiendo, en la película de Mulvey (y Peter Wollen) no hay un hilo narrativo continuo, se habla directamente a cámara, rompiendo con la contemplación pasiva del espectador o, entre otras estrategias, se intercalan planos aislados para imposibilitar la impresión de conjunto unitario de

la película. Por otro lado, en *Post Partum Document*, Mary Kelly trabaja en un proyecto que trata de la relación con su hijo en los primeros seis años de vida de éste. Para ello la artista no incluye ninguna representación visual de sí misma como madre. El proyecto consiste en una reunión de textos, imágenes y objetos en los que la madre sólo se representa a través de huellas indirectas, cuestionando así las representaciones de la maternidad habituales.

El objetivo de estos trabajos es la destrucción del placer visual dominante, cambiando los modos de mirar de los hombres y las mujeres, y derribando el lugar cosificado de la mujer como objeto de contemplación. Retornando a la acción teórica de Mulvey, como señala Patricia Mayayo, la tesis de la autora parte de la particularidad fílmica, pero puede extrapolarse a la historia del arte y a la cultura visual en general. En este sentido, reconocemos que este trabajo es primordial para

desnaturalizar el papel de la mujer cómo espectáculo, poniendo de manifiesto el entramado ideológico que subyace detrás de ciertos regímenes institucionalizados de placer visual (Mayayo, 2003: 192).

En correspondencia, el rechazo a la representación del cuerpo femenino (dentro de ciertos sectores del movimiento feminista) se convirtió en una característica del hacer feminista de la época, y ante ese carácter tal vez excesivamente determinista, ciertas voces del propio movimiento empezaron a replantear estas propuestas. Entre

estos replanteamientos destacamos a las autoras que han insistido en la importancia del cuerpo, sugiriendo que es posible representar un cuerpo-placentero que subvierta los códigos establecidos. A modo de ejemplo, la feminista francesa Lucy Irigaray señala que la cuestión del placer es sustancial a la hora de otorgar un papel activo a las mujeres, y para que haya placer tiene que haber cuerpo. De ese modo, al rechazar la representación del cuerpo femenino, se rechaza la posibilidad del placer femenino y, en consecuencia, la mujer se construye como un sujeto falto de placer y de acción.

Llegados a este punto nos cuestionamos ¿qué mecanismos de representación posibilitarían representar un cuerpo femenino-placentero-activo y dificultarían a la vez la objetualización de éste como espectáculo? Es más, ¿qué sucede cuando el cuerpo representado es un desnudo?, ¿es posible su no objetualización?

John Berger, en el año 1972, escribió un libro que nos va a permitir, por un lado, insistir desde una perspectiva diferente en los síntomas visuales descritos por Mulvey pero, al mismo tiempo, y al hilo de las preguntas señaladas, indagar acerca de las posibilidades de representar a una mujer desnuda y no por ello objetualizada. En *Ways of Seeing*, Berger (2000 [1972]) describe las asimetrías representacionales entre el hombre y la mujer, declarando en última instancia que los hombres actúan mientras que las mujeres aparecen. Hay un género pictórico dentro de la tradición de la pintura europea, añade Berger, que ejemplifica los criterios y las convicciones que han producido esta asimetría: el desnudo femenino. En los desnudos femeninos, el hombre, como en el análisis de Mulvey,

es el sujeto portador de la acción. Un protagonista principal de la obra que en la mayoría de las ocasiones, paradójicamente, no se encuentra representado en ella. El hombre poderoso del que hablamos es el espectador que mira el cuadro, que a su vez en estos casos también presume de ser su propietario.²

² En casi toda la imaginaria sexual posterior al Renacimiento el espectador de este tipo de obra suele ser su propietario o el contexto más próximo a éste.

La presencia de la mujer, en cambio, expresa la actitud que ésta adquiere hacia sí misma. La mujer, ante la mirada del propietario-espectador hombre, “se convierte a sí misma en objeto y particularmente en un objeto visual, en una visión” (Berger, 1972 [2000]: 58). La mujer tiene la conciencia de que está siendo observada y surge en el cuadro, y en consecuencia en la realidad, como un objeto que ha de ser contemplado. Por ello, aunque esté desnuda, “no está desnuda tal cual es. Ella está desnuda como el espectador la ve” (Berger, 1972 [2000]: 58). Para establecer esta diferencia entre el “tal cual es” y el “como el espectador la ve”, el autor utiliza dos conceptos diferentes: “el desnudo” y “la desnudez”. La mayoría de los cuadros del género indicado, dentro de la lógica del autor, son desnudos, pero no por ello muestran la desnudez de sus protagonistas.

El desnudo es el cuerpo sin ropa sometido a los sentimientos y a las demandas del hombre, es decir, un cuerpo cubierto de estereotipos: valgan como ejemplos la frontalidad y el detenimiento del cuerpo de ella para atraer la sexualidad de él, la eliminación del vello para minimizar el apetito sexual de la mujer, o la mirada complaciente de ella hacia el espectador. En este punto recordamos una vez más *La gran odalisca*, de Ingres, ya que éste es también para Berger un

³Estas asimetrías en el ejemplo de *La gran odalisca* se constatan particularmente para Berger en la mirada que *La gran odalisca* (ella) dispone en el espectador-propietario.

claro ejemplo de las asimetrías representacionales existentes entre el hombre y la mujer.³

El cuerpo sometido, es decir, el desnudo, “está condenado a no alcanzar nunca la desnudez”, ya que “exhibirse desnudo es convertir en un disfraz la superficie de la propia piel, los cabellos del propio cuerpo [...] El desnudo es una forma más de vestido” (Berger, 1972 [2000]: 62). La desnudez, en cambio, es la expresión corporal de la particularidad de una persona, que entendemos que no por ello significa la ausencia de convencionalismos en un cuerpo, pero sí la agitación de éstos en favor de representar a la mujer desnuda como un sujeto particular propietario de sus propios deseos.

Pero, ¿en la tradición del desnudo existen cuadros que sacudan los estereotipos? Berger responde que sí, dice que hay “desnudos excepcionales a los que resulta difícil aplicarles lo que venimos diciendo”, y desde este posicionamiento responderemos a las preguntas señaladas: ¿Qué mecanismos de representación posibilitarían, por lo tanto, representar un cuerpo femenino-placentero-activo e imposibilitar a su vez su objetualización como espectáculo?, ¿cómo podríamos dejar de pintar los desnudos y pintar la desnudez?, ¿cómo podríamos “hacer ver” a las mujeres? Berger, con su alusión y análisis a estos “desnudos excepcionales”, nos proporciona algunos indicios para responder a estas cuestiones.

Sobre los “desnudos excepcionales” el autor explica que

...en realidad, ya no son desnudos, pues rompen las normas de la forma-arte; son cuadros de mujeres amadas y más o menos desnudas. Entre los cientos de miles de desnudos que constituyen la tradición hay quizás unas cien excepciones de este tipo. En todos los casos, la visión personal que tiene el artista de aquella mujer concreta que está pintando es tan intensa que no hace concesión alguna al espectador (Berger, 1972 [2000]: 67).

Aquí se determina una de las claves, la de no conceder al espectador su lugar principal. Berger propone que una de las opciones para desplantar al hombre de su podio de espectador privilegiado es a través del conocimiento afectivo del artista hacia el sujeto representado. De modo que, al conocer tanto al sujeto representado “no puede convertirla en ‘un desnudo’” (Berger, 1972 [2000]: 67), ni tampoco lo puede hacer el espectador; no puede apropiarse del cuerpo que se le presenta delante y sólo puede reconocerse ante el cuadro como el extraño (el extranjero) que es.

Como ejemplo, Berger sugiere un cuadro pintado por Rubens a su segunda esposa, *Hélène Fourment con abrigo de pieles* (1640); una excepcional imagen de “la desnudez”, según el autor (véase imagen 2). Una pintura que, ante la complejidad de la relación entre el pintor y la modelo, no puede sintetizarse en una visión estática. La subjetividad del pintor evita la posibilidad de que Hélène sea retratada como un desnudo cualquiera. En la subjetividad, es decir, en la reciprocidad o interrelación entre Rubens y Fourment

reside, por lo tanto, la gran diferencia: la diferencia entre el artista *voyeur* y el artista amante. El *voyeur*, mirón que ve la escena sin implicarse en ella, no existe en “la desnudez”, ya que es incapaz de objetualizar a su modelo, por la infinidad de experiencias que le

unen a ella, y el cuadro surge totalmente refundido por la subjetividad del pintor (Berger, 2000 [1972]: 71). La desnudez es una práctica de la visión de cerca que desmantela la posibilidad del punto de vista objetivo y representa el cuerpo como lo que se escapa a toda determinación formal. El cuerpo de la desnudez es un cuerpo que nunca permanece estable, fijo, y que se representa a partir del reconocimiento de su imposible representación total.

Por ello, señalamos que tal vez sea posible, por un lado, seguir representando el cuerpo desnudo de la mujer y, por otro lado, evitar su objetualización como espectáculo, al modo que pintó Rubens compulsivamente

la gorda blancura de la carne de Hélene Fourment que rompe continuamente todos los convencionalismos ideales de las formas y



Imagen 2 • Héle Fourment con abrigo de pieles (1640).

continuamente (le) ofrece la promesa de su extraordinaria particularidad (Berger, 1972 [2000]: 72).

De todas formas, en la gran mayoría de la pintura del desnudo de la tradición artística europea, en los filmes de Hollywood de entre los años 1930 y 1950, o en el lugar destinado a la representación femenina en la cultura visual actual, siguen manteniéndose las representaciones de la mujer como sujeto pasivo y desprovisto. Convencionalismos o estereotipos que se han intentado derribar desde ciertas prácticas artísticas, sobre todo desde el arte realizado a partir de la mitad del siglo xx pero que, a su vez, como señalan Berger y Mulvey, se han propagado en “otros medios de difusión más amplios” (Berger, 1972 [2000]: 74), como la publicidad, la prensa, la televisión y el cine.

Proponemos, por lo tanto, siguiendo el ejemplo del cuadro de Rubens, un pintor (en este caso) o una pintora, una fotógrafa, una cineasta o una artista que, ante la implicación hacia lo que ha de representar, un cuerpo subjetivo y particular que conoce muy bien, rasgue el espectáculo e invente, en cada creación, el cuerpo que a cada una pertenece. Cuerpos, ahora ya sí, que son capaces de subvertir los modelos dominantes de representación y a su vez sentir placer. Y estos cuerpos, advertimos, no son unos cuerpos triunfantes sino que son unos cuerpos heridos, “cuerpos abyectos”, dirá Julia Kristeva. Se reconocen en este tipo de representaciones las rasgaduras que recuerdan que toda representación siempre tiene

que enfrentarse a un acto fallido, y es aquí donde nos encontramos con las prácticas denominadas como cercanas a lo abyecto.

En 1993 se inauguró la exposición titulada *Abject Art. Repulsión and Desire in American Art. Selections from the*

⁴*Abject Art. Repulsion and Desire in American Art*, del 23 de junio al 29 de agosto de 1993. Whitney Museum of American Art, Nueva York.

Permanent Collection en el Whitney Museum;⁴ en ella participaron artistas como Louise Bourgeois, Robert Gober, Zoe Leonard, Eva Hesse, Mike Kelley

y Suzie Silver. Fue una reunión de obras de cerca de 50 artistas que advertía de la disolución de los límites representacionales y el manejo del artificio de la abyección en el arte. El concepto de abyección emerge con fuerza en el arte de la década de 1990, a partir de los escritos de Julia Kristeva; lo abyecto es lo cercano a los límites del cuerpo violado, lo abyecto es aquello que cuestiona los límites corporales y surge como peligro para la unidad del yo (Kristeva, 1989). Repulsivo, pero también atractivo (véase Cunillera, 2007), lo abyecto es como un bumerán indomable, un polo de atracción y de repulsión, que coloca al sujeto tanto dentro como fuera de sí.

Las representaciones cercanas a lo abyecto se producen a partir del adelgazamiento máximo de la representación, de modo que el arte cercano a lo abyecto sugiere la posibilidad de una representación sin escena, ya que la realidad representada está demasiado cerca del artista —recordemos de nuevo la pintura de Rubens y los planteamientos de Berger.

Opinamos que lo abyecto posee la cualidad de perturbar una identidad estereotipada, como es la identidad de la mujer en la representación visual dominante. Si consideramos que la represen-

tación artística debe ser una representación que nos “haga ver para poder así saber”, el arte cercano a lo abyecto instiga los puntos donde se rompe o derrumba la pantalla del espectáculo. Por ello, el gusto por este arte se relaciona con la disconformidad expresada por las últimas generaciones de artistas hacia ciertas políticas de la diferencia, tanto sexuales y sociales como étnicas, pues estas narrativas, embarazosas y de difícil mirada, crean subjetividades caracterizadas como abyectas porque provocan una incomodidad y reivindican las formas de una mujer, ahora ya sí, activa y creadora de la sociedad.

Bibliografía

- BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona, GG., 2000 [1972].
- CUNILLERA, María (2007). “Negarse a mirar: lo abyecto”, en FERNÁNDEZ POLANCO, A. (ed.), *Cuerpo y mirada, huella del siglo XX*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*, 1967. Disponible en <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/Societe.pdf>. Consultado en mayo de 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “Las imágenes son un espacio de lucha”, *El Público*, 2010. Disponible en: <http://blogs.publico.es/fueradelugar/183/las-imagenes-son-un-espacio-de-lucha>. Consultado en mayo de 2011.
- FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. “Otro mundo es posible ¿Qué puede el arte?”, *Estudios Visuales*, 2007. Disponible en: <http://www.estudios>

visuales.net/revista/pdf/num4/Aurorafernandez-4-completo.pdf.

Consultado en mayo de 2011.

HEIDDEGER, Martin. “La época de la imagen del mundo”, *Caminos de bosque*. Madrid, Alianza, 2001 [1938].

KRISTEVA, Julia. *Los poderes de la perversión*. México, Siglo XXI, 1989.

MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid, Cátedra, 2003.

MULVEY, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen*, vol. 16, núm. 3, pp. 6-18, 1975 [*Placer visual y cine narrativo*, Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo], 1988, Valencia.