



**LA POTENCIA QUEER DEL ARTE:
APORTES INICIALES PARA UN POSIBLE ANÁLISIS**

MARÍA RUT GIMÉNEZ TANZI

TRABAJO FINAL INTEGRADOR

DIRECTOR:

DR. ARIEL MARTÍNEZ

ESPECIALIZACIÓN EN EDUCACIÓN EN GÉNEROS Y SEXUALIDADES

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

AGOSTO DE 2019

Sumario

Introducción.....	1
1. Hacia una delimitación (imposible) del campo del arte.....	10
2. Hacia una delimitación (imposible) de lo queer.....	20
3. Entrecruzamientos posibles y problemáticos.....	31
Conclusión. El arte bajo coordenadas epistemológicas de lo queer.....	43
Referencias Bibliográficas.....	45

Resumen: La imagen es un componente fundamental de la cultura, de la vida social y política. Estudiarla implica reflexionar acerca de cómo se construye socialmente el sentido en ciertos procesos de comunicación visual. En este estudio veremos que las expresiones artísticas no pueden ser concebidas por fuera de su tiempo y de su contexto histórico y político. También haremos diversas consideraciones sobre el arte, sin intentar delimitarlo. Hablaremos de lo Queer como potencialidad disruptiva de cuestionar lo establecido, haciendo una genealogía del Género, para desembocar en este concepto. Finalmente, concluiremos que un complejo entrecruzamiento de Autor, Obra artística y espectador abre un espacio potencial para la gesta de una actitud Queer. Lo queer como perspectiva puede aplicarse al análisis de una obra artística, considerándola como obra abierta, performativa.

Palabras Clave: Arte-Queer-Género-Performativo

Introducción

Al ser la imagen un componente fundamental de la cultura, de la vida social y política, estudiar la misma deviene en reflexionar cómo se construye socialmente el sentido en ciertos procesos de comunicación visual. La imagen se puede ver no solo como sistema de expresión, sino una estrategia política y social, como un elemento fundamental en la explicación de grupos sociales, religiones, sistemas políticos y, ahora, de los medios de información colectiva.

Walter Benjamin (1892) perteneciente a la Escuela de Frankfurt, escribió un texto canónico *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), uno de los más citados sobre todo en lo que tiene que ver con la pérdida del aura de las obras de arte. En dicho ensayo el autor estudió los mecanismos productivos de dos nuevos lenguajes del siglo XX (la fotografía y el cine), así como también su influencia en la difusión y recepción de la obra de arte en general (W. Benjamin, 1989: p. 27). Al momento de escribir ese libro, las obras de arte estaban pasando de tener un valor cultural a tener un valor de exhibición, las obras de arte han tenido dos formas de verse, una procede del que las produce (tiene un valor histórico por ser testigo y documento de todo acto ritual y acontecimiento del hombre), y otra la de quien las consume (se da una experiencia profana, la experiencia estética de la belleza). Esta última experiencia se deriva del objeto artístico. En el nacimiento del arte existía un valor cultural, era experimentar una unidad, un contacto con lo religioso. Aquellos hombres que tenían en contacto dirigir los ritos, conllevan un poder sobre el pueblo, poder que manifiestan en el arte (aquí entra la política). Las obras podían ser utilizadas para educar al pueblo, trascendiendo más allá del tiempo y el espacio o sea poseían un valor espiritual. Es cuando comenzamos a ver en Benjamín que el valor de culto es parte del aura del arte, aura que es corrompida con la experiencia estética, pero que es lo que caracteriza esencialmente a la obra de arte con aura. Benjamin, afirma que el aura es “el apareamiento único de una lejanía, por cercana que pueda estar” (Benjamin, 1989: p. 24) el aura debe ser irrepetible y singular, dando valor al lugar, momento, acontecimiento, ritual donde fue hecha o para el que fue hecho, manteniendo una cercanía con lo espiritual o sobrenatural.

“Si bien la obra de arte puede ser reproducida, en el cine y la fotografía la reproducción técnica deviene *procedimiento artístico*” (E. Oliveras, 2007: p. 289). “De la placa fotográfica, por ejemplo, son posibles muchas copias; preguntarse por la copia auténtica no tendría ningún sentido” (W. Benjamin, 1989: p. 27). La multiplicidad es la condición misma de la obra, no tiene sentido hablar de original ni de falsificación. Se puede copiar la imagen de una pintura, pero no se puede copiar su *aquí y ahora* (el momento preciso, lugar, día y hora en que fue producida). “El aquí y ahora del original, constituye el concepto de su autenticidad”, nos dice Benjamin (W. Benjamin, 1989: p. 21). “Del aura no hay copia” (W. Benjamin, 1989: p. 36). Percibir el *aura* de una obra es “dotarla de la capacidad de mirar” (W. Benjamin, 1999: p. 69), así la mirada se devuelve, en las obras queda algo de las miradas que se han acercado.

Como expresamos originalmente las obras de arte tuvieron un valor *cultural* (ligadas a un rito, primero mágico, en el arte primitivo y luego religioso, en la Edad Media). Y el aura procede de la magia y el rito. El posterior valor de exhibición, comienza a eliminar el valor de culto, solo se dan experiencias por medio de la sensibilidad del hombre. Benjamin considera que esta recepción cultural se seculariza con el arte profano del Renacimiento, “aunque no se rinda culto a lo sagrado sino al *original*, lugar consagrado en el que aflora la huella del «genio»” (E. Oliveras, 2007: p. 291). Con respecto al concepto de *genio* uno de los aportes fundamentales a la historia del arte canónico desde la teoría feminista fue la crítica a la noción tradicional de *genio* del cual las mujeres fueron históricamente excluidas. El mito del artista genial (y conjuntamente el de obra maestra) permite forjar una noción evolucionista de la Historia del Arte, que se constituye como una sucesión de grandes nombres, regida por la lógica de la innovación y del progreso, concepto central para crear un canon basado en la jerarquía de grandes maestros y segundones, central también para definir los distintos géneros que constituyen la propia disciplina (como la monografía de artistas), pero sobre todo central para definir el valor comercial de las obras. Cuestionar esta noción de genio, es hacer peligrar todo el edificio de la Historia del Arte en su conjunto, tal como lo expresa Linda Nochlin en 1971 (Giménez Tanzi, 2013: p. 79).

Retomando a Benjamin, a medida que las obras de arte se desligan de su valor ritual, aumentan sus posibilidades de exhibición, y esto va acompañado de una pérdida progresiva del aura. Se altera la función integral del arte, en lugar de su fundamentación

en un ritual “aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber, en la política” (Benjamin, 1989: pp. 27-28).

Esto tendría un aspecto positivo y uno negativo, dice Oliveras: permite al arte mostrarse más, y convertirse en un medio para la emancipación de las masas; pero también podría sufrir el control de los políticos (E. Oliveras, 2007: p. 291). Si no basta recordar las producciones propagandísticas para el régimen nazi de la fotógrafa Leni Riefenstah. No hablemos de la ligazón actual entre la política y el espectáculo.

Boris Groys en su libro *Volverse Público*, encuentra un problema principal en el pensamiento de Benjamin: este último autor consideraba que el arte poseía un contexto único y normativo, participando de las ideas modernistas.

“...Percibe el espacio de la circulación masiva de la copia -y la circulación masiva en general- como un espacio universal, neutral y homogéneo. Insiste en la reconocibilidad visual de la identidad de la copia como tal según el modo en que circula en nuestra cultura contemporánea”. (B. Groys, 2016: p. 63).

Pero esta última premisa también es cuestionable, en nuestra contemporaneidad, “una imagen circula permanentemente de un medio a otro y de un contexto cerrado a otro contexto cerrado” (Groys, 2016: p. 63). Por ejemplo un fragmento de película puede verse en un cine, digitalizarse y aparecer en la web, verse en el televisor de nuestra casa, ser parte de la instalación exhibida en un museo. Así este fragmento es transformado por diferentes lenguajes, softwares, cortes de pantalla, ubicaciones en el espacio, etc. Y en todas estas instancias: ¿estamos frente a la misma copia de la misma copia del original?, se pregunta Groys. “Las imágenes al circular por las redes de comunicación son constantemente transformadas, reescritas, reeditadas y reprogramadas, y en cada instancias son entonces alteradas visualmente”, (Groys, 2016: p. 64).

“El estatuto de copia se vuelve una convención cultural cotidiana así como ocurría antes con el estatuto del original. Benjamin sugiere que la nueva tecnología es capaz de producir copias con mayor fidelidad al original, cuando, de hecho, ocurre lo contrario” (Groys, 2016: p. 64).

Arthur Danto es otro filósofo que le da mucha importancia al contexto y expresa que su aspiración es hacer una *filosofía analítica del arte*. “Danto, como Vattimo, es

otro de los filósofos que, a mediados de la década del '80, retoman el tema de la «muerte del arte» (E. Oliveras, 2007: p. 336), ya surgida en los años 60 con la explosión de los lenguajes no convencionales. Empalmando esta idea con la abolición de una noción progresiva de la Historia del Arte y la idea de genio. En su famosa obra *Después del fin del Arte*, el Autor define la diferencia entre el arte moderno y el contemporáneo, que según él comienza a aparecer a mediados de los setenta. (...),

“el arte contemporáneo no hace un alegato contra el arte del pasado, no tiene sentido que el arte del pasado sea algo de lo cual haya que liberarse, incluso aunque sea absolutamente diferente del arte moderno en general. En cierto sentido lo que define al arte contemporáneo es que dispone del arte del pasado para el uso que los artistas le quieran dar.” (A.C. Danto, 2006: p. 27).

Danto afirma que “En los sesenta hubo un paroxismo de estilos, (ésta fue la base de que hablase, en primer lugar, del «fin del arte»”(A. C. Danto, 2006: p. 35). De cualquier manera la distinción entre lo moderno y lo contemporáneo no se clarificó hasta los años setenta y ochenta y gradualmente se hizo claro (...) “que no había una manera especial de mirar las obras de arte en contraste con lo que he designado «meras cosas reales»” (A. C. Danto, 2006: p. 33). El arte contemporáneo podría haber sido momentáneamente el arte moderno producido por nuestros contemporáneos, pero como esto no fue satisfactorio se creó el término *posmoderno*. Pero, como según Danto, hablando de las artes visuales, después del fin del modernismo no hay un estilo identificable, una unidad estilística que permita su reconocimiento y no hay por lo tanto una posible directriz, él prefiere hablar de arte poshistórico. En los años 80 se realizan estas reflexiones desde distintos lugares en sincronía con la polémica sobre la *condición posmoderna* (Lyotard), que darán una impronta peculiar a la década.

La primera generación feminista en el arte surgió en los años 60 y se extendió a la década siguiente. Apeló al arte como herramienta política y medio de militancia, y originó proyectos políticos de igualdad, el arte que generó estuvo fuertemente ligado a este proyecto (la liberación de las mujeres), y por ello para algunos, no era arte, sino propaganda. Su potencial artístico fue cuestionado en relación con los parámetros propios del lenguaje artístico. Y aquí podemos ligarlo tanto con las ideas de Benjamín

ya que hay una praxis política, como con las de Danto. Esta primera generación feminista en el arte está definida por un espíritu combativo, su experiencia personal adquirió una dimensión social (lo personal es político); con una lucha y una organización propias. Especialmente en Estados Unidos, fueron fundamentales en esta nueva etapa los grupos de concientización política (consciousness-raising), que partían de la exploración de la situación individual para realizar un análisis político y finalmente una propuesta crítica. Este carácter colectivo y político llevó a artistas como Eleanor Antin, Adrian Piper y Faith Ringgold a centrar en el cuerpo femenino su trabajo artístico. En el caso de Piper y Ringgold, su investigación estética también involucró la cuestión racial. En los setenta algunas artistas se interesaron en mitos ancestrales. Por ejemplo, en deidades femeninas como la Tierra, madre generadora de vida. Así, tenemos el relevante caso de Ana Mendieta y su serie de siluetas en Iowa y México, donde al ubicar su propio cuerpo lograba esta identificación entre lo telúrico y lo femenino. Por supuesto, en estas actividades también existía una preocupación por el medio ambiente y la destrucción de la naturaleza (de esto se derivaría posteriormente el ecofeminismo). Otros trabajos de Mendieta como Rape Scene (Escena de una violación), donde escenifica la violación sufrida por una estudiante de la Universidad de Iowa, resaltan la diversidad de su estética y su gran capacidad de denuncia.

Con un estilo más directo y militante, las manifestaciones/acciones llevadas a cabo por Suzanne Lacy y Leslie Labowitz llamaron la atención sobre el creciente número de casos de violaciones de mujeres en Estados Unidos. Claro ejemplo de estas reivindicaciones feministas es el proyecto *The Womanhouse* (La casa de la mujer), dirigido por Judy Chicago y Miriam Schapiro, y la instalación *The dinner party* (La cena festiva), realizado por Judy Chicago.

En contraposición, al feminismo de la igualdad de los 60's, la crítica al logocentrismo del feminismo de la diferencia, derivó en un arte subversivo apostado en la otredad, pero que no tuvo consecuencias políticas fuertes, y estaba muy lejos de subvertir los papeles asignados por razón de género. La despolitización del feminismo de la diferencia es la que favoreció su implante académico, pero al costo de verse privado de una discusión de valores que trascendieran el campo de lo estético (Lacy, en Broude y Garrand, 1994, p. 265). Una de sus más importantes representantes fue Nancy Spero.

A mediados de los setenta algunas artistas y teóricas vinculadas al movimiento feminista en Estados Unidos empezaron a cuestionar el énfasis en la dimensión corporal de la experiencia femenina asociada muchas veces al arte feminista de los sesentas (entre otras la teoría creada por Chicago y Schapiro llamada iconología vaginal, publicada como artículo en la revista *Womanspace Journal* en 1973 donde afirman la existencia de una imaginaria femenina).

Rozsika Parker y Griselda Pollock en el texto *Old Mistresses, women, art and ideology* de 1981, realizaron una revisión de las teorías marxista y psicoanalíticas y establecieron su falta de efectividad para la construcción de la verdadera femineidad. Cuestionaban el uso de imágenes de carácter sexual, asociadas a veces a técnicas artesanales, socialmente consideradas femeninas (en clara alusión a Judy Chicago) y aseguraban que esta iconografía ayudaba a reforzar los estereotipos sostenidos por el patriarcado, en torno a la mujer como objeto sexual y como ama de casa.

Pollock abogaba que crear circuitos de exhibición y distribución exclusivamente femeninos contribuye a reforzar el estereotipo de «las esferas separadas»; y el determinismo biológico, lo importante es desarrollar un proyecto según Pollock que "no consista simplemente en reemplazar determinadas imágenes opresivas con otras imágenes hechas por mujeres y sobre mujeres, sino más bien deconstruir los procesos a través de los cuales se produce el significado y el sujeto adquiere una posición como sujeto sexuado" (Mayayo, 2010, p. 112).

Mientras que Lippard (defensora de la iconología vaginal abogaba por una red de exhibición, publicaciones, centros de educación exclusivamente feministas para llegar al público en general, para trabajar fuera del sistema y socavar constantemente sus bases. (Mayayo, 2010, p. 102).

Lucy Lippard afirmará: “La gran contribución del arte feminista ha sido su falta de contribución al modernismo” (Lippard en Broude, 1994: p. 282). Lo moderno pareció un estilo que se dió entre 1880 y 1960. Esta afirmación se confirma si realizamos un repaso de los temas centrales de dicho arte: rechazo del imperativo formal, reivindicación del contenido, crítica a lo absoluto en la historia, defensa de la producción colectiva, representación de lo autobiográfico, atención a los oficios, énfasis del proceso y la puesta en escena, plena aceptación de formas nuevas, como el video y

la performance, y rechazo a la idea de que el arte es neutral, universal, o propiedad exclusiva del hombre.

La línea de trabajo iniciada por estas artistas en los setentas culminará en los años ochenta con una segunda generación feminista en el arte. Si bien los ideales del feminismo parecían haberse desvanecido (en parte por la falta de espacios alternativos y en parte por la integración de las mujeres al circuito comercial galerístico), la necesidad de expresión se encontraba presente. Pese a que su estética se aleja del lenguaje visceral y emotivo del feminismo de los 70 y 60, su espíritu si se deriva de aquellas corrientes. Los métodos utilizados son más retóricos, desviados por la ironía y el humor. La apropiación y la ampliación de textos enormes, así como la intervención en el espacio público reemplazan muchas veces a la ambientación y al objeto. Como medios triunfan la fotografía, la fotoperformance y la instalación. Una de las mayores aportaciones del feminismo estriba en haber rechazado el formalismo en que se basa el arte moderno o modernista. Esto unido a la variedad del lenguajes empleados hizo que las producciones feminista fueran desdeñadas por muchos historiadores del arte. De hecho a principios de los años 80 cuatro mujeres (Sherrie Levine, Barbara Kruger, Jenny Holzer y Cindy Sherman) fueron incluidas bajo la denominación de posmodernistas, apropiacionistas y/o simulacionistas (especialmente las tres primeras), olvidando que el componente cuestionador y feminista de sus obras es esencial. Según Laura Cottingham, se cometió el error de clasificar a estas artistas como posmodernas cuando de hecho, y cito textualmente:(...) “su arte se desarrolló como resultado del arte feminista de los setenta” (L. Cottingham en N. Broude y M. D. Garrand, 1994: p. 274).

Según algunos teóricos “la posmodernidad fagocita los productos estéticos del feminismo para así ignorar las deudas contraídas con este movimiento”(S. Carro Fernández, 2010: p. 207).

Desde mi punto de vista no debe existir una contradicción entre la postura de Danto y la de Cottingham o Carro Fernández, todo depende de la perspectiva que se tome, tomar una perspectiva feminista, no anula otras. Para Danto los artistas fueron libres para hacer arte en cualquier sentido que desearan o sea que feminismo no se opone para nada a arte contemporáneo (para Danto posmoderno es parte del arte contemporáneo), o a en palabras de Danto arte posthistórico. Aquí entra el tema del

espectador y el contexto. Quizás ambas perspectivas son compatibles según el caso, teniendo en cuenta que gran parte de la Historia del Arte había sido escrita por hombres.

Sin embargo no debemos olvidar que estos nuevos lenguajes coinciden con las reflexiones alrededor de la muerte del arte y los nuevos lenguajes ligados a la posmodernidad.

Tal es la indisociabilidad entre arte y contexto que incluso puede notarse que el aplanamiento de la densidad simbólica del tejido social, efecto de las políticas neoliberales también encuentra su expresión en las formas de arte.

El filósofo Byun-Chul Han dice que la sociedad neoliberal del rendimiento está dominada en su totalidad por el verbo modal poder, para que haya un aumento de la productividad, se sustituye la sociedad de la disciplina por un llamado a la motivación, a la iniciativa, al proyecto. Pero el sujeto no es realmente libre, pues se explota a sí mismo, por más que lo haga con entera libertad y por ello es más eficiente que la explotación de otro. Domina una economía de la supervivencia en la que cada uno es su propio empresario. (B C Han, 2015; pp. 19-20). Byun-Chul Han realiza una crítica de Foucault, ya que en *El nacimiento de la biopolítica* indica que el *homo oeconomicus* neoliberal no habita en la sociedad disciplinaria, “Se le escapa por completo la estructura de poder y coacción que hay en la proclamación neoliberal de la libertad (B-H Han, 2015: p. 20). No existe un poder político represivo, ni una explotación por parte de otros, pero sí hay un imperativo en esta sociedad el; sé libre, pero que solo lleva a la depresión y al agotamiento. El sujeto no se ve coaccionado, sometido sino que se ve como desarrollando un proyecto. "Quien fracasa, es además, culpable y lleva consigo esta culpa dondequiera que vaya" (Byun-Chul Han, 2015, p.21). El capitalismo a diferencia por ejemplo de lo expresado por W. Benjamin, no es ninguna religión, pues no maneja las categorías de deuda (culpa) y desendeudamiento (perdón). El *capitalismo* para Byun-Chul Han es solamente endeudador. Esta imposibilidad de desendeudamiento y expiación del sujeto del rendimiento llevan a la depresión y al agotamiento y a la imposibilidad física de compensar la deuda.

En la sociedad actual lo pulido, lo terso son las señales de identidad, no solo de lo exterior (como las esculturas de Jeff Koons), sino de nuestra propia comunicación digital, donde se intercambian sobre todo me gusta, complacencias, cortesías. Los

aspectos negativos se eliminan porque representan un obstáculo para la comunicación acelerada. Hay en lo terso y pulido (de las esculturas de Jeff Koons) un imperativo táctil que eliminan la distancia contemplativa que presupone todo juicio estético, solo quiero tocar. Por esa necesidad de tocar se vacía el arte de todo sentido, Hegel declara que el arte tiene un sentido y circunscribe lo sensible del arte a los sentidos de la vista y el oído.

Como fuere, diversos autores y artistas no dudarían en afirmar el potencial del lenguaje artístico como expresión política.

En el contexto de estas consideraciones me propongo señalar posibles anudamientos entre el campo del arte y el campo de la teoría queer, pues en ambos casos no son áreas delimitables, estables y precisas y debemos resaltar el potencial político del lenguaje artístico. Ambos campos se entrecruzan para cuestionar la norma, lo establecido. Para ello propongo un primer capítulo donde se recurre a reflexiones de diversos teóricos respecto al arte, para mostrarnos su carácter no reductible a categorías de análisis. En un segundo capítulo se trazará una genealogía del género para desembocar en lo queer, entendido no como identidad clausurada sino potencialidad disruptiva de cuestionar lo establecido. En un tercer capítulo se indaga acerca del Autor, Obra artística y Espectador para ver que en su complejo entrecruzamiento se abre un espacio posible para la potencia Queer del Arte. Finalmente, se propone, a modo de conclusión, provisoria, que la potencia del entrecruzamiento del arte y la teoría queer permiten pensar la obra como performativa, abierta a multiplicidad de significados, conteniendo la posibilidad de ser decodificada bajo sentidos subversivos.

1. Hacia una delimitación (imposible) del campo del arte

A los fines de delimitar parámetros generales que circunscriban lo que se ha entendido por arte se ofrecen algunas consideraciones de varios teóricos. Sin embargo, se enfatiza, como afirman especialistas en el tema, el carácter no reductible del objeto artístico a categorías de análisis. Allí reside su valor.

Se considera que todo intento de reducir el arte a definiciones obedece a estrategias políticas que hablan más de dinámicas específicas de poder que del objeto artístico en sí. Aclarar esto guarda, para la presente indagación, una vigilancia epistemológica de no incurrir, o de incurrir en el menor grado posible, en este atolladero. En consecuencia, más que delimitar lo que es el arte, se realizan consideraciones de diferentes exponentes respecto a este.

Según Byung-Chul Han, lo pulido, terso, pulcro y liso son las señas de identidad de la sociedad occidental actual. Estas son características que comparten las esculturas de Jeff Koons, los teléfonos celulares y la propia comunicación digital, donde se intercambian los me gusta, las complacencias, las cortesías, y en las que los aspectos negativos se eliminan, porque representan un obstáculo para la comunicación acelerada. Volviendo a Jeff Koons, hay en lo terso y púlido de sus esculturas un imperativo táctil que elimina la distancia contemplativa que presupone todo juicio estético, sólo se quiere tocar. Por esa necesidad se vacía el arte de todo sentido. Por el contrario, Hegel, que declara que el arte tiene un sentido, circunscribe lo sensible del arte a los sentidos de la vista y el oído. Coincidiendo con Hegel en la inferioridad del sentido de la vista, para Roland Barthes, el sentido del tacto es “el más desmitificador de los sentidos, al contrario de la vista, que es el más mágico” (R. Barthes, 1999: p. 156). La vista guarda distancia mientras que el tacto la elimina, y sin distancia no es posible la mística, se seculariza lo que se toca. Por otra parte, según Gadamer, para el arte es esencial la negatividad, opuesta a la positividad de lo pulido “En ella hay algo que me conmociona, que me remueve, que me pone en cuestión, de lo que surge la apelación de *tienes que cambiar tu vida*” (B.-Ch. Han, 2016, p.17). ¿Por qué hoy en día gusta tanto «lo pulido»?- se pregunta Han. Porque no daña, no ofrece resistencia. Lo bello digital constituye un espacio pulido y liso.

El interés actual en lo terso y pulido tiene relación con el contexto social actual. La sociedad neoliberal del rendimiento está dominada en su totalidad por el verbo modal poder, para que haya un aumento de la productividad, se sustituye la sociedad de la disciplina por un llamado a la motivación, a la iniciativa, al proyecto. Pero el sujeto no es realmente libre, pues se explota a sí mismo, por más que lo haga con entera libertad y por ello en forma más eficiente que mediante la explotación de otro. Domina una economía de la supervivencia en la que cada uno es su propio empresario. (B-C. Han, 2015: pp.19-20).

Al contrario de Foucault, Byung-Chul Han no da mucha importancia al disciplinamiento en la sociedad neoliberal. Por ejemplo, en *El nacimiento de la biopolítica*, indica que el *homo oeconomicus* neoliberal no habita en la sociedad disciplinaria, “Se le escapa por completo la estructura de poder y coacción que hay en la proclamación neoliberal de la libertad” (B-C Han, 2015: p. 20). No existe un poder político represivo, ni una explotación por parte de otros, pero sí hay un imperativo en esta sociedad; *el sé libre*, pero que solo lleva a la depresión y al agotamiento. El sujeto no se ve coaccionado, sometido, sino que se ve como desarrollando un proyecto. “Quien fracasa es culpable y lleva consigo esta culpa dondequiera que vaya” (B-H Chan, 2015: p. 21). En este sentido, “el neoliberalismo, con sus desinhibidos impulsos narcisistas del yo y del rendimiento, es el infierno de lo igual, una sociedad de la depresión y el cansancio compuesta por sujetos aislados” (B-C. Han, 2015: contratapa). El capitalismo, a diferencia por ejemplo de lo que opinaba W. Benjamin, no es ninguna religión, pues no maneja las categorías de deuda (culpa) y desendeudamiento (perdón). El *capitalismo* para B-C Han es solamente endeudador. Esta imposibilidad de desendeudamiento conduce a la depresión, al agotamiento y a la imposibilidad física de compensar la deuda. En este contexto, en el que los individuos se consideran empresarios de sí mismos (emprendedores) hay un aplanamiento de la densidad simbólica del tejido social, del que el arte no es ajeno, y que se refleja en la lisitud mencionada arriba.

El arte, o las expresiones artísticas no pueden ser concebidas por fuera de su tiempo y de su contexto histórico y político. Esta idea es debida al interés de diversos historiadores por el entorno social del arte (desde mediados del XIX) y al desarrollo de la sociología como ciencia autónoma por Auguste Comte. Sin embargo, el estudio del arte recién se desarrolló como disciplina particular inmediatamente después de la

Segunda Guerra Mundial. El objeto de estudio de la Sociología del Arte es el arte como producto de la sociedad humana, analizando los diversos componentes sociales que concurren en la génesis y difusión de la obra artística. La sociología del arte es una ciencia multidisciplinaria, recurriendo para sus análisis a diversas disciplinas como la cultura, la política, la economía, la antropología, la lingüística, la filosofía, y demás ciencias sociales que influyen en el devenir de la sociedad. Entre los diversos objetos de estudio de la sociología del arte se encuentran varios factores que intervienen desde un punto de vista social en la creación artística, desde aspectos más genéricos como la situación social del artista o la estructura sociocultural del público, hasta más específicos como el mecenazgo, el mercantilismo y comercialización del arte, las galerías de arte, la crítica de arte, el coleccionismo, la museografía, las instituciones y fundaciones artísticas, etcétera. También cabe remarcar en el siglo XX la aparición de nuevos factores como el avance en la difusión de los medios de comunicación, la cultura de masas, la categorización de la moda, la incorporación de nuevas tecnologías o la apertura de conceptos en la creación material de la obra de arte (arte conceptual, arte de acción). Recordemos que a lo largo de la historia, el arte ha tenido diversas funciones: mágicas (interviniendo en rituales de fertilidad), funerarios, como de cacería o de guerra (aparentemente en las pinturas rupestres del Paleolítico se le atribuye a la pintura "poderes" mediante los cuales se captura el espíritu del animal, para que la cacería sea exitosa). También fue importante en la función didáctica, ya que en muchas culturas que no leían ni escribían, la imagen fue una buena substituta de las palabras para instruir a las personas. Ejemplo de ello son las pinturas de las catacumbas paleocristianas en Roma o los *catecismos en piedra* que son las portadas medievales. Tenemos además la función ideológica que encierra varios conceptos, tanto el de transmisión de un pensamiento social o político (como en el caso del comunismo o el fascismo), como la defensa o justificación de una imagen de poder, lo que conocemos como arte áulico. En la antigua Roma, Grecia, etc., podíamos ver las esculturas de los reyes o magistrados que simbolizaban poder. Era para demostrar a sus súbditos la importancia que tenían y que era su obligación siempre obedecerlos, pero también durante las Monarquías debían servir a este poder.

A partir de la década del 60 nacen nuevas concepciones estéticas, que dan origen a un nuevo paradigma (campo teórico que permite el análisis y la interpretación de los

fenómenos por una comunidad científica). Autores sobresalientes de la segunda mitad del siglo XX son: Arthur Danto y George Dickie, ambos se ubican en un campo cercano al de la sociología del arte. (Oliveras, 2008: p.31). Danto sostiene que si bien actualmente no hay fin del arte, sí lo hay de la historia del arte,

entendida ésta como plasmación periódica de distintas expresiones culturales atravesadas por grandes relatos o paradigmas estéticos. Estos grandes relatos devenían «deber ser» -tanto en el campo de la imitación como en el de la abstracción- marcos conceptuales y fuentes de mandatos que establecían drásticamente qué era lo permitido como manifestación artística" (Oliveras, 2008: p. 32).

Danto sostiene que en el arte contemporáneo (a partir de Duchamp o Warhol, por ejemplo) existe un gran pluralismo, no existe un único marco para el hacer del artista, vivimos la poshistoria del arte. Para Danto lo sobresaliente como ruptura del arte del siglo XX es la obra de Andy Warhol de 1964, *Caja de jabón Brillo* (Brillo Box), donde el cambio de paradigma nos lleva del modernismo a lo que más tarde se denominó posmodernismo, donde según Danto comienza el "fin de la historia del arte".

Las cajas Brillo

lo llevaron a reflexionar sobre el hecho de que un objeto fuera una obra de arte, mientras que otro prácticamente similar fuera una cosa cotidiana y no arte. En otros términos: ¿Por qué las cajas Brillo de Warhol eran consideradas arte, mientras que las cajas con esponjas Brillo en los supermercados eran simplemente envases? La respuesta a la pregunta fue dada por el propio Danto unos años más tarde, cuando escribió que las cajas Brillo de Warhol eran arte porque inspiraban a la reflexión sobre el concepto de arte, y porque eran lo opuesto a anteriores definiciones de lo que era considerado arte (Pedro da Cruz, 2010).

Según da Cruz, al ser expuestas como obras de arte, las cajas cuestionaron ideas como la del aura y la originalidad de la obra, que muestran las huellas del genio artístico de su creador. Sobre el tema de la pérdida del aura en la obra trata el libro *La obra de arte en la era de su reproducción técnica* (1936), en el que el filósofo Walter Benjamin

alertó sobre el riesgo de que, debido a la reproducción mecánica, las obras de arte perdieran el aura que las caracterizaba.

Consideremos ahora el punto de vista de otro autor. Boris Groys, quién escribe sobre arte, no desde la perspectiva del espectador, sino desde la del autor. Según Groys antiguamente el artista era un proveedor de experiencias estéticas para el espectador.

Esta situación cambió un poco cuando el artista empezó a servir a un gran público en lugar de servir al régimen de mecenazgo representado por la iglesia o los poderes autocráticos tradicionales. En ese momento el artista estaba obligado a presentar los «contenidos»-temas, motivos, narrativas y demás- dictados por la fe religiosa o por los intereses del poder político. Hoy se le pide al artista que aborde temas de interés público (B. Groys, 2016: p. 11).

Si, como ocurre generalmente, se concibe la politización del arte como un hacer que ciertas actitudes políticas resulten atractivas (o repulsivas) para el público, la politización del arte se vuelve algo totalmente supeditado a la actitud estética. Y finalmente la aspiración es formatear ciertos contenidos políticos en una forma atractiva estéticamente. Pero, por supuesto, a través de un acto de compromiso político real, la forma estética pierde su relevancia y puede ser descartada en nombre de la práctica política directa. Aquí el arte funciona como propaganda política que se vuelve superflua en cuanto alcanza su cometido. De allí lo que se dice de la primera generación feminista en el arte (los 60), que su arte era más propaganda que arte.

En los siglos XVIII y XIX, cuando se desarrolló la reflexión sobre el arte, los artistas eran minoría (y debían ganarse la vida con él) y los espectadores mayoría. La verdadera pregunta era porque los espectadores debían contemplar ese arte: debía formar su gusto y educarlos estéticamente. Los espectadores eran sujetos de la actitud estética y las obras objetos de contemplación. Pero desde comienzos del siglo XX está dicotomía empezó a colapsar. Hay diversos aspectos de esos cambios entre ellos la emergencia y el rápido desarrollo de los medios visuales. Boris Groys opina que en la actualidad el acceso relativamente fácil a celulares, cámaras digitales e internet -una plataforma de distribución global- "ha alterado la relación numérica tradicional entre los productores de imágenes y los consumidores. Hoy en día, hay más gente interesada en

producir imágenes que en mirárlas" (B. Groys, 2016: p. 14). Sin embargo Boris Groys dice que hay insuficiencias en el análisis sociológico del arte, ya que "la sociología es una ciencia de lo viviente, con una preferencia instintiva por los vivos por sobre los muertos" (B. Groys, 2016: p. 19). Sabemos que las sociedades reales están constituidas por personas vivas, que son capaces de tener experiencias estéticas reales, y allí sí que tiene sentido el abordaje sociológico del arte.

Pero si alguien aborda el arte desde una posición poética, técnica y autoral, la situación cambia drásticamente porque, como sabemos, el autor está siempre muerto o, al menos ausente. Como productor visual, uno opera en un espacio mediático en el que no hay una diferencia clara entre los vivos y los muertos ya que ambos están representados por personas igualmente artificiales. (B. Groys, 2016: p.18).

Así, el arte constituye un modo moderno de establecer cierta igualdad entre vivos y muertos. Groys habla desde una posición un poco extrema, pero que debe ser tenida en cuenta.

Pasando a otro autor, en 1968, Roland Barthes, en su famoso artículo *La muerte del autor* recurre a la idea de performatividad de Austin para reflexionar acerca de la escritura:

...es que escribir ya no puede seguir designando una operación de registro, de constatación, de "pintura" (como decían los Clásicos) sino que más bien es lo que los lingüistas, siguiendo la filosofía oxfordiana, llaman performativo, forma verbal extraña (que se da exclusivamente en primera persona y en presente) en el que la enunciación no tiene más contenido (más enunciado) que el acto por el cual ella misma se profiere (R. Barthes, 1994: pp. 68-69).

Así, podemos pensar que escribir es, ante todo, una forma de hacer, de producir distintas realidades. Lo interesante es que quien lleva a cabo esta acción no es el Autor (esa figura en la que se concretan la individualidad, la genialidad, la heroicidad, etc. características del sujeto moderno) sino el lector o espectador quien, a través de la lectura, da sentido, construye y encarna en su presente aquello que se ha escrito. Al leer, el texto se hace realidad como experiencia de

quien lo lee. De esta manera, al señalar la muerte del Autor y el nacimiento del lector, Barthes revela una característica más de lo performativo: lo que las palabras hacen es producir una subjetividad, es decir, una forma concreta de ser consciente y de entender el mundo.

Pasando a P. Preciado, en su opinión la escritura de la historia del arte constituye una tecnología sexopolítica que trabaja en la producción y gestión de ficciones somáticas, de cuerpos y subjetividades sexuadas y racializadas. Tal como lo define, el concepto de sexopolítica es “una de las formas dominantes de la acción biopolítica en el capitalismo contemporáneo” (Preciado, 2002: p. ??), a través de la cual el sexo (los órganos llamados *sexuales* y las prácticas sexuales, pero también los códigos de la masculinidad y la femineidad y las identidades *normales* y *desviadas*), pasan a formar parte “de los cálculos del poder, haciendo de los discursos sobre el sexo y de las tecnologías de normalización de las identidades sexuales un agente de control sobre la vida” (Preciado, 2002: p. 231)" (Grupo Micropolíticas de la desobediencia sexual, 2014).

En cuanto a la relación entre el feminismo y el arte, en mi opinión, las artistas de principios de los setenta al mostrar lo biológico como diferencia fundamental entre varones y mujeres no tenían una voluntad esencialista, sino que esta actitud respondía a una cuestión ideológica, a la plataforma de lanzamiento del feminismo radical (con la gran aportación teórica entre otras de S. Firestone). Obras como *The dinner party* tenían más bien dos objetivos más concordantes con las inquietudes del momento: desvelar la construcción patriarcal de la imagen de la mujer y reivindicar la acción de las artistas como creadoras. El feminismo de la igualdad tuvo un fuerte impacto político, mientras que el de la diferencia tuvo consecuencias políticas muy conservadoras. Las artistas y escritoras de la corriente postestructuralista liderada por Cixous e Irigaray definen la femineidad como esencia indemostrable, y marcan lo femenino como el lugar propio de la mujer. Con esta idealización de lo femenino, no hacen sino reintegrar a la mujer al lugar al que siempre estuvo confinada: lo otro. Y desde este lugar es muy difícil hacerse oír. Si bien pueden conducir a experiencias estéticas muy interesantes, desde el punto de vista ético-político los proyectos del feminismo de la diferencia fueron contraproducentes, porque su excesivo énfasis en la femineidad confina de nuevo a la mujer a un dignificado ámbito privado. Artistas como Eleanor Antin, Hannah Wilke,

Louise Bourgeois, Martha Rosler, Nancy Spero, e incluso Judy Chicago, son descendientes de un feminismo de la igualdad que hace un análisis de la razón y el sujeto modernos apelando potencial crítico de la misma razón. Esta época no era todavía la del auge de la postmodernidad, con la muerte de la razón y de la historia, y el arte feminista era un arte antimoderno, que impulsaba la autotrascendencia de la razón y sus sistemas de representación. Como dijo Lucy Lippard: “La gran contribución del arte feminista ha sido su falta de contribución al modernismo (Lippard, 1994: p. 282). Esta afirmación se confirma si realizamos un repaso de los temas centrales de dicho arte: rechazo del imperativo formal, reivindicación del contenido, crítica a lo absoluto en la historia, defensa de la producción colectiva, representación de lo autobiográfico, atención a los oficios, énfasis del proceso y la puesta en escena, plena aceptación de formas nuevas, como el video y la performance, y rechazo a la idea de que el arte es neutral, universal, o propiedad exclusiva del hombre. La línea de trabajo iniciada por estas artistas en los setentas culminará en los años ochenta con la obra de Jenny Holzer, Barbara Kruger, Sherrie Levine y Cindy Sherman. Según Laura Cottingham, se cometió el error de clasificar a estas artistas como postmodernas cuando de hecho “su arte se desarrolló como resultado del arte feminista de los setenta” (Cottingham, 1994, p. 278). Si bien sus obras no se parecen formalmente al estilo descarnado, visceral y emotivo del arte feminista de los setenta, sus prácticas se derivan de los intereses intelectuales y estéticos que preocuparon a la primera generación de artistas feministas. La crítica revela, por otro lado, que la postmodernidad hace propios los productos estéticos del feminismo y además desestima e ignora la fuente de la cual proceden. Una de las tácticas para desestimar al feminismo consiste en ignorar su especificidad asimilándolo a toda una serie de movimientos de liberación, grupos étnicos o movimientos contraculturales. También se desestima la riqueza del feminismo acusándolo de construirse sobre el binarismo. Dijo Lyotard: “Pensar por medio de oposiciones no corresponde a los métodos más enérgicos del conocimiento postmoderno” (Lyotard, 1999: p. 100). A esta crítica habría que responder que el binarismo será un imperativo, mientras la sociedad entienda la diferencia como oposición. Otra de las estrategias postmodernas para deslegitimar al feminismo es la de tomarlo como un bloque monolítico, sin tener en cuenta su diversidad interna (radical, liberal, esencialista, cultural, socialista, freudiano, estructuralista). De este modo la postmodernidad barre de

un plumazo con los temas, debates y voces dentro del feminismo. No obstante hubo corrientes, como la corriente francesa de la *difference*, representada por Luce Irigaray, Julia Kristeva, Hélèn Cixous y otras, que adhirieron al postestructuralismo y, más generalmente, al postmodernismo. Susana Carro Fernández afirma que si bien la crítica a la razón ejercida desde el feminismo radical dió comienzo a proyectos políticos de igualdad, el arte que generó estuvo fuertemente ligado a este proyecto (la liberación de las mujeres), y por ello para algunos, no era arte, sino propaganda. En contraposición, la crítica al logocentrismo del feminismo de la diferencia, derivó en un arte subversivo apostado en la otredad, pero que no tuvo consecuencias políticas fuertes. La despolitización del feminismo de la diferencia es la que favoreció su implante académico, pero al costo de verse privado de una discusión de valores que trascendieran el campo de lo estético.

Una pregunta ineludible cada vez que se plantea la problemática de la diferencia es desde dónde y bajo qué presupuestos de sentido la diferencia se hace pensable, imaginable, visible y hasta deseable. En el actual escenario diagramado por el semicapitalismo financiero, esta pregunta debe articularse como ejercicio resistente a las políticas de la transparencia que las industrias de la subjetividad y el mercado globalizado expanden a escala planetaria, confrontando la cadena de productivización disciplinaria a través de la cual la máquina capitalista (en su llamado celebratorio y pacificante a *diferenciarnos*) produce, administra y hace visibles las diferencias. Nos parece fundamental interrogarnos acerca de los modos en los que el dispositivo de *lo diverso* (la *bienvenida* que la institución le otorga a la diferencia) funciona capturando y poniendo a producir a aquellos fragmentos atomizados de la diferencia dentro de un ensamblaje armónicamente integrado, una totalidad susceptible de ser reconocida en tanto ofrezca una superficie de lectura sin fisuras, continua y transparente, en donde no exista el conflicto, las disputas de poder, los ejercicios múltiples de identificación y desidentificación, la alteridad opaca. Fuera de esta construcción neutralizante nos importa pensar la diferencia, siguiendo los argumentos de Nelly Richard, no en los trazados de sentido pretendidamente coherentes y docilizados de una alteridad diferenciada, llamada a recortarse limpiamente de otros cercamientos identitarios, desactivada en la compleja e inestable movilidad de sus apuestas singularizantes, sino en su potencia diferenciadora, en tanto “proceso múltiple y relacional de negociadas y

conflictivas reinscripciones de la tensión identidad-alteridad capaces de intervenir en cada nuevo contexto de discursos que habla sobre la diferencia” (Richard 1997: p. 347). Se trata, así, de escapar “de la consigna de las identidades y las diferencias pensadas como categorías ya fijadas por un orden binario de afirmación y negación” (Richard 2009: p. 76), para interpelar la diferencia en su potencia singularizante, en las inscripciones y desamarres múltiples que construye y tensiona en situación, en los sobresaltos de sentido y en las intermitencias que moviliza traicionando los marcos de encierro que circunscriben la diferencia a una posición estable y definitiva dentro del teatro de las identidades.

En conclusión, diversos autores, desde Byung-Chul Han hasta Richard, desde distintos abordajes nos señalan que la sociedad neoliberal es el infierno de lo igual, donde la diferencia se circunscribe *a una posición estable y definitiva dentro del teatro de las identidades*.

2. Hacia una delimitación (imposible) de lo queer

Lo queer es un ataque a la categorización bajo identidades cerradas. Entendiendo lo queer no como un atributo subjetivo o posicionamiento identitario estable, sino como potencialidad disruptiva de cuestionar lo establecido.

Tal como sostiene Guacira Lopez-Louro (2008) lo Queer adviene como una invitación a cuestionar y romper los límites de lo pensable en muchos espacios, en múltiples dominios. Tal vez sea productivo desconfiar de lo establecido. Tal vez debemos sospechar y extrañarnos, siempre. (Martinez, 2012: p.16).

Delinearemos primeramente un esbozo de la genealogía del género, para luego describir específicamente a lo queer. De ello se desprenderán dos núcleos problemáticos: las identidades estalladas y la discursividad del cuerpo.

Existen dos problemas en la categoría mujer, el universalismo y el esencialismo ¿Cómo reaccionaron las feministas frente a dicha categoría? Por un lado, las iniciadoras del feminismo por la igualdad, señalaron la exclusión de las mujeres y solicitaron su inclusión en el término objetivo, racional, público y masculino de la dicotomía varón/mujer. Por otro lado, a partir de 1970 las feministas de la diferencia reivindicaron el lado subjetivo, afectivo, pasional y privado de la dicotomía, expresando que estas características son incluso mejores. Ambas corrientes, si bien cuestionaron la opresión y la exclusión vividas por las mujeres, una por no poseer las características atribuidas a los hombres y la otra por no ser valoradas en su especificidad, continuaron legitimando el universalismo que subyace a los estereotipos de género, reforzado por los argumentos filosóficos y científicos de la modernidad.

Con el nacimiento de la Ilustración surgieron las primeras feministas, quienes acompañaron los ideales de libertad, igualdad y autonomía de todos los individuos, pero criticaron la falsa universalidad de dichos postulados. En estas autoras (Olympe de Gouge, Mary Wollstonecraft), tuvo su origen la primera ola del feminismo, el feminismo por la igualdad. Ellas demandaban la equiparación de las mujeres con los hombres en el espacio público.

Por otro lado, a grandes rasgos las feministas por la diferencia sexual sostienen que la incorporación neutral de la mujer al universal de la ciudadanía moderna niega las diferencias y particularidades propias de estas, al mismo tiempo que no cuestiona las jerarquías presentes en esta forma de concebir al individuo abstracto

Desde la perspectiva de Carole Pateman, las reivindicaciones de las feministas por la igualdad consolidan el patriarcado, al mismo tiempo que niegan la subordinación que actúa de un modo implícito en las concepciones de individuo abstracto y esfera pública como neutrales y asexuadas.

Es por esto que las feministas de la diferencia sexual (que cobran mayor protagonismo a partir de los 70, aunque comienza a actuar en los 60's) cuestionan las estructuras mismas de subordinación de la modernidad, rechazando justamente la inclusión en este marco. Sin embargo, las teóricas de la diferencia sexual partieron de una premisa que esencializa los sexos, puesto que supone que existe algo así como una naturaleza masculina y otra femenina, y que éstas son diferentes. Por estos motivos, el camino que deben seguir las feministas para liberarse será la aceptación de que la naturaleza humana es doble, es decir, que la diferencia sexual es universal, y que por ello tanto la cultura como el orden simbólico también deben ser dobles. Las feministas de la diferencia sexual trataron de ver de donde provenía la opresión de las mujeres, cuestionando duramente la jerarquización de los géneros.

Con estos cuestionamientos, se inicia la reflexión sobre el patriarcado como concepto a través del cual se explican las relaciones de control de los varones como productoras de la subordinación de las mujeres, no sólo a partir de la sexualidad (desde la tradición radical) sino, para las feministas de tradición marxista, también respecto de la reproducción social, que se reproduce en un modo de producción determinado.

En los años 70 y 80 esta corriente cobra mayor relevancia profundizando la idea de marcar las diferencias entre hombres y mujeres, enfatizando las particularidades de las mujeres de un modo positivo. Se comienzan a valorar especialmente aquellas características que se consideraban femeninas como la maternidad y el cuidado. Desde esta posición se intenta encontrar la característica esencial de lo que es ser mujer para afirmar desde allí las diferencias con los varones. Ambas posiciones tienen serias

dificultades para cuestionar las nociones esencialistas y también expulsivas desde las que parten sus reclamos.

Esta encrucijada fue expresada por Carole Pateman (1989) en lo que denominó el "dilema Wollstonecraft". El dilema plantea que existen dos tipos de reclamos feministas hacia la ciudadanía que se excluyen mutuamente pero que, al mismo tiempo, ambos poseen consecuencias negativas para las mujeres. Este dilema entonces refleja dos posturas, por un lado, el reclamo igualitarista de inclusión a la ciudadanía, el cual implica reconocer el significado patriarcal de ciudadano. El otro término del dilema refiere al pedido de reconocimiento de las características y necesidades específicas de las mujeres, el cual involucra un pedido de incorporación imposible puesto que estas características diferenciales fueron aquellas que la ciudadanía patriarcal excluyó.

A partir de la década del '80 existen esfuerzos feministas por superar el "dilema Wollstonecraft" y el esencialismo propio del feminismo de la identidad y de la diferencia sexual. En este contexto se cuestionan no sólo el universalismo de la Ilustración sino también los universalismos de género y los esencialismos implícitos en conceptos como *la mujer* (Fraser y Nicholson, 1992). Estas críticas provinieron del feminismo negro, del feminismo poscolonial y de la teoría *queer*.

Rosi Braidotti dice que, como señalara Simone de Beauvoire en el *Segundo Sexo*, "la diferencia fue colonizada por las relaciones de poder" (Braidotti, 2000: p.166) que se basaron en relaciones de dominación y exclusión, ser menos que, valer menos. La idea de diferencia se unía a una alteridad desvalorizada. Su legado conceptual consistió en el uso igualitario de la razón. Pero la introducción del concepto de género, complejizó la cuestión.

Hay que someter a debate la categoría sexo para reformular las múltiples conceptualizaciones que involucran la categoría cuerpo.

Rosi Braidotti (2000) señala que existen importantes divergencias entre el cuerpo y su compleja relación entre sexo y género. La autora destaca la complejidad de la estructura corporizada del sujeto. El cuerpo se refiere a un estrato de materialidad corporal, que está codificada y representada en el lenguaje, y además dotada de memoria. La identidad es un juego de aspectos múltiples, del sí mismo; es *relacional*, pues posee un vínculo con el *otro*; es retrospectiva, por cuanto se fija en virtud de la

memoria y los recuerdos, en un proceso genealógico. Por último, la identidad está hecha de sucesivas identificaciones, es decir, de imágenes inconscientes internalizadas que escapan al control racional. Además, *cada mujer* en la vida real (o sea el sujeto mujer feminista según ella) está en una relación imaginaria con variables como la clase, la raza, la edad, las elecciones sexuales. En vez de renunciar al significante *la mujer*; Braidotti propone visitar sus multifacéticas complejidades, pues ellas definen la única identidad que compartimos según ella: la de *mujeres feministas*.

A continuación presentamos algunos lineamientos generales sobre la distinción sexo/género y su impacto en la delimitación de la categoría cuerpo en la teoría feminista. Luego ofreceremos argumentos que cuestionan el dimorfismo sexual en términos naturales, a partir de conceptualizaciones de Judith Butler, de la ambigüedad de cuerpos intersexuales y de ciertas prácticas corporales subversivas. Posteriormente expondremos aproximaciones esencialistas y constructivistas en relación con el cuerpo, ilustradas a partir de los planteos de Luce Irigaray y Judith Butler. Finalmente, someteremos a debate la categoría sexo como oportunidad para reformular las múltiples conceptualizaciones que involucran la dimensión del cuerpo.

Algunos conceptos sobre Sexo/Género

Los movimientos de liberación femeninos de los años 60, tuvieron una producción interdisciplinaria prolífica (Femenías, 2002; Dorlin, 2009) que originó la denominada *Teoría Feminista*. Aunque las formas de explicar la subordinación fueron diversas, todas tomaban como referencia la categoría *mujer*. Posteriormente, la introducción de la categoría género complejizó el debate, instalando un análisis relacional contextualizado, que permitió reformular la noción de mujer a-histórica, esencial y universal (Cangiano y DuBois, 1993).

El género permite entender el carácter relacional y el largo proceso histórico de diferencia social entre varones y mujeres. Al mismo tiempo, denunció la lógica binaria y excluyente que ordena la distribución del poder entre varones y mujeres de forma no equitativa (Burin & Meler, 1998, 2000). En este contexto conceptual, el género se delimita por oposición al concepto de sexo –concebido como un hecho biológico–. El género es estrictamente identificado con el conjunto de significados que diferencian a varones de mujeres: activo/pasivo, proveedor/ama de casa, público/privado,

cultura/naturaleza, razonable/emocional. En contraste con esto, el sexo se relaciona con los cuerpos de varones y mujeres, en tanto fijos, inmutables y naturales.

Como señala Jason Glynos (2000), esta distinción está en la base del fundacionismo biológico. Este modelo incorpora cierta construcción social que recubre al cuerpo como base neutra y natural. Es la idea de que sexo y género existen como dominios relativamente autónomos, donde el primero funciona como un inhibidor de las posibilidades del segundo. El sexo indica que la identidad específicamente femenina tiene su soporte en el dimorfismo que el sexo impone al cuerpo.

Gayle Rubin (1986), en su clásico artículo *El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política del sexo"*, utiliza la categoría de *Sistema de Sexo/Género* para delimitar aquellos aspectos de la vida social que producen y sostienen la opresión de las mujeres y de las minorías sexuales. Rubin define al *Sistema de Sexo/Género* como "el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas" (Rubin, 1986: p. 97). Los cuerpos adquieren significados sociales. Desde este punto de vista, el cuerpo es entendido como una unidad orgánica autónomamente integrada. Aspectos como la raza, la sexualidad, el género, constituyen atributos del cuerpo delimitado como una superficie pasiva y fija, como un real prediscursivo, determinado biológicamente (Fernández, 2003). Es a partir de aquí que comienza a circunscribirse al género como la interpretación cultural del sexo. Entonces, el género es a la cultura, lo que el sexo es a la naturaleza.

Actualmente, la proliferación de la teoría Queer y los estudios culturales desestabilizó la categoría sexo. La tendencia actual de entender las identidades en términos fragmentarios arrastra hacia el debate la clásica distinción sexo/género. La diseminación de las ideas postestructuralistas a principios de los setenta (frecuentemente vinculada con Foucault y Derrida) instaló fuertes críticas a las oposiciones binarias. Por otra parte, la idea de naturaleza comienza a cuestionarse como un existente localizado por fuera de los discursos sociales. Lo natural debería entenderse como lo profundamente arraigado por convenciones sociales. Interpretaciones de un momento histórico particular con fines legitimadores de un estado de cosas. En este sentido, lo natural debe entenderse como lo profundamente arraigado en convencionalismos sociales (Haraway, 1992).

Por tanto, sexo y género no adquieren su valor oposicional por fuera de los significados culturales.

Más allá del dimorfismo sexual

Como vimos en el pensamiento feminista de la Segunda Ola (principios de la década del 60 hasta fines de la década del 80) el cuerpo es concebido como natural y dimórficamente diferenciado. El cuerpo, en estos términos, constituye una superficie sobre la cual el género opera como un acto de inscripción cultural (Butler, 1999). Es a partir de la inmutabilidad del sexo que se discute la construcción social del género.

Los aportes de Butler (que surgió en la escena académica en los 80) sugieren que, contrariamente a lo que suele pensarse, el sexo no constituye la base sobre la cual el género se deposita a través de la socialización para recubrir armónicamente su superficie. Contrariamente, el género instituye la diferencia sexual anatómica como hecho natural. El discurso de la diferencia sexual, como hecho natural, apela a un aspecto particular de la biología: la reproducción sexual. Así, bajo el signo discursivo de la reproducción sexual, los cromosomas, las hormonas y los genitales, dimórficamente decodificados, se constituyen como el soporte sustancial de la esencia del sexo natural (Laqueur, 1994; Fausto-Sterling, 2004). Tal binarismo supone la idea de que en la dimensión biológica siempre es posible hallar la distinción entre mujeres y varones.

Sin embargo, varias pensadoras consideraron que la diferencia de los sexos ofrece matices. En la misma línea que Butler, se trataría más bien de una ideología que impone el modelo de la diferencia sexual. Thomas Laqueur (1994) señaló que en el siglo XVI los científicos consideraron al cuerpo humano como básicamente uno. Por ejemplo, la vagina era considerada como un pene invertido. A fines del siglo XVII comenzaron a dejarse atrás estas representaciones de sexo único comenzándose a diferenciar el cuerpo femenino del masculino. Sin embargo hay quienes cuestionan la distinción de los cuerpos en dos sexos. Fausto-Sterling (2003), por ejemplo, señaló que la compleja organización del cuerpo humano no es compatible con la estricta división dualista entre los cuerpos masculino y femenino. La intersexualidad y la transexualidad desafían fuertemente las concepciones de cuerpo que subyacen al binario sexo/género. Especialmente la intersexualidad cuestiona el modelo dimórfico de la diferencia sexual, sobre todo a partir de que las cirugías de reasignación de sexo constituyen un testimonio

sobre el establecimiento de nuevos contornos a cuerpos con morfologías ambiguas. No se trataría más que de la reinscripción literal del sexo en cuerpos desobedientes (Fernández, 2004).

La Teoría Queer –inaugurada, entre otras autoras, por Judith Butler– supone transgredir los límites para dismantelar finalmente no solo las jerarquías basadas en el sexo y el género, sino las categorías mismas que circulan en el debate.

Pero reflexionar sobre la heterosexualidad conduce a la autora a deslindar dos mecanismos, entre muchos otros, a través de los cuales opera, a saber: naturalizarse y afirmarse como el original y la norma. Sin embargo, todo parece indicar que su potencialidad normativa se filtra en sus propias fisuras para no resignar espacios de poder e impedir posibles trastocamientos, pues hay escenificaciones travestis que reidealizan las normas heterosexuales sin cuestionarlas, entonces se generan esferas en las que la heterosexualidad puede admitir su falta de originalidad y de naturalidad y aun así seguir ejerciendo su poder. (Martínez, 2012: p. 134).

El travestismo puede ser entendido como un lugar que reúne cierta ambivalencia.

Butler no descarta la idea de que el travestismo guarda potencialidad subversiva, pues es indudable que señala el corazón mismo de la estructura imitativa del género hegemónico, al mismo tiempo que cuestiona la idea de naturalidad y originalidad de la heterosexualidad. (Martínez, 2012: p. 134)

there is no original or primary gender that drag imitates, but gender is a kind of imitation for which there is no original; in fact, it is a kind of imitation that produces the very notion of the original as an effect and consequence of the imitation itself’[no hay un género original o primario al que el travestismo imita, sino que el género es un tipo de imitación que no tiene original, que produce la noción de original como efecto y consecuencia de la imitación misma] (Butler, 1993a: p. 313 [Traducción de M. Serrichio]).

En consecuencia, Judith Butler (1999) detecta el componente heterosexista que atraviesa el binomio masculino/femenino. Los aportes de la filósofa permiten un primer movimiento hacia el desmontaje del sistema sexo/género. Siguiendo estas ideas, la matriz de inteligibilidad que Butler deslinda, claramente heterosexual, determina que un

ser humano corresponde siempre a un género, y que dicha pertenencia acontece en virtud de su sexo. De este modo, se produce un encadenamiento que establece una continuidad condensada entre sexo, género, deseo y práctica sexual, lo que otorga inteligibilidad a los cuerpos que guardan estabilidad, coherencia y unicidad en su identidad personal, incluso torna un imperativo la complementariedad entre sexos diferentes. En este sentido, la inestabilidad interna del sistema sexo/género se produce, especialmente a partir de que intersexuales y transexuales rechacen aquellas prácticas normalizadoras que imponen morfologías ideales (Turner,1999).

Tal vez, las prácticas corporales de travestis y transexuales, así como el hecho de que un número significativo de personas nacen con genitales ambiguos puedan subvertir la norma heterosexual. Tal como señala Foucault (2008), las categorías sexuales han sido asignadas a partir del siglo XIX. Este proceso de clasificación se ha acelerado y ha proliferado una enorme variedad de las identidades sexuales que resultan paradójicas y ambiguas. Los sujetos que portan estas identidades no pueden ser claramente clasificados en la dicotomía varón/mujer, por lo que las categorías parecen agotarse en su potencialidad de otorgar sentidos. Es así que, a partir del impacto del pensamiento de Foucault, Butler sugiere que revelar el carácter antinatural de la naturaleza es el primer movimiento hacia la subversión de las normas de género que construyen el sexo como un sitio natural que organiza el campo de lo humano a partir de exclusiones que debieran tornarse inaceptables.

El concepto de cuerpo según Irigaray y Butler

Hay diversos intelectuales feministas que no se muestran de acuerdo con las ideas contruccionistas, ya que dejar de lado la noción corporal de lo femenino implica quitar soporte material al concepto *mujer*, fundamental para los reclamos políticos del colectivo feminista.

Por un lado, una solución posible pareciera ser definir a las mujeres como aquellas que portan un cuerpo femenino. Pero ¿cuál es el significado de estas anatomías? ¿Cuál es la conexión entre la anatomía femenina y el concepto de mujer? Y, si como se deriva del constructivismo, tal conexión no existe, ¿en nombre de quién efectuar reclamos como motor de la acción política?

Frente al problema que entraña la categoría de sujeto para el feminismo existen diferentes ideas. Mientras que Luce Irigaray (2007), por ejemplo, apoya la búsqueda y expresión de la sexualidad femenina, la que sistemáticamente es reprimida por el patriarcado, Butler (1999) apela a su transgresión, que se ocupa principalmente de las restricciones producidas por la heterosexualidad obligatoria (Rich, 1980). Por un lado tenemos la corriente antiesencialista, fundada en el construccionismo de tradición anglo-americana; en esta línea se inscribe Judith Butler, para quien el cuerpo constituye una construcción en la que intervienen prácticas sociales y culturales. Por otro lado, nos encontramos con una corriente que hace un fuerte énfasis en las experiencias somáticas y en la necesidad de las revalorizaciones del cuerpo y de la feminidad directamente referenciadas en la materialidad sustancial del cuerpo; estos aportes responden a la tradición francesa, en la cual se inscribe Luce Irigaray.

Irigaray se interroga acerca de la posibilidad de significar la feminidad en el interior de la cultura falocéntrica. Butler se centra en los mecanismos culturales y psíquicos del poder que se disemina a partir de la norma heterosexual. Para Irigaray, los sexos son ajenos el uno al otro. Butler, en cambio, no quiere ver la dualidad varón/mujer en términos absolutos, considera la diferencia sexual como una de las tantas ficciones con la que nos puebla el lenguaje.

Ambas han sido muy criticadas, a la tendencia hiperconstructivista (Femenías, 2003) de Butler –al menos en *Gender Trouble*– la han ligado al nihilismo. Por su parte, el énfasis que Irigaray pone en lo específicamente femenino la ha conducido hacia las críticas propias del esencialismo.

Luce Irigaray (2007) considera que la diferenciación sexual es universal, lo impregna todo. Para ella, el binario varón/mujer es una bipartición ubicada en los fundamentos de lo humano. La diferenciación sexual se basa tanto en la diferencia de sexo anatómico así como en el lenguaje, mutuamente influenciados. Según Irigaray para las mujeres resulta imposible hablar desde su feminidad, en sus propios términos. El concepto de mujer se encuentra entramado por determinaciones derivadas de la supremacía masculina. Como consecuencia, solo el sujeto –masculino por definición– puede expresarse en la cultura occidental. La masculinidad es parte de una cadena asociativa de la razón, la mente, la cultura y la actividad. La feminidad, en el pensamiento dualista, ha sido clasificada como la sombra, lo otro de la masculinidad: la

emoción, la naturaleza, y la pasividad. Este segundo polo constituye una amenaza para el primero y debe ser dominado. En este contexto, el cuerpo de la mujer ha llegado a simbolizar la sexualidad y la diferencia sexual.

Butler sostiene que el sexo es también una construcción social, en ese sentido la distinción sexo/género es, por tanto, absurda, pues el género no opera como una inscripción cultural sobre un sexo prediscursivo. El sexo, más bien, es en sí mismo una construcción, instaurado a través de normas de género que ya están en su lugar. Butler culmina por anular la distinción sexo-género. El objetivo consiste en deshacer el sexo para instalar la proliferación de nuevas formas posibles, incluso morfologías corporales que escapen a las restricciones del binario.

Antes que Butler, Monique Wittig (2005) sostuvo que la categoría sexo no tiene existencia a priori, por fuera de lo social. Para esta autora, la categoría sexo es política y funda la sociedad en tanto heterosexual. Se instala de manera contundente un *ya ahí* de los sexos, a modo de una ontología prediscursiva. De este modo la ideología de la *diferencia sexual* opera como una red que lo cubre todo.

En contraposición a Irigaray, quien concibe al sexo como un dualismo ontológico insuperable, Butler propone categorías adicionales, como el origen étnico, clase y deseo sexual, como estrategia para derribar el carácter monolítico de las identidades.

El enfoque foucaultiano (ya expresamos que Butler fue muy influenciada por Foucault) sobre la materialidad sostiene que los discursos no solo describen el cuerpo sino que también formulan y constituyen sus realidades materiales (Foucault, 2008). Estos significados no son originales y no se encuentran localizados o anclados en el interior de los organismos individuales, sino que circulan en los discursos y prácticas culturales y sociopolíticas significativas e históricamente mutables que describen e inscriben el cuerpo y la identidad.

Cada declaración sobre el cuerpo, aunque sea descriptiva, muestra el cuerpo de una manera específica. Cada forma de ver o experimentar el cuerpo se encuentra necesariamente mediada por el lenguaje. Con nuestra entrada en el lenguaje nos vemos obligados a citar las normas existentes, de acuerdo con los códigos vigentes. Butler, sin embargo, encuentra nuevas perspectivas en la cita creativa. Al igual que Irigaray, por lo

tanto, ella está en la búsqueda de la innovación. A pesar de que Butler no sostiene una teoría voluntarista del género, tal como se la acusa, ella sostiene que existe la posibilidad de burlar la norma a través de citas subversivas. Esta postura teórica es la que sostiene las expectativas actuales de hallar oportunidades para subvertir la dualidad varón/mujer mediante la parodia de género.

Podemos concluir que, aunque limitada por las categorías actualmente disponibles, la teoría Queer ha demostrado potencialidad para cuestionar los supuestos ontológicos que operan en torno al sexo. Esta postura torna posible producir interrogantes que nos conduzcan hacia nuevos supuestos acerca de la materialidad de los cuerpos, más allá de las marcas binarias del sistema sexo/género.

De todas formas, incluso si fuéramos capaces de abandonar los esquemas del cuerpo dimórficamente sexuado, nada nos asegura a priori el abandono del binarismo como marco central de referencia. Sea como fuere, el intento de ir más allá de las restricciones que imponen los significados de la masculinidad y la feminidad es un desafío al que varios intelectuales no están dispuestos a renunciar.

3. Entrecruzamientos posibles y problemáticos

Empezamos el capítulo con un interrogante de corte epistemológico. Si la dificultad de circunscribir bajo categorías precisas tanto al arte como a lo queer ya ha sido señalada anteriormente, esto nos conduce a la indudable incapacidad de poder delimitar un arte queer, donde queer, claramente circunscripto como atributo cerrado connotaría una idea de arte también claramente encasillada. Entonces la problemática se desplaza hacia el siguiente interrogante, ¿es posible adjudicar potencial queer a una obra considerada como artística? No es posible responder esta pregunta sin indagar las siguientes dimensiones de una manifestación artística: Autor, Obra artística, Espectador, elementos con los que trabaja la Semiótica que es la ciencia que estudia los diferentes sistemas de signos que permiten la comunicación entre individuos, sus modos de producción, de funcionamiento y de recepción.

Además de la Semiótica del Lenguaje original, existe también una semiótica de la imagen, que podemos definir como

El estudio del signo icónico (aquel signo, el cual por una relación de semejanza puede representar un cierto objeto) y los procesos de sentido-significación a partir de la imagen. El estudio de la imagen y las comunicaciones visuales en realidad desborda lo estrictamente pictórico o visual, tal como pueden ser los análisis de colores, formas, íconos y composición, para dar paso a los elementos históricos y socio-antropológicos que forman parte de la semiótica de la imagen. Hay que ver la semiótica de la imagen dentro de una *semiótica de lo visual*. El estudio de esta área de la semiótica es más diverso de lo que parece porque existen diversos tipos de imagen en variados dispositivos manuales o electrónicos, estáticos o dinámicos. Lo visual supera el ámbito de la producción de la imagen; lo visual implica una gran división entre lo estático y lo dinámico, igual si ve a la imagen desde la sintaxis o la recepción. Lo visual, por ejemplo, integra a lo plástico y a lo icónico (C.F. Haidar, 1996: p. 195) puede

hacerse un análisis interesante desde la semiótica visual de los signos icónicos y plásticos¹.(Karam, Tanius, pp.1-2)

Al ser la imagen un componente fundamental de la cultura, de la vida social y política, estudiar la misma deviene en reflexionar cómo se construye socialmente el sentido en ciertos procesos de comunicación visual. La imagen se puede ver no sólo como sistema de expresión, sino también como una estrategia política y social, como un elemento fundamental en la explicación de grupos sociales, religiones, sistemas políticos y, ahora, de los medios de información colectiva. De ahí que una semiótica de la imagen sea una herramienta para el mayor conocimiento de cómo ciertos procesos se presentan en la vida social, qué efectos de sentido tienen sus construcciones, qué relaciones se pueden establecer entre aspectos estéticos y culturales, etc. Así, el proyecto de una *semiótica visual* está circundado por el de una *semiótica de la cultura*², por lo que no se reduce únicamente al análisis de los códigos visuales, sino a la manera como una imagen forma parte de la representación social, media la relación y construye visiones del mundo.

Hemos constatado que no abundan materiales que sinteticen las bases para el estudio semiótico de la imagen, quizá por la complejidad y por la gran dispersión de materiales; en ese sentido Klinkenberg, establece que más que una doctrina muy establecida, tenemos una serie de problemas, un conjunto de cuestiones sobre las cuales reflexionar. Una de las razones es, tal vez, la propia complejidad del tema dado que la

1Conviene aclarar la diferencia entre signo plástico e icónico. Klinkenberg (2006:347) establece una diferencia entre el signo icónico y plástico. El segundo no es conocido, es analógico y remite miméticamente a un objeto de la realidad; en cambio el signo plástico, por su parte moviliza códigos basados en las líneas, los colores y las texturas, tomados independientemente de cualquier remisión mimética. Los significantes icónicos precisamente por depender de los sistemas icónicos están constituidos por unidades discretas (las imágenes como tal y la separación de sus componentes: en una cara, vemos ojos, cejas, nariz...), lo que no parece ser el caso de los signos plásticos donde lo que tenemos son líneas, texturas, formas no susceptibles de dividirse. Estos dos signos pueden tener la misma materia, pero sustancias distintas, porque sus formas son distintas.

2Nota "semiótica cultural", es decir un análisis de los mecanismos semióticos dentro de una cultura. En general hablaríamos de los procesos de producción de sentido en entornos culturales; es decir, la idea de cultura desde la semiótica de Lotman que parte de una idea de cultura como un conjunto de sistemas de producción de sentido e integra las diversas fuentes de las que parte su noción de cultura como sistema semiótico: los estudios literarios, la teoría de la información y la cibernética. La cultura se ve como un sistema de sistemas de signos organizados de cierto modo. La organización de este sistema que es la cultura se manifiesta como una suma de reglas y restricciones impuestas al sistema. La forma de analizar a la cultura es a través de la semiótica. La semiótica de la cultura considera los diferentes procesos que se dan en una cultura como sistemas de signos susceptibles de ser, por tanto, desentrañados. Se ha hecho semiótica del comportamiento humano, de la mitología, de la historia, de la alta edad media, del cine.

imagen como concepto *empírico* es heterogénea: designa simultáneamente una categoría teórica (lo visual), un sistema de expresión (la pintura, el cine, etc.), un sistema de contenido (*sustancia visual* de acuerdo a Barthes), un problema de producción (la perspectiva, el punto de vista), un problema de interpretación. El mundo de lo visual y de las imágenes en particular se puede prestar para reflexiones abstractas (desde la filosofía, la neurología o la semiótica), para cuestiones técnicas o metodológicas, o bien para un análisis social de los usos de la imagen. Así esta *semiótica de la imagen* se puede entender como un auxiliar en la reflexión pura, un instrumento para el análisis, o bien un apoyo para consideraciones socio-antropológicas de la imagen. Otra razón de la dificultad se puede explicar por la fluctuación de la denominación ocurrida dentro de la misma semiótica, como señala Escudero, ya que según esta autora hay referencias que remiten que a una *semiótica visual*, una *semiología de la imagen* o una *semiótica del lenguaje visivo*.

La semiótica presenta una forma, una manera, una mirada acerca del modo en que las cosas se convierten en signos y son portadoras de significados, pero ésta no se limita a entender esto, y algo que hizo la semiología-semiótica desde los sesenta fue estudiar cualquier manifestación cultural (la moda y la cultura, la poesía y los medios masivos) como un lenguaje el cual era posible aplicar los conceptos y la metodología para el estudio de la lengua. Desde el punto de vista filosófico hay más definiciones, así, de acuerdo a la tradición peirciana (nos referimos al filósofo estadounidense Charles S. Peirce, [1839-1914], fundador de la semiótica anglosajona) la semiótica se ocupa del estudio de los objetos ordinarios en la medida en que (y sólo en la medida en que) participan en la semiosis. La semiosis se entiende como una acción, una influencia la cual es o implica una cooperación entre tres sujetos, tales como un signo, su objeto y su interpretante (que realiza la representación mental del objeto). Un análisis de una producción visual siguiendo las ideas de Peirce nos llevaría a considerar a esta como un objeto compuesto por signos, y al espectador, como el interpretante de lo que está viendo.

En la *semiótica visual* podemos separar tres grandes áreas:

- la semiótica de la imagen estática (imágenes icónicas, indiciales, simbólicas, estéticas),

- la semiótica de la imagen dinámica (lenguaje de los sordomudos, mímica, teatro, televisión, etc.),
- una semiótica visual que se puede relacionar con el espacio (arquitectura, escultura, performances) o bien otras manifestaciones (existen ya de hecho *semióticas de la moda, y de la arquitectura, que se vinculan con la visual*).

Las reglas mediante las cuales los grupos confieren ciertos significados a los signos cambian, por ello no se pueden estudiar separadamente de sus contextos (tanto de producción como de interpretación). En cierto sentido, como dice Umberto Eco, el análisis semiótico prueba que todo mensaje reposa en una convención, porque solamente reconociéndola pueden explicarse los mecanismos de funcionamiento de los signos en la vida social y cultural.

Unidades mínimas- signos icónicos-enunciados icónicos

Así, el propio Barthes (1980) decía que la finalidad del análisis de cualquier mitología sería mostrar la convención de algo que aparece como natural. Eso mismo pretende cualquier análisis semiótico. Barthes (1971) señaló la importancia para la empresa semiológica de dividir el texto o cuerpo de análisis en unidades significantes mínimas, luego agruparlas en clases paradigmáticas para, finalmente, clasificarlas en relaciones sintagmáticas que unen o relacionan estas unidades. Este doble vector que aunque proviene de la lingüística puede ayudar metodológicamente a organizar el análisis semiótico en conjuntos de preguntas, de cuya articulación e interacción emerge identificar y fundamentar ciertos niveles de sentido que operan en un mensaje, o conjunto de ellos.

Análisis paradigmático

Géneros: *combinaciones apoyadas en la extensión; sintagmas: dos o más relaciones consecutivas, términos presentes en una serie, extensión y sucesión*, que dan el carácter lineal de una lengua; relaciones paradigmáticas: *asociadas en la memoria, relaciones en ausencia. (Asociación por analogía del concepto, del significado), analogía dada por la imagen acústica.*

Análisis denotativo y connotativo

Lo connotativo se asocia a *significados ideológicos*. Así lo connotativo y denotativo devienen en *cualidades complementarias, que cambian de acuerdo al contexto de producción y recepción de los signos*. Analizar las connotaciones de una serie de signos es estudiar los *códigos culturales que justamente condicionan dichos significados*, lo denotativo se puede ver como *lo que aparece, lo que se presenta como tal, lo natural*. Lo connotativo se puede vincular con *las formas de ocultamiento, o como dice Barthes, con lo ideológico, lo que no se explicita, esto se da, por ejemplo, en la relación entre la creatividad y la publicidad*. Aquí no hay que ver a estos términos una carga negativa, sino como un modo de funcionamiento entre lo que aparece, lo que se construye, lo que quiere significar y los efectos que tiene, en este caso, en mí, que intento un primer ejercicio interpretativo de una imagen. Según dice Elena Oliveras, si en la denotación, entran las *propiedades esenciales del objeto*, en la connotación ingresan *significados adheridos, que corresponden a una manera subsidiaria de concebir al objeto*. Por ejemplo, la palabra león denota una especie particular de mamífero, mientras que connota *cualidades como fuerza, ferocidad, etc.*

Retórica

Conjunto de reglas o principios que se refieren al hablar o escribir de forma elegante y con corrección con el fin de deleitar, conmover o persuadir.

Lo retórico remite a la efectividad y a la naturaleza persuasiva del lenguaje. Esta función no es exclusiva ciertos discursos como el de la publicidad o el político. Aún podemos encontrar la persuasión en el discurso informativo de prensa, ya que mediante una serie de recursos trata de convencernos de lo que dice para que el lector atribuya valores de verdad y confianza. Por tanto, hay que considerar a la retórica como una estrategia para generar efectos.

Volviendo al concepto de signo, lo podríamos definir rápidamente como lo que está en lugar de otra cosa. Cualquier signo debe ser alguna cosa, debe *referirse* a un objeto, al que *designa*, y esa *designación* debe ser comprendida por un intérprete, una conciencia interpretante. Aquí cabe hacer una aclaración con respecto al *interpretante* porque no es el *intérprete* sino el efecto que en la situación de comunicación se genera.

No olvidemos que el antecedente del concepto de signo en Peirce es Kant y su teoría de las categorías, que usa la mente para conocer el mundo de lo existente. Volviendo al tema de la relación entre la lengua y las imágenes, (Berger, 1980: pp. 14 y ss.) añade otros aspectos que nos pueden ayudar a inferir más diferencias entre la lengua y las imágenes. La vista llega antes que el habla; las palabras nunca cubren la función de la vista. Vemos aquello que miramos (y claro, reconocemos aquello que el discurso designa o que se nos ha enseñado a ver). Nunca miramos sólo una cosa (a diferencia de la palabra hablada: no podemos decir dos palabras al mismo tiempo); siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos. La visión se encuentra en continua actividad, en continuo movimiento afectado e interpelado por los códigos culturales. Las imágenes tuvieron una clara impronta *semiótica* desde su origen, se hicieron para evocar la apariencia de algo ausente (es decir, cumplir claramente una función *sígnica*). Una imagen es una visión que ha sido creada y recreada o reproducida, es la representación mental de alguna cosa percibida por los sentidos, o la representación gráfica inmediata de una realidad sobre una superficie. Se la puede definir como un conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el instante en que apareció por primera vez y preservada por unos momentos o siglos.

Los signos icónicos fueron definidos por Peirce como signos que tienen cierta semejanza con el objeto al que se refieren. Pero esta semejanza es convencional. Los signos no poseen las propiedades de la realidad, sino que transcriben, según cierto código de representación y reconocimiento, algunas condiciones de la experiencia.

Obviamente hay muchas definiciones de imágenes en los diccionarios de historia del arte que van a colocar el acento en las percepciones visuales, en el isomorfismo (igualdad de forma), en la sujeción a las convenciones culturales contingentes en cada época.

Para Eco el signo icónico no mantiene ninguna vinculación real con el objeto (la foto de una manzana en nada se parece a la manzana; la cáscara de la manzana no es el papel de la foto). Esto es: todo signo icónico es convencional.

Toda imagen es un producto social histórico, de manera que el relativismo de sus convenciones representativas es inherente a su naturaleza semiótica. La forma icónica es un concepto que sólo puede ser cabalmente entendido en sus mutaciones diacrónicas

(históricas) o sincrónicas (territoriales) que preservan lo permanente (el significado) a través de opciones significantes variadas. Para esclarecer digamos que en Semiótica, el significante denomina el componente material o casi material del signo lingüístico y que tiene la función de apuntar hacia el significado (representación mental o concepto que corresponde a esa imágen fónica).

La cultura en la cual una imagen es producida-distribuida-interpretada, es un conjunto de sistemas simbólicos (Levi Strauss). En cada cultura los sistemas icónicos establecidos constituyen una pedagogía de la visión, orientada hacia el desciframiento de las formas canónicas de su iconosfera (los iconos o mensajes gráficos que nos rodean).

Ahora bien, ¿en el caso de un signo visual, las propiedades que se reconocen o reproducen son aquellas que se ven o aquellas que se saben? Esto varía, dice Eco; el artista del Renacimiento reproduce la propiedad de lo que ve, el cubista las que sabe (el público normal está acostumbrado a reconocer lo que ve y no reconoce lo que sabe). El signo icónico puede poseer las propiedades ópticas del objeto (visibles), las ontológicas (presumibles) o las convencionalizadas. Por ejemplo: la tierra no es exactamente esférica, pero convencionalmente se pinta como si lo fuera.

Un código icónico establece relaciones semánticas entre un signo gráfico como vehículo y un significado perceptivo codificado. La relación se establece entre una unidad pertinente de un sistema semiótico, dependiendo de la codificación previa de una experiencia perceptiva (Eco, 1968: p. 229).

De aquí se sigue que el principal reto didáctico y divulgativo es integrar la teoría y la metodología y la epistemología semiótica hacia abordajes útiles que no renuncien a la complejidad, y puedan arrojar hallazgos sobre los procesos de producción-interpretación en la comunicación social. Siempre será conveniente tener una trayectoria de varias rutas: de los conceptos a los casos (para luego regresar nuevamente a las nociones), de las tradiciones históricas a los autores contemporáneos, de los usos de la semiótica en otros campos a sus posibilidades en comunicación audiovisual; esta, creo yo, será la mejor estrategia para este hábito mental y opción de práctica indagativa en que consiste toda semiótica. Pero lo importante es prestarle mucha atención a la dinámica concreta de los signos en un contexto social y cultural dado.

La semiosis es un fenómeno operativo contextualizado, en el cual los diversos sistemas de significaciones transmiten sentidos, desde el lenguaje verbal al no verbal, pasando por los lenguajes audiovisuales, hasta las más modernas comunicaciones virtuales.

Parece existir un grado razonable de acuerdo en que el análisis semiótico no es un acto de lectura o mera justificación de una interpretación; se trataría de un acto de exploración de las raíces, condiciones y mecanismos de la significación, cómo es el que los signos y sus relaciones producen los efectos, en qué medida están diciendo lo que dicen.

Hay que tener en cuenta que aunque la semiótica aparece originalmente como una especie de filosofía del signo y/o significación, no se reduce a ello, sino que también abarca los sistemas de significación cuyo principal objeto de interés, para los estudios en comunicación, es la *vida social*. Por otro lado, hablando de la Pintura, Carrere y Saborit dicen que "es un complejo y heterogéneo conjunto de procesos y objetos en continua mutación, cuya definición (e indefinición) nos ha llevado bastantes quebraderos de cabeza y páginas escritas". (A. Carrere y J. Saborit, 2000: p. 59). Esta heterogénea complejidad no puede reducirse a meras palabras, al método o la razón, y es fuente de innumerables placeres. Todo ello nos acerca a la consideración de la pintura como lenguaje y "por tanto a describir el sistema de significación que le subyace" (A. Carrere y J. Saborit, 2000: p. 59). Plantearemos esta pregunta ¿es posible observar a la pintura como lenguaje?, y en tal caso ¿de qué nos sirve? Supuestamente, para conocerla y hasta disfrutarla mejor. Así podríamos plantear inicialmente ¿en qué se parece la pintura al lenguaje verbal?

Primeramente lo que denominamos *lenguaje verbal* constituye un vasto y heterogéneo conjunto de sistemas diversos, que aunque posee palabras más o menos alineadas y estructuradas, ostentan entre sí notorias diferencias. En consecuencia, no es difícil imaginar lo que ocurre en la pintura, cuya materia se presenta como algo todavía más heterogéneo que las palabras, y cuya estructura básica dista mucho de la ordenación lineal.

Sin embargo, pinturas y textos verbales son manifestaciones humanas, sin paragón en el mundo animal; poseen comúnmente la capacidad de describir, representar,

expresar mundos internos o externos, propios o ajenos; en cuanto ordenaciones del mundo, o construcciones de la realidad, suponen proyecciones de lo discontinuo en lo continuo; son formas de pensamiento y conocimiento que hacen posible la comunicación, fijación, y transmisión de la experiencia y el saber; en ocasiones se le llama arte; se basan en estructuras articuladas y biplanas (lo que manifiesta no se confunde con lo manifestado). Es decir, poseen capacidad de significar: son *conjuntos significantes*.

Los lenguajes verbal y pictórico tienen similitudes tanto funcionales como estructurales. Pero a pesar de estas similitudes

ambos lenguajes (verbal y visual) tienen *sustancias expresivas* y naturalezas diferentes, y por lo tanto son capaces de significar de modo diferente; sus sistemas de significación no pueden imaginarse equivalentes ni superponerse (...) aún cuando entre ellos puedan producirse relaciones, interferencias o contaminaciones. (Carrere y Saborit, 2000: p. 61, 62).

La pintura no es sólo semiótica o retórica, pero la comprenderemos un poco más si la abordamos desde este punto de vista, siempre que no se cierre sobre sí mismo, sino que por el contrario, se suma a otras posibilidades. Insistimos en que la semiótica o la retórica nos ayudan, pero la pintura u otro lenguaje artístico no puede reducirse a categorías de análisis, y aquí nos acercamos a lo queer, donde pensamos la obra como performativa, abierta a gran posibilidad de significados.

Como vimos, la obra de arte se origina en una época y lugar, con circunstancias económicas, históricas, sociales y culturales determinados, pero al ser un producto humano está *enredado* en la comunicación, es un *acto comunicativo*, y por lo tanto su autor manifiesta una intención comunicativa en el momento que la realiza. Ya sea que su producción ocupe un lugar antes vacío, se exponga al público en lugares destinados a exhibición o se reproduzca masivamente, el autor desea que su obra sea contemplada por alguien en algún momento. Esto no significa que lo que el autor haya querido o quiera mostrar, "deba ponerse por encima de lo que la propia pintura, inmersa en un complejo proceso" (Carrere y Saborit, 2000: p. 63), (...) "sea capaz de comunicar en el tiempo, desde su autonomía material como objeto independiente de su hacedor" (Carrere y Saborit, 2000: p. 63). La potencial maraña comunicativa que surge de una

obra de arte puede simplificarse en torno a dos figuras: *el autor* "...situado en unas coordenadas espacio-temporales determinadas, hipotéticamente fijas"(Carrere y Saborit, 2000: p. 63), que elabora el objeto y origina la comunicación, "...y *el espectador*, instancia en la que se recibe el mensaje, situado en unas coordenadas espacio-temporales móviles" (Carrere y Saborit: 2000, p. 63), que pueden ser infinitas personas, que pueden simbolizar aspectos comunes de sus colectividades y épocas. El proceso comunicativo se da a través de *la obra de arte*, que es el objeto intermediario.

Es pertinente citar aquí el concepto de Obra abierta, en la como dijo Umberto Eco en el libro del mismo título, el lector reescribe el texto y se convierte en autor, lo cual genera una relación particular entre lector-autor.

La poética de la obra abierta, le permite al lector tener conciencia para ser libre en sus interpretaciones (Pousseur, 1958); el intérprete es el centro activo de relaciones infinitas entre las que él mismo enlaza una red de conexiones. Aunque una obra de arte no se entregue incompleta, siempre existirá una interacción entre el autor y el intérprete (Eco, 1962).

Entendemos a la obra abierta como proposición de múltiples posibilidades interpretativas, como configuración de estímulos, de modo tal que el espectador posee una serie de lecturas variables frente a la obra.

Simultáneamente con la publicación del libro *Obra abierta* de Eco, otro semiólogo reconocido, Roland Barthes, opinaba que la obra debe ser siempre abierta para que no muera.

En el libro de Eco se usa también el término *obra en movimiento* para denotar a las obras abiertas donde el lector encuentra el sentido de una manera activa. Las obras abiertas no tienen porque carecer de estructura, sino que existe una estructura detrás del texto que se adapta y soporta otras estructuras dentro. Rechazan un orden singular por una pluralidad de órdenes. Tal concepción asume que la obra posee una polisemia (una misma palabra tiene varios significados) y una polifonía (distintos hablantes, que se expresan individualmente y colocan su propio matiz) propios del lenguaje. Por eso la obra es simbólica, ya que el símbolo no es imagen sino pluralidad de sentidos.

Esta proposición de apertura y polisemia de la obra introduce la consecuencia sostenida por Barthes: la muerte del autor.

El acceso relativamente fácil primero a las cámaras digitales de fotografía y video (y ahora a los teléfonos inteligentes) combinados con Internet -una plataforma de distribución global- y las redes sociales “ha alterado la relación numérica tradicional entre los productores de imágenes y los consumidores. Hoy en día hay más gente interesada en producir imágenes que en mirarlas”. (B. Groys, 2016: p. 14). Groys entonces con su postura estaría en las antípodas de la muerte del autor, ya que al contrario, según Groys hay muchísimos autores. La multiplicidad de productores de imágenes lleva a que la actitud estética pierda su relevancia, porque, de hecho, la mayoría de estos lo hacen sin esa actitud. Kant establecía que la actitud estética era desinteresada, ya que el espectador no estaba preocupado por el objeto a contemplar, es más, este podía desaparecer si se trataba de una obra de arte. En cambio el avatar que produce una persona pública en las redes, esta interesado en que exista y reemplace al cuerpo *natural de su productor*.

Hoy en día, no son solo los artistas profesionales, sino también todos nosotros los que tenemos que aprender a vivir en un estado de exposición mediática, produciendo personas artificiales, dobles o avatares con un doble propósito: por un lado situarnos en los medios visuales, y por otro, proteger nuestros cuerpos biológicos de la mirada mediática". (B. Groys, 2016: p.15).

Por supuesto que una persona pública no puede ser consecuencia de fuerzas inconscientes (como en el concepto de genio kantiano). Contrariamente depende de decisiones técnicas y políticas de las cuales el sujeto es responsable. “Así la dimensión política del arte tiene menos que ver con el impacto en el espectador y más con las decisiones que conducen, en primer lugar, a su emergencia” (B. Groys, 2016: p.15) . En consecuencia el arte contemporáneo debe ser analizado, no en términos estéticos, sino en términos de poética. “No desde la perspectiva del consumidor de arte, sino desde la del productor” (B. Groys, 2016: p. 15). Estas son las ideas de Boris Groys, quizás pueden considerarse un poco extremistas.

Como vemos, según los autores que consideremos, puede no existir el productor, o hay innumerables autores y no hay espectadores. Pero si consideramos a: *autor, obra de arte y espectador*, es posible señalar, provisoriamente, con los elementos con los que contamos en este capítulo, que es un complejo entrecruzamiento o entramado entre los tres componentes (poniendo el acento según el autor) lo que abre un espacio potencial

para la gesta de una actitud *queer*. Entendiendo por esta (como hemos señalado) toda crítica radical a las normas sociales que naturalizan posicionamientos identitarios clausurados apelando a fundamentos necesarios y sustanciales. Como si la materialidad guardara una verdad unívoca.

A modo de conclusión

El arte bajo coordenadas epistemológicas de lo queer

El recorrido trazado en la totalidad de los capítulos nos permite plantear las siguientes consideraciones. Resulta de interés, más que interrogarnos si lo *queer* permea una obra de arte, o si una obra de arte guarda una potencialidad *queer*, dirigirnos hacia otro camino, aquí solo sugerido y motivo de futuras indagaciones. Lo *queer* como perspectiva puede aplicarse al análisis de una obra artística, pensado la obra como un existente cuya comprensión se rige por los mismos criterios a partir de los cuales los sujetos cobran inteligibilidad. Usualmente se aborda la obra artística como un sujeto cuya identidad suele clausurarse a partir de sentidos cerrados anclados en la materialidad que la compone (por ejemplo una temática reflejada en el lienzo). Con herramientas epistemológicas de corte *queer* podemos en cambio ver a la obra como configurándose a partir de la cita de normas sexo-genéricas, sin las cuales es imposible decodificarla. Tal sentido es reificado en la apariencia de un fundamento sustancial y naturalizado.

Es necesario pensar la obra como performativa. Ya en 1968, en *La muerte del autor* Roland Barthes, toma la idea de performatividad para reflexionar acerca de la escritura: “...es que escribir ya no puede seguir designando una operación de registro, de constatación, de “pintura” (como decían los Clásicos) sino que más bien es lo que los lingüistas, siguiendo la filosofía oxfordiana, llaman performativo, forma verbal extraña (que se da exclusivamente en primera persona y en presente) en el que la enunciación no tiene más contenido (más enunciado) que el acto por el cual ella misma se profiere” (R. Barthes, 1994 : p. 68-69). Así, podemos pensar que escribir o producir una obra artística es, ante todo, una forma de hacer, de producir distintas realidades. Pero esta acción no la realiza el *autor*, sino el lector o *espectador*, quien a través de la lectura, o, en el caso de una producción artística, su contemplación o participación, da un sentido, construye aquello materializado por el autor en otro momento.

Lo interesante es que quien lleva a cabo esta acción no es el *autor* (esa figura en la que se concretan la individualidad, la genialidad, la heroicidad, etcétera,

características del sujeto moderno, características que posteriormente las feministas pondrán en entredicho) sino el lector o *espectador* quien, a través de la lectura, da sentido, construye y encarna en su presente aquello que se ha producido. Al leer, el texto se hace realidad como experiencia de quien lo lee. De esta manera, al señalar la muerte del Autor y el nacimiento del lector, Barthes revela una característica más de lo performativo: lo que las palabras hacen es producir una subjetividad, es decir, una forma concreta de ser consciente y entender al mundo.

Será J. Butler, una de las creadoras de la teoría *queer*, quien tomará la idea de performatividad y llevará este concepto al género y al sexo, ya que son realidades que se producen a través del comportamiento y el discurso. Finalmente, como vimos a mediados de los 90, ella expresó: “Del mismo modo que las palabras tienen el poder de crear realidad (en contextos autorizados), nuestros comportamientos y acciones tienen el poder de construir la realidad de nuestros cuerpos”.

Abierta a multiplicidad de significados, toda obra contiene la posibilidad de ser decodificada bajo sentidos subversivos. Aquellos que parecen reforzar normas sexo-généricas pueden decodificarse como parodias y representaciones hiperbólicas de la norma, señalando sus fundamentos contingentes. Por lo tanto la obra puede ser entendida como una identidad abierta y un corpus textual. Es lo que Umberto Eco plantea en su famoso texto *Obra Abierta*, la proposición de múltiples posibilidades interpretativas por parte del *espectador*, la configuración de estímulos diversos, de tal manera que el *espectador* posee una serie de lecturas variables frente a la obra.

Al ser la imagen un componente fundamental de la cultura, de la vida social y política, estudiar la misma deviene en reflexionar cómo se construye socialmente el sentido en ciertos procesos de comunicación visual. La imagen se puede ver no sólo como sistema de expresión, sino una estrategia política y social, como un elemento fundamental en la explicación de grupos sociales, religiones, sistemas políticos y, ahora, de los medios de información colectiva. La percepción en el espectador varía según el contexto, el momento histórico, social, etc., es performativa. Es el propio público el que completa la obra plástica. Toda producción artística es capaz de conmover las estructuras normativas en el *espectador*, en sentido estricto, o en términos colectivos. Toda obra es signo abierto a miradas *queer*.

Referencias bibliográficas

-BARTHES R. (1994) *La muerte del Autor, en el susurro del lenguaje*, Paidós Comunicación, Barcelona.

-BARTHES, R. (1999) *Mitologías*, México, Siglo XXI.

-BENDIN, P. (2013) "Críticas y dilemas feministas sobre el universalismo androcéntrico de la ciudadanía liberal clásica" Disponible en:

http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853984X2013000200005

Consultado En 29/05/1 Temas y Debates versión On-line ISSN 1853-984X Temas debates (En línea) no.26 Rosario dic. 2013

-BENJAMIN, W. (1971) "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos Interrumpidos I* (prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre), Buenos Aires, Taurus.

-BENJAMIN, W. (1999) *Sobre algunos temas en Baudelaire* (trad. H. A Murena), Buenos Aires, Leviatán.

-BERGER, J. (2007) *Modos de ver*, Barcelona, España, Gustavo Gili, SL. Versión castellana Justo G. Beramendi.

BRAIDOTTI, R. (2000) *Sujetos nómades*, Buenos Aires, Paidós, Cap. 5, La diferencia sexual como proyecto político nómade, pp. 165.

-BROUDE, N. y GARRAND, M. D. (1994) *The Power of the Feminist Art*, Nueva York, Harry N. Abrams, Inc., Publishes.

-BROWN, A. J. (2007) "Mujeres y ciudadanía. De la diferencia sexual como diferencia política", en *Kairos*, Revista de Temas Sociales, Año 11, núm. 19, abril. Disponible en:

<https://dialnet.unirioja.es/descargada/articulo/2509380>

Consultado en: 02/06/19 [[Links](#)].

-BURIN, M. y MELER, I. (1998) *Género y familia. Poder, amor y sexualidad en la cons-trucción de la subjetividad*. Buenos Aires, Paidós.

BURIN, M. y MELER, I. (2000) *Varones. Género y subjetividad masculina*. Buenos Aires, Paidós.

-BUTLER, J. ([1990] 1999) *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*, New York & London: Routledge.

-BUTLER, J. (1993) *Bodies that matter. On the discursive limits of 'sex'*, New York: Routledge.

-BUTLER, J. (1993a) Imitation and gender insubordination. En Abelove, H. (ed.), *The Gay and -Lesbian Studies Reader*, (pp. 307-320). London, Routledge.

-BUTLER, J. (1997) *The psychic life of power. Theories in subjection*, California, Standford University Press.

-BUTLER, J. (2000) "Imitación e insubordinación de género". En *Grañas de eros. Historia, género e identidades sexuales*, (pp.87-113). Buenos Aires: Edelp. Traducción de M. Serrichio.

-BUTLER, J. (2007) *EL género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós. Traducción de M. A. Muñoz.

-CANGIANO, M. C. y DUBOIS, L. (1993) *De mujer a género*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

-CARRERE, A. y SABORIT, J. (2000) *Rétorica de la pintura*, Cátedra signo e imagen.

-CARRO FERNÁNDEZ, S. (2010) *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*, Asturias, España, Editorial Trea-Arte.

-CHOROMI A. (2012) "¿Qué es la performatividad?" Disponible en:

<http://www.gramscimania.info.ve/2012/07/que-es-la-performatividad.html>

Consultado en: 11/05/19.

-CIRIANI P. (2014) Análisis de la Imagen 2014-2. Curso de Patricia Ciriani en el Centro de la Imagen Lima .Disponible en:

http://analisisdelaimagen2014-2.blogspot.com/2014/11/obra-abierta-umberto-eco_26.html

Consultado en: 10/04/19.

-COTTINGHAM, L. en Norma Broude y Mary D. Garrand (1994), *The Power of the Feminist Art*, Nueva York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers.

DANTO, A. C. (2006) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Buenos Aires, Paidós Trancisiones.

-DAVILA, J.L. (2013) "El concepto de aura en Walter Benjamin", Cinco centros, Disponible en:

<https://cincocentros.com/2013/10/29/el-concepto-del-aura-en-w-benjamin/>

Consultado en: 28/02/19.

-DORLIN, E. ([2008] 2009) *Sexo, género y sexualidades Introducción a la teoría feminista*. Buenos Aires, Nueva Visión. Traducción de V. Goldstein.

ECO, U. (1962). La poética de la obra abierta. En Eco,U., *Obra abierta*, Buenos Aires, Planeta Agostini.

ECO, U. (1978) *La Estructura Ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen.

ECO, U. (1984) *Obra abierta*. Planeta-Agostini. Consultado el 11 de mayo de 2018.

ECO, U. (1985) *Obra abierta*, México, Artemisa /Planeta / Proyecto Editorial (Obras maestras del pensamiento contemporáneo N° 16).

FAUSTO-STERLING, A. ([2000] 2006) *Cuerpos sexuados*, Barcelona, Melusina. Traducción de A. García Leal.

-FEMENÍAS, M. L. (2000) *Sobre sujeto y género. Lecturas feministas desde Beauvoir a Butler*. Buenos Aires, Catálogos.

-FERNÁNDEZ, J. (2003) "Los cuerpos del feminismo". En Maffia, D. (comp.), *Sexualidades migrantes. Género y transgénero*, (pp. 86-96). Buenos Aires, Feminaria.

-FERNÁNDEZ, J. (2004) *Cuerpos desobedientes*, Buenos Aires, Edhasa.

-FOUCAULT, M. ([1976] 2008) *La voluntad de saber. Historia de la sexualidad Vol 1*, México, Siglo XXI. Traducción de U. Guiñazú.

-GADAMER, H. G. (2003) *La actualidad de lo bello. EL arte como juego, símbolo y fiesta*, Buenos Aires, Paidós/I.C.E.-U.A.B.

-GIMÉNEZ TANZI, M. R. (2013) *La Cuestión de Género en el Arte*, Tesis de Licenciatura (UNA).

- GLYNOS, J. (2000) "Sexual identity, identification and difference: a psychoanalytic contribution to discourse theory". *Philosophy & Social Criticism*, 26(6), (pp. 85-108). London, Thousand Oaks, CA & New Delhi: Sage Publications.
- GROYS, B. (2016) *Volverse público Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires, Argentina, Caja Negra.
- GUASCH, A. M. (2000) *El arte último del siglo XX: del Posminimalismo a lo Multicultural*, Editorial Alianza, Madrid.
- HAN, B. C. (2015) *La agonía del Eros*, Argentina, Herder.
- HAN, B. C. (2016) *La salvación de lo bello*, Barcelona, Herder.
- HAN, B. C. (2017) *La expulsión de lo distinto*, España. Herder.
- HARAWAY, D. (1992) "The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others". En Grossberg, L.; Nelson, C. y Treichler, P. (eds.), *Cultural studies*, (pp. 295-337), Londres, Routledge.
- IRIGARAY, L. ([1974] 2007) *Espéculo de la otra mujer*, Madrid, Akal. Traducción de R. Sánchez Cedillo.
- KARAM T. "Introducción a la semiótica de la imagen" Portal comunicación.com Incom.urb Lecciones del portal. Disponible en: http://portalcomunicacion.com/uploads/pdf/23_esp.pdf . Consultado en: 11/05/18
- LAQUEUR, T. ([1990] 1994) *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Madrid, Ediciones Cátedra, Traducción de E. Portela.
- LEVINAS, E. (1993), *El tiempo y el otro*. Barcelona, España, Paidós -ICE UAB.
- LOPES LOURO, G. (2008) "O 'estranhamento' queer". En Stevens, C. y Swain, T. (comps.), *A construção dos corpos. Perspectivas feministas*, (pp. 141-148). Ilha de Santa Catarina: Mulheres.
- LYOTARD, J. F. (1999) *La condición posmoderna*, Barcelona, Altaya.
- LIPPARD, L. en Norma Broude y Mary D. Garrand (1994), *The Power of the Feminist Art*, Nueva York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers.
- MAFFIA, D. "Contra las dicotomías: feminismo y epistemología crítica", Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Buenos Aires, UBA. Disponible en:

dianamaffia.com.ar/archivos/contra_las_dicotomias.doc.

Consultado en 15/4/2013.

-MAYAYO, P. (2010) *Historias de Mujeres, Historias del Arte*. Editorial Cátedra, Madrid. ISBN-13: 9788437620640.

-MARTINEZ, A. (2011) "Los cuerpos del sistema sexo/género: Aportes teóricos de Judith Butler" *Revista de Psicología* (12), 127-144. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5641/pr.5641.pdf

MARTINEZ, A . (2015) "La identidad sexual en clave lesbiana. Tensiones político-conceptuales: desde el feminismo radical hasta Judith Butler." *Sexualidad, Salud y Sociedad - Revista Latinoamericana*. ISSN 1984-6487 / n.19 - apr. 2015 - pp.102-132 / Martínez, A. / Disponible en: www.sexualidadsaludysociedad.org

-NOCHLIN, L. "Why Have There Been No Great Women Artists?" *Art News* 69.

-OLIVERAS, E. (2007), *Estética La cuestión del arte*, Buenos Aires, Emecé arte.

-OLIVERAS, E. (2007), *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*, Buenos Aires, Argentina, Emecé.

-PATEMAN, C. (1995) *El contrato sexual*, Madrid, Anthropos, Caps. 1 y 5.

-POLLOCK, G. (2000) "Inscripciones de lo femenino", en Ana María Guasch (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno*. Textos de exposiciones, 1980-1995, Madrid, Akal.

-PRECIADO, P. B. (2002) "Multitudes queer. Notas para una política de los 'anormales'", en *brumaria* n° 3, Madrid, España.

-PRECIADO, P. B. (2008) *Testo yonqui*, Madrid, España: Espasa Calpe.

-RICH, A. (1980) "Compulsory heterosexuality and lesbian existence". En *Signs*, 5(4), (pp. 631-660). Chicago, University of Chicago Press.

-RICHARD, N. (1997) "Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural", en: *Revista Iberoamericana*, vol. LXIII, n° 180, julio-septiembre.

-RICHARD, N. (2009) "La crítica feminista como modelo de crítica cultural", en: *La Biblioteca* n° 8, Buenos Aires, Argentina.

-RUBIN, G. (1986) “El tráfico de mujeres. Notas sobre una economía política del sexo”, en *Nueva Antropología*, Vol. VIII. N.º 30, (pp. 95-145). México, UNAM.

-TURNER, S. (1999) “Intersex identities: locating new intersections of sex and gender”, *Gender & Society*, 13(4), (pp. 457-479).

-WITTIG, M. ([1992] 2005). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid, Egales. Traducción de J. Sáez y P. Vidarte.