

Sagasti Alegria, Ione.

Profesora en la Universidad del País Vasco UPV/EHU, Departamento de la Expresión Musical, Plástica y Corporal.

La mirada en el reality. El caso de Blachman¹ como arma radical.

TIPO DE TRABAJO

Comunicación.

PALABRAS CLAVE

Visualidad, representación, mirada, *reality*, pedagogía.

KEY WORDS

Visuality, depiction, gaze, reality show, pedagogy

RESUMEN

El *reality show* o telerrealidad se caracteriza por situarse entre la vida y la ficción, entre los medios visuales y las miradas inmediatas. Confeccionado sobre la idea del Gran Hermano, la mirada es el eje sobre el que se articula una compleja trama de actos de ver y modos de visualidad que convierten a estos programas en una excelente ilustración de la sociedad hipermoderna de la gran visibilidad. Una sociedad en la que la moderna ilusión de lo real generada por las tecnologías de la imagen se ha sustituido por la construcción de lo real a través de las mismas, y donde mirar y ser mirado es la forma de ser y estar en el mundo.

En la presente comunicación tomo el programa televisivo danés Blachman como animal de disección para detenerme en los recorridos de las múltiples y complejas miradas que se generan entre los espectadores, en plató y en casa. En él, el ideólogo y protagonista del programa - y cuyo apellido da nombre al programa-, dialoga sentado con un invitado varón sobre el cuerpo de una mujer desnuda. En una puesta en escena de atmósfera densa llena de ojos, objetivos y pantallas, las miradas cambian las miradas, se boicotea la espectadoriedad pasiva y se nos obliga a tomar conciencia de la localización de nuestra mirada. A través del análisis de este acto de exponerse, retratarse e identificarse, se pretende reflexionar sobre la relevancia que puede adquirir el *reality* como instrumento pedagógico, como arma radical (Mulvey).

ABSTRACT

The reality show is characterized for been between life and fiction, between visual media and immediate glances. Drafted over the idea of the Big Brother, the gaze is the axis on which a complex correlation of acts of looking and ways of visuality articulates and makes these type of programs an excellent illustration of the hypermodern society of great visibility. A society in which the modern illusion of the real created by technologies of the image has been substituted by the construction of the real through them, and where looking and being looked is the way of being in the world.

In the present communication I take the Danish television program Blachman as dissection animal so I can pause at the trajectories of the multiple and complex gazes generated among observers, in the studio and at home. Therein, the leading

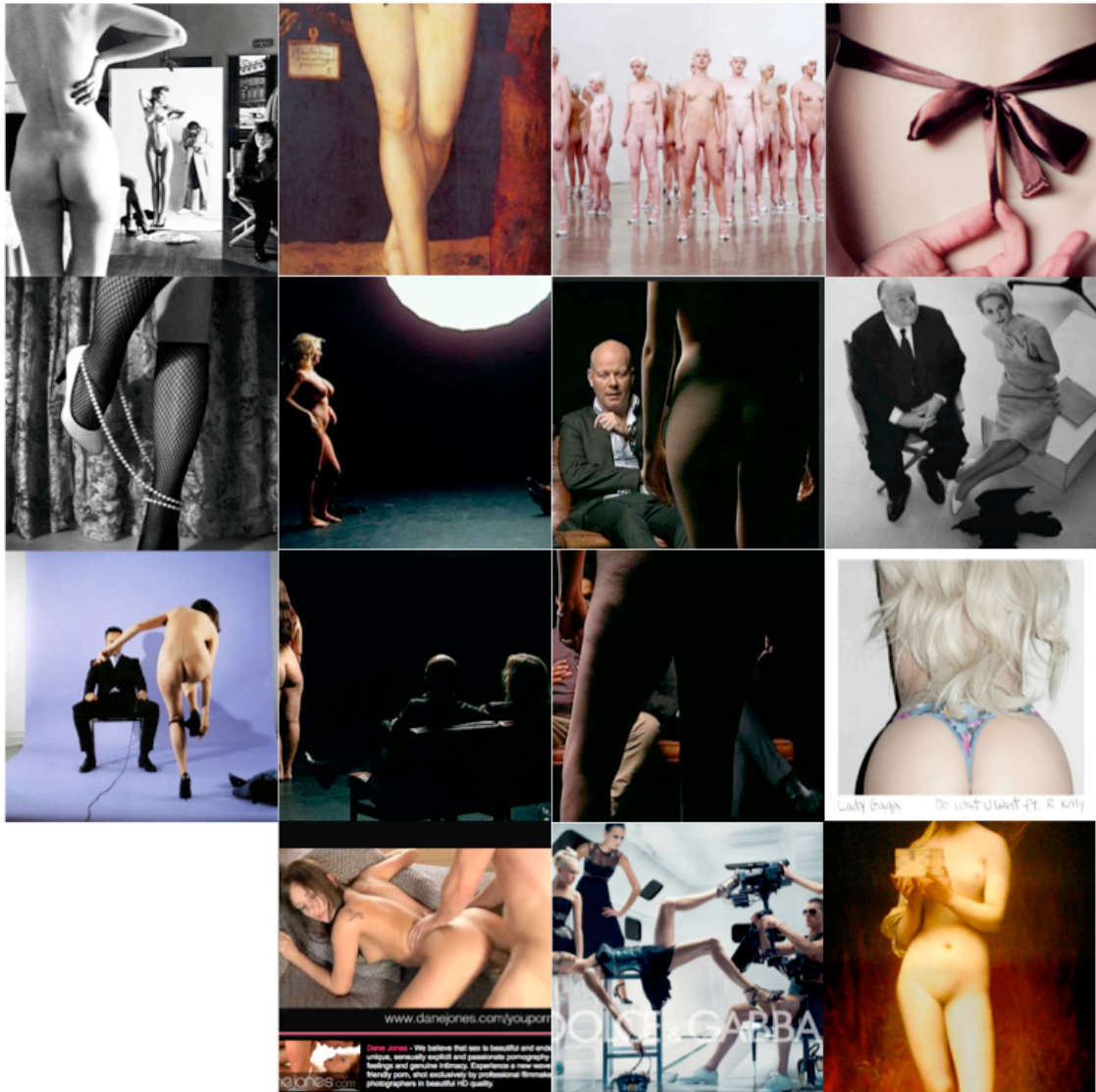
¹ Blachman es un programa televisivo de la cadena nacional pública danesa DR2, emitido en su primera temporada en diferido y en seis capítulos durante seis semanas consecutivas entre abril y mayo de 2013. Toma el nombre de su ideólogo, creador y protagonista Thomas Blachman, reconocido músico de jazz y popular miembro del jurado del concurso de talentos X Factor.

<http://www.youtube.com/watch?v=q71Elbru8Y>

<http://www.youtube.com/watch?v=k6lqCSNEPjk&feature=share&list=TLixSzTeTt8CR3fGqXqFAif7TUVyH4SSo8>

actor and ideologist of the program – and whose last name names the program-, talks with a male guest about the naked body of a woman. In a dense atmosphered scence full of eyes, lenses and screens, gazes change gazes, passive observership is boycotted and we are forced to raise awareness upon the positioning of our own gaze. Throughout the analysis of this act of exposure, depiction and identification of oneself, is intended to reflect about the relevance the reality show may acquire as a pedagogical tool, as a radical weapon (Mulvey).

CONTENIDO



Una mujer en bata negra entra sigilosamente en un oscuro plató, se sitúa bajo la luz del gran foco central y deja caer la bata quedando desnuda frente a dos hombres vestidos y ataviados con chaquetas, fulares o sombreros que se encuentran sentados en un estrecho sofá doble de cuero color café. Calificado como *Talk Show* por algunos, el reality show presenta como protagonistas el cuerpo de la mujer y la palabra del hombre. Tomas Blachman², el anfitrión, y sus invitados, hombres populares del país, hablan sobre las particularidades del cuerpo de la mujer, su belleza en teoría, y sobre su rol como hombres ante él. Pero la verdadera protagonista es la mirada, sus direcciones, cruces y solapamientos, sus tecnologías y posiciones.

² Emplearé la cursiva para referirme al show y tipografía normal para su creador.

LA PRIMERA MUJER

"Aumentaré tus dolores cuando tengas hijos, y con dolor los darás a luz. Pero tu deseo te llevará a tu marido, y él tendrá autoridad sobre ti." Génesis 3:16

Desnuda, de pie, con las piernas juntas, una ligeramente flexionada, los brazos caídos a los lados y la melena suelta. Su pálida piel emerge ante un gran foco de blanca luz mientras desaparece el espacio en la negritud del fondo.

Me parece que asisto a la representación posmoderna de un gran mito, el de la llegada de la primera mujer, cómo (y como) vino al mundo: desnuda, muda, en presencia del Hombre y de Dios y en claroscuro, tal como la vio Durero y consecuentemente yo. Y ella es observada por el hombre. Y ella observa cómo le observa el hombre. Y una cámara (el Dios Gran Hermano) observa a la mujer y a los hombres observándose. Y miles de telespectadores observan la observación. Y yo observo cómo todos observan. Y me observo observando.

Me observo imbuida en una espiral de historias míticas que se proyectan hacia mi. El mito para Roland Barthes "tiene un carácter imperativo, de interpelación: salido de un concepto histórico, surgido directamente de la contingencia" (en éste caso una profesora de pedagogía de las artes y la cultura visual lee una noticia sobre el show televisivo *Blachman*), y nos busca, se vuelve hacia nosotros con su fuerza intencional y ambigüedad expansiva (Barthes 1999:117).

Sobre todo resuena en mi el relato judeocristiano de los orígenes de la humanidad, del mito primigenio de Adán y Eva, donde los sujetos fueron creados y situados en sus roles. Y me devuelve la cualidad histórica perdida en los relatos que integran los géneros.

Como todo mito, éste se haya preso de la palabra mítica, del habla o significación (Barthes 1999:108), pero en ésta ocasión La Palabra es mayúscula, es de Dios. Así, durante siglos, autores de todas las disciplinas han representado el mito para su pervivencia, su culto, su interpretación, generando imágenes y textos, *lexis* (Barthes 1999:109), que pretendían en su significar, reiterar un mismo mensaje. Para ello, se acompañaban de recursos simbólicos y estilísticos (esquemas, estereotipos), y de textos complementarios (títulos, pasajes del antiguo testamento, etc.) que reforzaban y retroalimentaban el significado unívoco, condenando al cuerpo de la Mujer a convertirse en signo petrificado de pecado, vergüenza y decadencia, además de objeto de deseo y sumisión del Hombre.

En *Blachman* las palabras de los hombres³ cierran un claustrofóbico círculo significante, refuerzan (inventan) un significado que se retroalimenta con la imagen y acotan la connotación polisémica, funcionando como un "anclaje" según Barthes. No son médicos hablando de la curvatura de la columna, científicos hablando de la correlación entre tono de piel y cabello, poetas generando metáforas con las curvas o artistas ejecutando una performance en torno a la vulnerabilidad del cuerpo femenino (aunque su creador aluda a la poética y la libertad de expresión), sino que son hombres hablando no a la mujer (ella debe estar callada y no se le pregunta nada), sino al cuerpo de la mujer que desea ser nombrado y valorado: "El cuerpo femenino está sediento de palabras. Las palabras de un hombre" afirma Blachman al inicio del show. Es el *trompel oil* que Mulvey detecta en el cuerpo de Pandora.

The story of Pandora's creation, and the story of the purpose behind her creation, also install her as a mythic origin of the surface/secret and interior/exterior topography. She is artificial, made up, cosmetic. As a manufactured object, Pandora evokes the double meaning of the word fabrication. She is made, not born, and she is also a lie, a deception. There is a dislocation between her appearance and her meaning. She is a Trojan horse, a lure and a trap, a *trompe-l'oeil*. Her appearance dissembles. (Mulvey 1996:55)

Pandora, como Eva, fue fabricada para unos fines del Hombre. Es superficial, programada, hueca. La primera mujer llegó y curiosa miraría alrededor. El primer hombre la encontraría y la observaría; fue hecha para ser observada, *to-be-looked-at-ness* (Mulvey 1975). Luego ella trajo el pecado y la desgracia y fue condenada a someterse a él.

EL MISIONERO

"The female body is thirsting for words. A man's words. So I approach you with the noble ambition of re-positivising the woman's view of the man's view of the woman."

"Remember, I am giving you something that you have never seen before. Don't bite the hand that feeds you."

Tomas Blachman

³ "How's that pussy working out for you?", "Very animated nipples" o "I've always been an ass man", son frases que hacen eco en Internet, pero según su creador y protagonista lo que se pretende discutir es "la estética del cuerpo femenino sin dejar que la conversación se torne pornográfica o políticamente correcta" hablando de sus gustos en relación al culo, los tobillos o los pezones.

Tomas Blachman se embarca en la noble misión de “re-positivar la mirada de la mujer sobre la mirada del hombre sobre la mujer”. ¿A qué se refiere y cómo lo pretende?. El análisis del campo en el que se enmarca el producto nos puede ayudar en la aproximación a las posiciones de las miradas. Sabemos del contexto cultural donde se gesta (más adelante hablaré del humor danés), del medio en que se inscribe (la televisión e internet), de las tecnologías que la generan (de la visión y otras), y de los sujetos que participan (mirando básicamente).

Durante seis semanas el show estuvo generando un *flow* en términos de Raymond Williams, una continuidad, un seguimiento y una espectacularidad característica de los programas televisivos (Sturken, y Cartwright 2001:230), que al sumar emisiones determinaron su éxito, aún haber provocado incendios de enojo en algunos medios y redes. Blachman cree estar dando al público lo que desea, lo que nunca ha visto: “La ingratitud es lo único que puede desgastar a los pocos genios que residen en éste país. Recordad, os estoy dando algo que nunca habéis visto antes. No mordáis la mano que os alimenta”. ¿Pero a quién se lo da? ¿Cuál es el público objetivo?. Por sus afirmaciones, el show parece estar diseñado para ser consumido por mujeres. Esto ha resultado paradójico sobre todo fuera de las fronteras danesas; ¿Cómo pueden querer las mujeres ver a otras mujeres desnudas y mudas sometidas al escrutinio de hombres después de años de lucha por la liberación del patriarcado y por la igualdad?.

Blachman se diseñó para ser emitido en televisión pero su vida se ha prolongado y ampliado en Internet, llegando a otros públicos. Allí, en otras culturas, es donde ha generado más alarma social por denigrar a la mujer, pero según parece muchas danesas respaldan el programa justificando el uso del complejo humor danés⁴. Mientras informativos extranjeros hacen un análisis curre y superficial, en blogs y foros se defiende el meta- o inter-sarcasmo en cascada⁵ que caracteriza al pueblo danés.

Es posible que no comprenda el sarcasmo implícito en *Blachman*, o los deseos de las mujeres danesas, pero intentaré ver su potencial mitificador o subversivo más allá de su contexto original. Para ello me basaré en reconocidos textos sobre teoría psicoanalítica, fílmica y de género, consciente de que como James Elkins advierte pueden suponer un problema “que está en el horizonte de cualquier aplicación de la mirada”, ya que “cada uno de los textos primarios para el estudio de la mirada son occidentales y virtualmente todos son Americanos, Franceses o franceses y canadienses”, y posteriores a la década de 1970 (Elkins 2002:8).

LA MUJER DESPOJADA

Blachman escenifica distintos *actos de ver* y conjuga de manera notable distintos *modos de hacer* relacionados con la visualidad: “ver y ser (o no) visto, mirar y ser mirado, producir imágenes y diseminarlas, o el contemplar y percibir..., y la articulación de relaciones de poder, dominación, privilegio, sometimiento, control... que todo ello conlleva” (Brea 2005:9). Esta densidad del ver y el exceso de connotación controvertida e ideología en un programa televisivo resalta la necesidad de desvelar a través de los Estudios Visuales el entramado de operaciones e intereses que conlleva y contemplar sus fuerzas performativas.

En el show televisivo, incluso en el *infortainment*, estamos acostumbrados a que la imagen codificada de la mujer sexy esté presente como complemento para ser exhibido. Jóvenes atractivas exageradamente maquilladas y vistiendo poca ropa ajustada acompañan a hombres que pese al calor de los focos llevan la reglamentaria americana. Frente al varón (Del lat. *varo*, -ōnis, fuerte, esforzado: hombre de respeto, autoridad) trajeado, la mujer se presenta como un ser que desea ser mirado y deseado. Pero en *Blachman* lo que nos violenta es que la mujer ha sido despojada de sus complementos, más que del habla y de su ropa.

El cuerpo que ha sido usado para proporcionar y proporcionarse placer visual (a través del cine, la publicidad, la pintura, los videoclips, la moda, el maquillaje, el cómic o el coqueteo) - ya que como Mulvey afirma como “sujeto alienado desgarrado de su memoria imaginaria... alcanzó una brizna de satisfacción: a través de su belleza formal y de su particular forma de jugar con las obsesiones formativas” (Mulvey 1975)-, se presenta aquí como un objeto artificial pero sin artificio, que se escruta sin su habitual maquillaje formal, sin erotismo, sin deseo.

Arrebatados los gestos, complementos o diégesis que la arropen, ya no hace falta un relato que de cuenta del proceso de conquista y domesticación de su sexualidad salvaje como sucede en la ficción del cine y la publicidad, el porno o el videoclip, el hombre directamente domina y usa el cuerpo femenino para reconocerse sin prolegómenos como el macho alfa o como el ego ideal, en términos lacanianos, que anhela. Los mitos, discursos o *patterns* están tan instalados en nuestra cultura que fácilmente naturalizamos la exposición pública máxima (primetime televisivo) de un presunto acto sádico. La dimensión erótica y voyeurística de la mirada masculina se torna sádica al desplegar una descarada devaluación y dominio tal como lo describe Mulvey cuando el “placer reside en el hecho de probar la culpa (inmediatamente asociada a la castración), en la afirmación de control y en el subyugar a la persona a través del castigo o del perdón” (Mulvey 1975).

⁴ Un conocido ejemplo del complejo sarcasmo danés lo encontramos en Lars Von Trier confesando en Cannes su empatía hacia Hitler. <http://youtu.be/QpUqpLh0iRw>

⁵ 17 minutos de explicaciones y justificaciones sobre el sarcasmo en *Blachman* en el videoblog de TheAnMish. <http://www.youtube.com/watch?v=otmwBOwdJQg>

¿Es Thomas Blachman un renovado Marqués de Sade? Artista y poeta que ataca el puritanismo con la noble misión de transformar la mirada de las mujeres, haciéndoles ver cómo ellos las ven, esto es, ¿cómo en el porno, cómo en el antiguo o el nuevo testamento...?. Atestigua en la cabecera del show “Verás, yo sufro de excesivo porno por un lado y puritanismo políticamente correcto por el otro. ¿Pero qué hay de la poesía? ¿A dónde se fue?”.

Para un asiduo consumidor de pornografía (huelga decir que está confeccionada para el hombre) –como T. Blachman se reconoce–, dónde se omiten los gemidos o palabras del hombre (además de su cuerpo fuera del plano, para que el consumidor no se “lo encuentre”) y se exageran los de la mujer, puede tener sentido acallar a la mujer en el plató para que la mujer telespectadora no se identifique con su semejante. La mujer desnuda no debería ser la subrogada de la telespectadora, sino el/la cámara que se oculta agachado/a tras sus nalgas y en la penumbra de un lateral del plató. ** Esta posición de la mirada sería la del voyeur que encuentra placer en figonear sin ser visto. Así las telespectadoras danesas podrían satisfacer su impulso escotofílico de doble sentido en términos freudianos, de desear ver y ser visto, sin ser vista. Acompaña el tratamiento del sonido: seco, cerrado, cercano, dejando que se oigan las respiraciones, los roces y movimientos de los cuerpos de los hombres, los numerosos silencios acolchados, sin recoger el más mínimo sonido ambiental, ni siquiera el caminar descalzo de la mujer. Ella es imagen, plana, la pantalla final (Mulvey 1996:56).

Pero en la convergencia de mi falta de ironía y mi interés por los Estudios Visuales, no puedo evitar situarme en la intersección dialéctica de miradas y mirar y ser mirada a través del voyeur, del hombre, de los telespectadore/as que imagino, y del cuerpo.

Blachman tiene razón, mirando a la mujer cambia la mirada de la mujer. El problema reside en que las intenciones y las consecuencias pueden quedar ocultas, inconscientes para todas las partes. Aunque muchas telespectadoras buscan sentirse reforzadas, difícilmente pueden verse empoderadas o arropadas en algún sentido, ya que quedan atrapadas en la mirada dominante y opresiva proyectada del hombre *Blachman*. No hay ningún indicio del aura o presencia magnética que algunas pueden ver en las modelos de Vanessa Beecroft como *tableaux vivants* imponentes en sus pedestales de tacón aguja. Tampoco se acercan a la fantasía que las modelos de Helmut Newton, Dolce & Gabbana, Hitchcock o la MTV exhalan enmarcadas en el sofisticado estilismo del maquillaje, encuadre, composición y luz. Incluso son ajenas al ritual del strip-tease que disemina Barthes, donde los accesorios y el baile, hecho de gestos rituales, actúan como cosmético y ocultan la desnudez, vistiéndolas permanentemente y “conjurando el miedo a la inmovilidad”, refugiándose en la certidumbre de su técnica. “El strip-tease en su conjunto se ofrece dentro de la misma naturaleza que posee la vestimenta del principio (...) el desnudo sigue igualmente irreal, pulido y cerrado como un objeto bello que se desliza, al margen del deterioro humano por su misma extravagancia.” (Barthes 1999: 82-84). Pero a las mujeres en *Blachman* se les enmarca en un ambiente que alude a prostíbulo, a show-room clandestino, donde los hombres parecen llegar de la calle (llevan sus complementos como el bastón, el foulard o el sombrero encima) como dos amigos que van de putas, y ellas en cambio, con su bata en el suelo, son despropiadas de sus gestos, no pueden ni ser putas.

Mientras, el sujeto poseedor de la mirada totalizadora y descarnada, sigue utilizando sus ojos “para significar una perversa capacidad, refinada hasta la perfección en la historia de la ciencia –relacionada con el militarismo, el capitalismo, el colonialismo y la supremacía masculina- para distanciar el sujeto conocedor que se está por conocer de todos y de todo en interés del poder sin trabas” (Haraway 1995:324).

LA PEDAGOGÍA

“La única manera de encontrar una visión más amplia es estar en algún sitio en particular”

Donna Haraway

Éste profundo saber sobre el deseo del cuerpo femenino, fruto de la experiencia del macho alfa, viene abalado por un determinismo biológico edificado en la pareja de opuestos del género y en la dicotomía heterosexual de pasivo/activo.

Kaja Silverman (1992) sugiere que ésta oposición binaria de lo masculino y lo femenino es la más elemental dentro de la “ficción dominante” que integra la realidad para una sociedad dada, y que todos los demás elementos de la ficción se articulan en relación a ésta diferencia sexual. Silverman relaciona la “ficción dominante” con el *status* ideológico que estructuraría la pantalla lacaniana. Según su interpretación, la pantalla es “la imagen o repertorio de imágenes generadas culturalmente, a través de las cuales los sujetos no sólo se constituyen sino que se diferencian en relación a su clase, raza, sexualidad, edad y nacionalidad”. La pantalla, situada entre el sujeto y la mirada, comprende “las representaciones culturalmente dominantes, tanto la imagen de la identidades normativas como los límites visuales de la alteridad” (Silverman en Ö. Firat 2005). La pantalla por lo tanto, como la visión, es siempre “una cuestión del “poder de ver”, y quizás, de la violencia implícita en nuestras prácticas visualizadoras” (Haraway 1995:330).

Como señala Braidotti (2006) una de las responsabilidades históricas del feminismo ha consistido en un reconocimiento de que imponer a las personas representaciones de sí mismas es opresivo (en Trafí-Prats 2013), así Haraway nos advirtió de que “el sistema sensorial ha sido utilizado para significar un salto fuera del cuerpo marcado hacia una mirada conquistadora desde ninguna parte”, y

que “ésta es la mirada que míticamente inscribe todos los cuerpos marcados, que fabrica la categoría no marcada que reclama el poder de ver y no ser vista, de representar y de evitar la representación”(Haraway 1995: 324), y como contrapunto insiste en la naturaleza encarnada y situada de la mirada como posición privilegiada para la transformación y apreciación más lúcida y creativa de la realidad, algo “inimaginable desde el lugar ventajoso del ojo ciclópeo y autosatisfecho del sujeto dominante” (: 331).

No sé el nivel de éxito o fracaso que habrá tenido el show a ojos de sus creadores, puede que su objetivo fuera satisfacer a las mujeres y/o hombres, o crear escándalo y polémica, o ambos (tal vez una próxima temporada lo confirme), pero si fuera éste último caso, la buscada discordancia habría triunfado. *Blachman* en su espectáculo -tan elemental, crudo y desnudo, como complejo, retórico y excesivo-, redunda en significancia. Por ello, sobre todo al salir de sus fronteras a través de Internet, perdido el sarcasmo, se abre a la polisemia. Buscado o no, éste (presunto) fracaso de la representación podría funcionar como arma pedagógica según Elizabeth Ellsworth (2005). La *direccionalidad* o interpelación hacia un público objetivo queda en suspenso ya que las expectativas de recepción imaginadas no se cumplen (presuntamente). “El espectador empírico nunca responde (del todo o en absoluto) al espectador imaginario (...) y es en ésta diferencialidad radical donde yace el potencial para una pedagogía paradójica y abierta a los desplazamientos posicionales” (Sánchez de Serdio, 2004).

¿Podría ser *Blachman* un arma radical?. En su vulneración de la erótica de la mujer y consecuente destrucción del placer escotofílico, ¿se convierte éste espectáculo, como afirma Mulvey (1975), en un arma radical?. Este encuentro en la pantalla (lacaniana) de la mirada femenina con su yo como otra (o de la otra como yo) despojada de sus estrategias identitarias, ¿no resulta una oportunidad para “jugar con la pantalla” e introducir en ella diferencias culturales? (Ö. Firat 2005). Consciente o inconscientemente *Blachman* renegocia con las miradas de los sujetos implicados y nos fuerza a tomar conciencia de las localizaciones de nuestras miradas ante las miradas de los otros tal como hace Jemima Stehli en *Strip no. 7 o A shot in the Head* al interpelar la mirada descontextualizada del hombre y del espectador cuando ella se desnuda.

Este tipo de prácticas y producciones boicotean la espectadoriedad pasiva y la naturalización de las miradas, y nos sirven para desarrollar una pedagogía “centrada en la construcción de una comunidad cívica de visión y que promueva el encuentro afectivo (no negativo) entre subjetividades diferencialmente localizadas en relaciones de poder” (Braidotti en Trafí-Prats 2013).

Desde el dominio específico de investigación de la cultura visual en su sentido más amplio, Mitchell nos propone el ejercicio de “mostrar la mirada” que consiste igualmente en desnaturalizar y despertar la capacidad de extrañamiento, pero no sólo en las disciplinas contenidas en las artes y medios visuales, sino también en lo que denomina la “visualidad vernácula” o “mirada cotidiana”, que son las experiencias y formas visuales no-mediadas o “inmediatas”; “aquellas cosas extrañas que hacemos mientras miramos, contemplamos, mostramos y presumimos –o, por el contrario, mientras nos ocultamos, disimulamos o rehusamos mirar” (Mitchell 2003:39). *Blachman* se encuentra entre el reality y la ficción, entre los medios visuales y las miradas inmediatas, y en ese espacio, donde todo se aglutina, es precisamente donde reside su fuerza.

FUENTES REFERENCIALES

Barthes, Roland. *El mito hoy*. Mitologías. Madrid: Siglo XXI, 1999. (1ª ed. 1957) pp. 108-125.

----- *Strip-tease*. Mitologías. Madrid: Siglo XXI, 1999. (1ª ed. 1957) pp. 90-92.

Brea, J. L. *Los Estudios Visuales: por una epistemología política de la visualidad*. Estudios Visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Madrid: Akal Estudios Visuales, 2005. pp. 5-14.

Elkins, James. *El final de la Teoría de la mirada*. Debats 79 - QUADERN. 2002/04.
<http://www.alfonselmagnanim.com/debats/79/quadern02.htm>

Firat, Begüm Ö. *Mujeres con peluca: sobre la visualidad y la identidad*. Estudios Visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Madrid: Akal Estudios Visuales, 2005. pp. 187-196.

Haraway, Donna. *Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial*. Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza. Madrid: Cátedra, Universitat de València e Instituto de la Mujer, 1995 (1ª ed. 1991) pp. 251-311.

Lacan, J. *El Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona: Paidós Iberica 1987.

Mitchell, W. J.T. *Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual*. Revista Estudios Visuales nº 1, 2003. pp. 17-40.

Mulvey, L. *Placer visual y cine narrativo*. Centro de semiótica y teoría del espectáculo, Universidad de Valencia y Asociación Vasca de Semiótica. 1988. (Originalmente publicado en Screen 16, 1975).

----- (1996) *Fetishism and Curiosity*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press: BFI Publishing.
http://www.academia.edu/934953/Laura_Mulvey_-_Fetishism_and_Curiosity

Sánchez de Serdio, A., en prensa. *Miradas Cruzadas: visualidad / representación / pedagogía / política*. En Dissensus. Barcelona: UPC.

Sturken, M. y Cartwright, L. *Practices of looking. An introduction to visual culture*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

Trafí-Prats, L. *Pedagogías de lo expuesto y lo visual: figuraciones implicadas para 4 imágenes de sexo callejero*. Martins, R. y Tourinho, I. (Orgs.) *Processos e Práticas de Pesquisa em Cultura Visual e Educa* ão. Santa Maria (RS): Editora da Universidade Federal de Santa Maria, 2013.