

Enmarcando el cuerpo, el lugar de la mirada en la pintura

Cecilia Beatriz Cappannini
Universidad Nacional de La Plata

El propósito de esta investigación surge de la necesidad de indagar acerca del papel que juegan las mujeres en la construcción de la historia no como ausencia o carencia del poder de otros, al decir de Nancy Amstrong sino como presencia, en tanto sujetos y objetos discursivos. Destacando que la Historia del arte, como disciplina ha establecido inclusiones y exclusiones en las que la mujer siempre apareció como objeto de representación.

Lo visual, en el dispositivo pintura, será entonces analizado como dimensión que va “recortando” el cuerpo de la mujer a partir de diferentes núcleos de sentido ligados a la mirada de cada época. La imagen es entendida, en este sentido no como mera ilustración sino como discurso histórico y socialmente construido.

Para esto se trabajarán las nociones de canon, marco y cuerpo en la construcción de la imagen femenina a partir del marco de los cuadros, tanto en el Renacimiento italiano como flamenco, y en la obra “La evidencia eterna” (1930) del artista surrealista René Magritte.

Se establecerá una comparación entre las imágenes de la mujer que construye el Renacimiento italiano, desde una mirada “masculina” que pretende ser objetiva e influye en toda la práctica artística occidental hasta nuestros días; y la mirada sobre las mujeres del renacimiento flamenco, que ha sido tildado como “femenino” por la Historiografía del arte.

Luego, la obra de Magritte será el punto de inflexión que pone en tela de juicio la pretendida neutralidad de la mirada sobre el cuerpo heredada del Renacimiento, partiendo del marco como elemento central de su producción plástica; permitiéndonos así repensar la “objetividad” como estilo que borra las huellas de su construcción.

Las imágenes seleccionadas instauran la idea de un mapa corporal canónico esperado para la mujer en cada época, que produce una fijación y categorización, como marcas que se inscriben en sus cuerpos. Las vestiduras, la desnudez, las poses, y los *marcos* utilizados construyen la materialidad que según Butler “...como efecto disimulado del poder, aparece sólo cuando el discurso que la construyó se borra, se esconde o se encubre” (Femenías, 2003:p.77).

Los dos discursos renacentistas heredados por más de quinientos años, intentaron postularse como neutrales, Magritte juega con esta idea para comenzar a develar los “contratos” tras los “discursos escondidos”.

El objetivo es entonces indagar las múltiples miradas en torno a la mujer para descubrir el “contrato” entre *una* mirada, un punto de vista determinado y un encuadre particular que fijan el mapa corporal canónico, aunque en una constante lucha de voces y sentidos, al decir de Butler, performativamente mucho más grande que la materialidad de esos cuerpos.

Canon y renacimientos

El término canon, del griego *kanón*, tiene dos acepciones: significa caña o vara que se usa para medir y de la cual deriva la idea de regla o modelo; y lista, que se vincula con la idea de canonización, es decir, el proceso por el cual se incorpora el nombre de individuos, libros u obras consideradas “clásicas” en la lista canónica. Según Lagmanovich, “estos dos sentidos originales de la palabra canon se han fundido, en la medida en que compiladores y postuladores invocan en forma análoga el principio de autoridad”(Lagmanovich, 2000: p79)

Con el descentramiento de la autoridad única de la Edad Media, donde el canon estaba compuesto por textos reconocidos como auténticos o autorizados que representaban la palabra de dios, la mirada se posa durante el Renacimiento en el hombre. Ahora él es el centro desde el cual se mira al mundo como realidad dominable.

Hay entonces una secularización del canon que comienza a regirse por las leyes del mercado capitalista y por otro lado, una creciente importancia del sujeto autor y la particularidad de sus obras.

Así las autobiografías y representaciones del yo toman fuerza sentando las bases para lo que será el inicio de la construcción del sujeto moderno, que llegará a Descartes y Kant, como individuo monolítico y transparente, de una sola pieza, fuente “clara y distinta” de todo conocimiento. Es decir, como razón pura que ha dejado de lado su cuerpo.

En este sentido Estiú¹ plantea que la concepción del cuerpo humano en la pintura renacentista respondió a dos criterios desiguales de valoración. Desde el punto de vista teórico se postuló la excelencia del cuerpo humano como *objeto* de estudio, y desde el sociológico *se le negó su valor como sujeto actuante*. Entonces si por un lado “...los sistemas filosóficos se construyeron sobre un sujeto que piensa, siente y quiere como si no tuviese cuerpo.” (Estiú, p.72), por otro lado la representación del sujeto se consagró en el retrato y en la novela moderna. Siendo así la figura del individuo, la base filosófica, política y económica de la construcción social de la burguesía europea a partir del Renacimiento.

Ahora bien, Jitrik plantea que no podemos pensar el canon sin pensar en lo marginal, por eso dice que “lo canónico sería lo regular lo establecido, lo admitido como garantía de un sistema mientras que la marginalidad es lo que se aparta voluntariamente o lo que resulta apartado porque, precisamente, no admite o no entiende la exigencia canónica.” (Jitrik, 1996: p.19) Es justamente durante el renacimiento cuando gracias a la imprenta se empiezan a conocer los cánones marginales en lenguas vernáculas y se encuentran Italia y Flandes². Si anteriormente la iglesia medieval tenía poder para establecer cánones “universalmente reconocidos”, el Renacimiento italiano se postula como universal siendo la mirada masculina del individuo la que organiza el mundo desde la “centralidad” de la perspectiva, y tildando al arte flamenco de femenino, alegando su falta de proporción, racionalidad y simetría. Pero también esa pretendida universalidad objetiva se construye a partir del discurso crítico que a diferencia del arte nórdico, produjo Italia y la gran cantidad de manuales y tratados.

El arte italiano no sólo ha determinado el estudio de las obras de arte sino también la práctica de los artistas occidentales instaurando la imagen de la mujer como *objeto* de representación. En las representaciones se encuentran las ideas, imágenes, valores y sistemas simbólicos que definen y determinan los esquemas colectivos de interpretación. Según Butler los sujetos se desarrollan primero en una cierta literatura y luego como figura retórica que conduce y encausa el deseo, mostrando así cómo la historia se inscribe en ellos. Por lo tanto la mujer como la figura que encausa el deseo se vuelve no sólo garantía del imperativo heterosexual normativo, sino de un modo de representación y escritura artística: la italiana.³

¹ Cfr. Estiú, Emilio. *La concepción del cuerpo en las teorías renacentistas de la pintura*. Buenos Aires, Quirón, Vol 7, 1976.

² Es necesario aclarar que Flandes en los siglos XV, XVI comprendía lo que hoy conocemos como Bélgica, Holanda y norte de Francia.

³ Si bien el arte italiano entre los siglos XIV y XV se caracterizó por la experimentación constante en la utilización de la perspectiva central, evidenciando grandes aciertos y errores, la Historia del Arte al establecer una periodicidad tomó esas obras como tradición de arte, ligada al estudio de su continuidad y perduración “eterna” en las producciones artísticas posteriores.

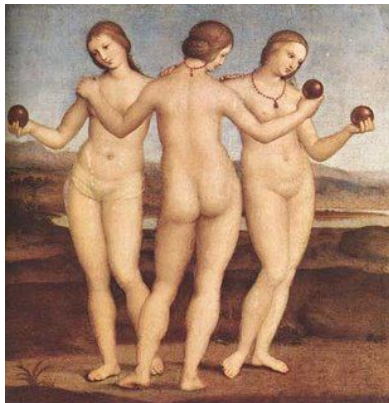
El espesor de la escritura de los manuales y tratados, determina el canon y la mirada sobre la mujer. Alpers plantea que el hecho de que el arte tenga una historia en el sentido italiano (como tradición progresiva) es una excepción, no la regla. La mayoría de las tradiciones artísticas destacan lo que persiste y se mantiene, no lo que cambia en la cultura.

Ahora bien, si entendemos al canon una como jerarquización de textos, capaz de otorgar validez y reconocimiento a determinado autor o mirada, es decir, aquello que se presenta como forma de lectura deseable y por tanto, dirige las interpretaciones, lo que implica un vínculo con lo que consideramos conocido o normal; podemos pensar que el recorte de la pintura, la selección que hacen los artistas de los objetos que representan y los encuadres⁴ que utilizan, excluyendo distintas partes del cuerpo, alude al recorte que el género inscribe en la materialidad corporal.

El lugar de la mirada en la pintura

La producción plástica italiana, basada en postulados científicos y matemáticos, utiliza un punto de fuga central, que implica concebir el espacio y lo que hay en él con *un sólo ojo inmóvil*. Al decir de Baxandall, esta cultura equipara el yo masculino al ojo. La mirada “masculina” presenta el desnudo femenino como posesión y objeto pasivo.

Tanto el marco rectangular como la perspectiva central son dos invenciones de Italia que implican concebir un espacio ideal, infinito, homogéneo y mensurable que surge a partir del marco y en relación con leyes geométricas impuestas por este. La perspectiva central supone un punto de fuga en el centro del cuadro sobre la línea de horizonte, todas las líneas de profundidad convergen en ese punto.



En las imágenes elegidas se puede observar el uso de luz neutra y objetiva que modela los cuerpos escultóricamente.

En “Las tres gracias” aparece el canon corporal italiano. Las mujeres son figuras simétricas y proporcionadas, que más que tres personas diferentes, nos llevan a pensar en un mismo cuerpo que toma distintas posturas, trasladando elementos de una forma base que permiten generar nuevas formas.

Leonardo también nos presenta sus mujeres ideales, siempre revestidas con un halo de grandiosidad.

Las tres gracias 1504, 17 x17 cm, Rafael



La dama del armiño, 1485-1490.

54 x39 cm. Leonardo

En Italia, el marco es la frontera física del cuadro, el límite que separa el espacio representado y el espacio de exposición, pero que también separa la producción del *sujeto creador* como actividad espiritual, del *objeto representado*: en este caso la mujer.

El marco nos permite descubrir las huellas del canon en el cuerpo, en la mirada sobre el cuerpo, siendo que los cánones y

la noción de encuadre que no podemos concebir ningún punto dentro del él que no sea significativo.

proporciones de la figura humana masculina son aquí el parámetro de todas las cosas.



Al copiar la perspectiva natural del ojo humano⁵, se le otorga a la visión el papel de modelo de toda representación. El artista posee a la mujer que observa a través de su pintura, se apropia de ella sustituyendo su presencia física y material, pero fusionando la representación con lo representado, eliminando la distancia en términos de Grüner. La imagen se erige entonces como única, como ventana al mundo que no busca imitar la naturaleza sino que la supera porque el artista en tanto genio tiene la capacidad de crear como ella.⁶

La perspectiva no sólo genera ilusión de profundidad sino que da al espectador la ilusión de introducirse en el cuadro a través de su puesto privilegiado de observación, que es el mismo lugar desde el cual el artista observa para crear su obra. Hay así una sola manera de mirar.

Los desposorios de la virgen 1504, 174 x121 cm, Rafael

Flandes también privilegia el ojo, pero no parte de una abstracción sino de la experiencia, con lo cual pone de manifiesto la apariencia de los objetos, su textura y brillo, como podemos observar en el “Retrato del matrimonio Arnolfini”. Aquí Van Eyck utiliza la luz para dar profundidad (en lugar de la perspectiva central) y perspectiva aérea, con lo cual el suelo se rebate y las figuras parecen avanzar hacia el espectador, generando un espacio envolvente.

⁵ El ojo humano percibe un espacio psicofisiológico que desconoce la concepción de infinito y homogéneo, por lo que el espacio no es puramente visual sino también kinésico y táctil, estando ligado al cuerpo y nuestro desplazamiento o experiencia inmediata en él. El Renacimiento italiano, copia esta perspectiva generando lo que Panofsky denominó *perspectiva artificialis*, en la que prima no sólo la vista sino la homogeneidad: desde todos los puntos del espacio pueden crearse construcciones iguales en todas las direcciones, como fórmulas válidas para toda representación.

⁶ Al decir de Jiménez la obra de arte toma en el Renacimiento una doble valorización que no deja de ser paradójica, por un lado es el soporte material de la belleza espiritual, por otro lado, implica un incremento del valor material en su nuevo papel como mercancía. Cfr. Jiménez, José. *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. España Técnos, 1986.; punto 16.



Retrato del matrimonio Arnolfini, 1434.

El realizador no está ubicado frente al mundo que pinta, él mismo forma parte del mundo. Las pinturas son descripciones del mundo más que imitaciones de figuras humanas realizando acciones significativas⁷.

Entonces, en lugar de un artista que enmarca el mundo para pintarlo como en Italia; el mundo flamenco produce su propia imagen sin un marco que lo contenga. Una imagen que no es una ventana sino más bien un espejo o un mapa desplegado. No parte del marco y un observador sino del mundo visto, la imagen es una porción del espacio que el ojo ve y traslada al cuadro. El borde surge al final y aparece como corte simbólico, como coerción. Pero mediante el uso de la luz como brillo o reflejo en ventanas y espejos, *que cambia dependiendo de la posición del espectador*, establece un juego con el fuera de campo, es decir, aquello que está más allá de la imagen pintada.

Dado que no toman la figura humana como medida del mundo, entonces nunca presentan una visión total de la mujer sino incompleta. Representan mujeres comunes en su cotidianeidad, en un mundo impenetrable, en el que ellas son autosuficientes, dueñas de sí mismas. Hay una preocupación por los problemas de visión y visibilidad, los reflejos en los vidrios transforman lo conocido en desconocido. Siempre hay una parte de ellas que no vemos, algunas veces están de espaldas o bien algún rasgo se nos escapa. De que aquí que la presencia el objeto-carta recurrente en las producciones flamencas, implica pensar en factores “ausentes” o esquemas referenciales previos, como rasgos inherentes al hecho de que estas mujeres escriban cartas a sus amantes, pero que por algún motivo no llegamos a descifrar.

⁷ La Historia del Arte interpreta de acuerdo al modelo italiano, que este país no produjo obras descriptivas sino narrativas, en tanto representaciones simbólicas de la historia mediante la geometría a fin de lograr la armonía de las formas pero también una lectura armónica de la imagen. De este modo, la Historiografía instauró la imagen narrativa como acción frente a lo estático de la descripción: en este caso el arte flamenco. Lo estático está aquí directamente vinculado con la “pasividad de la mujer” con la que se ha caracterizado a Flandes.



Lección de música, 1626, 29 x 25 cm. Vermeer.⁸



1623. Pieter J. Elinga.

Una mujer leyendo una carta y una mujer

limpiando,



Margaretha Van Eyck, 1439. Van Eyck

Ambos renacimientos coinciden en la aceptación de la verosimilitud como postulado general, pero si Italia genera el verosímil como abstracción conceptual a través de presupuestos científicos en los que el método y teoría determinan fórmulas válidas para toda

⁸ Si bien las obras de Vermeer y Elinga son de un período posterior, hay una importante influencia de Van Eyck sobre estos artistas, que nos interesa porque en el Renacimiento flamenco se gesta un tipo de mirada sobre la mujer, diferente de la del Renacimiento italiano, que continuará e influirá en los próximos siglos, la mirada de occidente.

representación, Flandes lo logra desde una valoración fenomenológica de lo real en la que no busca superar la naturaleza sino describirla.

Según Alpers, la “falta de un orden o proporción” en Flandes sugiere un arte no como mujeres hermosas ideales modeladas casi escultóricamente por el ojo masculino, sino como mujeres inmensurables y comunes donde los fenómenos visuales parecen estar presentes sin la intervención del hombre. Sin embargo, la materialidad de esos cuerpos, se entreteje con las tareas hogareñas, donde los contornos y movimientos como aquello que constituye la permanencia del cuerpo, empiezan a correrse de lugar, a modificarse. Butler postula que “las mujeres están constituidas por/en los discursos institucionales de la heterosexualidad y la domesticidad compulsiva”. (Femenías, 2003: p.66)

La materia no entendida como “...sitio o superficie sino como un proceso de materialización que se estabiliza a través del tiempo para producir el efecto de frontera, de permanencia y de superficie que llamamos materia.” (Butler, 2003: p.28) Precisamente la Historia del Arte ha contribuido a yuxtaponer la red de relaciones geométricas y matemáticas del Renacimiento italiano sobre el cuerpo-superficie, rigiéndose por el paradigma occidental del dimorfismo sexual y el principio de inteligibilidad de esa cultura que está atravesado por el discurso falocéntrico, en el que el arte Flamenco aparece como lo abyecto, es decir, como exterior constitutivo (lo femenino) necesario para la definición de la diferencia sexual.

Entonces, si el marco italiano es el umbral de la mirada que “generiza los cuerpos al tiempo que los describe”, la supresión o ocultamiento del marco en Flandes nos hace olvidar que estamos frente a una representación, y esos reflejos que nos permiten entrever algunas partes de los rostros femeninos, *también* nos llevan a espiar a la mujer. Así, lo marginal según Jitrik no necesariamente implica un cuestionamiento de lo canónico. La disyuntiva flamenca-italiana no puede pensarse como la contraposición de dos corrientes completamente independientes, sino en constante diálogo en el que ambos miran a la mujer como objeto desde el uso de la perspectiva, pero con la particularidad de que Flandes marca la brecha de lo no traducible a pesar de su voluntad de descripción total y objetiva.

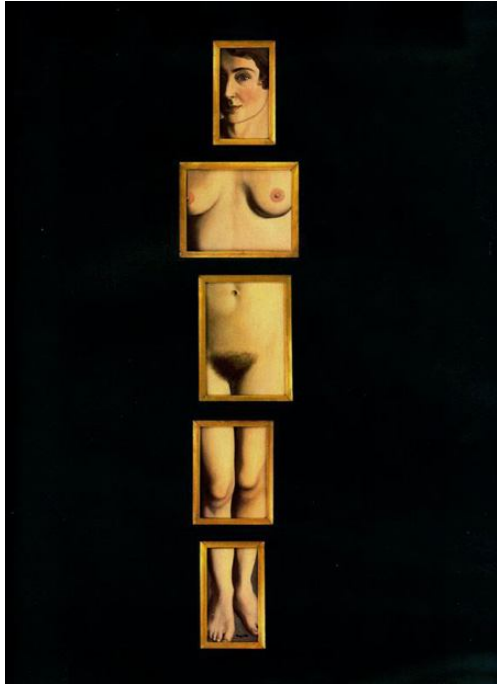
Tanto Italia como Flandes borran el discurso productor al imponer la mirada masculina como única y al borrar al observador respectivamente. La materialidad, como efecto disimulado del poder, aparece solo cuando el discurso que la construyó se borra, se esconde, pero en la pretendida objetividad siempre queda un resto indescriptible: el marco de selección de poses que los cuerpos de estas mujeres deben adoptar para “encajar” en el mapa corporal canónico.

Enmarcando el cuerpo

Los cuerpos no producen significados como si fuesen un bloque sino que “siempre están jerarquizados (...) de modo que cada estructuración corresponde a un estilo interpretativo o a una estética determinada.”(Pavis, 2003:p.107) En ese sentido, la concepción del cuerpo que aquí se plantea no es puramente biológica, dado que el cuerpo está inmerso en el campo social. Butler lo define como “medio o instrumento en el que se inscriben los significados culturales” (Butler, 2003:p.28).

El género remite a la forma y significado cultural que adquiere un cuerpo dado sobre modos variables en el proceso cultural, es el modo de estar en el mundo y de relacionarse con él. Butler cuestiona la idea beauvoiriana de sexo como constante anatómica distintiva que corresponde a los aspectos físicos para postularlo como fuerza reguladora que tiene el poder de “producir, demarcar, circunscribir y diferenciar los cuerpos que controla”. (Butler, 2003:18) Con lo cual invierte la relación sexo (lo dado)- género (la interpretación cultural del sexo) en la que se vuelven relevantes superficies, bordes, hundimientos y relieves, de acuerdo a la oposición genérica que implica la matriz heterosexual.

El género es entonces performativo realizativo, pero no es el acto mediante el cual el sujeto da vida a lo que nombra sino el poder reiterativo del discurso para reproducir los fenómenos que regula e impone. De este modo, el lenguaje construye la materialidad de los cuerpos en la medida en que todo acto significativo delimita las fronteras del objeto que define como tal. Así, el cuerpo es una inscripción narrativa de la historia que soporta los modos institucionalizados de control a partir del disciplinamiento del deseo. (Femenías, 2003:p.58) El primer efecto de construcción consiste en la naturalización del cuerpo ante la evidencia de una materia ya constituida prediscursivamente, es decir, como dato que el discurso simplemente representa. Esta es precisamente, la visión del cuerpo heredada de los renacimientos.



En “**La evidencia eterna**”, Magritte la reconstruye (*la repite*) para descubrir las fuerzas en tensión sobre un cuerpo formateado, regularizado, disciplinado poniendo en entredicho su adecuación a un marco rectangular.

Si invertimos al igual que Butler, los términos del asunto, podemos decir que no representamos lo que vemos sino que vemos lo que representamos, no es el discurso el que se impone sobre la superficie de la materia como cuerpo o sexo ya dado.⁹ Sino que lo que percibimos son menos objetos que significaciones y relaciones simbólico- políticas.

En la obra elegida se lleva al extremo el recorte normativo del cuerpo aislando y remarcando algunas partes. El marco como límite y borde de lo que veo, establece un diálogo con el cuerpo o sus partes no enmarcadas, poniendo en evidencia el artificio de la construcción.¹⁰

Estas imágenes significan en tanto que marcos permanentes que van encuadrando (recortando) diferentes posturas del cuerpo, dándonos la oportunidad de percibir fragmentos, en los que la mujer quieta y en silencio es observada con *disimulada indiferencia* por el hombre vestido.

De esta forma, Magritte no traza un mapa corporal nuevo sino que reinscribe las marcas canónicas del cuerpo, parodiándolas. Vemos una mujer-objeto desnuda posando, pero sólo algunas partes de cuerpo “encajan” en la norma genérica, ya no hay sitio ni superficie impresa, sino fronteras como cortes abruptos en la figura. Los marcos se multiplican, entre cuadro y cuadro pasa algo que no vemos, hay algo a lo que no tenemos acceso. “La repetición del supuesto original muestra que el original es una parodia de la idea construida de lo natural, lo originario y lo idéntico” (Femenías, 2003: 84). En este sentido, el género es paródico e inestable, como repetición estilizada de los actos que admite la posibilidad de ruptura o de repetición subversiva del estilo.

⁹ Si la dimensión performativa radica en que el lenguaje construye la materialidad de los cuerpos, pero no los origina, nunca puede haber referencia a un cuerpo en estado puro sobre el que se sobreimpriman características, porque toda referencia al cuerpo es ya su construcción lingüística.

¹⁰ En Magritte incluso el recurso trompe o’leil es subvertido con el fin de develar los simulacros de lo real a través de las alteraciones, los desplazamientos y la inversión como recursos que desvían a las imágenes de sus referentes y significados habituales.

Consideraciones finales

Las imágenes son ostensivas, presentan los cuerpos, no como datos empíricos, sino como productos construidos en un encuentro entre *una* mirada, un encuadre y un *objeto*, ligado a las diferentes teorías filosóficas, políticas y artísticas que dominaron cada momento histórico. El encuentro establece un contrato, en el que las imágenes analizadas “dialogan” entre sí, y con la tradición representativa de la Historia del Arte, cuyas inclusiones y exclusiones han fijado a las mujeres como objetos pasivos de la representación.

De este modo, la representación se construye por medio de mecanismos de exclusión y “funciona como un término operativo de un proceso que da visibilidad y legitimidad a las mujeres como sujeto político (...) pero que también oculta a quienes quedan irrepresentadas o negadas como mujeres.” (Femenías, 2008:p.13)

Si por un lado ellas dan cuerpo a las representaciones desde los renacimientos del siglo XV hasta la actualidad, siendo la exposición y garantía del modelo canónico fundado en la dicotomía genérica, donde el borramiento del discurso da la ilusión de que primero esos cuerpos son y luego se conocen y describen; por otro lado, dan cuerpo a la multiplicidad de producciones construidas en torno ellas y *por ellas*, que se conjugan con el ejercicio del poder y el control en una constante relación presencia-ausencia y actúan determinando las miradas en la configuración de lo real.

Sin embargo, aunque la materialidad de los cuerpos se constituya como una fijación de los efectos de poder, es necesario tener en cuenta que nunca estará completamente resuelta en el lenguaje ni en la imagen, siempre quedará un resto indescriptible que nos permita percibir la brecha en lo establecido.

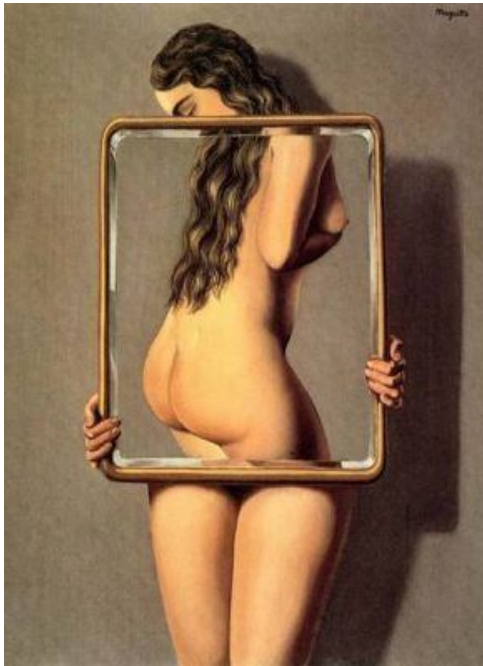
Entonces lo canónico, como lo conocido, abre puertas y limita, descubre y esconde en sus recortes ideológicos, funcionando al decir de Gramuglio, como un faro que hecha un poco de luz y existencia verdadera en sus sombras, en ese plus resistente de deseo, en las múltiples y diferentes imágenes de la mujer como objetos y sujetos discursivos que nos llevan a seguir formulando inscripciones.

Anexo de imágenes

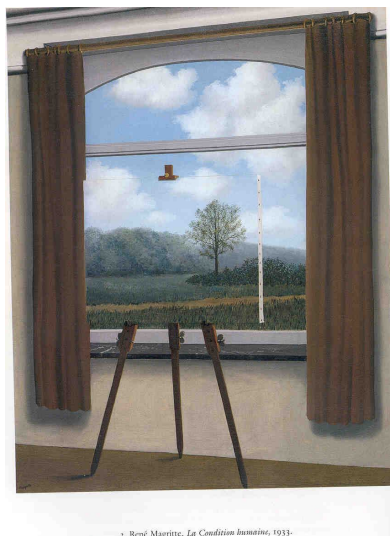
I Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos
Teorías y políticas: desde el Segundo Sexo hasta los debates actuales
29 y 30 de Octubre de 2009



Esto no es una pipa, 1929. Magritte.

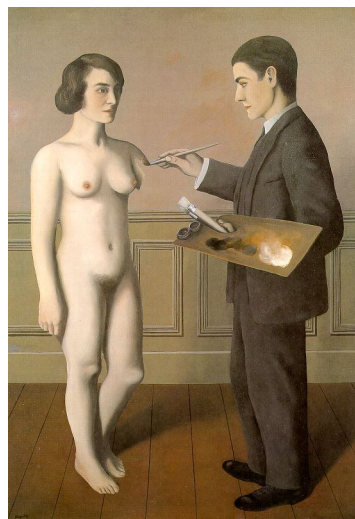


Enlace peligroso, 1926. Magritte.



2. René Magritte, *La Condition humaine*, 1933.

La condición humana, 1933. Magritte.



Intentando lo imposible, 1920. Magritte.

I Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos
Teorías y políticas: desde el Segundo Sexo hasta los debates actuales
29 y 30 de Octubre de 2009



Rostro de mujer, Leonardo.



Una mujer leyendo una carta, 1670, Vermeer. (Arte flamenco)



Mujer con carta, 1631, 45 x 55cm, Dirk Hals (Arte flamenco)

Bibliografía

- Alpers, Svetlana. “La Historia del Arte y sus exclusiones: el ejemplo del arte holandés”. En: *Arte masculino vs. Arte femenino*.
- Amstrong, Nancy (1991), *Deseo y ficción doméstica*, Madrid, Cátedra.
- Aumont, Jacques (1990). “El papel del dispositivo”. En: *Pensar la imagen*, Paidós.143 – 203.
- Baxandall, Michael (1982), “El ojo de la época”. En: *Pintura y experiencia en Italia en el siglo XV*. Buenos Aires.
- Butler, Judith (2003). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del Sexo*. Buenos Aires, Paidós.
- De Micheli, Mario (2006), *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Forma. 153-171.
- Estiú, Emilio (1976). *La concepción del cuerpo en las teorías renacentistas de la pintura*. La Plata, Quirón, Vol 7.
- Femenías, María Luisa (2003), *Judith Butler: Introducción a su lectura*. Buenos Aires, Catálogos. 9-85.
- ----- (2008), *De los Estudios de la Mujer a los debates sobre Género*. Universidad de Buenos Aires, APIM.
- Gramuglio, María Teresa (1998), “Desconcierto en dos tiempos”. En: Cella, Susana (comp.), *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires, Losada. 127-139.
- Grüner, Eduardo (2004), “El conflicto de la(s) identidades(es) y el debate de la representación. La relación entre la historia del arte y la crisis de lo político en una teoría crítica de la cultura”, en *Revista La Puerta FBA*, La Plata.
- Jiménez, José (1986), *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. España. Técnos.
- Jitrik, Noé (1996), *Canónica, regulatoria y transgresiva*, en *Orbis Tertius*, año 1 núm. 1.
- Lagmanovich, David (2000). “Canon y vanguardia” En *Canon y poder en América Latina*. Universidad de Colonia, Centro de estudios sobre España, Portugal y América Latina.
- Marchán Fiz, Simón (1995). “Las vanguardias históricas y sus sombras 1917-1930”. En *Summa Artis* vol. XXXIX, Madrid, Espasa Calpe.
- Nieto Alcaide, Victor (1983), “Una experiencia paralela: el sistema de representación flamenco”. En *El Renacimiento Colección: El arte y los sistemas visuales*. Fundamento 69, Madrid, Ediciones Istmo.
- Ostrov, Andrea (2004), *El género al bias. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*. Córdoba, Alción. 15-54.
- Panofsky, Erwin (1975), “El renacimiento de la Antigüedad”. En: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza.
- ----- (1983), “Jan van Eyck y Roger van der Weiden”, En *Reading in Art History*. New York, C. Scribner’s and Son, Vol 2.
- Pavis, Patrice (2003), *Diccionario del teatro*, Buenos Aires, Paidós, 2003
- Schnaith, Nelly (1987), “Los códigos de la percepción, del saber y de la representación en una cultura visual”, en *Rev. TipoGráfica*, número 4.
- Wentzlaff-Eggebert, Christian (2000), “Canon y poder”. En *Canon y poder en América Latina*, Universidad de Colonia, Centro de estudios sobre España, Portugal y América Latina, 2000.

I Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos
Teorías y políticas: desde el Segundo Sexo hasta los debates actuales
29 y 30 de Octubre de 2009