

LA MIRADA INTENCIONADA DEL CUERPO EN EL ARTE

The Gaze upon the Body in the Work of Art

Mariano DE BLAS ORTEGA*
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Partimos de la premisa de que el concepto de cuerpo es social. Se propone la tesis de que en el arte occidental, la exhibición y contemplación del cuerpo se ha aceptado mediante el artificio de la mitología, pero en cuanto objeto de deseo masculino. Esta idea ha pervivido hasta la actualidad, ahora de forma explícita y sin recurrir a la mitología, al tiempo que las artistas femeninas tratan el cuerpo como una cuestión de identidad y no como un mero objeto de deseo.

Palabras clave: cuerpo, objeto de deseo, miradas femenina y masculina, intencionalidad, identidad, género.

Abstract

This writing starts from the premise that the concept of the body is a social one. Two theories are proposed, which display and contemplation in Western art has been accepted by the artifice of the mythology, but as an object of male desire. This idea has lasted until today, now it is explicit and without recourse to mythology; meanwhile, female artists treat the body as a subject of identity and not as a plain object of desire.

Key words: body, object of desire, feminine and masculine looks, intentionality, identity, gender.

* Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura y Restauración. Correo electrónico: mariabla@art.ucm.es. Fecha de recepción del artículo: 25 de enero de 2011. Fecha de aceptación: 28 de marzo de 2011.

1. EL CUERPO COMO EDUCACIÓN DE LA MIRADA

La noción mental que se tiene del cuerpo es una idea construida desde lo social. La idea del «cuerpo» se construye y se reconstruye constantemente, según parámetros sociales que se van incorporando a la subjetividad. Es el proceso del aprendizaje que se realiza bajo la inmersión social, tan absolutamente necesaria para el desarrollo de la persona. *Este cuerpo que es mío. Este cuerpo que no es mío. Este cuerpo que, sin embargo, es mío. Este cuerpo extraño. Mi única patria. Mi habitación. Este cuerpo a reconquistar.* (Hyvrard 1977).

La contemplación de un cuerpo engendra prolijas asociaciones. El escandalizado podrá argumentar en contra de la imagen y de su contenido, pero el cuerpo, el desnudo, no tiene por qué ser cómplice de su discurso mental. El desnudo en sí no es incitador, es cómo culturalmente se interpreta. Es «la modestia de la mirada» de las religiosas (Odile 1984: 88), en donde se trata de evitar los *malos* (impuros) pensamientos por el contacto con el mundo carnal tentador. No porque ese mundo sea pecaminoso, sino por los pecados (se espera que solo de pensamiento) que ella misma, la mirada, pueda pergeñar.

Si vuestras miradas caen sobre alguien, no deben detenerse en nadie, pues cuando os encontráis con hombres, no podéis evitar verlos y ser vistos por ellos. Los malos deseos no nacen únicamente por el tacto, sino también por las miradas y los arrebatos del corazón. No creáis que vuestros corazones son castos cuando vuestros ojos no lo son. El ojo que no tiene pudor anuncia un corazón que tampoco lo tiene. Y cuando, pese al silencio, unos corazones impúdicos hablan y gozan de su ardor mutuo, por más que el cuerpo permanezca puro, el alma ha perdido su castidad. (*Regla de San Agustín.* Le Bretón 2009: 208)

La mirada está *educada* para ver *lo que tiene que ver* y *cómo* lo ha de ver. El desnudo en el arte ha hecho que lo invisible y deseado se hiciera visible, aunque a menudo permaneciera dentro de los círculos en dónde solo se *podría* ver. Las Tres Gracias de Rubens solo podían ser contempladas por los íntimos de Felipe IV en su solaz del Pardo. La condición noble de Rubens le permitía pintar unas obras negadas a Velázquez, un plebeyo (su Venus frente al espejo se pintó en Italia). Las leyendas y la mitología ejemplarizan la mirada que no debe ver lo que no le está permitido, desde las esposas de Barbarroja a Orfeo. La mujer de Lot convertida en estatua de sal. Narciso atrapado en la contemplación de su propia imagen. Edipo cegado por ver la desnudez de su madre. «Cam, padre de Canaan, vio la

desnudez de su padre (Noé)». ¹ Psique perdida por la curiosidad. Medusa y Gorgona que convierten en piedra a quien las mira. El Basilisco, la bestia que mata con la mirada. Linceo con una vista excepcional, tal que se decía que era capaz de ver a través de los objetos. La perdición del personaje de «Jettatura» con poderes maléficos en su mirada. ² «A fuerza de querer extender el alcance de su mirada, el alma se condena a la ceguera de la noche». (Starobinski 1962: 14) La destrucción de uno mismo por la mala mirada de la envidia, «invidere» en latín: el mirar con malos ojos. «Porque “in video” —de donde procede “invidia”, envidia— no es solo mirar con mal de ojo (“in video” no es mirar dentro, *sino mirar torcidamente*: “nusquem recta acies”, que decía Ovidio)» (Castilla 1994:16). La Gorgona es el espanto pero de una belleza que no deja insensible a Poseidón. Símbolo figurado contradictorio, «protege a quien la posee y golpea a muerte a quienes se opone». Recuerda la ambivalencia del hombre ante su propio rostro, ya que la Medusa muere al contemplar su propio rostro reflejado en el escudo.

El concepto del cuerpo, el sentirse desnudo, ³ el cuerpo vestido y desvestido, toda esta dinámica propone que la noción de cuerpo se entiende como una mirada, la que nos dirigen y la que nos dirigimos, el fenómeno (cultural) de la desnudez que se aprende en la niñez por educación. El pudor, la modestia y el recato tienen que *ver* con la mirada, la sensación de que nuestro cuerpo es mirado en Mi cuerpo (yo), el de los demás, y las miradas de yo a mí mismo, de los demás a mí, y de yo a los demás, como respuesta a su mirada sobre mí. Ese mundo exterior que apabulla con su mirada y que a su vez la ha construido, y que cada uno construirá las de otros. Todo el entramado social de relaciones. ⁴ «No hay mirada inocente

1. Génesis 9:22.

2. Paul Aspremont es el protagonista de Jettatura una novela corta de Theophile Gautier de 1856. Aspremont tiene poderes maléficos en su mirada. Delante del espejo otea su horrible futuro y se ciega (Condenados seáis, ojos míos, puesto que sois asesinos...). Pero su poder de *jettatore* está por encima de su voluntad y su prometida muere, tras lo cual él se suicida (Gautier 1981).

3. Adán y Eva *se sienten desnudos* después del pecado y corren a ocultarse tras unos matorrales cuando les habla Yahvé. (Génesis 3:24)

4. Nos amenaza el sufrimiento desde tres direcciones distintas: *desde nuestro cuerpo*, que está condenado al deterioro y la descomposición, y que no puede siquiera subsistir sin la presencia del miedo y de la ansiedad como señales de advertencia: *desde el mundo exterior*, que puede lanzar enfurecido contra nosotros toda clase de apabullantes e implacables fuerzas de destrucción; y finalmente, *desde nuestras relaciones con otros hombres*. El sufrimiento que emana de esta última fuente, quizá, más doloroso que ningún otro.

[...], no hay mirada que no modifique con su presencia aquello que mira» (Barba y Montes 2007: 165), porque mirar es relacionarse simbólicamente con el otro. El ver es un acto fisiológico, pero la mirada está construida culturalmente, una manera de entender realidades, de relación con el mundo. Es por ello que construimos nuestro cuerpo según ese juego de miradas. La mirada es más directa y probablemente más sincera, que la articulación verbal que se urde en el tiempo. Mientras que la mirada es instantánea y más difícil de fingir (por sus músculos de movimiento inconsciente), la mirada sería como el insulto y la palabra como el halago, el segundo se puede fingir, el primero no. Miradas hechas desde la educación social, cuerpos socialmente conformados. La palabra busca una comprensión del mensaje porque se hace explícito, la mirada nace del sentimiento interior que no necesita, imprescindiblemente, ni ser transmitida ni comprendida.

Muchos aspiran a un modelo de cuerpo ideal, las adolescentes que piden operaciones de pecho y los adultos que se dejan intervenir para enmascarar el paso del tiempo. El cuerpo solo es cuerpo desgarrado del ser porque no tiene conciencia de cuerpo, en cuanto que cuerpo asumido, sino que se mueve al albur de la construcción de las apariencias y el simulacro, como seducción dentro del contexto actual. Ese cuerpo necesita cubrirse con la segunda piel del vestido, para no ser cuerpo. La vestimenta además de cumplir su función de protección se torna en simulacro, adoptando el nombre de «disfraz» en la medida en que este es la simulación para dar a entender algo que se desea, o algo muy distinto de lo que se siente o de lo que se es.

2. EL CUERPO DESVESTIDO COMO OBJETO DE DESEO

Tradicionalmente en Occidente, desde el Renacimiento, el desnudo femenino no se ha aceptado como tal, en cuanto que exposición de un cuerpo de mujer. Solo se ha admitido el desnudo como representación simbólica de la irrealidad de lo mitológico o lo mítico. Es decir, una aceptación *visual*, pero no *denotativa del título como referencia simbólica*. Se consideraba necesario *vestir* el cuerpo con un aparato simbólico, en el que el desnudo se convertía en el ropaje que cubría la identidad de la mujer como tal. Se aceptaba a un personaje mostrando su cuerpo, no a una mujer. El

Tendemos a considerarlo como una especie de añadido gratuito, pero, sin embargo, no puede ser menos fatídicamente inevitable que el sufrimiento de cualquier otra procedencia (Freud 1970: 264) (el subrayado es mío).

personaje vestía a la mujer con su desnuda apariencia. El sentido de desnudo correspondía al estar desprovisto de ropa, pero ese cuerpo era a su vez un vestido, el del carácter simbólico del personaje que representaba. Era necesario el concurso del marco irreal de lo mitológico y de algunos pasajes bíblicos, tales como Eva o Judit, para aceptar la innegable exposición explícita del cuerpo femenino. La curiosa contradicción de la mitología era que necesitaba mostrar algo tan real como los desnudos y el sexo, bajo el contenido iconográfico de algo que nunca había existido. En un entorno cristiano la mitología era pura fabulación. La representación de algo que nunca había existido para mostrar lo que todo el mundo sabía que existía pero que no se podía ni *nombrar* explícitamente, ni exhibir, aunque sí *mostrar*. Evidentemente la Olympia de Manet no habría sido un escándalo si se hubiera titulado con un tema mitológico. Es por lo que la «Maja desnuda» de Goya cobra un extraordinario valor de primicia en la historia del arte, al obviar el artista la desnudez de una mujer de carne y hueso y además *confrontarla* con su imagen vestida.

En la primera mitad del siglo xv aparece el gusto por las pinturas de desnudos femeninos, que con Tiziano y el resto de los venecianos, imprimen sensualidad y «entusiasmo carnal» en su entorno teatral de Venus tendidas frente a la verticalidad de las pinturas florentinas. Y así sucesivamente en un largo recorrido en donde la dimensión estética de la belleza se va alejando paulatinamente de la moral (Lipovetsky 1999: 101-113), precisamente hasta su eclosión final con la representación explícita del desnudo femenino sin el artificio narrativo de la mitología.

Para la antigua cultura helénica había sido esencial partir de un conocimiento del cuerpo. La palabra «estética» tiene su origen en la griega «aisthetikos» que hace referencia a aquello que es perceptible por medio de la sensación; «aísthesis» es la experiencia sensorial de la percepción. Se puede afirmar que el ámbito de la estética es la realidad de los sentidos, es decir, la naturaleza material o corporal, de allí la importancia de lo sensorial como devenir del pensamiento. El conocimiento aristotélico a través de la experiencia.

Teniendo en cuenta que el medio de exploración de las sensaciones es el cuerpo, culturas como la egipcia, hindú y china se interesaron por el estudio de la anatomía, pero es en la helénica en donde se alcanza a reunir los tres puntos clave requeridos para el desarrollo de la anatomía artística: la «Exigencia teórica» (contemplativa), la «sistemática» y la «metódica» (Entralgo 1989). De estas tres, será la teórica o contemplativa la que diferenciará, en esencia, a los griegos de las demás culturas. Con el

estudio anatómico del cuerpo aparece latente la pulsión de la visión absoluta, concedora de la base misma de nuestro ser y curiosa por desentrañar sus más profundos misterios. En el «Epos Homérico» se hace una gran descripción de los órganos, enumerándolos detalladamente, evidenciando el hecho del placer (estético) por conocerlos y nombrarlos. La retórica, además de la función utilitaria, implica el sentimiento de satisfacción; el placer de la visualidad se convierte en una actividad lúdica, una diversión, un entretenimiento. El pensamiento helénico esteticista y gozoso sobre el cuerpo, tanto para hombres como para mujeres, será un legado cultural que reaparecerá en nuestra época consumista, con el placer estético en forma de bellos cuerpos publicitarios, mostrando con ello cómo lo placentero en lo visual tiene una gran importancia en el imaginario colectivo contemporáneo.

Los griegos no pretendían esencialmente la creación o la belleza en el sentido de originalidad o de representación de un atributo absoluto, sino el de ilusión («apaté»)⁵ relacionado con el engaño. Parrasio es mejor pintor que Zeuxis porque este engaña a los pájaros, mientras que el primero consigue engañar a Zeuxis, una persona.⁶ Se ha de entender como engaño la capacidad de crear una ilusión, siendo que esta ilusión es algo más que un juego óptico, es la presentación de una realidad determinada. «Tampoco es una cuestión de realismo de lo representado [...] sino de las convenciones estéticas fijadas, de los criterios que una cultura acepta y, sobre todo, del poder del arte para envolver al espectador, trasladarlo a su mundo de signos y formas y hacerlo habitar en él, creando la verdad de la apariencia» (Godoy y Rosales 2009: 39). Pero los mensajes subliminales, acrílicos, contemporáneos, no se han logrado con las categorías clásicas de la estética y la belleza, sino mediante el efectivo mecanismo de crear connotaciones pertinentes de nuevas identidades (Klein 2002; Verdú 2006).

5 «Apaté» era uno de los «daimones», que personificaba el engaño, el dolo o fraude. «Dáimôn» (en griego Δαίμων y en latín «Dæmon») es el término utilizado para referirse a diferentes realidades que comparten los rasgos fundamentales de lo que en otras tradiciones se denominan ángeles y demonios (Wikipedia).

6. Se cuenta que este último (Parrasio) compitió con Zeuxis; este presentó unas uvas pintadas con tanto acierto que unos pájaros se habían acercado volando a la escena, y aquel presentó una tela pintada con tanto realismo que Zeuxis, henchido de orgullo por el juicio de los pájaros, se apresuró a quitar al fin la tela para mostrar la pintura, y al darse cuenta de su error, con ingenua vergüenza, concedió la palma a su rival, porque él había engañado a los pájaros, pero Parrasio le había engañado a él, que era artista (Plinio, NH, XXXV, 65; trad. de María E. Torrego). Véase Zeuxis y Parrasio en: <<http://www.artehistoria.jcyl.es/arte/contextos/2941.htm>>.

3. LA VISIÓN HEDONISTA. EL ESPEJO

El Eros órfico transforma el ser: domina la crueldad y la muerte mediante la liberación. Su lenguaje es la canción y su trabajo el juego. La vida de Narciso es la de la belleza y su existencia es la contemplación (Pérez 2000: 222).

De las diversas formas de placer que existen, cabe resaltar el placer de la contemplación. Ya Kant en *La Crítica del Juicio* distingue claramente entre el placer sensorial y el placer contemplativo. Para la diferenciación entre estos dos tipos es adecuado el personaje del Mito de Narciso, que es la encarnación misma del estado de contemplación, cuando ensimismado observa su reflejo sobre la superficie acuática de la laguna. Hallándose en este estado de observación, Narciso olvidará la experiencia de su propio cuerpo, relegando el mundo de lo real por la posesión de su imagen reflejada como parte del mundo de lo ideal, pues su imagen en el espejo no es más que la imagen ideal de sí mismo. Será finalmente su estado extasiado lo que le hundirá en el vacío, al arrojarle al agua en donde morirá ahogado.

El placer que se experimenta con la belleza se envuelve en una reflexión sobre el objeto y esto lo hace separarse de los placeres sensoriales como son el comer y el beber. Los placeres contemplativos son aquellos que implican un esfuerzo reflexivo, aquellos que obligan a tratar de descifrar algo, o en términos de Heidegger (1995), aquellos que hacen atender el desvelar el mundo y luego se esconden para conservar sus cualidades de belleza.

Este estadio de la cognición visual fue estudiado por Lacan (Guilleraut 2005), cuando habla del estadio del espejo, que se sucede en la infancia. Este estado trata del reconocimiento gozoso del niño, que al mirar su propia efigie, hace una proyección imaginaria «ideal» del hombre en el que se quiere convertir. Es un momento crucial para la constitución de su ego y, además, como en ese momento las ambiciones físicas del niño son superiores a su capacidad motriz, el reconocimiento acaba siendo gozoso, pues imagina que su imagen especular es más completa y perfecta que la experiencia física de su propio cuerpo. Según este orden, el reconocimiento de la imagen se hace bajo el marco de la mirada hedonista cuyo fin es la consecución del placer. Así, el artista es también la persona sensible a lo que el entorno genera, haciendo de su proceso de percepción, un proceso gozoso. El resultado de su mirada hedonista será la creación denominada obra de arte, mediante la cual realiza su proceso de sublimación del entorno que parte de las imágenes de las cosas que le gustan o desea, y que termina cuando las convierte en otra cosa, en lo que se llamará obra de arte.

El concepto de «idea» o «ideal» imaginario adquiere un papel protagonista en el tiempo y arranca ya desde las antiguas culturas clásicas, para quienes la definición de lo arquetípico y bello eran conceptos básicos. Platón fue quien exaltó el «mundo de las ideas» como otra dimensión pura y perfecta, situando al mundo real como una copia del Otro. En *El Banquete* Platón escribe: «Si es que hay algo por lo que vale la pena vivir, es por contemplar la belleza», refiriéndose sobre todo a la belleza de principios psíquicos y morales, precisamente porque estaba más cerca del mundo de las ideas que aquella que provenía mediante el uso de los sentidos. Esto quiere decir que para los griegos, la noción de belleza involucraba al menos dos niveles, el físico y el intelectual.

Panofsky (1998) señaló que en Aristóteles, la consecución de la belleza artística en una obra provenía de la consecución de partes modélicas de diferentes partes del cuerpo de diversas personas. El artista también intervenía con su genio sensible corrigiendo las imperfecciones de la realidad haciendo del arte una herramienta para estar más cerca de los dioses, para alcanzar su perfección. De hecho circula la leyenda de que Fidias tomó de modelo las partes más perfectas de diversas doncellas atenienses para esculpir su Atenea, que estaría construida mediante fragmentos paradigmáticos. Más tarde, San Agustín ofrecería una visión de la belleza que no solo está presente en los objetos naturales que se introducen en la obra mediante la imitación, sino que habitan dentro del artista que los traduce en materia; pero incluso esta belleza es también considerada una imagen débil de la belleza invisible, y la admiración del artista proviene de una mediación de Dios y el mundo material. Esta doctrina de las ideas que había surgido como filosofía de la razón humana, se transformó casi en una lógica del pensamiento divino, convirtiéndose en una actividad de carácter místico. En el Renacimiento la *idea* era tomada como resultado final de una experiencia exterior. Los referentes artísticos eran tomados del entorno. Más adelante, en 1672, Bellori⁷ sostendrá que la idea del artista proviene de la contemplación de lo sensible. La idea es el resultado de la experiencia a posteriori y no a priori, innata en el artista. Demostrando con ello que la *idea* no es otra cosa que la cognición de la cosa, que empieza en la contemplación de la naturaleza.

El acto contemplativo no es otra cosa que la posesión del *objeto* o de la *idea*, que es la sublimación de su *ego*, en un cuerpo metafórico que

7. Defendió el clasicismo y la necesidad del estudio de los antiguos (Wohl 2005).

satisface las fantasías propias. Es un juego cíclico de miradas: el deseo de sí mismo, el deseo por una persona o el deseo de ser mirados. Este placer es vanidoso ya que se corresponde con el encuentro de la imagen que se asemeja a la autoidentificación. Se es Narciso por naturaleza y será entonces a partir de la idea del *yo* la que se alimentará de la imagen del otro, donde la seducción de la idea del *yo* hedonista del espejo, no encantará tanto por la noción de identificación absoluta, como por la idea de representar la ilusión para el otro.

Fuera del esoterismo del tema,⁸ espejo y espejismo, en tanto que deformación de la información visual recibida, han sido enumerados por ese tremendo erudito de las listas que es Umberto Eco. En sus *Teatros catóptricos* (catóptrico: reflexión de la luz), las «maquinaciones» del espejo y su teatro se reducen a tres posibilidades. La primera⁹ es la imagen virtual en donde se reconoce las imágenes reflejadas sucesivamente mediante un juego de varios espejos. Deformando la imagen reflejo pero haciéndola parecer *real*, mediante espejos curvos. Una aparición *prodigiosa* mediante un juego de espejos planos que crean una superficie especular de varios objetos superpuestos (Eco 1988: 35). Planteando el fenómeno contemporáneo de la televisión y otros medios, como imagen especular en donde la realidad presentada se convierte en realidad asumida por el espectador de tal manera que se aprecia como en *un espejo*, esa realidad que él ha asumido, incluyendo la representación de sí mismo y por ende de su propio cuerpo. Como concepto ontológico, el espejo podría ser la metáfora con que se deforma la mirada de nosotros mismos.

La incapacidad de reconocer la sumisión al espacio conceptual ideológico en que el sujeto está abocado, trae enseguida a colación el «orden imaginario» por el que la identidad se forma en el «estadio del Espejo»,

8. Fantasmas visibles que no tienen reflejo en un espejo, incluso *Alicia detrás del espejo* o *El espejo mágico* de M. C. Escher (Ernst 1992). Nociones irracionales que pueden acarrear problemas tales como el síndrome del espejo mágico (de la madrastra de Blancanieves, que no se veía guapa), produciendo bulimia, anorexia, etc.

9. Las tres posibilidades serían: a) Mediante espejos se multiplican y alteran imágenes *virtuales* de objetos, de algún modo puestos en escena, que el observador reconoce como reflejos de espejos; b) mediante el juego combinado de espejos de diversa curvatura, partiendo de un objeto puesto en escena, se crean imágenes *reales* que el observador debe considerar efecto de prodigio; y c) mediante espejos planos, dispuestos del modo adecuado, se crea sobre una superficie especular la imagen de varios objetos superpuestos, yuxtapuestos, amalgamados, a fin de dar al observador, que no sabe que asiste a un juego catóptrico, la impresión de apariciones prodigiosas (Eco 1988: 35).

entre el yo y su contrapartida, que caracteriza a la alienación y al narcisismo. Aquí se crean imágenes fantásticas de uno mismo y de su objeto de deseo (Lacan 2002). Es el mundo de la imagen y de la imaginación, anzuelo con su cebo, la trampa total, sintética y autonómica cuya dualidad aparece como una similitud entre ambas imágenes especulares, la simbólica y la real lacanianas, que se reconocen con fuerza en las leyes sociales interiorizadas del capitalismo. Todos se «reconocen» en esas imágenes especulares (Evans 2005), con tan poca conciencia de su ser como los habitantes «Matrix», o el calderoniano Segismundo de *La vida es sueño*: «¿Qué es la vida? Una ilusión, // una sombra, una ficción, [...] // que toda la vida es sueño, // y los sueños, sueños son». Juego de la imaginación que Derrida define como «juegos del espejo, de la duplicación, de identificaciones y proyecciones invertidas, siempre bajo el modelo del doble (Hobson 1998: 132).

4. CUERPO E IDENTIDAD

Eco (2004) señala que los griegos tenían dos requisitos tradicionales para la Belleza: el orden y la magnitud. Aristóteles añadió en su *Metafísica* el de armonía, completando así la triada de elementos que habrían de definir la belleza clásica. El neoaristotelismo de Santo Tomás de Aquino resucita esta noción. El barroco sacude estos pilares, hasta que Kant introduce el concepto de placer en el observador. Se desvía por tanto, el énfasis en las propiedades objetivas de la obra a favor de sus efectos sobre la sensibilidad individual, sobre el gusto, lo que ha de caracterizar al concepto *moderno* de belleza.

Pero la belleza no es una cualidad inherente a las cosas, sino que es una noción cultural e incluso subjetiva, y más en una época del individualismo como paradigma. Pero incluso en la cultura occidental actual, supuestamente igualitaria en los sexos, al menos de forma oficial, la belleza no tiene el mismo valor en el hombre que en la mujer. De hecho, los jueces norteamericanos, incluidos los progresistas, tienden a ser más condescendientes con el desnudo femenino que con el masculino (Barba y Montes 2007: 92). La noción de belleza como valor femenino solo aparece después del Renacimiento y referido a la aristocracia, la única clase social que podía permitirse el lujo de prescindir de la fuerza de trabajo femenina. Más que la belleza, la valoración radicaba en la fecundidad. De hecho, una mujer no era considerada completamente como tal hasta que no demostraba su capacidad de tener hijos. El sistema de representación de la belleza

se desarrolla planteando alternativas excluyentes al trabajo, es decir, solo se podía estar bella siendo inútil para trabajar, lo que implicaba ser rica. La coloración de la piel relacionada primero con la capacidad de no hacer trabajos al aire libre (palidez femenina) y después con el aspecto moreno como signo de disfrute de vacaciones (ampliado a ambos sexos).

La sexualidad entre hombre y mujer es asimétrica. La masculina tiende al fetiche visual que se exhibe a la mirada y se entiende como un eventual *trofeo* sexual. La mujer se suele arreglar para agradar a los demás y a sí misma, buscando «respeto y estima». Para el hombre, su visión es la de un objeto sexual en potencia,¹⁰ al que «metafóricamente desnudan con la vista» (Gil 1992: 107-108).

El concepto de desnudez acarrea una confusión entre la intimidad y la privacidad. La primera es mental, la manera de entenderse y entender el mundo, las claves de la identidad. «Privado es lo que se quiere o debe ocultarse de la mirada pública» (Marina 2002: 44). La privacidad se refiere a ciertas actividades personales, entre las que se encuentran las corporales. Sin embargo, la simbología de la publicidad presenta los genitales de la mujer como su «parte más íntima». La parafernalia anatómica del cuerpo, común a todas las personas, se confunde con la intimidad del ser. Más aún, la exhibición en todo tipo de películas —y desde luego las pornográficas— de prácticas «íntimas» sexuales, que en la pornografía resultan monótonas y reiterativas. La pornografía, que es la que más visitas recibe en Internet, incurre en la contradicción de la idea social asumida de que la sexualidad es íntima. Incluso, se habría de entender que la práctica sexual estaría en el ámbito de lo privado, ya que detrás de ella están los sentimientos de los amantes. Pero «de esa privacidad de los actos de la pareja, se ha pasado a conferirles un significado íntimo», identificando en la cultura occidental la sexualidad como «lo más interior a mí, lo más mío, lo que me identifica y constituye» (Marina 2002: 45). La afición a la pornografía mayoritaria de los varones (independiente de su inclinación sexual), quizás pueda explicarse porque las mujeres, a menudo, vinculan mucho más directamente los afectos (que sí que son íntimos) con la sexualidad (que no es necesariamente íntima). Sin embargo, los «reality shows» han aportado todo tipo de intimidades, emocionales o no, a la luz pública. Intimidades, acaso fingidas

10. Esta afirmación se refiere a una *pulsión*, es el cerebro de neolítico, el resorte de la amígdala, a lo que la civilización educa con la ética del comportamiento (Damasio 2010; Goleman 1995 y 2006; Pinker 2007).

y siempre teatralizadas, se muestran sin recato para un público interesado en las simplezas que se cuentan, precisamente por la trivialización de (sus) las emociones.

5. EL CUERPO DE DESEO MASCULINO EN EL ARTE

En los tiempos modernos el cuerpo se ha convertido en un objeto altamente político, un lugar crucial para el ejercicio y la regulación del poder (Foucault 2005: 57).

Este cuerpo genérico se cubre de órganos y miembros que seducen a nuestra mirada curiosa, y se viste con piel, se dota de género y el código de los símbolos, según sus esquemas, hace una diferenciación entre varón y hembra. A lo largo de la historia ha existido una innata diferenciación entre los hombres y mujeres que se hizo en función de su anatomía y su fisonomía, designando los roles que cada uno ocuparía dentro de las tribus y clanes. Aunque esta noción de diferenciación del cuerpo en géneros se haya disipado bastante en el tiempo reciente, el ejercicio de poder de los unos sobre los otros aún sigue estando presente, pero tal vez, los valores con los que se mide esta regulación tengan más relación con el poder económico y las apariencias del cuerpo.

En el arte, el cuerpo femenino siempre ha sido objeto de deseo, seducción e inspiración. La mirada proyectada sobre el cuerpo femenino repite esta idea masculina de deseo de cuerpo que se gestó desde que Eva fue pecadora. La representación de *Susana y los viejos*, retomada a menudo, declara la desnudez del cuerpo femenino ante el cuerpo vestido de hombre, donde las prendas serán por comparación, una protección o soberanía comparada con la desnudez del otro cuerpo, que simboliza la indefensión o el sometimiento total. En *Susana y los viejos* (1610) de Rubens, Susana tiene miedo. En la versión (también de 1610) de Artemisa Gentileschi —una de las primeras mujeres artistas en ser reconocida—, Susana muestra disgusto y asco. En la de Tintoretto (1555) se halla el tema recurrente para la seducción de la mirada masculina que se recrea en la imagen: el espiar a una mujer en actos privados que involucran su cuerpo. Ese imaginario pervive en las películas americanas para adolescentes, en donde se atisba el vestidor femenino. La obra de Tiziano *Acteón asombra a Diana en el baño* (1556-59), es una de las siete «Poesías» ilustrando las escenas mitológicas de *La metamorfosis* de Ovidio. El «asombro» de Diana es la desagradable sorpresa de verse sorprendida en un acto privado que la cortina mantenía a salvo de miradas indiscretas. Es el *asalto* de la

mirada a la *conquista* de un cuerpo que será *poseído*. No hay consideración con el deseo femenino, el varón penetra en donde y cuando le viene en gana. Es el placer de la mirada del espectador masculino que se recrea en el carácter invasivo de su acción.

En la serie de Tiziano de cuatro pinturas de Venus y diferentes músicos,¹¹ muestra a una mujer expuesta a la mirada masculina que explícita y directamente enfoca hacia sus genitales. El músico aparece tañendo un laúd en un cuadro y *tocando* un órgano en los otros. De tal manera que el cuerpo de la mujer es acariciado simbólicamente con la mirada y el símil del instrumento (musical), que se *estremece*, produciendo la música (placentera) bajo el dominio del varón. La mujer es abrazada o coronada por Cupido o ella abraza a un perrillo, es decir, está *recogida en el amor*, el afecto es la llave que abre el acceso a su cuerpo. Una escena carnal perfectamente controlada bajo las manos (acción) y la mirada (pensamiento) del músico varón. El varón vestido siempre, la mujer desnuda y mostrándose. Diferentes referencias a la entrega y la exposición de cada uno. Poderío masculino, indefensión femenina. Siempre el hombre va armado con viriles (fállicas) dagas o espadas. El hombre sentado, la mujer yaciente sobre un lecho, lugar para el solaz y disfrute. En la versión, también de Tiziano, de *Venus y Cupido* (c. 1550) y en la de Urbino (1538), ya no se necesita la explícita representación de la mirada del varón *dentro* del cuadro. Ahora el cuerpo se ofrece directamente a la mirada real del espectador, *fuera* del cuadro, convertido en protagonista. La *Venus* de Urbino está inspirada en una anterior de Giorgione, la *Venus dormida* (c. 1500). Giorgione muestra a la Venus en la naturaleza, Tiziano en un interior.

Con *Venus y Adonis* (1554), Tiziano repite la dualidad de desnudo/mujer, vestido/hombre. En este caso, la diosa se entrega no tanto ofreciéndose con su exposición (está desnuda vista de espaldas), sino sujetando al varón. Este queda reforzado por su cayado y sus mastines de caza, lejanos a los blandos perrillos de Venus. Tiziano la ideó para ser contemplada y contrapuesta a su *Dánae recibiendo la lluvia de oro* (c. 1550-1555), de desnudo frontal, con la intención de que ambas obras se mostrasen en la misma estancia en armónica contraposición. Así se lo escribe a Felipe II (Schlink 2008: 99). Este esquema lo repetirá Goya con sus Majas, dualidad vestido/desnudo y espalda/frente de Tiziano.

11. *Venus y el amor* (1548), *Venus con organista, amor y perro* (1548-1549), *Venus con organista y perro* (1555-1560) y *Venus y Cupido con un tocador de laúd* (1565-1570).

Con Delacroix y su obra *La muerte de Sardanápalo* (1827), el rol de la mujer es aún más humillante para su dignidad. Este rey legendario, al saber de su ruina decide suicidarse y antes destruir todas sus pertenencias, palacio, caballos, *mujeres*. Ellas aparecen desparramadas alrededor del lecho. Las muestra complacientes con su suerte. Es la representación máxima de la identidad sumisa y *de entrega* al varón, su dueño. En *El concierto campestre* (1510-1511) de Tiziano, de nuevo el artista¹² involucra la música: en el idílico paisaje del cuadro está un joven tañedor de laúd y un pastor, acompañado de dos jóvenes desnudas. El tema es enigmático y se ha interpretado como una alegoría de la Arcadia e incluso de la fidelidad. Como quiera, la escena se representa bajo el marco de lo mitológico, lo que evita el escándalo, pero permite una escena erótica, en donde la mujer desnuda se relaciona con hombres vestidos. Con Manet no hay mitología: *La merienda campestre* fue titulada originalmente, cuatro años antes (1863), como *El Baño*, inspirado al parecer en una jornada a orillas del Sena. Los personajes masculinos son su hermano y su futuro cuñado, y la mujer desnuda era su modelo habitual. Manet buscó su inspiración en las «fiestas galantes» del último Barroco francés (en las que también aparecían mujeres desnudas junto a hombres vestidos) empleando como modelos el *Concierto campestre* de Tiziano (atribuido entonces a Giorgione) y un *Juicio de París* de Rafael, grabado por Raimondi. A pesar de estas referencias clásicas, la obra fue un tremendo escándalo en el *Salón de París* (hubo que protegerla con guardias). El cuadro era escandaloso por presentarse fuera del marco *irreal* de la mitología e incluirse en el cotidiano, incluso con personajes reconocibles. Ahora era una joven de carne y hueso la que estaba desnuda con otros hombres. El desasosiego no era la relación desigual que aparece reflejada en la obra, sino lo explícito del contenido erótico sin el subterfugio de la representación mitológica. Se aceptaba una mistificación de la realidad pero no la presentación de esa realidad.

Con referencia a la importancia del desnudo femenino en el arte desde el Renacimiento y en cuanto su relación con el erotismo de la imagen femenina como objeto de deseo, Nead (1998: 13, 47) señala que la obscenidad del cuerpo femenino sucede cuando produce excitación e intranquilidad. «Obsceno» proviene del latín «scena», lo que está fuera, a un lado del escenario, más allá, fuera de la representación. Lo contrario sería el arte, en cuanto que es lo que puede verse, lo que está representado. El desnudo

12. Tiziano tocaba la viola, siendo retratado por Veronés tocándola en *Las bodas de Caná*.

femenino pondría en funcionamiento el engranaje de lo artístico marcando sus límites con la obscenidad. Lo que lleva a la distinción kantiana entre lo «bello» y lo «sublime». En lo bello habría un equilibrio, un límite. En lo sublime, se cuestionaría el juicio por las formas que se insinúan más allá del límite de lo bello (Baudrillard 2000).

El jurado del *Salón* rechazó la obra de Manet, pero otorgó el primer premio a otro desnudo, que fue adquirido por el Emperador Napoleón III. Se trataba del *Nacimiento de Venus* (1863) de Alexandre Cabanel (figura 1). El cuerpo de la mujer se ofrece voluptuoso a la mirada, las olas acarician su cuerpo (en la obvia alusión a la confluencia y conclusión de fluidos en el sexo), mientras que los amorcillos «enternecen» la puesta en escena. Erotismo masculino aceptado porque se mistifica mediante la representación mitológica. Otro título para la obra de Cabanel, por ejemplo, *Mujer bañándose en el Sena*, hubiera significado el escándalo.

Desde luego que en *El Almuerzo* hay cualidades formales nada académicas: el uso del negro, la pincelada «velazqueña» tan suelta. Pero es el contexto del tema el que provoca reacción de rechazo en una sociedad hipócrita. Son los valores burgueses que se imponen con un culto estricto a la moral, desconocido para la anterior aristocracia, mucho más cínica. Crítica y público la rechazaron, solo los jóvenes impresionistas la admiraron.



Figura 1. A. Cabanel, *Nacimiento de Venus*, 1863



Figura 2. Nobuyoshi Araki, S/T,1981

Actualmente ya no se emplea la mitología como subterfugio. El arte contemporáneo es crítico o incluso cómplice de la instrumentalización del cuerpo y la identidad femenina. Nobuyoshi Araki, S/T (1981) (figura 2) es la explícita mirada de una mujer *atrapada*, convertida en un fetiche de fragmentos que se recompone a la voluntad del *voyeur*. Al contrario, la denuncia —Tom Wesselmann, *Nude*, 1998 (figura 3)— se refiere a lo que el machista *ve* en una mujer, fragmentos eróticos. Cindy Sherman —S/T. 1992 (figura 4)— muestra los fragmentos recompuestos del fetiche erótico. El sexismo visual, después de la «objetivación», —de la «significación» de las «interpretaciones intersubjetivas convencionalmente referidas a los signos eróticos», fetiches que actúan «al modo de tatuajes [...] que recubren, marcan y señalan el cuerpo de las mujeres» para ser «interpretado como un mensaje retórico, sexualmente movilizador» (Gil 1992: 109)— *marca* el cuerpo de la mujer-carne. Así lo hace explícito Jenny Saville en *Plan* (1993), al igual que Vanessa Beecroft («VB 53» 2003) hace explícita la mujer-objeto, la modelo-muñeca (figuras 5 y 6).

Hay obras que contrastan claramente la actitud femenina y masculina, cuando la mujer se ha rebelado contra esa mirada que la convierte en objeto deseado. La serie de Artemisa Gentileschi, *Judith decapitando a Holofernes*, (1612-1613 y c. 1620) muestra a la viuda Judith después de haberse entregado al general Holofernes, cuando sitiaba la ciudad mítica de Bethulia (¿Jerusalén?) Esta es una historia masculina, en donde una mujer sacrifica su honra por el bien común y de paso da una lección de valor a los hombres. Sin embargo la artista Artemisa, de azarosa y sufrida vida,

muestra una actitud femenina diferente a la representación masculina de ese mismo suceso. Aquí, las dos mujeres del cuadro obran con resolución, teniendo Judith una expresión de rabia (figuras 7 y 8). Se ha querido ver en Holofernes el retrato de su padre, el pintor Gentileschi, quien tanto maltrató a su talentosa hija (Garrard 1991).



Figura 3. Tom Wesselmann, *Nude*, 1998



Figura 4. Cindy Sherman, *S/T*, 1992



Figura 5. Jenny Saville, *Plan*, 1993



Figura 6. Vanessa Beecroft, *VB 53*, 2003



Figuras 7 y 8. Artemisa Gentileschi, *Judith decapitando a Holofernes*, 1612-1613 y c. 1620

Con Caravaggio y su *Judith y Holofernes* de 1599 y Botticelli con *El descubrimiento del cadáver de Holofernes*, de 1472, se muestra a una mujer asustada y espantada de su acto. Judith aparece representada como un personaje menos fuerte que en las versiones de Artemisa. La criada vieja tampoco muestra una expresión de fuerza sino de resignada colaboración. Holofernes adquiere protagonismo en su expresión espantada, al contrario de la pasividad mostrada en las versiones de Artemisa. Ahora es la mirada masculina espantada ante el horror de la acción de una mujer. El orden de relación de fuerzas se ha trastocado.



Figura 9: Caravaggio
Judith y Holofernes, 1599

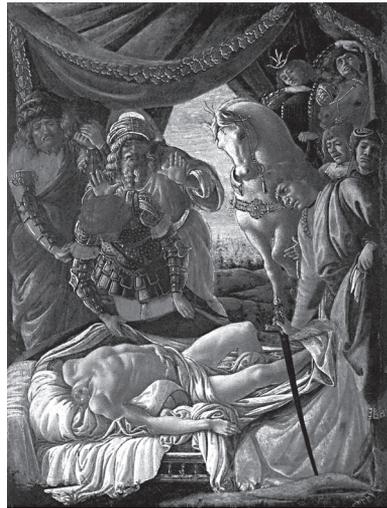


Figura 10: Botticelli, *El descubrimiento del cadáver de Holofernes*, 1472

La acción posterior a la decapitación es tratada de modo diferente por Artemisa Gentileschi en *Judith y su doncella* (1618-1619) y por Cristofano Allori en *Judith con la cabeza de Holofernes* (c.1613). Contraste entre una complicidad femenina, una resuelta Judit, que no abandona la espada, mira desafiante al futuro: mostrar el fruto de su hazaña a sus conciudadanos y colgar la cabeza en la muralla (Garrard 2001), y el reproche masculino centrado en la entristecida expresión del decapitado (ausente en la versión de Artemisa) y en la mirada ambigua de Judith que se dirige al espectador, bajo el escrutinio de la sirvienta. Los personajes femeninos carecen del vigor anterior (figuras 11 y 12).



Figura 11. Artemisa Gentileschi,
Judith y su doncella, 1618-1619



Figura 12. Cristofano Allori, *Judith con la cabeza de Holofernes*, c.1613

La orientación de género, la mirada del deseo sobre la imagen de la mujer que caracteriza al pensamiento patriarcal occidental, de ello se encargaban los hombres artistas. Solo hasta hace relativamente poco tiempo ha sido posible para la mujer adquirir una formación artística que le permitiera expresarse con proyección pública. Hasta bien entrado el siglo XX la mujer no ha podido expresar y aportar al arte la propia percepción de su cuerpo. Un cuerpo entonces representado desde su propia identidad femenina, rompiendo con el monopolio de la representación por y para la *mirada* masculina. Es significativo que la aceptación de la representación del cuerpo masculino en cuanto que las mismas cualidades seductoras de la imagen, ha llegado de la mano de artistas masculinos homosexuales. La representación del cuerpo por parte de las mujeres presenta más bien un carácter identitario, incluso para las homosexuales.

Para entender lo enraizada que está la idea de la no representación del deseo de un cuerpo masculino en la historia del arte de occidente, Berger (2000) propone un simple ejercicio mental de intercambiar la representación del desnudo femenino dentro de cualquier representación pictórica por la de la figura de un hombre, evidenciando lo extraña que nos resultaría la actitud seductora de la figura viril. Por ejemplo, Lucian Freud y *La pintora del modelo* (1986). Aquí se invierte la tradicional iconografía del pintor con *la modelo* (figura 13). La artista Sylvia Sleigh toma como referente la pintura de *El baño turco* de Ingres para realizar su baño turco en

1973 pero trastoca las identidades de los géneros representados con el fin de dar su visión del cuerpo de hombre sin pretender, en absoluto, el erotismo del género del Serrallo (figura 14).



Figura 13. L. Freud,
La pintora del modelo, 1986



Figura 14. Sylvia Sleight,
El baño turco, 1973

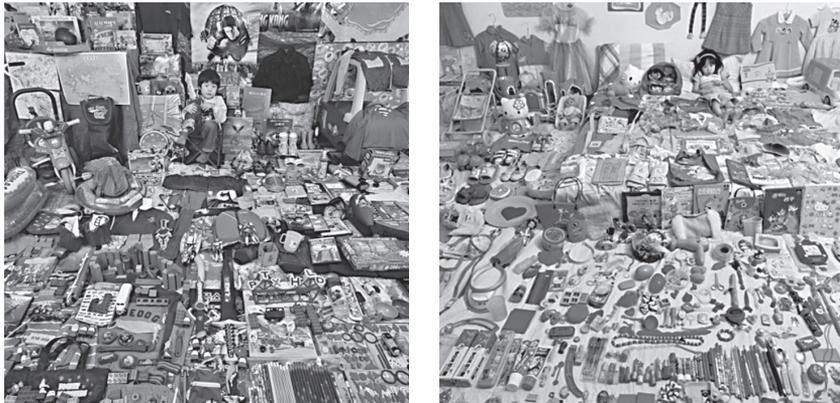
La representación del desnudo como objeto de deseo se ha perpetuado cuando los homosexuales masculinos han podido hacer representaciones suyas de ese deseo. El resultado ha sido muy parecido al de los otros varones heterosexuales, solo se ha cambiado el contenido iconográfico, el cuerpo de una mujer por el de un hombre. Véase en pintura la obra realista de Claudio Bravo o la figuración *pop* de David Hockney, las fotografías de los desnudos de Robert Mapplethorpe, o las coloreadas Gilbert and George. Sin embargo, las mujeres homosexuales han seguido el mismo patrón conceptual que las otras mujeres heterosexuales, trabajar el tema de la identidad femenina desde una perspectiva en la que el desnudo carece de ese carácter de objeto de deseo poseído por la mirada (Broude 2005).

A menudo las artistas emplean su propio cuerpo, de cualquier manera, cualquier cuerpo, para tratarlo como una cuestión de su identidad reedificada, recompuesta y reivindicada en una sociedad de prepotencia machista (Broude 1982; Chadwic 2007). El cuerpo femenino, incluso el desnudo, aparece representando otras funciones que no son las del deseo masculino. En otros casos, se hacen explícitos los roles de género impuestos por la cultura (figuras 15 y 16). Juguetes y anuncios en los que se relaciona a la mujer con el cuidado de los niños y de la casa, en donde predomina la emotividad lírica. Mientras que los chicos son relacionados con activi-

dades profesionales consideradas viriles, desde luego más agresivas y vinculadas a lo público, en donde predomina la épica de la dureza *masculina* (figuras 17 y 18).



Figuras 15 y 16. Rineke Dijkstra, «Retratos 4.11.05 - 26.02.06»



Figuras 17 y 18. JeongMee Yoon, Proyecto rosa y azul
«Sang-Hyo Lee y sus cosas azules» (2005), «SeoWoo y sus cosas rosas» (2006)

Cuando Courbet pinta *El origen del mundo* (1866), la obra se oculta al público (figura 19). Se presentaba a los íntimos de Khalil-Bey (su primer propietario) descorriendo una cortina, ritual de ocultación y desvelamiento propio de la pornografía. París se convulsionó (de oídas). Su exposición en otro contexto fuera del museo sería pornografía (Barba y Montes 2007: 171 y ss.). La historia de *El origen* es paradigma de los

cuadros «vergonzosos» que han nutrido muchas colecciones. Acaso por el secretismo que siempre ha rodeado al lienzo, su trayectoria es confusa; sin embargo, se sabe que cuando Khalil-Bey se vio en la necesidad de venderlo, pasó de mano en mano hasta llegar a las del psicoanalista francés Jacques Lacan. En esta ocasión, su mujer, Sylvia Bataille, no solo no se sintió ofendida por la imagen, sino que probablemente fue ella misma quien le animó a adquirirla. Aun así, el trabajo de Courbet continuó condenado al ostracismo: si Khalil-Bey lo ocultaba bajo una cortina verde, Lacan llegó a encargar a André Masson una pintura que le sirviera de tapadera. Esta obra constituye la primera exposición explícita, sin tapujos, de unos genitales femeninos. La versión de John Currin, *After Courbet* (2008) es muy similar a la de Courbet (figura 20).



Figura 19. Courbet,
El origen del mundo, 1866



Figura 20. John Currin,
After Courbet, 2008

Sin embargo Zoe Leonard, en *Vagina* (1992) fotografía sus propios genitales como una referencia a su identidad (figura 21). El vídeo de Pipilotti Rist, *Pikelporno* (1992), escenifica lo que sería una película pornográfica para una mujer (es su cuerpo el que aparece). El trabajo se sustenta en sensaciones cromáticas emocionales sobre referencias muy poco explícitas de los sexos (figura 22).

Con Art and Language, *Ahora son elegantes de Nuevo* (2002), se realiza un juego semántico de las imágenes, rompiendo la connotación erótica. La artista Orlan, en *El origen de la guerra* (1989), traslada de nuevo la paradoja de Berger (figuras 23 y 24).



Figura 21. Zoe Leonard,
Vagina, 1992



Figura 22. Pipilotti Rist,
Pikelporno, 1992



Figura 23. Art and Language,
Ahora son elegantes de Nuevo, 2002



Figura 24. Orlan,
El origen de la guerra, 1989

Orlan suele intervenir en su cuerpo planteando preguntas referentes a la identidad de género, utilizando como campo de exploración la imagen arquetípica de mujer. Su cuerpo es con lo que ella se *viste*, el que se transforma en partes. Su exploración artística va desde la simulación de identidades por medio del disfraz, hasta la intervención quirúrgica. Abandona mediante actos terribles las excusas del intermediario, poniendo de relieve el lenguaje de reconocimiento con que adquirimos una noción de identidad (Broude 1992).

Uno de los referentes para Orlan son las construcciones arquetípicas del «bello sexo», inclusive las del arte, como las Venus, madonas y majas, que eran los modelos que tomaba la artista para hacer sus tempranas intervenciones, asumiendo a manera de disfraz su caracterización en composiciones

que ella denominaba «cuadros vivientes». El icono de la Virgen, considerado en la religión católica como el símbolo de belleza y pureza, también forma parte de sus simulaciones identitarias, de donde tomó el nombre de Santa Orlan. En una etapa posterior, pasará de la simulación del disfraz o del maquillaje a la intervención quirúrgica estética. Existe una conexión en la reconstrucción del cuerpo que plantea Orlan con la reconstrucción del cuerpo femenino que también proviene de la construcción quirúrgica de las «super estrellas» del espectáculo, el cine, la televisión o la moda. Orlan es crítica con los fines artificiosos que son contrarios a una forma natural del cuerpo y lo hace, precisamente, llevando hasta un extremo absurdo esa *reconstrucción artificial* en su propio cuerpo. El «bello sexo» atrapado en una promesa de «felicidad y una posición privilegiada» (Lipovetsky 1999). La mujer accediendo al ámbito público mediante su acceso al trabajo, la mujer que ha de mostrar, siempre reconstruyéndolo, un cuerpo inalcanzablemente perfecto.



Figura 25. R. Mapplethorpe,
Instant Precious Relics, 1986



Figura 26. Nobuyoshi Araki,
S/T, 2004

Dos artistas masculinos como Robert Mapplethorpe con su *Instant Precious Relics* (1986) y Nobuyoshi Araki, *S/T* (2004), muestran el cuerpo del deseo en actitud sumisa según sus inclinaciones sexuales, compartiendo la noción del cuerpo como objeto deseante, aunque con diferentes géneros. Esto nunca lo haría una mujer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBA, Andrés y MONTES, Javier, 2007, *La ceremonia del porno*. Barcelona, Anagrama.
- BAUDRILLARD, Jean, 2000, *De la seducción*. Madrid, Cátedra. (1979^{1a}).
- BERGER, John, 2000, *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili. (1974^{1a}).
- BROUDE, Norma y GARRARD, Mary, 1982, *Feminism and Art History: Questioning the Literary*. New York, Westview Press.
- (eds.), 1992, *The Expanding Discourse: Feminism And Art History*. New York, Westview Press.
- (eds.), 2005, *Reclaiming Female Agency: Feminist Art History after Postmodernism*. Berkeley, University of California Press.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos, 1994, *La envidia*. Madrid, Alianza Universidad.
- CHADWIC, Whitney, 2007, *Women, Art, and Society*. London/NY, Thames & Hudson.
- DAMASIO, Antonio, 2010, *Y el cerebro creó al hombre*. Barcelona, Destino.
- ECCO, Umberto, 1988, «Modos de representación. De los espejos», en *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen. (1985^{1a}).
- 2004, *Historia de la belleza*. Barcelona, Lumen.
- ERNST, Bruno, 1992, *El espejo mágico de M.C. Escher*. Berlín, Taschen, (1985^{1a}).
- EVANS, Dylan, 2005, «From Lacan to Darwin», en J. Gottschall y S. D. Wilson, *The Literary Animal: Evolution and the Nature of Narrative*. Evanston, North Western University Press.
- FOUCAULT, Michel, 2005, *Historia de la sexualidad*, vol. 3. Madrid, Siglo XXI. (1984^{1a}).
- FREUD, Sigmund, 1970, «El malestar en la cultura», en *El malestar de la cultura y otros ensayos*. Madrid, Alianza. (1929^{1a}).
- GAUTIER, Theophile, 1981, *Récits fantastiques*. París, Flammarion. (1856^{1a}).
- GIL CALVO, Enrique, 1992, *La mujer cuarteada*. Barcelona, Anagrama.
- GARRARD, Mary D., 1991, *Artemisia Gentileschi*. New Jersey, Princeton University Press.
- 2001, *Artemisia Gentileschi around 1622: The Shaping and Reshaping of an Artistic Identity*. Berkeley, University of California Press.
- GODOY, M.^a Jesús y ROSALES, Emilio, 2009, *Imagen artística, imagen de consumo*. Barcelona, Del Serbal.
- GOLEMAN, Daniel, 1997, *Inteligencia Emocional*. Barcelona, Kairós. (1995^{1a}).
- 2006, *Inteligencia Social*. Barcelona, Kairós.
- GUILLERAUT, Gérard, 2005, *Dolto, Lacan y el estadio del espejo*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- HEIDEGGER, Martin, 1995, *Caminos de Bosque*. Madrid, Alianza. (1950^{1a}).
- HOBSON, Marian, 1998, *Jacques Derrida: Opening Lines*. London/NY, Routledge.
- HYVRARD, Jeanne, 1977, *La meurtriture*. París, Éditions de Minuit.
- KLEIN, Naomi, 2007, *No Logo, el poder de las marcas*. Barcelona, Paidós.
- LACAN, Jacques, 2002, *Écrits: A Selection*. New York, W. W. Norton & Co. (1997^{1a}).
- LAÍN ENTRALGO, Pedro, 1989, *El cuerpo humano: teoría actual*. Madrid, Espasa Calpe.
- LE BRETON, David, 2009, *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Buenos Aires, Nueva Visión. (1999^{1a}).

- LIPOVETSKY, Gilles, 1999, *La tercera mujer*. Barcelona, Anagrama.
- MARINA, José Antonio, 2002, *El rompecabezas de la sexualidad*. Barcelona, Anagrama.
- NEAD, Lynda, 1998, *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid, Tecnos. (1992^{1ª}).
- ODILE, Arnold, 1984, *Le Corps et l'Âme. La vie des religieuses au XIX siècle*. Paris, Seuil.
- PANOFSKY, Erwin, 1998, *Idea: Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid, Cátedra. (1924^{1ª}).
- PÉREZ GAULI, Juan Carlos, 2000, *El cuerpo en venta*. Madrid, Cátedra.
- PINKER, Steven, 2007, *Cómo funciona la mente*, Barcelona, Destino. (1997^{1ª}).
- SCHLINK, Wilhelm, 2008, *Tizian*. München, Beck C. H.
- STAROBINSKI, Jean, 1962, *L'œil vivant*. Paris, Gallimard.
- VERDÚ, Vicente, 2006, *Yo y tú, objetos de lujo*. Barcelona, Anagrama.
- WOHL, Hellmut y MONTANARI, Tommaso (eds.) 2005, *Giovan Pietro Bellori: The Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects: A New Translation and Critical Edition*. Alice Wolh Sedgwick (trad.), New York, Cambridge University Press.